



Vol. 7, no 3, Automne 2012

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>

Maeterlinck, 150 ans après

Présentation du dossier

Rainier Grutman
Université d'Ottawa

Maurice Maeterlinck vit le jour à Gand, chef-lieu de la Flandre-Orientale (Belgique), il y a cent-cinquante ans, le 29 août 1862. C'est une semaine, jour pour jour, après Claude Debussy, dont une des œuvres les plus emblématiques, l'opéra *Pelléas et Mélisande* (1902), est comme on sait une mise en musique d'une des meilleures pièces de Maeterlinck, que le livret de Debussy reprend textuellement et presque intégralement. Si certains écrivains nés la même année témoignent également de l'effervescence fin-de-siècle (René Ghil en France, Arthur Schnitzler en Autriche-Hongrie, Max Elskamp en Belgique), d'autres contemporains immédiats n'ont en commun que l'âge,

mais sans pour autant appartenir à la même « génération » artistique. Les différences avec un Georges Feydeau se limiteront à la sphère esthétique – Maeterlinck voudra « régénérer » le théâtre parce que cet art « meurt » à son avis « entre les mains des vaudevillistes » (Brisson, 1897, p. 5) –, quelqu'un comme Maurice Barrès se trouvera en outre aux antipodes du point de vue idéologique : l'auteur des *Déracinés* (1897), si attaché à son terroir, ne pouvait être que mal disposé à ce Germain venu du Nord.

1862 voit encore naître les peintres remarquables que sont le Viennois Gustav Klimt et l'également gantois Théo Van Rysselberghe (que les spécialistes d'André Gide connaissent pour d'autres raisons), ainsi que l'éminent médiéviste Henri Pirenne. C'est dire qu'il s'agit d'un très grand cru. Maeterlinck réussit pourtant à sortir du lot. On s'imagine mal aujourd'hui quelle était sa renommée ou, pour parler comme la bonne vieille histoire littéraire, sa « fortune ». Elle allait bien au-delà du succès remporté en tant qu'écrivain, succès pourtant bien réel si l'on en juge par les rééditions et les tirages impressionnants que connurent ses œuvres ou encore par le nombre de traductions, d'adaptations, voire de pastiches (ceux de Proust sont restés célèbres) qu'elles surent susciter (voir Rykner 1998 pour le relevé actuellement le plus complet).

Deux exemples suffiront pour rapidement illustrer cette renommée. On sera sensible au contraste entre l'accueil très favorable sur lequel Maeterlinck pouvait souvent compter et la réception franchement hostile dont il fit en même temps l'objet, les deux mouvements antagonistes ne faisant toutefois qu'accroître une célébrité qui de nos jours n'a peut-être d'égale

(paparazzi en moins) que celle des vedettes du cinéma et autres *people*.

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici l'article dithyrambique par lequel le prince des journalistes parisiens, Octave Mirbeau, propulsa le tout jeune provincial au firmament des lettres. Dans *Le Figaro* du 24 août 1890, Mirbeau, qui avait reçu son exemplaire de nul autre que Mallarmé, trouva *La Princesse Maleine* « comparable » voire « supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare ». Cet éloge, s'il faillit écraser un débutant sur le point de fêter son 28^e anniversaire, suscita également la curiosité à son égard, en France comme à l'étranger. Car les compatriotes de Shakespeare (forcément rendus méfiants par la comparaison) furent parmi les premiers à trouver Maeterlinck *fashionable*. Dès 1891, l'écrivain irlandais¹ Oscar Wilde veut écrire sa *Salomé* en français pour faire comme le Gantois, qui selon lui aurait également choisi une langue étrangère. Interrogé à ce sujet dans la *Pall Mall Gazette* du 29 juin 1892, Wilde invoque l'exemple de Maeterlinck et attribue l'effet curieux de ses pièces au « *fact that he, a Flamand by grace, writes in an alien language* »... La comparaison est forcée mais néanmoins révélatrice. Forcée parce que Maeterlinck, contrairement à Wilde, n'a pas dû s'approprier la langue française : elle fut l'instrument de toute sa formation intellectuelle. Flamand certes, mais entièrement formé en français, Maeterlinck était vraiment « biculturel », comme on dit aujourd'hui. Il fit ses études en français, chez les jésuites du collège Sainte-Barbe, à Gand, puis à

¹ Sur l'importance plus générale de Maeterlinck pour la littérature irlandaise d'expression anglaise, voir Ingelbien (2005). Dans son édition bilingue de *Salomé*, Pascal Aquien a montré tout ce que la langue et le style de cette œuvre doivent à Maeterlinck (voir Wilde, 1993, p. 21-23).

l'université (non encore « flamandisée ») de cette même ville. Cette formation était le prolongement d'un milieu familial très largement (et volontairement) francisé, ce qui ne l'a toutefois pas empêché de pratiquer le dialecte flamand de Gand avec les bonnes et les paysans, avec son ami l'écrivain Cyriel Buysse et même au barreau. En même temps, le choix de Maeterlinck comme modèle est extrêmement révélateur. Il l'est d'abord de la tactique de Wilde, qui cherche à donner des lettres de noblesse à sa propre démarche « gallomaniaque » (Whibley 1894, p. 261) en associant son nom à celui du « Shakespeare belge » récemment découvert à Paris et à Londres (*The Pall Mall Gazette* avait largement fait écho à l'article de Mirbeau). Il l'est ensuite et surtout de l'image et de l'idée qu'on pouvait alors se faire de Maeterlinck : un homme à cheval sur deux langues, servant de trait d'union entre l'Europe du Midi et l'Europe du Nord (pour reprendre les archétypes de la baronne de Staël).

Cette découverte et cette gloire soudaines ne lui valurent pas que des hommages, bien entendu. Le psychiatre hongrois Max Nordau, par exemple, cloue Maeterlinck au pilori dans un pavé très remarqué, qui étend aux artistes le diagnostic de « dégénérescence » (*Entartung*) posé par Cesare Lombroso pour les criminels. Pour Nordau, le Flamand illustre de manière exemplaire le « mysticisme devenu absolument enfantin et idiotement incohérent » (1894, p. 404). Il dénonce surtout le recueil *Serres chaudes* (dont l'auteur exhibe selon lui une « forme d'écholalie qui n'est pas rare chez les aliénés », p. 409) et cette *Princesse Maleine* sur laquelle Mirbeau avait imprudemment attiré l'attention. En plus de réduire cette première pièce de Maeterlinck (qui lui-même devait la qualifier plus tard de « shakespitrerie ») à « un tableau clinique des plus fidèles d'un incurable crétinisme » (p. 424), soit à une variante dramatique du roman expérimental tel que prôné et pratiqué

par Zola, Nordau s'acharne à montrer qu'elle « est une espèce de centon de Shakespeare » (p. 418), « une anthologie shakespearienne à l'usage d'enfants ou d'habitants de la Terre de Feu » (p. 420). Son jugement est impitoyable et sans appel : Maeterlinck est « un pasticheur débile d'esprit » (p. 428).

La charge eût-elle été moins violente, la plume moins corrosive, la vue moins étroite, on se serait offusqué. En l'occurrence, et malgré le succès commercial considérable des diatribes de Nordau, les contemporains se sont aisément aperçus de leur caractère hyperbolique. Même Désiré Mercier, futur prélat de Belgique mais pour l'heure professeur de philosophie néo-thomiste à l'Université de Louvain, opinait que « Max Nordau sembl[ait] obsédé par la vision du mal qu'il poursui[vai]t » et considérait que son réquisitoire « appel[ait] des réserves » (Mercier 1894, p. 186 et 189). Aujourd'hui, force est de constater que ce réquisitoire fait plutôt figure, par antiphrase, de tableau d'honneur. En fait, Maeterlinck s'y trouve en si bonne compagnie (car Nordau écorche Wagner, Tolstoï, Nietzsche, Ibsen et Zola) qu'on est tenté d'y voir un signe de plus de son ascension rapide.

Le succès de Maeterlinck ne se limitera d'ailleurs pas à l'Europe occidentale. Son œuvre aura de nombreux et puissants échos en Russie, notamment grâce au concours de grands metteurs en scène tels que Meyerhold et Stanislavski. C'est à ce dernier que l'on doit la création de *L'Oiseau bleu* (1908), féerie qui connaîtra plus tard, et à plusieurs reprises, les honneurs de l'adaptation cinématographique aux États-Unis².

² Voir Maeterlinck (1988, p. 187-189). Le rayonnement extraordinaire de *L'Oiseau bleu* est étudié dans plusieurs contributions au catalogue de l'exposition récente à l'abbaye Saint-Pierre de Gand (Capiteyn 2012), tandis

Sa renommée dépassait ainsi les frontières de la littérature pour gagner d'autres arts. Parmi ceux-ci, la musique occupait une place privilégiée (ce qui était d'ailleurs dans la logique du programme symboliste). Outre Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1893) allait inspirer Gabriel Fauré, Jan Sibelius et Arnold Schoenberg. Quant aux chansons de Maeterlinck, elles seront orchestrées par Ernest Chausson en France, par Alexander von Zemlinsky en Autriche-Hongrie.

En 1911, Maeterlinck verra son œuvre couronnée du prix Nobel. S'il est le deuxième lauréat d'expression française, après Sully Prudhomme (qui avait ouvert le bal en 1901), c'est pourtant la première fois que cette récompense va à un écrivain « francophone », pour employer un mot lancé à la même époque³. Comme il arrive très souvent, la candidature de Maeterlinck dut être proposée plusieurs fois et de manière très officielle : d'abord par son contemporain Henri Pirenne et d'autres professeurs en vue de l'Université de Gand (y compris des « flamingants » comme Paul Frédéricq et Willem de Vreese), ensuite par M^{es} Jacques des Cressonnières et Léon Hennebicq au nom de la Libre Académie de Belgique⁴ (parallèlement à la

que le dernier numéro de la revue *Textyles* (Ottien et van de Kerckhove 2012) consacre un dossier important à la réception globale de Maeterlinck (en Grèce, en Espagne, dans les pays slaves, en Turquie, au Japon même...).

³ En 1886, dans un ouvrage au titre évocateur, *France, Algérie et colonies*, Onésime Reclus (le frère du géographe) lance le mot « francophonie ». Il considère comme francophones « tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue » (Reclus, 1886, p. 422-423).

⁴ Aujourd'hui disparue, elle avait été fondée par le juriste et écrivain Edmond Picard en 1901 pour faire contrepoids à l'Académie Impériale, puis Royale – placée sous le haut patronage des souverains depuis sa fondation à l'époque de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Il faut à son tour distinguer celle-ci de la plus jeune Académie Royale de langue et littérature françaises de Belgique, dont Maeterlinck – Nobel oblige – était en 1920 l'un des membres fondateurs « cooptés ».

candidature d'Émile Verhaeren d'ailleurs). En consultant les archives de la Fondation Nobel (mises à notre disposition par l'entremise de Monsieur Jesper Svenbro, de l'Académie suédoise, qu'il nous est un plaisir de remercier ici), on a toutefois l'impression que Maeterlinck l'emporta sur les vingt-quatre autres candidats en lice pour le prix de 1911 (parmi lesquels des écrivains aussi prestigieux que Henry James et George Bernard Shaw, Anatole France et Pierre Loti) grâce à l'influence et à l'insistance du baron Carl Bildt, le très cultivé consul général de Suède à Rome.

L'attribution du prix Nobel, tous les spécialistes en conviennent, clôt la période la plus créative de Maeterlinck, alors âgé de 49 ans. Aussi n'est-ce pas étonnant que la grande majorité des travaux consacrés à notre auteur portent sur sa première période, celle qui s'étend sur un quart de siècle et va grosso modo de *Serres chaudes* (dont les premiers poèmes paraissent en revue en 1886) à *L'Oiseau bleu* (pièce créée à Paris et à Vienne en 1911, après Moscou, Londres et New York).

Le dossier qui suit ne cherchera pas à faire exception à cette règle. Fort d'environ 175 pages, il comporte cinq contributions, présentées selon l'ordre chronologique des œuvres auxquelles elles s'intéressent. Elles sont signées – il y a tout lieu de s'en réjouir – par quelques-uns des plus éminents spécialistes belges et français de Maurice Maeterlinck.

Dans l'étude inaugurale, Christian Berg (Université d'Anvers) se penche sur le projet épistémologique sous-jacent à l'œuvre maeterlinckienne et de manière plus générale à l'écriture symboliste. L'une et l'autre cherchèrent à promouvoir l'inconnu au rang de catégorie heuristique en réponse à la morgue positiviste telle que pouvaient alors l'incarner

Hippolyte Taine en philosophie et Émile Zola en littérature. Pour les symbolistes, il ne s'agit plus d'un inconnu positif – qui n'est inconnu que provisoirement face à la rationalité conquérante du progrès – mais d'un inconnu absolu, dont la connaissance appelle une refonte de la pensée et du langage.

Gérard Dessons (Université de Paris VIII – Vincennes Saint-Denis) étudie lui aussi le travail sur le langage opéré par Maeterlinck. Le lien entre les premiers poèmes et le théâtre à venir lui apparaît à cet égard fondamental et incontournable. Au-delà de la parenté thématique, il décèle une parenté plus profonde, qui désigne un nouveau mode d'être dans le langage. L'œuvre de Maeterlinck travaille à élaborer un symbole du poème et non la mise en scène d'un symbole préexistant; c'est par là que cette œuvre, tout en étant de son temps, fait son époque.

Cette analyse se trouve prolongée par celle de Christian Lutaud (Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle), qui montre la continuité entre *Serres chaudes* et *La Princesse Maleine* sur le plan du signifiant. Une « charpente phonique commune » organise les deux œuvres en deçà même du matériau verbal. L'écho des signifiants bâtit la cohérence d'un univers parfaitement identifiable dans sa singularité, notamment grâce aux groupes syllabiques ou consonantiques qui parcourent les textes à la manière de *Leitmotive*. Loin d'être un vêtement purement extérieur, le tissu phonique apparaît ainsi comme un vecteur de signification.

Relisant la pièce la plus célèbre de Maeterlinck, Michel Otten (Université catholique de Louvain) propose de nuancer le portrait de Mélisande, (trop?) souvent entourée d'une aura d'innocence. Car pour frêle qu'elle soit, cette princesse n'en

provoque pas moins une série de catastrophes dès son arrivée en Allemonde. Sans aller jusqu'à la qualifier de sorcière, le critique la considère plutôt comme une « dame de midi », aussi séduisante mais aussi dangereuse qu'une Sirène.

Le dossier se clôt par un article de Fabrice van de Kerckhove (Bibliothèque Royale de Belgique), bien connu des maeterlinckiens pour la rigueur de ses éditions critiques. Il poursuit ici son travail de limier en mettant au jour une partie encore insoupçonnée du réseau parisien du Gantois. Maeterlinck avait en effet de dynamiques alliés en Camille Mauclair et Robert Scheffer, lequel lui ouvrit les portes de *La Nouvelle Revue*. Van de Kerckhove part du compte rendu consacré par Maeterlinck au dernier roman de Scheffer, *Le Chemin nuptial*, pour montrer comment, malgré les apparences, il prend progressivement ses distances, lesquelles deviendront définitives avec la parution du *Trésor des humbles* (1896).

Bibliographie

- BRISSON, Adolphe (1897), « Un déjeuner avec M. Maeterlinck », dans id., *Portraits intimes. Troisième série (Promenades et visites)*, Paris, Armand Colin, p. 1-9.
- CAPITEYN, André, dir. (2011), *L'Oiseau bleu. À la recherche du bonheur*, Gand-Courtrai, Snoeck.
- ESPMARK, Kjell (1986), *Le Prix Nobel : histoire intérieure d'une consécration littéraire*, traduit du suédois par Philippe Bouquet, Paris, Balland.
- INGELBIEN, Raphaël (2005), « Symbolism at the Periphery: Yeats, Maeterlinck, and Cultural Nationalism », *Comparative Literature Studies*, vol. 42, n° 3, p. 183-204.
- MAETERLINCK, Maurice (1988), *L'Oiseau bleu*, préface de Marc Quaghebeur, lecture de Michel Otten, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».
- MERCIER, Désiré (1894), compte rendu de Nordau 1894, *Revue néo-scolastique*, vol. 1, n° 2, p. 186-189.
- NORDAU, Max (1894), *Dégénérescence*, traduit de l'allemand (1892) par Auguste Dietrich. Paris, Alcan, 2 vol.
- OTTEN, Michel & Fabrice VAN DE KERCKHOVE, dir. (2012), *Maeterlinck dans le monde. Le monde de Maeterlinck*, dossier thématique de *Textyles : revue des lettres belges de langue française*, n° 41, Bruxelles, Le Cri.
- RECLUS, Onésime (1886), *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette.
- RYKNER, Arnaud (1998), *Maurice Maeterlinck*, Paris-Rome, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français ».

WHIBLEY, Charles (1894), « The Art and Industry of English Literature/L'art et l'industrie de la littérature anglaise », *Mercury de France*, vol. X, n° 51, p. 259-269.

WILDE, Oscar (1993), *Salomé*, présentation de Pascal Aquien, Paris, GF-Flammarion.

« Comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante ». Maeterlinck et l'idéalisme symboliste

Christian Berg
Université d'Anvers

Le plus grand dénominateur commun du symbolisme est, à coup sûr, l'idéalisme. « Cette vérité évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice », comme l'appelle Remy de Gourmont dans la préface du *Livre des Masques* (1896) : « c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences : toute vérité en soi nous échappe; l'essence est inattaquable » (Gourmont, 1921, p. 11-

12). Celui qui fut sans doute la conscience de sa génération¹ et l'un des auteurs qui fut symboliste « de la façon la plus absolue » (Miomandre, 1907, p. 186), déclarera pourtant quelques années plus tard, dans *Le Chemin de velours* : « l'idéalisme est une doctrine immorale et désespérante : antisociale et antihumaine – et pour cela l'idéalisme est une doctrine très recommandable » (Gourmont, 1902, p. 202).

En gros, l'idéalisme symboliste – qui ne se confond en fait avec aucun idéalisme particulier tout en se référant à tous les idéalismes, y compris à celui de Platon – croit que le monde se compose exclusivement de représentations, et même de *mes* représentations. Les écrivains et les artistes y virent l'annonce d'un subjectivisme absolu, non dénué d'ailleurs d'incertitudes et de tourments. Le symbolisme était à la fois une esthétique, un système et une doctrine qui s'opposaient à autre chose : à savoir le système, la doctrine et l'esthétique positivistes. La conception du monde symboliste était en premier lieu une machine de guerre dirigée contre le positivisme, qui se confondait, en gros, avec la conception du monde de la bourgeoisie libérale de l'époque, de celle d'une partie des intellectuels, des écrivains (réalistes et surtout naturalistes), des scientifiques, de la classe politique. Le positivisme constituait le fond idéologique, moral et philosophique de toute une société dont les symbolistes se jugeaient exclus. Il est à l'origine d'une culture unidimensionnelle où tout s'exalte dans le concret; il développe une culture de la « monstration » où tout peut être montré, dit, nommé, répertorié, recensé. Le positivisme était la vision du monde de référence, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tant pour les écrivains réalistes

¹ Voir à ce sujet Schiano-Bennis, 1999, p. 186-210.

que naturalistes. Il s'enracinait principalement – mais pas seulement – dans la philosophie d'Auguste Comte.

Le symbolisme est une vision du monde idéaliste, cela est certain. Mais en disant cela, j'ai tout dit et rien dit. De quel idéalisme s'agit-il? Est-ce celui de la caverne de Platon, de l'idéalisme subjectif de Fichte, de celui, appelé objectif, de Schelling, de l'idéalisme absolu de Hegel? De l'idéalisme transcendantal de Kant? De celui de Schopenhauer? Bien malin qui pourra y répondre, tant l'idéalisme symboliste est un amalgame, un syncrétisme ou même une caricature de tous ces courants au point qu'il est impossible de lui attribuer une source distincte. Ce qu'on peut dire, avec certitude, c'est que l'idéalisme symboliste fut d'abord une machine de guerre contre le positivisme et qu'à ce titre il pourrait être défini comme un système qui s'énonce *a contrario* en choisissant des options qui prenaient le contre-pied de la vision du monde positiviste et scientifique du monde.

Les principes « idéalistes » que l'on défendait dans les revues gagnées à cette cause, dans les manifestes et autres ouvrages programmatiques, n'avaient souvent plus grand-chose à voir avec la pensée d'origine. Toute la riche et complexe tradition idéaliste allemande fut réduite à quelques formules-clés :

- le monde est ma représentation (Kant + Schopenhauer);
- le monde est l'empire de la douleur (pessimisme) (Schopenhauer);
- l'être individuel est la manifestation aveugle d'un vouloir-vivre universel (Schopenhauer);

- la prééminence absolue de la subjectivité : « Seul vit le moi » (Téodor de Wyzewa); « Seule vit notre âme » (Maurice Barrès).

L'idéalisme symboliste reposait sur quelques axiomes majeurs « susceptibles d'être paraphrasés à l'infini » (Schiano-Bennis, 1999, p. 191), ce que ne manquèrent pas de faire les jeunes écrivains qui épousèrent ce credo très hospitalier. La dispute avec le positivisme se réduisait ainsi à quelques formules. À Hippolyte Taine, qui affirmait dans l'« Introduction » à son *Histoire de la littérature anglaise* qu'« il n'y a pas d'expérience des objets absents » (1863, p. ix), les symbolistes avaient beau jeu de répliquer : « Faux! Vous voyez bien que vous ne voyez rien, ou seulement ce que vous voulez bien voir [...]. Le monde est ma représentation, explique Remy de Gourmont. Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents » (1921, p. 11-12). Pas d'observation sans observateur; qui dit observateur, dit subjectivité, a priori, parti-pris, déformation, illusion.

Une esthétique du secret

Pour reprendre l'image de Taine, on pourrait dire que l'idéalisme symboliste est effectivement une esthétique des objets absents, en réponse à la pensée positiviste et à l'esthétique réaliste, qui s'occupaient des objets présents. Pour cette dernière pensée, tout se matérialisait sous les espèces les plus objectives; le monde phénoménal n'avait plus ou n'avait pas de secrets, ou, s'il en avait, on finirait bien par les percer. Selon l'idéalisme symboliste, par contre, l'univers, la vie, le

destin recèlent de profonds mystères, et ceux-ci constituent l'essentiel de notre existence. Ce qui convoque une culture dans laquelle le réel a véritablement plusieurs dimensions (le visible, l'invisible, etc.). Ce secret, il existe, et il s'agit pour l'artiste de l'appréhender et de le sonder. Le symbolisme croit que derrière le monde des apparences se trouve un arrière-pays qu'il faut à tout prix découvrir ou faire découvrir. Appelons cet univers caché, celui auquel on croit ou auquel on *feint* de croire, le secret.

Ce secret n'est pas qu'un signifié caché qui donnerait la clef de tout : son utilité – littéraire et métaphysique – est beaucoup plus large, comme l'a montré Jean Baudrillard dans *De la séduction* :

Le caché ou le refoulé ont vocation à se manifester, alors que le secret ne l'a pas du tout. C'est une forme initiatique, implosive : on y entre, mais on ne saurait en sortir. Jamais de révélation, jamais même de « sécrétion » du secret (Zemplyny, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14); c'est de là qu'il tient sa force, puissance de l'échange allusif et rituel (Baudrillard, 1979, p. 108).

« C'est du seul prix de n'être pas dit qu'il tient son pouvoir » remarque encore Baudrillard. De là qu'on ne cesse d'affirmer, dans une esthétique du secret, que le sens n'est pas trouvé, qu'il n'est pas ici, ou qu'il n'est pas celui qui prévaut. Le secret est la promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà. On pourrait dire que le secret, finalement, c'est l'hyperbole du sens.

Les chansons (d'abord douze, puis quinze) que le jeune Maurice Maeterlinck écrit comme en marge de son théâtre et qu'il publie en 1896 et 1900 sont une parfaite illustration de ce qui précède, en ce qu'elles sont souvent construites sur une

dialectique simple entre le secret et le manifeste, entre ce qui est enseveli et doit être rendu à la lumière, entre ce qu'on attend et ce qui ne vient pas, entre voir et savoir, entre ce qui doit être cherché et ce qui doit rester celé ou caché, entre le don et l'usage qu'on en fait, entre l'attente et la manifestation, entre présence et absence, entre ce qui apparaît et ne cesse de se dérober. Dans ces microstructures dramatiques, pour éloignées qu'elles semblent de l'hermétisme du poème mallarméen, s'énonce néanmoins le dialogue fondamental de l'idéalisme occidental. En quelques vers simples, en quelques images et sur fond d'un décor proprement légendaire, des voix échangent des paroles qui semblent sortir de la nuit des temps, mais qui nous sont pourtant étrangement familières. À travers ces *Quinze chansons*, c'est toute la tradition occidentale qui nous parle et qui nous rappelle les discussions de Parménide, des éléates, des présocratiques, du *Sophiste* de Platon, de Meister Eckhart, de Ruysbroeck, de Kant, de Sartre et de Heidegger. Car le sujet de ces petits poèmes, c'est le rapport entre l'être et l'étant, entre l'être et le non-être, entre l'essence et l'existence, entre le même et l'autre, entre l'idée et la chose, rapport qu'interroge toute la tradition occidentale de l'idéalisme depuis Platon.

Prenons comme exemple l'une des plus célèbres *Chansons* : « J'ai cherché trente ans, mes sœurs », parue pour la première fois dans *La Plume* du 15 mars 1893. Ce poème est une bonne illustration de cette esthétique du secret en ce qu'il s'énonce essentiellement à partir de la conception que ce qui est n'apparaît pas² :

² Dans le rapport entre l'être et le paraître, on peut en effet distinguer quatre modalités de rapports et dire que 1) paraît ce qui n'est pas, 2) est ce qui ne

J'ai cherché trente ans, mes sœurs
Où s'est-il caché!
J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Sans m'en rapprocher...

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas...

L'heure est triste enfin, mes sœurs,
Ôtez mes sandales;
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
Et mon âme a mal...

Vous avez seize ans, mes sœurs,
Allez loin d'ici,
Prenez mon bourdon, mes sœurs,
Et cherchez aussi...
(Maeterlinck, 1965, p. 205-206)

Ici, le mystérieux « il » est doté de toutes les caractéristiques du secret le plus « retraits », puisqu'on l'a cherché longtemps – trente ans – et qu'on ne sait toujours pas où il se trouve; il est partout et en même temps, il « n'existe pas » (str. 2). Mais ce « il » qui s'est caché, qui est partout et n'existe pas, est quelque chose qui doit être relatif à l'âme (car si les pieds sont las, c'est l'âme qui « a mal ») (str. 3) et qui vaut la peine d'être cherché, malgré tout. On peut, bien sûr, ne voir dans cette chanson qu'une aimable devinette – qu'est-ce qui est partout et n'existe pas? que l'on est triste de ne pouvoir trouver? etc. – et donc, comme la plupart des commentateurs, dire qu'il s'agit de l'amour, du bonheur, du vrai, du beau, du bien, de Dieu, de l'Absolu. En fait, dans la longue tradition

paraît pas, 3) ne paraît pas ce qui est et 4) n'est pas ce qui paraît (voir Boutang, 1988, p. 73-82).

idéaliste, on dira que le « il » appartient, de toute évidence, à la catégorie de l'être et que cet être « est », d'autant plus qu'il ne « paraît » pas, en ce qu'il vit caché, dissimulé. Non pas, nous dit Maeterlinck, à la façon d'une feinte, d'une tromperie – car il pourrait s'agir d'un leurre, d'un mensonge : ce « il » impose sa présence au sujet grâce à sa dispersion (« Il était partout [...] et n'existe pas »). Raréfaction de la présence qui s'indique pourtant, de manière irritante, comme en creux.

Le dissimulé ici ne s'avoue pas mensonge, mais seulement secret, ou discrétion. Signalant en même temps sa présence et son « inexistence » : dans ce sens qu'il ne se révèle pas au niveau du réel, des phénomènes ou de l'apparence, mais seulement à celui de l'être qui est, par définition, celui du caché et du secret. L'être est *voilé* : il se cache, se dissimule, se soustrait, se retient... Le poème de Maeterlinck apporte le même message que celui véhiculé par Heidegger quelques décennies plus tard dans cette formule célèbre : « L'être est le comble de l'évidence, tout en étant le retrait » (1981, p. 83).

Pour une dramaturgie idéaliste

Le théâtre symboliste restait à inventer, en cette fin du XIX^e siècle, après les nombreuses déclarations théoriques des années quatre-vingt : le *Manifeste* de Moréas (1886), l'« Avant-dire » de Mallarmé au *Traité du verbe* de René Ghil (1886), *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice (1889), et j'en passe. Mis à part une pièce de Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, jamais jouée du vivant de l'auteur (représentée pour la première fois en 1894) et quelques drames historiques d'Édouard Dujardin vaguement inspirés de Wagner, le

symbolisme s'était surtout illustré par la poésie, peu par le roman, pas du tout par le théâtre. Camille Mauclair avait même prétendu que le symbolisme était « incapable, de par ses principes mêmes, de se manifester au théâtre » (cité dans Brunel, 1979, p. 168). Celui-ci était largement dominé par le « théâtre bien fait » ou les « pièces digestives » que réclamait le public français et, de façon générale, européen. Théâtre qui repose sur le dialogue, la pointe, le quiproquo, le jeu de mots, l'éclat, la répartie, parfois même la déclamation. C'est aussi le triomphe de l'acteur ou de l'actrice qui incarne de grands rôles ou même des types, comme Sarah Bernhardt ou Coquelin cadet. C'est l'époque des Labiche, des Feydeau, des Rostand (*Cyrano de Bergerac*) : un théâtre où « ça » parle, brillant, superficiel, léger et souvent leste.

Maurice Maeterlinck rejette d'emblée ce théâtre dans lequel il voit « un mari trompé qui tue sa femme, une femme qui empoisonne son amant, un fils qui venge son père, un père qui immole ses enfants, des enfants qui font mourir leur père, des rois assassinés, des vierges violées, des bourgeois empoisonnés » (Maeterlinck, 1999, p. 489). Dans son premier théâtre, Maeterlinck s'attaque en effet « aux fondements du théâtre français de son temps » (Quaghebeur, 2002, p. 91). Il apporte à la scène ce qui, normalement, échappe à la représentation (Dessons, 2005, p. 35-45) : « Dramaturge qui fait de l'irreprésentable la substance même de son théâtre, Maeterlinck entend pourtant le donner à voir » (Quaghebeur, 1990, p. 205). En quelques années, entre 1889 et 1896, Maeterlinck donnera tout son théâtre symboliste, « soit le poème scénique de l'innommable agissant et de l'irreprésentable pourtant présent » (*ibid.*).

C'est à cette présence que le premier théâtre de Maeterlinck doit d'être ce qu'il est : un théâtre de l'effroi, où les personnages sont prisonniers d'une puissance fatale, qui frappe les hommes aveuglément et à laquelle jamais ils ne comprendront rien. Le pari est fait ici que la vie serait un mauvais rêve que nous rêvons malgré nous. Maeterlinck, dans sa préface à l'édition en trois volumes de son *Théâtre*, en 1901, trouvera les mots justes et les images frappantes pour évoquer un projet théâtral qu'il n'a d'ailleurs pas désiré poursuivre :

On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur. Des destinées innocentes, mais involontairement ennemies, s'y nouent et s'y dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir, mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants. Et l'amour et la mort et les autres puissances y exercent une injustice sournoise, dont les peines – car cette injustice ne récompense pas – ne sont peut-être que des caprices du destin. Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes.

Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention. [...]

Il n'est pas déraisonnable d'envisager ainsi notre existence³. C'est, de compte fait, pour l'instant et malgré tous les efforts de nos volontés, le fond de notre vérité humaine. Longtemps encore [...] nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. À peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être [...], on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre. C'est ce que j'ai tenté dans ces petits drames. Il ne m'appartient point de juger si j'y ai quelquefois réussi (Maeterlinck, 1901, p. iii-vi).

Le maître mot, ici, c'est le verbe *supposer* (« que l'esprit du drame *suppose* malveillantes »). Du coup se dévoile rétrospectivement la vraie nature de ces « petits drames » : la fiction comme expérience philosophique, comme *experimentum mentis*. Une expérience de la pensée destinée à rester expérience dans la pensée, mais que la fiction peut représenter. « Et si c'était vrai... » : c'est le mode de questionnement que Maeterlinck utilisera toute sa vie et même le mode principal sur lequel il s'énonce. Pour le désigner, je dirais que c'est celui de la conjecture : « imaginons que... », « prenons que... », « supposons que... », « et si vraiment... », « pourquoi ne pas imaginer que... ». C'est un mode hérité de Villiers de l'Isle-Adam (« illusion pour illusion, choisissons celle qui nous rende un dieu »), mais aussi de Mallarmé : les fameux *comme si*, ou les *quand bien même*, et surtout les *si* qui cisailent *Un coup de dés*.

L'idéalisme symboliste avance ici son hypothèse principale : nous pourrions venir d'une source d'épouvante qui,

³ En reprenant cette préface dans *Le Temple enseveli* en 1902 (donc l'année suivante), il ajoutera : « il n'est pas déraisonnable, mais il n'est pas salubre d'envisager de cette façon la vie » (Maeterlinck, 1902, p. 114).

de plus, n'est pas pensable par l'homme. Mais si cette source nous constitue, il nous faut en envisager les conséquences en la projetant devant nous, sur le mode de la fiction. Celle-ci, certes, « n'est pas salubre », même s'« il n'est pas déraisonnable d'envisager ainsi notre existence ». Pas déraisonnable, mais pas salubre : les termes font rêver, mais confirment qu'on reste dans le mode hypothétique et que la fiction, sous nos yeux, devient une expérience métaphysique. Cette conjecture serait celle-ci : et si elle était vraie, cette « fable » que nous offre Schopenhauer, selon laquelle nous serions les pantins dérisoires d'une puissance fatale, mauvaise, hostile à l'homme, au bonheur, à l'amour?

L'ontologie schopenhauerienne a quelque chose d'hallucinant, d'absurde et d'insupportable. C'est que ce principe est entièrement immanent : l'ennui, c'est qu'il occupe tout le terrain – à la fois unique et omniprésent – et, ce qui est pire, c'est que ce principe unique, omniprésent et éternel, est un principe de destruction, de souffrance et de mort. Maeterlinck n'a jamais pu s'arracher à cette fascination de l'autre scène que lui avait apportée Schopenhauer.⁴

Pour en élaborer la fiction, il rêvait d'un théâtre d'androïdes – l'Andréide de *L'Ève future* date de 1886⁵ – qui écarterait entièrement l'être vivant de la scène. Il voulait éviter à tout prix de faire assister le spectateur à « une scène de la vie extérieure » pour arriver à représenter le mystère et la fatalité à l'état pur (Maeterlinck, 1999, p. 462). C'est pourquoi il n'y a pas

⁴ Voir à ce sujet Gorceix, 1975; Berg 1982; van de Kerckhove, 2004.

⁵ Andréide qui demandait déjà à Lord Ewald de choisir son illusion : « Oh! de quelle merveilleuse existence puis-je être douée si tu as la simplicité de me croire » (Villiers, 1923, p. 384-387).

de psychologie dans les pièces de Maeterlinck, pas de grands rôles : à cause de cette certitude, ce qui importe vraiment au théâtre, c'est le « grand secret » qu'il s'agit de suggérer ou, mieux encore, d'évoquer. Peu importe, dans *Pelléas et Mélisande*, que Mélisande ait ou non trompé Golaud; ce qui importe vraiment, c'est que ces personnages ne sont pas ce qu'ils sont, qu'ils ne font pas ce qu'ils veulent, ne disent pas ce qu'ils veulent. Ce nouveau théâtre « doit nous arracher au présent », et c'est pourquoi « l'absence de l'homme [...] semble indispensable » (Maeterlinck, 1999, p. 462). Maeterlinck a créé un théâtre où tout est déjà accompli, où le malheur se tient prêt et se rapproche pas à pas des hommes qui ne peuvent lui échapper. « Maeterlinck fait “expier” à ses victimes, en somme, le seul péché d'exister », dit à ce propos Paul Gorceix (1975, p. 205).

Du coup, le jeune Maeterlinck s'engage sur la voie de l'effroi existentiel et métaphysique, « l'effroi, né précisément de la privation de l'effroi qu'il y a autour de tout être vivant, et si inévitable et si habituel, que sa suppression nous épouvante » (1999, p. 463). Ce qui se montre, ou plutôt ce qui s'entrevoit – verbe central de cette esthétique – à travers les interstices ou les failles, glace d'horreur : l'inconscient, le vouloir-vivre, la chose en soi est une vraie « source d'épouvante ». Aux humains, il ne reste plus que la pitié, provenant d'une sorte de sentiment de complicité dans le malheur, « comme s'ils se savaient dans le secret du sort ou d'une chose qu'aucune pensée ne désigne exactement » :

Et c'est pourquoi notre vie se passe à traduire en je ne sais quel mystérieux idiome, la plupart des actes que nous voyons et des paroles que nous entendons (Maeterlinck, 1999, p. 473).

La langue et l'effroi

Ce premier théâtre opère la fusion entre la langue et l'effroi et c'est ce qui explique sans doute l'étrange fascination qui en émane. Le renversement provoqué par Maeterlinck ouvrait la voie à une contestation radicale de la scène dialoguée telle qu'elle continuera à se pratiquer au ^{xx}e siècle chez la plupart des auteurs de théâtre. Il faudra attendre les Beckett, les Duras et les Handke pour que puisse émerger un nouveau théâtre qui met à mal la principale convention théâtrale, à savoir le dialogue comme axe de la communication et comme vecteur de l'information nécessaire à la compréhension. « Quelque chose a été perçu dans le théâtre de Maeterlinck qui concerne spécifiquement l'échange de propos entre les personnages » (Dessons, 2005, p. 83). On a déjà bien montré comment ce dialogue, à proprement parler, ne fonctionnait pas ou mal, que l'interaction verbale entre les personnages était perturbée soit parce qu'ils ne se répondent pas vraiment, soit parce qu'ils proclament, comme Mélisande, qu'ils ne savent pas ce qu'ils disent, ou qu'ils ne savent pas ce qu'ils font, qu'ils ne savent pas ce qu'ils savent, qu'ils ne disent pas ce qu'ils veulent, qu'ils ne comprennent pas tout ce qu'ils disent et que, en général, ils ne comprennent rien à ce qui se passe autour d'eux. Les plus sages parmi eux, comme le vieux roi d'Allemonde – qui se targuait pourtant de posséder un certain savoir sur la vie et sur le destin des hommes –, doivent convenir, à la fin, qu'ils n'y comprennent rien non plus, le *non plus* englobant tous les autres personnages de la pièce et sans doute aussi le spectateur. Et que l'objet même de tout savoir humain qui compte quelque peu – celui sur l'amour, la mort, le bonheur, le malheur – reste hors de portée. Ce théâtre disqualifie, chemin faisant, toute certitude pour autant qu'un semblant de certitude ose encore s'énoncer

par la bouche de l'un ou l'autre personnage. De façon générale, on peut dire que les personnages de ce théâtre n'ont pas compris... qu'il n'y a rien à comprendre⁶.

Maeterlinck introduit aussi sur la scène ce qui ne devrait pas y avoir sa part : le silence, l'inaction, l'absence. Ce qui est montré dans ce premier théâtre, et ce pour la première fois, c'est un monde fonctionnant telle une image de la mort au monde. Pour la première fois s'énonce un théâtre en perspective pétrifiée et comme voué à une narcose silencieuse. Grâce à lui, on s'est aperçu que le silence constitue une catégorie du langage à part entière, et de cela le théâtre moderne se souviendra⁷.

Les symbolistes belges, et plus particulièrement ceux nés dans le Nord du pays n'eurent pas, comme Mallarmé, à tordre la syntaxe ou, comme les prosateurs français de la fin du siècle, à inventer une écriture artiste pour permettre au français standard de porter l'esprit nouveau en littérature. 1890, c'est aussi le début de ce que Gilles Philippe (2002) a pu appeler « le moment grammatical de la littérature française »: non seulement on touche au vers, mais on touche aussi à la syntaxe, à la phrase, aux mots, à la ponctuation. Cette liberté retrouvée permet aux Belges certaines audaces, comme, par exemple, les syntaxes « mal au clair » de l'Anversois Max Elskamp ou les « désossements » opérés par Verhaeren sur le vers et sur la prose en ces mêmes années. Il leur a suffi, somme

⁶ « On ne comprend pas toujours... On ne comprend jamais! » (Maeterlinck, 2009, p. 67.)

⁷ On se reportera aux beaux travaux d'Arnaud Rykner (1996, p. 283-318) sur le silence, l'inaction et l'absence dans ce premier théâtre, et bien sûr aux textes de Maeterlinck lui-même, notamment dans *Le Trésor des humbles* (qui comporte un chapitre intitulé « Le silence »).

toute, de se réclamer de leur altérité linguistique de Flamands francophones, altérité d'autant plus volontiers revendiquée qu'on se trouvait encore dans un contexte où il s'agissait de proclamer une identité culturelle belgo-flamande en dehors de son contexte linguistique. On s'aperçoit, chez Maeterlinck, que cette altérité passe dans le texte grâce à un ensemble de moyens qui, pour être assez visibles, n'ont jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble. Grâce toutefois à la publication des premières versions du premier théâtre, on s'aperçoit que le jeune Gantois employait – sciemment ou non – en français certaines tournures flamandes qui trahissaient, pour un lecteur français *native speaker*, une altérité qui ne se dissimulait guère. Ainsi la tournure néerlandaise *er is iemand die* ou *is er iemand die* a laissé des traces dans les manuscrits ou dans les premières versions : on y note des tournures comme : « qui est-ce qui s'est levé ? » ; « je crois qu'il y a quelqu'un qui s'est levé » ; « y a-t-il quelqu'un qui sache où nous sommes ? » Ou alors des phrases comme « qu'est-ce que j'entends maintenant », contamination par le *nu* flamand (*wat hoor ik nu?*) que Maeterlinck fera disparaître le plus souvent lui-même dans les rééditions de ses pièces⁸.

Mais ce théâtre repose aussi sur une organisation propre, « où la prosodie et le rythme inventent une syntaxe, une grammaire et un rythme spécifiques, tous liés à la signification de l'ensemble » (Dessons, 2005, p.85). Frappantes sont par exemple les répétitions, « qui donnent aux personnages

⁸ Exemples recueillis dans les notes et variantes des éditions établies et annotées par Fabrice van de Kerckhove : *La Princesse Maleine* (1998); *Petite trilogie de la mort* (2009); *Trois petits drames pour marionnettes* (2010). Il faut y ajouter les *Carnets de travail* (1881-1890) de Maeterlinck, mis à disposition grâce au remarquable travail du même éditeur scientifique (2002).

l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible » (Maeterlinck, 1901, p. ii). Les questions sans réponse, l'emploi intensif d'assonances, de paronomases ou d'antanaclases comme « Je suis las d'être assis » *versus* « Je suis las d'être ici » (*Les Aveugles*); « tout autour de la tour »; « Je n'ai pas regardé son regard » (*Pelléas et Mélisande*). Quelques exemples qui montrent que Maeterlinck attachait au moins autant – sinon plus – d'importance au système d'échos qui s'établit à travers le texte. Il recourt à une forme de spatialisation du langage qui fait de son théâtre un poème et du dialogue le vecteur d'un dialogue souterrain, « qui semble superflu » ou « inutile », mais c'est celui « que l'âme écoute profondément » (Maeterlinck, 1999, p. 492).

L'un des marqueurs de ce dialogue « souterrain » est certainement constitué par les tournures impersonnelles que Maeterlinck utilise très souvent dans les versions originales de son premier théâtre. En fait, il tend à y renoncer à la certitude pronominale : au théâtre, les pronoms de la première et deuxième personne se voient attribuer une interprétation par la seule situation d'énonciation. *Je* et *tu* renvoient à des rôles, celui de locuteur et d'allocutaire; la troisième personne est celle dont on parle, mais est avant tout le signe de celui qui est absent, le signe de l'absence.

On observe un emploi intensif de tournures impersonnelles ou de pronoms indéfinis (voir Berg, 1991, p. 33-45). Le *on* maeterlinckien tend à suspendre la vertu attributive du langage, confond l'homme à une généralité toujours fuyante, pour le déposséder enfin de toute certitude. Voyez le monologue d'Ygraine dans *La mort de Tintagiles*:

Qu'est-ce donc que j'ai dit? Je me rappelle... Je n'y crois pas non plus... On peut dormir... Tout cela n'a pas d'importance et ce n'est pas possible... Je ne sais plus ce que je pense... On vous éveille et puis... Au fond, voyons, au fond, il faut qu'on réfléchisse... On dit cela, on dit cela, mais c'est l'âme qui suit un tout autre chemin. On ne sait pas tout ce que l'on déchaîne. Je suis venue ici avec ma petite lampe [...] On ne peut pas monter si haut; et tout est défendu... Il fait froid... Il fait si noir aussi qu'on aurait peur de respirer... (Maeterlinck, 2010, p. 98-99)

Dans ce monologue, c'est bien à l'intervention de ce *on* qui « vous éveille » et que le cotexte ne permet pas d'identifier sûrement – mais dont le lecteur peut supposer qu'il se réfère sans doute aux puissances du château – que le *je* d'Ygraine doit de basculer vers l'indéfini, attiré sur la frontière entre la personne et la non-personne. Du coup s'instaure dans le dialogue une sorte de circulation continue entre les pronoms de personne (*je/tu*) et ceux de la non-personne (*il/on*) : comme si ce qui traverse le personnage estompait toute particularité.

Constructions impersonnelles et pronom indéfini sont des alliés naturels dans la phrase maeterlinckienne – comme dans toute parole, d'ailleurs : « Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver », lit-on dans *Intérieur*. Maeterlinck aime à les faire retentir ensemble dans ses dialogues, produisant des séquences où sont placés, en anaphore, pronoms indéfinis et tournures impersonnelles :

Le prince – Il y a du vent dans les saules...

Le roi – Il y a jour et nuit du vent dans les saules; [...]

Le prince – On dirait qu'on pleure autour du château.

Le roi – C'est la pluie qui tombe sur l'eau, c'est une pluie très douce...

La reine – On dirait qu'on pleure dans le ciel... (Maeterlinck, 2009, p. 87)

Nombreuses sont les attaques de phrases en « il y a » qui permettent de donner du corps à l'énoncé, mais en l'indéterminant d'emblée. Le pronom indéfini et les tournures impersonnelles permettent d'instiller dans les dialogues le malaise d'une présence étrangère, d'un *primum mobile* qui récuse peu à peu tout site propre à la personne qui parle et détruit lentement le mythe solipsiste du personnage.

C'est ainsi que ce théâtre opère la fusion entre la langue et l'effroi. Maeterlinck fut le premier dramaturge européen à prendre en charge l'inanité radicale de la personne en tant que personne et le premier à découvrir que, précisément grâce au théâtre, le langage peut transformer tout sujet parlant en sujet parlé en le maintenant sous la coupe d'un « troisième personnage qui se glisse toujours dans son dialogue ». Il lui a suffi de faire émerger, en position de co-énonciateur d'abord, d'énonciateur principal ou même parfois unique, ce troisième personnage « énigmatique, invisible, mais partout présent » qui s'avère immédiatement non-personne au cœur même de l'interlocution. Mais c'est finalement à elle que le sujet s'adresse pour ceci que, la langue étant cette adresse même, il suffisait d'établir, dans le dialogue, une confusion permanente et soigneusement entretenue entre la dépersonnalisation et l'impersonnel. Et c'est pourquoi le théâtre de Maurice Maeterlinck a en effet réussi, le temps d'une conjecture, à nous transporter « aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre » (Maeterlinck, 1901, p. vi).

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean (1979), *De la séduction. L'Horizon sacré des apparences*, Paris, Denoël/Gonthier.
- BERG, Christian (1982), « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, p. 119-135.
- BERG, Christian (1991), « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVIII, p. 33-45.
- BOUTANG, Pierre (1988), *Ontologie du secret*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- BRUNEL, Pierre (1979), « Littérature », dans Jean Cassou (dir.), *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, p. 153-218.
- DESSONS, Gérard (2005), *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper.
- GORCEIX, Paul (1975), *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, PUF.
- GOURMONT, Remy de (1902), *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France.
- GOURMONT, Remy de (1921 [1896]), « Préface », *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, p. 11-12.
- HEIDEGGER, Martin (1981 [1941]), *Concepts fondamentaux*, texte établi par P. Jaeger, traduction de P. David, Paris, Gallimard.
- KERCKHOVE, Fabrice van de (2004), « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et*

Mélisande », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 24, p. 23-37.

MAETERLINCK, Maurice (1901), « Préface », *Théâtre*, tome I, Bruxelles, Lacomblez; Paris, Per Lamm, p. i-xviii.

MAETERLINCK, Maurice (1902), *Le Temple enseveli*, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier ».

MAETERLINCK, Maurice (1965), *Poésies complètes*, édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre.

MAETERLINCK, Maurice (1998 [1889]), *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».

MAETERLINCK, Maurice (1999), *Œuvres I*, édition établie et annotée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe.

MAETERLINCK, Maurice (2002), *Carnets de travail (1881-1890)*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, tomes I et II, Bruxelles, AML éditions – Labor.

MAETERLINCK, Maurice (2009), *Petite trilogie de la mort*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, coll. « Espace Nord ».

MAETERLINCK, Maurice (2010), *Trois petits drames pour marionnettes*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, La Renaissance du Livre, coll. « Espace Nord ».

MIOMANDRE, François de (1907), *Visages*, Bruges, A. Herbert.

PHILIPPE, Gilles (2002), *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard.

QUAGHEBEUR, Marc (1990), *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur ».

- QUAGHEBEUR, Marc (2002), « Au seuil du théâtre moderne, le symbolisme », *Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, numéro spécial d'*Alternatives théâtrales*, n° 73-74, p. 90-95.
- RYKNER, Arnaud (1996), *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris, José Corti.
- SCHIANO-BENNIS, Sandrine (1999), *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Champion.
- TAINE, Hippolyte (1863), *Histoire de la littérature anglaise*, tome 1^{er}, Paris, Hachette.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1923), « L'Ève future », *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Mercure de France, p. 384-387.

Résumé

Dans ses premières pièces de théâtre, Maeterlinck fait le pari que la vie serait un mauvais rêve que nous rêvons malgré nous. Au sein d'un monde où tout conspire à suggérer l'idée de causalité, de nécessité et de finalité, le dramaturge gantois suggère la dépendance totale des hommes à une réalité ultime qui, elle, est sans cause, sans finalité, sans nécessité pensable et qui, de surcroît, est supposée malveillante. L'idéalisme de Maeterlinck est comme celui de Remy de Gourmont : immoral, désespérant, antisocial, antihumain et donc « très recommandable ».

Abstract

In his early plays, Maeterlinck surmises that life is a bad dream we dream in spite of ourselves. In a world where everything conspires to suggest the idea of causality, necessity and purpose, the Flemish playwright suggests instead that human beings are totally dependent upon a final reality, itself without cause, purpose or thinkable necessity (what is more, it is supposed to be malicious). Ultimately, Maeterlinck's idealism is like Remy de Gourmont's: immoral, hopeless, antisocial, anti-human and therefore "very commendable".

« Cette psalmodie ineffable autrement¹ ». *Serres chaudes*, un autre symbolisme

Gérard Dessons
Université Paris VIII

Un auteur sincère [...] n'existe
qu'en la portion d'*inentendu*,
qu'il apporte (Maeterlinck,
1999, p. 285)

Maeterlinck rassemble sur son œuvre la plupart des poncifs que le symbolisme a suscités, et particulièrement la difficulté d'assigner à ses textes un sens clair et définitif. Cette

¹ « Tout ce qui n'est pas strictement ineffable en prose n'est pas vers – aussi dans Baudelaire un grand nombre de pièces ne valent pas parce qu'elles ne sont pas purement cette psalmodie ineffable autrement » (Maeterlinck, 2002, p. 415).

caractéristique, la critique l'a identifiée au mal symboliste par excellence : l'obscurité. La formulation même de ce jugement importe, venant après le triomphe des Lumières sur l'obscurantisme. Le symbolisme apparaît donc, de ce point de vue, comme une « régression moderne », dans le sens non seulement de l'académisme littéraire, mais également de celui, civilisationnel, d'un Nordau (1894).

Le problème que pose la caractérisation historique du symbolisme, c'est le renforcement de la surdétermination métaphysique des œuvres, souvent légitimée, d'ailleurs, par le lien des poètes avec la tradition mystique. Ce lien, dont la réalité historique est indubitable, met l'accent davantage sur les motivations et les finalités des entreprises poétiques individuelles que sur le rapport critique au langage et aux modes de dire. Et cela, malgré les poèmes, et, bien souvent, malgré les poètes. La poésie de Mallarmé, qui projetait de faire une thèse de linguistique, a d'abord, dans son œuvre, la valeur et la fonction d'un travail sur le langage. Celle de Maeterlinck n'est pas non plus dissociable des réflexions critiques de l'auteur sur le langage, la littérature et le théâtre, et cela en dépit de l'importance de la rencontre avec l'œuvre de Ruysbroeck, et même, d'un certain point de vue, grâce à elle.

Il est d'ailleurs remarquable que les reproches faits par la critique littéraire aux symbolistes, et à Maeterlinck en particulier, concernent prioritairement des questions de langage et de pratique poétique. On fustige l'abondance des répétitions, l'organisation discontinue des œuvres, les incohérences sémantiques et le caractère incompréhensible de l'expression en général.

Le présent article se propose d'examiner la cohérence du travail sur le langage opéré par Maeterlinck dans ses premiers poèmes. Des commentaires existent, évidemment, sur ces textes, mais ils confèrent souvent au langage la valeur d'un truchement vers la saisie de l'essence ou de l'être des choses et des idées, voire de l'indicible. Ce qui ramène le point de vue sur le langage à celui d'une stylistique, un dualisme du fond et de la forme, fût-il pensé dialectiquement.

Maeterlinck, certes, travaille comme travaille son époque. L'intérêt y est celui, en face de la morgue positiviste, de l'inconnu, mais non pas d'un inconnu positif – ce qui reste à connaître et qui n'est inconnu que provisoirement face à la rationalité conquérante du progrès – mais un inconnu heuristique, réclamant, pour sa connaissance, une refonte épistémologique². De là, une attention collective au vague, à l'incertain, à l'indéterminé, à l'indécis, qui sont des effets de l'inadéquation du monde aux rationalités qui tentent d'en rendre compte.

Maeterlinck, plus que d'autres écrivains symbolistes, mais comme d'autres – on pense principalement à Mallarmé –, met en évidence ce dont s'occupe l'époque quand elle s'intéresse au mysticisme ou au rôle de l'inconscient (hartmannien et freudien) dans les échanges humains : l'élaboration d'une théorie de la signification qui soit une poétique du sens. À ce titre, Maeterlinck est un des auteurs qui ont développé le plus drastiquement le principe, généralisé à l'ensemble de la mouvance symboliste, du *suggérer*, que Mallarmé opposera au *nommer* comme pratique de l'écriture. L'enjeu du poème en tant que mode de dire est clairement ici une théorie de la signification.

² Voir l'article de Christian Berg ailleurs dans ce dossier. [Note de l'éditeur]

Il peut sembler délicat de partir de *Serres chaudes* pour réfléchir à cette question fondamentale, puisque ce recueil a été plutôt dénigré et renié par Maeterlinck en tant qu'œuvre de jeunesse³. Cependant, la lecture de son théâtre, autrement célèbre, permet, rétroactivement, de mesurer ce qui se préparait dans ces premiers textes : la mise au point d'une écriture qui soit un outil heuristique.

Le pouvoir du poème

La réception de *Serres chaudes*, à l'image de bien des œuvres symbolistes, se résume souvent à un constat d'illisibilité pour cause d'incohérence sémantique⁴ : ça ne veut rien dire, ou du moins pas grand-chose. Et de fait, l'attente logique se trouve déçue par un texte jugé « discontinu », « disconvenant », « dissonant », « fragmenté », « illogique », « absurde », « hallucinatoire » (ce dernier terme n'est peut-être pas, en l'occurrence, le qualificatif le plus péjoratif⁵).

³ On lui connaît ces propos, souvent repris à cause du drame humain qu'ils semblent traduire : « Dans *Serres chaudes*, il n'y a que du Verlaine, du Rimbaud, du Laforgue et, comme on me le reproche, du Walt Whitman et presque rien de moi-même » (Maeterlinck cité dans Postic, 1970, p. 31). Il dira à Albert Mockel, en juillet 1889, que son volume « vaut peu de chose après tout », et le présentera à Maurice Martin du Gard, en 1924, comme une maladie infantile : « C'est ma rougeole. » Qui sait, peut-être Maeterlinck aurait-il même donné raison à Michael Riffaterre qui évoque dans cette œuvre un « culte de l'artifice » ? (Riffaterre, 1979, p. 200).

⁴ Iwan Gilkin, dans *La Jeune Belgique* d'août-septembre 1889, parle d'un « amalgame incohérent de métaphores désorbitées » (cité dans Gorceix, 2005, p. 200) ; Michael Riffaterre (1979, p. 200) évoque des « séries d'images incohérentes ».

⁵ Qualificatifs pris indifféremment dans la critique sévère et dans la critique bienveillante.

La poésie symboliste hypostasait en quelque sorte l'enjeu de la poésie moderne – à moins que l'étiquette « symboliste » ne vienne baptiser de ce vocable toute entreprise d'écriture mettant en question le fondement de la signification poétique. Alors que la critique cherchait vainement un sens, et ne trouvait que du non-sens ou une absence de sens, Rimbaud (1871) prévenait Izambard, en lui envoyant son poème « Le cœur supplicié » : « Ça ne veut pas rien dire⁶. » Le mot importe par le travail de sa négativité. Pris dans son époque, il constitue la réponse à ce jugement négatif anticipé : « ça ne signifie rien ». Affirmer non pas ce que signifie ce poème, mais qu'il signifie, et qu'il ne signifie pas rien, c'est mettre en avant la dimension critique du poème, qui a ainsi pour fonction spécifique de contrer tout jugement de non-valeur sur un discours différent. En ce point se tient son efficience.

La recherche d'un nouveau mode de comprendre et de dire, qui est une des grandes affaires de l'époque, érige le poème en lieu d'élection. Freud le dira clairement en 1907 : « Les poètes et les romanciers sont des précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver » (Freud, 1971, p. 127). L'exploration de ce pouvoir du poème, Maeterlinck l'effectuera dans la pratique d'une signifiante spécifique qui a quelque chose à voir avec la théorie du symbole que les poètes tentaient alors d'élaborer, mais sans s'y identifier complètement⁷.

⁶ Pour un développement de ces questions, voir Dessons (2010, p. 38; 99-105).

⁷ Le rapport entre la signifiante poétique et la théorie du symbole est paradoxal, puisque, en dépit des apparences, la diversité du monde symboliste matérialise finalement la pluralité d'un rapport au monde qui est fondamentalement la recherche d'un nouveau mode anthropologique de signifier.

Il faut reconnaître que les textes théoriques de Maeterlinck n'aident pas toujours à cerner cette question, dans la mesure où ils sont pris entre un intérêt pour la démarche mystique et le projet d'une écriture dramatique novatrice.

Cependant, cette signifiante nouvelle se manifeste par les commentaires négatifs qu'elle provoque. On reproche à l'œuvre son caractère décousu, fragmentaire – autant d'appréciations que les critiques bienveillants vont mettre en avant pour attester de la modernité de Maeterlinck. Mais la promotion du négatif comporte un risque : en transformant des jugements critiques en propriétés de l'œuvre, on tend à occulter le fait que l'altération de la cohérence logique et du modèle téléologique – l'écriture conçue comme mouvement vers une fin – est indissociable de l'émergence d'une autre signifiante, laquelle ne relève plus de l'ordre discontinu du signe, mais de celui, continu, d'une rythmique.

La discontinuité logique a son pendant sémantique : le manque, le défaut de sens ou l'énigme impliquant un sens caché ou définitivement perdu, alors qu'au contraire c'est à un excès de sens que nous assistons, par l'activité d'un mouvement signifiant qui jamais ne s'arrête, jamais ne se fixe dans aucun signe qui pourrait être érigé en finalité de l'écoute et résolution du poème.

Le symbole qui n'est pas le symbole

On connaît la position de Maeterlinck sur le symbole. Bien que complexe, elle est claire, et ouvre précisément sur cette signifiante nouvelle qui va constituer le socle de son œuvre théâtrale (Dessons, 2005, p. 124-131).

Au « symbole *a priori* » ou « *de propos délibéré* », il oppose dans sa réponse à Jules Huret un symbole « inconscient », se produisant « à l'insu du poète, souvent malgré lui » (Huret, 1891, p. 124). La distinction est importante, dans la mesure où elle revient à déplacer le rapport de création à l'intérieur même de la pratique symboliste, qui postule l'antériorité essentialiste du symbole sur l'œuvre : « Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable » (p. 125). Le rapport du symbole au monde est centrifuge : « Le symbole du poème est un centre ardent dont les rayons divergent dans l'infini » (Maeterlinck, 1999, p. 461). L'œuvre est première. Dans les dictionnaires de symboles, c'est le symbole qui est premier.

Les œuvres de Maeterlinck, des poèmes aux pièces de théâtre, sont pleines de symboles *a priori*, que les critiques ont bien répertoriés : « la clé, la couronne, la lampe, la porte, la fenêtre, les chiffres trois et sept⁸ » (Gorceix, 1983, p. 18). Sans aller jusqu'à dire, avec Paul Gorceix, que dans cette œuvre « tout est symbole » (*ibid.*), il faut bien reconnaître que les symboles, au sens traditionnel du terme, s'y bousculent : l'étoile, la faux, le lys, le jet d'eau, etc. Dans les pièces, ils sont souvent soulignés, dans cette fonction, par les personnages. Mais leur accumulation, pratique symboliste par excellence, ne fait pas le « symbolisme » de Maeterlinck.

Tout poème est en partie lu-écrit par son époque, mais sa poéticité ne peut se résoudre dans cet historicisme ou ce

⁸ Le préfacier, qui dresse cette liste pour montrer le continu symboliste entre les *Chansons* et l'ensemble de l'œuvre, la complète par les termes suivants : l'or, la source, l'anneau, la lampe, le bandeau.

sociologisme du langage. Le poème s'approprie ce que l'époque donne et en déplace nécessairement la valeur.

Dans un entretien avec Adolphe Brisson qui l'interrogeait sur la signification symbolique de *Pelléas et Mélisande*, alors en préparation, Maeterlinck protesta d'abord en ces termes : « Le symbole ! Ne trouvez-vous pas qu'on en abuse ? » puis expliqua qu'il avait essayé de « faire autre chose », en concluant : « C'est du symbole et ce n'est pas du symbole » (Brisson, 1897, p. 6). On peut voir dans cette réponse énigmatique une forme de suspicion face à une théorie à la mode qui écrasait toutes les spécificités.

Bien que Maeterlinck soit un homme de son temps, pour lui le symbolisme n'est pas la mise en scène de symboles *a priori*, qu'ils préexistent aux poèmes ou qu'ils soient même construits comme tels par les poèmes (l'hôpital, la serre, la cloche), dans ce cas, c'est le principe qui précède l'œuvre. Ni la poésie ni le théâtre ne sont des devinettes pour grandes personnes.

Maeterlinck recherche autre chose. Ce qu'il désigne comme « symbole du poème » est le contraire d'un universel métaphysique. C'est un symbole singulier, qui est inventé par l'œuvre, mais n'est pas exportable. Il est actualisé par chaque lecture, par chaque représentation.

On comprend, et c'est sans doute la difficulté de cette conception, que le modèle de ce symbole de l'œuvre n'est plus le signe, dont il ne présente plus le caractère d'entité discontinue, nommable, identifiable par un nom, mais un symbolisme ou une symbolisation, une activité par laquelle une œuvre entière devient sens, fait sens. C'est pourquoi Maeterlinck peut écrire que « tout chef d'œuvre est un

symbole » (Maeterlinck, 1999, p. 461). L'idée de chef-d'œuvre impliquant inévitablement le jugement d'une collectivité.

Selon le principe de cette signifiante générale, les signes de l'œuvre sont lisibles, mais ne fixent pas le sémantisme du poème en un sens ultime et fini.

De ce point de vue, le problème de l'ineffable, lié au symbolisme, apparaît comme un faux-problème. La question n'est pas de ne pas pouvoir dire, mais d'inventer une autre façon de dire, sans qu'il soit nécessaire de trouver à cette recherche d'autre motif que l'invention du langage comme étant sa propre historicité. Ce qui constitue une motivation et une finalité suffisantes pour définir le poème, cet accélérateur de langage.

Stupéfiantes images

Parce qu'elle est liée à la théorie du *suggérer*, on a trop rapidement interprété la recherche de cette signifiante non sémiotique comme la tentative de pallier les lacunes du langage ordinaire, sur le modèle mallarméen du langage ordinaire et du langage poétique. En réalité, il n'y a pas d'« insuffisance [des] moyens⁹ » du langage ordinaire, parce que le langage ordinaire contient tous les moyens du langage, ceux qui sont connus comme ceux qui ne le sont pas (encore), et qui constituent à la fois le présent du langage et son devenir, le langage étant sa propre historicité, son propre inconnu. Écrire, alors, peut se

⁹ La métaphore suggère « “quelque chose”, dont l'invisible présence est en nous, mais que le langage discursif est incapable de saisir, compte tenu de l'insuffisance de ses moyens » (Gorceix, 2005, p. 199).

définir comme « l'augmentation de *ce qu'on ne sait pas* » (Huret, 1985, p. 156).

S'il s'agit de penser un inconnu du langage, on peut s'interroger sur l'attention portée aux images, dès *Serres chaudes*, qui fait souvent l'essentiel des commentaires sur l'œuvre – « Maurice pense en images » (Gorceix, 2005, p. 196) –, sans doute à cause du modèle symboliste et de son arrière-plan mystique, voire occultiste, mets de choix pour tout herméneute.

Dans le traitement de l'image résiderait la modernité de Maeterlinck. On évoque une « imagerie nouvelle » (Marchal, 1993, p. 84), on parle d'« images hétéroclites, insolites, absurdes » (Gorceix, 1983, p. 13), « d'images d'apparence désordonnée » (Angelet, 2002, p. 74), de « pratique de l'image aberrante » (p. 84), d'« émancipation de l'image » (p. 74). Loin de répéter les images conventionnelles, l'image chez Maeterlinck serait un moyen de révéler les relations profondes existant entre les choses (ou de les inventer, comme le proposeront les surréalistes).

À y regarder de près, certaines images ont dû, certes, surprendre les contemporains : « les serpents violets des rêves » ou « les tiges rouges des haines » (« Offrande obscure »). Mais ont-elles surpris davantage que, vingt ans avant, « la nuit gluante des racines » (« Complainte du fœtus de poète », Laforgue, 1979, p. 64) ou « Le Lys boira les bleus dégoûts » (« Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », Rimbaud, 1998, p. 140)? Finalement, la force de l'image poétique tient dans le non-respect de la prescription d'Aristote : les images doivent mettre en relation des termes logiquement *convenants*, ce qui ne constitue pas tout à fait l'exploration d'un inconnu du langage, mais plutôt d'un inconnu logique.

En fait, la théorie du symbole est plus large que la question de l'image, qu'elle englobe. Elle est une théorie globale du langage, avant même d'être la théorie de la connaissance qui l'identifie dans l'histoire des mouvements poétiques et artistiques.

Le rythme prosodique

Pendant que le milieu symboliste, poètes et critiques confondus, agite le chiffon rouge de l'image, tout un travail se met en place dans le silence des poèmes : une autre signification, libre du signe mais passant par lui. Le mouvement continu de chaînes prosodiques traversant les mots sans jamais s'y fixer, sur le principe de la rime, mais étendu à l'ensemble du poème, la génération continue d'un lexique où chaque entrée a pour sens sa valeur rapportée au contexte du poème.

Voici deux exemples d'échos prosodiques courant sur un vers. Dans le premier, « Et **j'écoute** des **jets** d'eau bleus » (« Oraison nocturne »), le mot « jets » ne signifie plus en tant qu'objet logique du verbe « j'écoute », mais en tant que vocable prédicatif substituant à la conception traditionnellement passive de l'écoute une conception dynamique. Dans le second exemple, « Et **ces élans si lents** encore » (« Ronde d'ennui »), l'appariement prosodique des groupes « ces élans » et « si lents » entre en tension avec l'oxymore issu de la confrontation des signifiés de ces mots, manifestant ainsi un changement de paradigme : la pensée du mouvement comme éthique du temps.

La fréquence des échos dans les vers participe à cette impression de serré prosodique qu'on ressent à la lecture d'un

poème de Maeterlinck. Cet effet s'accroît lorsque la chaîne est constituée par la reprise d'un même terme ou d'un groupe de termes, soit au sein d'un même vers : « Obscures de tiges obscures » (« Tentations »), soit sur plusieurs vers, comme le célèbre « Ennui » : « Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui, / Les paons blancs ont fui l'ennui du réveil, / Je vois les paons blancs, les paons d'aujourd'hui, / Les paons en allés pendant mon sommeil ». Il serait rapide de voir ici un simple mime thématique de l'ennui, la répétition des mêmes mots réalisant un effet de monotonie. En parlant de répétition, on ne dit pas grand-chose. Ce qui caractérise ce poème, c'est une dynamique particulière reposant sur une organisation contradictoire de la signification. La progression narrative finaliste (« Les paons [...] ont fui l'ennui; Je vois les paons [...] atteindre [...] l'étang; J'entends les paons [...] attendre [...] les temps ») se trouve en désaccord avec l'activité rythmique de la prosodie, qui signifie « dans tous les sens », pour reprendre l'expression de Rimbaud. Cette diffraction sémantique est favorisée par l'extrême proximité prosodique des termes, qui ne diffèrent que par un phonème ou deux : *paons / blancs, étang / entends / attendre, paons blancs / pendant*, et qui deviennent chacun un état à peine modifié des autres. Cette attention au peu prosodique prépare l'écoute du peu sémantique en quoi consiste la brièveté fondamentale de cette œuvre.

Le processus signifiant qui repose sur la reprise de quelques mots montre que le sens n'est pas dans les mots, mais dans le mouvement même qui les déplace au sein de la phrase, dans l'entre : « Mon âme en est triste à la fin; / Elle est triste afin d'être lasse, / Elle est lasse enfin d'être en vain, / Elle est triste et lasse à la fin / Et j'attends vos mains sur ma face. » (« Âme de nuit »). Il faut préciser, pour éviter les malentendus,

que même si la reprise des mots est favorisée, dans les poèmes de *Serres chaudes*, par l'emploi d'un lexique relativement restreint (on a évoqué une « indigence » de vocabulaire), il ne s'agit pas ici d'une *répétition de mots*, comme le feraient par exemple des enfants afin d'en épuiser le sens. Il s'agit, chez Maeterlinck, de la recontextualisation du mot dans une phrase, ce qui a pour effet, contrairement au jeu d'enfant, de l'ouvrir infiniment. La répétition n'est pas ici un procédé de ressassement, mais, comme l'avait bien vu Mallarmé¹⁰, une sémantique de position.

Cette signifiante prosodique, qui déborde la logique du signe, relève d'un mode *rythmique* d'organisation du discours. Cette fonction du rythme, théorisée par Henri Meschonnic (1982, 1998), les poètes de la modernité symboliste en avaient déjà la claire connaissance, à l'image d'Émile Verhaeren, qui avertissait, en 1890 :

Qu'on ne confonde pas le rythme avec l'harmonie imitative. C'est une vieille rengaine. Le rythme enveloppe l'ensemble; en chaque partie d'un livre ou d'un fragment de livre, d'une pièce ou d'un fragment de pièce, il exprime la marche et l'attitude de l'idée; il est, par conséquent, tout autre chose qu'une répétition facile de sons. (Verhaeren, 2008, p. 107).

On voit, d'une part, que dès la fin du XIX^e siècle la pensée du rythme n'est pas dissociée de la prosodie, et, d'autre part, que le rythme n'est plus ici un concept esthétique, mais qu'il est conçu comme une composante éthique du discours. Il s'agit de « la marche » et de « l'attitude de l'idée ».

¹⁰ À propos de « ce besoin souvent de proférer deux fois les choses » qu'il relevait dans *Pelléas et Mélisande*, il évoquait une « conscience de l'écho [...] qu'on nommerait à tort procédé » (« Crayonné au théâtre », dans Mallarmé, 1945, p. 330).

C'est ce qui explique qu'une chaîne prosodique puisse déborder non seulement les limites d'un poème, mais celles d'un recueil entier, pour constituer le mode d'organisation d'un autre texte de l'œuvre. Ainsi, le paradigme des mots contenant le diphone « al » traverse *Serres chaudes* : « Mon âme est **malade** aujourd'hui, / Mon âme est **malade** d'absences, / Mon âme a le **mal** des silences » (« Chasses lasses »), « Ils sont **pâles** comme des **malades** qui écoutent pleuvoir placidement sur les jardins de **l'hôpital** » (« Cloche à plongeur »), « Je chante les **pâles ballades** /.../ Je vois des noces de **malades** » (« Ronde d'ennui »), « **Hôpital! hôpital** au bord du **canal**! /.../ On y fait du feu dans la **salle**, /.../ Elle apporte le repas des **malades**, / Elle a clos les fenêtres sur le **canal** » (« Hôpital »). Le paradigme se continue dans *La Princesse Maleine*, dont il constitue un moteur important du drame (voir Dessons, 2005, p. 92-97). Un réseau lexical se constitue alors, associant, sous le chef paradigmatique de **Maleine**, dont le nom est porteur de ce signifiant rythmique, les mots **salle**, **catafalque** et la série en « mal » : **malade**, **malheur**, **malheureux**, **malédiction**. L'ensemble de ces termes constitue un champ lexical spécifique, qui exclut d'autres mots comportant le diphone « al », mais inclut le mot **salade** (dernière scène de *La Princesse Maleine*). La syllabe « mal », qui semble offrir à la lecture un symbole funeste bien dans le goût de l'époque, n'est en fait qu'un moment sémantique dans la dynamique d'une signifiante qui traverse les signes de l'œuvre sans jamais se fixer sur aucun.

Questions de métrique

Pour expliquer la coprésence de vers métriques et de vers libres dans *Serres chaudes*, les commentateurs ont avancé, entre autres raisons (on ne s'arrêtera pas aux motifs d'ordre

biographique : le passage des premiers aux seconds coïncideraient avec une crise religieuse de l'auteur), que la structuration des vers métriques serait inadaptée à l'expression de l'inouï dans le langage. En revanche, le vers libre, pris au mot, permettrait à son tour de libérer la parole pour la rendre apte à dire l'indicible. On remarquera que ces arguments ne tiennent que dans une perspective historiciste, ce qui n'est pas l'ordre du poème. Le vers libre est pensé comme une « innovation¹¹ ». Les poèmes métriques, écrits entre 1886 et 1889, sont certes plus anciens que les poèmes en vers libres, qui datent de 1888-1889, mais il semble risqué de poser que « les deux groupes de poèmes s'opposent en profondeur, au point de menacer l'unité du recueil » (Angelet, 2002, p. 79). Et cela, même si les poèmes en vers libres innovent en présentant des « successions abruptes d'images insolites et chaotiques » (*ibid.*). Le temps du poème n'est pas celui du progrès des formes. Et si le texte de *La Princesse Maleine* est une suite de « vers libres mis typographiquement en prose » (Maeterlinck à Huret, 1985, p. 152), *La Mort de Tintagiles* se trouve profondément mesuré par l'alexandrin¹².

Loin d'être une relique d'une poésie classique, le vers métrique, à la fin du XIX^e siècle, participe à l'historicité de la poésie moderne, que ce soit chez Mallarmé, Rimbaud, Verlaine ou Laforgue.

Ce qu'on perçoit dans l'usage moderne de la métrique, c'est qu'elle oblige à entendre, qu'elle active l'écoute, faisant de la lecture une diction. C'est d'ailleurs une des valeurs de la

¹¹ Pour Christian Angelet (2002, p. 79), le vers libre est l'une des « deux innovations introduites par la poésie de Maeterlinck ».

¹² Voir sur ce point Dessons (2005, p. 97-100).

chanson comme modèle du poème moderne, où les règles de la syllabation obéissent moins aux prescriptions d'un art poétique déclaré qu'à une démarche empirique. La métrique, alors, n'y joue pas contre l'oralité, mais avec elle. Dans les *Chansons* de Maeterlinck, par exemple, elle amuît fréquemment le *e* muet : « Ell(e) s'arrêta devant la porte¹³ ». La métrique rend indissociables la syllabe et la prosodie.

Par contraste, Verhaeren dénonçait la façon de lire des poètes romantiques et parnassiens, qui pratiquaient l'amuïssement prosaïsant pour mimer la rythmique du vers libre :

[Ils] sentaient si bien que leur vers était équivoque et discordant d'avec ce qui flottait de poésie dans l'air, que leurs interprètes [...] déclamaient dans leurs tirades, uniquement préoccupés de faire sentir le vers le moins possible. Ils réalisaient un acrobatisme curieux de la voix, filant avec une vélocité d'express, escamotant les rimes, bafouillant presque ou tout à coup s'arrêtant sur un vocable à l'hémistiche, y appuyant longtemps et donnant l'illusion que la phrase finissait à mi-chemin¹⁴.

Il n'y a pas plus d'essence de la métrique que d'essence du rythme. Simplement des historicités. La métrique classique, attachée à soustraire la production du sens à l'emprise du rythme, n'avait pas la même valeur poétique que la métrique du vers brisé d'Hugo, ouvrant le vers à l'oralité.

¹³ « Chanson IX ». Comparer avec le traitement différent du *e* muet, compté dans un autre vers du même poème : « Mais elle ne répondait pas ». Dans la chanson XI, le *e* final des formules initiales de vers « Ma mère » / « Ma fille » devant consonne est systématiquement amuî : « Ma mèr(e), je l'entends partout... / Ma fill(e), de qui parlez-vous? ». Cet amuïssement de la voyelle est renforcé par sa situation de fin de groupe matérialisé par la virgule.

¹⁴ Verhaeren (2008, p. 106), qui conclut de cette façon : « Cela seul, mieux que n'importe quel aveu, indiquait l'en-retard de la versification romantique et parnassienne ».

Le mètre, à la fin du XIX^e siècle, cohabite avec le vers libre, contredisant par avance le mythe, développé au XX^e siècle, du vers libre issu de la destruction du vers métrique (de l'alexandrin notamment). Comme Rimbaud, Maeterlinck n'est pas dans le mythe d'un progrès du vers marqué par l'abandon de la métrique et l'avènement du vers libre.

Affiner l'écoute

La condensation des vers, provenant de l'insistance des chaînes prosodiques, de la reprise des mêmes mots, et, pour certains poèmes, de la diction métrique, produit une sorte d'hypnose de la lecture, propre à la perception d'une signifiante qui agit sans s'arrêter à aucun des signes qu'elle traverse. On rejoint les pratiques poétiques du vague, de Baudelaire à Verlaine, en passant par Mallarmé et ses *Divagations*.

Parfois, les échos sont soulignés : « Un clair de lune las » (« Oraison »), « En un sanglot glauque éternel » (« Serre d'ennui »), « Tous les ans passait un passant » (« Chanson I »), « Et mon âme a mal » (« Chanson XIII »). Mais ce sont plutôt des avertisseurs d'écoute, qui rendent la lecture sensible aux « échos que se font certains mots et qui sont perdus dans l'enchaînement inattentif du sens » (Meschonnic, 1996, p. 244). Il est alors capital de lire autrement.

Lire le symbolisme, c'est donc moins décrypter des symboles que se mettre à l'écoute de cette discursivité dont Maeterlinck a fait la théorie, et qui se manifeste « au-dessus, au-dessous, tout autour du sens littéral » (Maeterlinck, 1999, p. 565). Le mythe et la fable jouent dans cette écoute un rôle important, par le fait qu'ils sont des discours indéterminés :

libres de tout ancrage historique, ils favorisent la marche aventureuse du signifiant.

Une théorie du sens sans le sens

Les critiques qui ont reproché à l'œuvre de Maeterlinck un défaut de sens ont oscillé entre l'absence de sens et l'insuffisance de sens. L'absence de sens, c'est le n'importe quoi sémantique, les « images aberrantes », au moins leur « non sens fréquent » (Riffaterre, 1979, p. 200), responsables de l'illisibilité des poèmes de *Serres chaudes*. L'insuffisance de sens, c'est le peu sémantique, le caractère jugé insignifiant des dialogues du premier théâtre, auquel on peut ajouter leur dimension éthique de « paroles indécises » (Maeterlinck, 2002, p. 1031), avec la double valeur, subjective et objective, de l'indécision.

Ces deux critiques sont finalement les derniers sursauts d'une conception de la signifiante que la modernité littéraire rendra obsolète : la production d'un sens clair et plein, un sens qui ait la dimension d'un événement. Les générations suivantes feront l'épreuve d'une signifiante qui se constitue en-dehors du sens. Elles découvriront qu'un discours peut signifier sans qu'il ait pour cela produit un sens, sans finalité.

On mesure l'ambiguïté attachée au symbolisme comme lieu d'exercice privilégié de l'herméneute. En fait, le symbolisme, celui de Mallarmé, de Maeterlinck, pousse l'herméneutique à son propre épuisement, le minimalisme des textes et leur économie de moyens condamnant l'herméneute à générer lui-même sa propre énigme à résoudre, et finalement à se prendre lui-même comme objet de son interprétation.

Le symbolisme de Maeterlinck se tient dans un espace entre ce qui signifie encore et ce qui ne signifie plus. À propos de *Serres chaudes* alors en gestation, Maeterlinck précise que « le ton du livre doit être une mysticité oblique, délirante et glauque » (Maeterlinck, 2002, p. 372). C'est un peu ce que Verhaeren décrit dans ce recueil, un mouvement constant : « La pensée y ondoie, y serpente, s'arrachant, s'attachant, s'éloignant, revenant avec les fantaisies des rameaux de la vigne, avec les hésitations, les regrets, les élancements, les reculs de l'incertitude » (Verhaeren, 2008, p. 135). Le point de vue dynamique de la signifiante périme la tentation essentialiste du symbolisme fondé sur le modèle du signe.

L'ordinaire poétique

L'œuvre de Maeterlinck, dégagée du spiritualisme et du mysticisme où elle avait longtemps été cantonnée, est devenue une œuvre moderne. Et ce déplacement, elle l'a opéré toute seule. C'est une façon de dire qu'elle n'a pas eu besoin qu'on la force à être moderne. Surtout qu'à ce jeu la critique montre toujours qu'elle se trompe de modernité. Ainsi, considérer l'association du vers libre, des énumérations, des répétitions, des litanies, des images dissonantes comme une « forme antipoétique » (Gorceix, 1983, p. 16) est en-deçà du travail de l'œuvre, qui explore précisément la poéticité du quotidien.

Dans la mesure où la critique reconnaît qu'à la différence d'autres auteurs symbolistes Maeterlinck emploie des mots

ordinaires¹⁵ ou quotidiens, c'est-à-dire simples, loin du culte voué généralement par les symbolistes aux mots rares¹⁶, la spécificité poétique se trouve déplacée de la valeur du mot à la singularité de son emploi. Postuler un « clivage entre la langue poétique et l'utilisation quotidienne, prosaïque du langage » (Gorceix, 1983, p. 14) revient à inscrire la poéticité symboliste dans la logique de l'écart. L'œuvre de Maeterlinck sera donc rapportée à « cet "écart", cette manière de dévier par rapport à la norme » (*ibid.*), que la critique peut encore considérer comme « caractéristique de la poésie » (*ibid.*).

On savait que le tragique était quotidien; on sait maintenant que la poésie est ordinaire. Mais qu'on ne le sait pas. Cependant, plutôt que d'écart par rapport à une norme, il s'agit en fait d'un positionnement sur l'autre face de la norme, du côté de son altérité inacceptée car inacceptable. La poésie est, comme l'inconscient, complètement ordinaire, jusque dans son apparence extraordinaire. Maeterlinck évoquait, chez Ruysbroeck, cette capacité de montrer « les aspects inconnus et parfois effrayants » (Maeterlinck, 1999, p. 288) du langage ordinaire.

On a toujours du langage ordinaire une idée plus étriquée que le langage lui-même. Ainsi, le jugement suivant : « Lorsque le poète parle de "l'âme pâle d'impuissance", de "blanches inactions" ou de "l'âme pâle de sanglots", il est bien clair que le langage ne correspond plus à l'usage normal du vocabulaire » (Gorceix, 1983, p. 15) est démenti par l'usage sinon « normal »,

¹⁵ Le modèle est ici Ruysbroeck, dont Maeterlinck a souligné « cette étrange insistance sur les mots ordinaires, de manière à en faire apparaître les aspects inconnus » (1999, p. 287-288).

¹⁶ Observation d'abord faite par Joseph Hanse, mais souvent reprise depuis (entre autres par Riffaterre, 1979, p. 199).

du moins « commun » – en tout cas non poétique – du langage. Les images poétiques « blanches inactions » (« Oraison ») ou « ennui bleu » (« Serre d'ennui ») ne sont pas éloignées des ordinaires « idées noires » ou « peurs bleues ».

Bien que Maeterlinck soit censé avoir renié *Serres Chaudes*, le recueil apparaît comme un laboratoire de « quelque chose », qualité qu'il partage avec les *Chansons*, réputées avoir été également rejetées par leur auteur¹⁷. Le lien, en tout cas, entre ces poèmes et le théâtre à venir est effectif. On a bien sûr évoqué la parenté des thèmes, mais il s'agit surtout de la parenté d'un mode d'être dans le langage. Une question de manière. Deux paramètres alors doivent être pris en compte, qui ne cantonnent pas le symbolisme de Maeterlinck à un problème d'images : le sujet du poème, d'une part; la société (des lecteurs), de l'autre. L'œuvre de Maeterlinck explore une signifiante qui est indissociablement celle d'un sujet et celle d'une époque. Et c'est parce qu'elle travaille à élaborer un symbole du poème, et non la mise en scène d'un symbole préexistant, que cette œuvre, tout en étant de son temps, fait son époque.

¹⁷ « Il n'y a rien sous tout cela qu'une manière de jouer avec les mots harmonieux ». Même si ce propos, rapporté par Georgette Leblanc dans ses *Souvenirs (1895-1917)* apparaît « bien peu crédible » (Gorceix, 2005, p. 226), il participe au statut singulier d'une œuvre, certes identifiée comme « symboliste », mais engagée dans une démarche personnelle distincte de la *doxa* de son temps.

Bibliographie

- ANGELET, Christian (2002), « Maeterlinck et Rimbaud. Tradition et nouveauté dans *Serres chaudes* », dans Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, AML éditions – Éditions Labor, p. 74-88.
- BRISSON, Adolphe (1897), « Un déjeuner avec M. Maeterlinck », dans id., *Portraits intimes. Troisième série (Promenades et visites)*, Paris, Armand Colin, p. 1-9.
- DESSONS, Gérard (2005), *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper.
- DESSONS, Gérard (2010), *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, coll. « Le marteau sans maître ».
- FREUD, Sigmund, (1971 [1907]), *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- GORCEIX, Paul (2005), *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri.
- GORCEIX, Paul (1983), « Préface » à Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 7-27.
- HURET, Jules (1985 [1893]), « Conversation avec Maurice Maeterlinck (I) », dans Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor.

- HURET, Jules (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier.
- LAFORGUE, Jules (1979), *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie ».
- MAETERLINCK, Maurice (1999 [1890]), *Œuvres I*, édition établie et annotée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe.
- MAETERLINCK, Maurice (2002), *Carnets de travail (1881-1890)*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles, AML éditions – Labor, 2 vol.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- MARCHAL, Bertrand (1993), *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin.
- MESCHONNIC, Henri (1996), « Prosodie, poème du poème », dans Sylvain Auroux, Simone Delesalle et Henri Meschonnic (dir.), *Histoire et grammaire du sens : hommage à Jean-Claude Chevalier*. Paris, Armand Colin, p. 222-252.
- NORDAU, Max (1894), *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich. Paris, Alcan, 2 vol.
- POSTIC, Marcel (1970), *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet.
- RIFFATERRE, Michael (1979), « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », dans id., *La Production du texte*, Paris, Seuil, p. 199-215.
- RIMBAUD, Arthur (1871), Lettre du 13 mai à Georges Izambard ([http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre de Rimbaud %C3%A0 0 Georges Izambard - 13 mai 1871](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Georges_Izambard_-_13_mai_1871)).

RIMBAUD, Arthur (1998), *Œuvres*, Paris, Pocket.

VERHAEREN, Émile (2008), *De Baudelaire à Mallarmé*, suivi de *Parnassiens et symbolistes*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Résumé

On a reproché au recueil de poèmes *Serres chaudes* son manque de clarté, voire son illisibilité. Cette critique trahissait en fait une inadaptation de la lecture à un mode de dire nouveau qu'inventait ce maître du symbolisme à la recherche d'un symbole qui ne soit plus *a priori*, mais issu de l'œuvre elle-même. Une telle entreprise impliquait un mode de signifier spécifique, largement responsable de l'étrangeté d'une œuvre qui privilégiait le rythme contre le signe, imposait la disconvenance logique, et imposait la coexistence de vers métriques et de vers libres.

Abstract

The poems collected in Maeterlinck's *Hothouses* have been criticized as lacking in clarity and even as coming close to being illegible. This criticism actually stems from a reading that failed to engage with the new mode of expression devised by the master, whose symbols derived from the work itself instead of being a priori constructs. Such an undertaking involved a specific mode of signification, which is largely responsible for the strangeness of a work that privileged rhythm over signs and syntax, thus creating occasional breeches of logic and juxtaposing metrical and free verse.

Structures phoniques et structures sémantiques dans *Serres chaudes* et *La Princesse Maleine*

Christian Lutaud

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Position du problème

On doit, concernant l'œuvre du premier Maeterlinck, oublier pour un temps les distinctions de genre littéraire. C'est particulièrement vrai de ces deux œuvres fondatrices que sont le recueil *Serres chaudes* et la pièce *La Princesse Maleine*.

Ainsi, tels vers de *Serres* résument assez bien l'atmosphère du drame :

« Ils arrivent comme des vierges qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour de jeûne » (« Cloche à plongeur¹ »)

ou

« Il y en a sous la voûte desquels on assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close » (« Regards »)

ou

« Princesses abandonnées en des marécages sans issues » (*ibid.*)

Tandis que, en sens inverse, certaines répliques de *Maleine* rappellent les vers libres du recueil² :

« Il y a un grand navire de guerre dans le port. » (V, 1³)

ou

« Il y a des hiboux sur les croix! Toutes les brebis du village sont couchées sur les tombes! » (V, 2)

ou encore

« Il paraît que l'orage a fait de grands ravages. » (V, 2⁴)

Un lexique voisin, fait de *regards*, de *poison*, de *prairies vénéneuses*, de *paons*, de *lune pâle* et de *princesses de cire*, etc.,

¹ Toutes les citations sont tirées de l'édition préparée par Paul Gorceix (Maeterlinck, 1983); afin de ne pas visuellement surcharger le texte, nous n'indiquerons que l'acte et la scène (pour la pièce) ou le titre (des poèmes), généralement assez courts pour que le lecteur retrouve les occurrences sans peine.

² À Jules Huret, en 1891, Maeterlinck avouera lui-même, en parlant de sa pièce : « Savez-vous que ce sont des vers libres mis typographiquement en prose? » (Maeterlinck, 1985, p. 152).

³ Le présentatif « Il y a », venu d'Apollinaire, en initiale prosaïque de vers, caractérise – on le sait – certains des vers libres les plus hallucinés de *Serres chaudes*.

⁴ Un des vers blancs de la pièce (alexandrin à rime intérieure ou distique d'hexasyllabes).

caractérise les deux œuvres. Mais ce n'est pas encore là l'essentiel.

Ce sur quoi nous voulons insister ici – et qui, à notre sens, caractérise en propre l'art maeterlinckien – c'est la charpente phonique commune aux deux œuvres, laquelle en organise la rigoureuse logique poétique. En-deçà même du matériau verbal, à un niveau plus primitif, l'écho des seuls signifiants bâtit la cohérence d'un univers, parfaitement identifiable dans sa singularité.

Les premiers noms, ce sont les noms propres, et dans le texte de la pièce les premiers mots donnés sont ceux de la liste des *dramatis personae*. Bien sûr, l'origine de ces noms semble, au premier chef, culturelle, et Maeterlinck puise, il est vrai, dans ses vastes lectures, pour la plupart non francophones : « la Princesse Maleine » se souvient ainsi de *Jungfrau Maleen* des frères Grimm (dont Maeterlinck lut les contes dans la traduction anglaise de Lucy Crane); « Hjalmar » nous rappelle que l'auteur était féru d'Ibsen⁵; « Marcellus » était déjà un personnage d'*Hamlet*, « Stephano » du *Marchand de Venise* et de *La Tempête*; « Vanox » est un écho au Lennox de *Macbeth*, pièce plus tard traduite par un Maeterlinck fervent de Shakespeare⁶; quant au « petit Allan », c'est peut-être un discret hommage au nom d'Edgar Allan Poe, autre écrivain fort prisé de notre auteur, etc. Mais les principaux parmi ces emprunts n'auraient pas été ratifiés aussi facilement si, à un niveau plus immédiat, celui du signifiant pur dans sa texture phonique, ils ne se

⁵ Hjalmar est le nom d'un personnage du *Canard sauvage*.

⁶ D'une manière générale, la critique a montré tout ce que *La Princesse Maleine* devait aux influences shakespeariennes, explicitement reconnues, du reste, par l'auteur.

faisaient eux-mêmes échos ou – mieux – ne consonaient avec certains mots, au reste disséminés dans le texte, porteurs du climat poétique et tragique de l'œuvre, et vecteurs – si je puis dire – de la *weltanschauung* maeterlinckienne⁷.

Les noms des deux protagonistes, Maleine et Hjalmar, dominant dans le texte, proféré sur scène, des répliques⁸ : le nom de « Hjalmar⁹ » est cité, évoqué ou directement interpellé non moins de 61 fois, celui de « Maleine » (ou de « la princesse Maleine »), 143 fois! Voilà qui excède, bien entendu, les nécessités de la mise en dialogue d'une intrigue, et qui n'est pas non plus réductible au seul procédé, parfois lassant, de la répétition hyperbolique, si cher à l'auteur à cette époque. Avant toute parole les deux jeunes amoureux s'embrassaient déjà par

⁷ Ce que nous venons de dire à propos de l'anthroponymie serait également valable pour la toponymie de la pièce, la réalité du proche référent géographique assumant ici le rôle que joue celui de l'emprunt aux lectures pour les noms de personnages. Ainsi Harlingen et Ysselmonde, île et port très réels des Pays-Bas, ont en même temps l'avantage d'être des signifiants *phoniquement pertinents*, en tout cas dans l'univers maeterlinckien, et de *faire système* avec d'autres noms, propres et communs, dans la fiction. Dans ce théâtre si onirique, le recours à des noms de lieux réels aurait pu *a priori* surprendre, si ce n'est que *par leur face* « *signifiant* » ils renvoient en définitive à la fiction et au rêve et se délestent de tout leur poids référentiel.

⁸ Nous faisons abstraction des didascalies, même si ce « premier théâtre » maeterlinckien est surtout un « théâtre dans un fauteuil » (les théories de l'auteur, identiques, à la même époque, à celles d'un Mallarmé, étant que le texte dramatique perd toute son aura poétique dans le prosaïsme d'une représentation concrète). En effet, ce sont surtout les paroles mises dans la bouche des personnages, même si ces derniers ne sont que de pures représentations psychiques pour un lecteur, qui portent l'univers poétique *sonore* de la pièce, ces sonorités fussent-elles, de leur côté, de simples images acoustiques dans le cerveau de ce lecteur.

⁹ Comptons ici pour négligeable le fait que « Hjalmar » soit à la fois le nom du roi et celui du prince son fils. Ce qui importe à notre hypothèse de travail, c'est la seule mention du nom (signifiant/signifié) dans les paroles prononcées, presque indépendamment du référent.

leurs noms, comme dirait Montaigne. Le AL de *Hjalmar* mire son reflet dans le AL de *Maleine*; et son MA dans le MA de la même *Maleine*. Ce dispositif (qui fonctionnera plus tard pour *Pelléas et Mélisande*) n'est pourtant pas l'essentiel. Il y a en effet aussi une nette distinction : le tri-phonème MAL à l'initiale de *Maleine* et le tri-phonème MAR à la finale de *Hjalmar* sont beaucoup plus *paradigmatiques* en ce qu'ils lancent deux séries fondamentales au tissu verbal de la pièce (et du recueil poétique contemporain).

Mal → Maleine → Malade

MAL gouverne en effet une série MAL – MALHEUR – MALÉDICTION – MALADE (ce dernier terme étant dominant). C'est comme si MAL était un radical et que « MALeine » le recelait au même titre que MALheur ou MALade, *-eine* n'étant qu'une forme déclinée ou conjuguée, une sorte de suffixe ou de désinence. On notera, au-delà du cas particulier des textes maeterlinckiens, que MAL est bien dans la langue française un mot-radical qui gouverne toute une série paradigmatique : outre les mots cités on a « maladie », « malaise », « malsain », « maléfique », « malavisé », « malencontreux¹⁰ », etc.

¹⁰ Même s'il n'est réalisé ni dans *La Princesse Maleine* ni dans *Serres chaudes*, on peut penser aussi au mot « *malaria* » (de l'italien *mala aria*, « mauvais air »), qui vient comme spontanément à l'esprit du fait d'une coïncidence des deux premières syllabes avec « *malade* », tant est prenant le climat méphitique de cet univers maeterlinckien, avec ses « fièvres », « étangs », « marais », « poisons », « brouillards vénéneux », etc. En régime poétique, il y a des mots qui résonnent ainsi secrètement par induction, *en transparence*. « sous les mots », comme nous dirons plus loin...

Dans *Serres chaudes*, on trouve 22 occurrences du mot « malade¹¹ », ceci dans 16 poèmes (sur un total de 33), dont 10 en vers réguliers (sur 22) et 6 en vers libres (sur 7)¹². Pour sa part *La Princesse Maleine* fournit 40 occurrences du mot « malade(s)¹³ ». Voilà qui est considérable. Donnons quelques exemples de répliques où le mot (« masse sonore ») *malade* est systématiquement rapproché du nom Maleine :

« *Maleine m'a l'air un peu malade.* » (III, 3), MAL – MAL – MAL
La nourrice – Et moi je dirai à petite mère que tu as éveillé
Maleine. Viens, *Maleine* est *malade*.
Le petit Allan – *Ma-aleine* est plus *ma-alade*. (IV, 5), MA-AL –
MA-AL
La nourrice – *Maleine!* *Maleine!* *Maleine!* Es-tu *malade*? Je suis
ici! Mon Dieu! mon Dieu! *Maleine!* *Maleine!* *Maleine!* (V, 3)

Le morbide (et aussi la morbidesse¹⁴), qui font partie de l'esthétique décadente et fin-de-siècle en général, atteignent un sommet dans ces premiers textes de Maeterlinck. L'influence d'Edgar Poe et de ce premier « théâtre de la cruauté » qu'est le

¹¹ « Serre chaude », v. 19; « Tentations », v. 16; « Âme », v. 5, 12, 33; « Chasses lasses », v. 1-2; « Fauves las », v. 3; « Heures ternes », v. 10; « Hôpital », v. 41; « Oraison nocturne », v. 19; « Désirs d'hiver », v. 16; « Ronde d'ennui », v. 4; « Cloche à plongeur », v. 17 et 29; « Visions », v. 12; « Regards », v. 6, 14 et 37; « Après-midi », v. 11; « Attouchements », v. 20; « Âme de nuit », v. 20. On constate que deux poèmes réalisent deux occurrences du terme, deux autres, trois occurrences du terme (il s'agit en majorité de pièces en vers libres).

¹² On voit donc la prééminence dans ce cas du groupe des vers libres, que chacun s'accorde à trouver les plus originaux, les plus modernes du recueil maeterlinckien, mais surtout qui consonnent le plus étroitement avec le monde de *La Princesse Maleine*.

¹³ I, 2 (4 fois); I, 3 (2 fois); II, 1; II, 2; II, 3 (2 fois); III, 1 (2 fois); III, 3 (3 fois); III, 3 (3 fois); III, 5 (9 fois!); IV, 1; IV, 2 (2 fois); IV, 3; IV, 5 (3 fois); V, I; V, 2 (4 fois) et V, 3. On constate une surreprésentation à l'Acte III (17 occurrences) et notamment à III, 5.

¹⁴ De l'italien *morbidezza* : « mollesse », ou langueur, grâce un peu malade, alanguie (*Le Robert*).

drame élisabéthain anglais¹⁵ a ici poussé jusqu'à l'outrance cette tendance propre au symbolisme littéraire et artistique. Sur le plan du vocabulaire, si le substantif « maladie » lui-même n'apparaît pas, on a en revanche, tant dans *Serres chaudes* que dans *La Princesse Maleine*, toute une isotopie lexicale de la maladie (et de la mort) :

« hôpital », « fièvre/fiévreur », « pâle(s) », « odeur d'éther », « douleurs/douloureux », « indolent/indolences », « exhalaisons », « faibles », « mort/ mourante(s) », « incurable », « poison(s)/empoisonne/empoisonné », « blessé(s) », « faim », « ciguë(s) », « jeûne », « vénéneux », « souffraient/souffrent/souffrance », « remèdes », « las(ses)/lassitude », « mal », « hors d'haleine »¹⁶, « languides/langueur », « linges », « nonchalant », « couverture de laine », « sœur de charité », « yeux ternis », « mort(e)/mourants/ mourir », « yeux clos/paupières closes », « odeur de camphre », « convalescents », « soignés », « chirurgien », « oreiller », « mains moites », « en sueur ».

Tel est l'impressionnant lexique recueilli au fil d'une relecture de *Serres chaudes*, composant un champ sémantique *sui generis* de la maladie. Morbidesse et morbidité y entrecroisent leur réseau autour d'un vocabulaire somme toute limité¹⁷ que l'on retrouve dans *La Princesse Maleine*. En effet, si

¹⁵ Fabrice van de Kerckhove a montré, dans sa très remarquable édition critique de *La Princesse Maleine* (Maeterlinck, 1998), tout ce que ce drame devait à ces apports étrangers.

¹⁶ Remarquons au passage la rime riche avec « Maleine », l'haleine étant le souffle de vie, et « Maleine » pouvant connoter le Mal qui s'en prend à la racine de la vie, ou le souffle mauvais, l'air méphitique. Cet écho « haleine »/« Maleine » serait, par ailleurs, à rapprocher de ces propos de Marcellus au début de la pièce : « Voilà quinze ans que je ne vivais plus qu'en elle! Voilà quinze ans que je *retenais mon souffle* autour d'elle! Voilà quinze ans que nous *n'osions plus respirer* de peur de troubler ses regards. » (I, 2, c'est moi qui souligne).

¹⁷ C'est avant tout par leur force de *suggestion* que fonctionnent ces termes. Il y a l'environnement matériel (l'« hôpital », la « sœur de charité », les « linges », l'« oreiller », l'« odeur d'éther ») et le vécu sensoriel, le *pathos* lui-même de la

l'on reprend à son tour la pièce dans la succession de ses scènes et de ses répliques, on relève :

« sang », « funèbre », « poison/empoisonnerez », « l'odeur de tous ces morts », « mourir/morts/morte », « péri », « le repos », « mal », « la peau sur les os », « pâle », « maigre », « enterrement », « fosses », « cimetière », « tombes », « cercueil », « main [...] froide [...] et pâle », « joues [...] brûlantes », « guérira », « assassinent », « sang/saigner », « fiévreux », « vénéneux », « en sueur », « souffrir », « pleurer/pleureur/pleure », « fos-soyeur », « tombeau », « mains tremblent », « grelottez », « l'air pâle et fatigué », « se trouve mal », « [porter] sur son lit », « larme », « l'air du soir l'a [...] rendue [...] verte », « l'air des marais est très pernicieux », « soigner/soignera », « crime », « petit corps blanc », « comment allez-vous? », « meilleure mine », « coussins », « fatiguée », « ne quitte plus sa chambre », « ferme les yeux », « comment vous trouvez-vous? », « J'ai froid », « faible et pâle », « le médecin », « il lui faut [...] le repos », « eau bénite », « gémir », « tremble/tremblez », « battre son cœur », « oreiller », « dorloter », « souffrir », « yeux [...] troubles », « saigne du nez », « saignez », « bu dans ce verre », « un possédé », « vous êtes très faible », « vous avez faim », « guérie », « étranglée », « croix », « je ne me sens pas bien », « se remettre », « voulez-vous un verre d'eau? », « elle est froide [...] roide », « joindre ses mains », « je voudrais boire un peu », « vous êtes en sueur [...] je vais essuyer votre front », « Aïe! vous m'avez fait mal », « besoin d'un peu de repos », « un peu de peine à marcher ».

Le champ lexical du morbide se leste davantage du côté « mort », « sang » et « crime »¹⁸ au détriment de l'alanguis-

maladie (« pâleur », « fièvre », « yeux ternis », « hors d'haleine »), etc. Par ailleurs on ne posera pas ici la question de la valeur *symbolique* de ce champ de la fièvre et de la maladie. Il est évident que l'impact d'une telle poésie tient à sa fusion d'un vocabulaire parfois très concret, « à la Huysmans », si l'on veut, (« odeur de camphre ») et d'une allégorisation vers le spirituel, l'espace mental, voire le mysticisme. Mais ce n'est pas notre problématique, laquelle est transversale à ce genre de questions.

¹⁸ Surtout dû à l'influence du théâtre élisabéthain anglais et à son parti-pris d'excès dans l'horreur. C'est d'ailleurs l'aspect le plus faible du drame

sement nonchalant, mais – au-delà de cette inflexion mineure – on retrouve les sueurs, les fièvres, les moiteurs, les pâleurs et les exhalaisons méphitiques de *Serres chaudes*.

Mar → Hjalmar → Marais

De ce lexique de la maladie commun aux deux œuvres il convient de faire un sort particulier à « poison¹⁹/empoisonner » et « vénéneux », quasi synonymes. Telles sont les émanations des marais dans *La Princesse Maleine*, des « exhalaisons » « empoisonnées » qui rendent « malades » les habitants.

Le mot-clef devient ici « MARais », dont la première syllabe fonctionne comme un radical commun au nom de HjalMAR²⁰. Le mot « marais », déjà, est donné 4 fois (sa variante suffixée « marécage », 1 fois) dans *Serres chaudes* :

« Oh! Il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur un *marais*! » (« Cloches de verre »)
« Et des roses sur les *marais* » (« Oraison II »)
« Je vois des *marais* illusoires » (« Oraison nocturne »)
« Agneau-pascal dans les *marais* » (« Amen »)
« Princesses abandonnées en des *marécages* sans issues » (« Regards »)

On trouve aussi le quasi-synonyme de « marais » : « Atteindre indolents l'*étang* sans soleil » (« Ennui »). Ce même « étang²¹ »

maeterlinckien, lequel s'apparente parfois ici aux effets faciles qui seront ceux du Grand Guignol.

¹⁹ Présent dès la première scène de *Maleine*, où Marcellus dit : « je ne veux pas verser de poison dans ton cœur ». Dans *Serres chaudes*, « ciguë » fait pendant à « poison » et à « vénéneux ».

²⁰ Quant au AR, il se retrouve dans le toponyme HARlingen, lieu où est situé le premier acte.

²¹ Consonant d'ailleurs heureusement avec les si fréquentes mentions d'« étrange/étrangement ». Or, il semble qu'ici l'« étang » nomme ce lieu où

est aussi très présent, bien sûr, dans *La Princesse Maleine* : « et voilà que les dernières tombes descendent jusqu'à l'étang » (II, 2); « Je voudrais voir les tours s'écrouler dans l'étang! » (III, 4); « je n'ai jamais vu de ciel pareil; il est aussi noir que l'étang » (IV, 2); « un des vieux saules pleureurs est tombé dans l'étang » (IV, 3); « Elles sont au bord de l'étang... » (IV, 5); « Une des tours est tombée dans l'étang! » (V, 2). Mais il n'en reste pas moins – et comment s'en étonner? – que c'est sous la forme du signifiant *MARais* qu'il domine, avec 8 occurrences (+ 1 en didascalie : « Feux follets sur les marais », III, 3) :

- « Vous irez à genoux à travers vos marais! » (I, 1)
- « Oui, ce sont les marais; et voilà que je suis au milieu des marais, moi aussi » (II, 3)
- « il l'a promenée autour de marais, et l'air du soir l'a déjà rendue plus verte [...] » (III, 3)
- « L'air des marais est très pernicieux. » (III, 3)
- « Mais qu'est-ce que toutes ces flammes sur les marais? » (III, 3)
- « c'est l'air des marais » et « elle se fera à l'air des marais. » (III, 5)

Comme pour « malade », on constate une domination des occurrences à l'Acte central de la pièce. On voit clairement que le lien principal (mais non le seul) entre le « marais » et le/la « malade », c'est « l'air des marais », les miasmes délétères qui polluent l'atmosphère de ce monde.

Déjà, *Serres chaudes* évoquait l'« odeur d'éther » (« Serre chaude »), les « étranges exhalaisons » et « la vapeur » (« Âme »), les « souffles trop bleus²² » (« Chasses lasses »), l'« haleine

tombent, s'écroulent les choses et les êtres tandis que le « marais » désigne la même étendue aquatique – et redoutable – d'où *montent*, s'évaporent des souffles délétères, dans les deux cas connotant la mort.

²² Si le *bleu* domine dans *Serres chaudes*, dans *La Princesse Maleine* c'est plutôt la couleur *verte* qui s'avère obsessionnelle, et elle y connote généralement le morbide, voire le mortifère (à cet égard, toute une étude serait à mener sur les chromatismes maeterlinckiens).

lasse » (« Aquarium »), l'« odeur de camphre » (« Regards ») avec l'obsession de la *serre chaude*, du *tiède*, des *fièvres* et des *moiteurs*, les atmosphères malsaines, avec l'*a contrario* d'une aspiration à la fraîcheur et à la pureté (notamment l'eau fraîche et pure). Mais, surtout, l'*empoisonnement* était mentionné : à côté de la « grotte *véneuse* » de « Cloches de verre », on trouve, dans « Âme », « car ils ont des *poisons* », la « *ciguë* » fauchée et le « pont *véneux* », puis le « champ de *ciguës* » où les princesses de « Hôpital » vont mourir, le tout corroboré par « On *empoisonne* quelqu'un dans un jardin! » Ajoutons les « *véneuses* grèves » d'« Oraison nocturne », ce poème où l'on fauche « la *ciguë* inculte », puis les vers « Elles ont *empoisonné* les fontaines! » et « Elles ont mis les jeunes cygnes dans un nid de *ciguë*! » d'« Attouchements », soit trois occurrences de mots de la famille de « poison », trois « *ciguë(s)* » et trois « *véneux/se(s)* ».

C'est bien par le sème /toxicité/ que l'on passe du sème /marais/ au sème /malade/ (les exhalaisons méphitiques) et vice versa. Ou – pour mieux le dire – tel est l'effort sémantique nécessaire pour remotiver l'arbitraire écho phonique de ces deux initiales MALade/MARais : que, comme dit Mallarmé (1895) dans le texte déjà cité, le vers « rémunère le défaut des langues », nous en avons ici une belle illustration.

Il faut donc être plus particulièrement attentif aux fragments textuels rapprochant « malade » et « marais ». Dans *Serres chaudes* ne contiennent ces deux termes à la fois qu'« Oraison nocturne » et « Regards ». Dans *La Princesse Maleine*, les rapprochements sont plus pertinents :

1^{er} exemple :

Angus – [...] Oh! comme vous êtes pâle!

Hjalmar – Je suis pâle?

Angus – Extraordinairement pâle! Êtes-vous malade?

Hjalmar – Non; c'est cette journée d'automne si étrangement chaude; j'ai cru vivre tout le jour dans une salle pleine de fiévreux; et maintenant cette nuit froide²³ comme une cave! Je ne suis pas sorti du château aujourd'hui et cette humidité du soir m'a saisi dans l'avenue.

Angus – Prenez garde²⁴! Il y a beaucoup de malades au village.

Hjalmar – Oui, ce sont les marais; et voilà que je suis au milieu des marais, moi aussi!

Angus – Quoi?

Hjalmar – J'ai entrevu aujourd'hui les flammes de péchés auxquels je n'ose pas encore donner un nom! (II, 3)²⁵

2^e exemple :

Anne – [...] Attention! Il arrive avec sa mendiante de cire; il l'a promenée autour de marais, et l'air du soir l'a déjà rendue plus verte qu'une noyée de quatre semaines.

Entrent le prince Hjalmar et la princesse Maleine.

Bonsoir, *Hjalmar*! – Bonsoir, *Maleine*! Vous avez fait une belle promenade²⁶?

Hjalmar – Oui, Madame.

Anne – Il vaut mieux cependant ne pas sortir le soir. Il faut que *Maleine* soit prudente. Elle me semble un peu pâle déjà. L'air des marais est très pernicieux.

Maleine – On me l'a dit, Madame.

Anne – Oh! c'est un véritable poison!

Hjalmar – Nous n'étions pas sortis de toute la journée; et le clair de lune nous a entraînés; nous avons été voir les moulins à vent le long du canal.

²³ « salle » et « froide », AL/AD reprend en rime interne « malade ».

²⁴ « soir » et « garde », AR/AR préparent, en appui secondaire, « mARais ».

²⁵ Je mets en italiques non soulignés – et il en sera de même pour les exemples suivants – les syllabes d'appoint phonique Al, AR des termes « pâle », « salle », « froide », « soir », « garde », « flammes », autant de consonances pertinentes avec « *Hjalmar* » et « *Maleine* ».

²⁶ Mis en relief à la finale de réplique, « promenade » annonce phoniquement, comme le ferait une rime, la triple occurrence des « malade(s) ».

Anne – Il faut être prudente au commencement; j'ai été malade, moi aussi.

Le roi – Tout le monde est malade en venant ici.

Hjalmar – Il y a beaucoup de malades au village. (II, 3)

3^e exemple :

Hjalmar – Tu es pâle, rentrons!

Maleine – Oh! comme il y a des corbeaux autour de nous!

Croassements.

Hjalmar – Viens!

Maleine – Mais qu'est-ce que toutes ces *flammes* sur les marais?

Feux follets sur les marais.

La nourrice – On dit que ce sont des âmes.

Hjalmar – Ce sont des feux follets. – Viens.

Maleine – Oh! il y en a un très long qui va au cimetière.

Hjalmar – Viens, viens.

Le roi – Je rentre aussi. – Anne, venez-vous?

Anne – Je vous suis.

Sortent le roi, Hjalmar et Maleine.

Maleine m'a l'air un peu malade. Il faudra la soigner.

La nourrice – Elle est un peu *pâle*, Madame. Mais elle n'est pas malade. Elle est plus forte que vous ne le croyez.

Anne – Je ne serais pas étonnée si elle tombait malade. (III, 3)

4^e exemple :

Hjalmar – Elle est si résignée! Oh ma pauvre *Maleine*!

Anne – Voyons, voyons; ce n'est rien. Il faut du courage; c'est l'air des marais. *Uglyane* est malade, elle aussi.

Hjalmar – *Uglyane* est malade?

Anne – Elle est malade comme *Maleine*; elle ne quitte plus sa chambre.

Le roi – *Maleine* ferait mieux de quitter le château.

Anne – Quoi?

Le roi – Je disais que *Maleine* ferait mieux d'aller ailleurs...

Hjalmar – Je l'ai dit également.

Anne – Où irait-elle?

Le roi – Je ne sais pas.

Anne – Non, non, il vaut mieux qu'elle reste ici; elle se fera à l'air des *marais*. Mon Dieu, j'ai été *malade* moi aussi [...]. (III, 5)

Ces exemples témoignent de toute une savante orchestration phonique autour du couple « malade »/« marais » avec, en particulier, des rapprochements très serrés dans les répliques de la reine Anne, et d'autre part le contrepoint de syllabes AD/AL/AR/AM formant comme une sourdine d'accompagnement régulier.

Des coups frappés au bégaiement et à sa fonction

L'usage du bégaiement par le petit Allan, qui intervient à partir de la scène 5 de l'Acte III, permet une mise à nu du procédé. En effet, en dédoublant les phonèmes, en détachant nettement les syllabes, non seulement il met en relief la texture sonore du vocable, mais aussi – et surtout – il aboutit à diviser nettement les unités verbales (patronymes aussi bien que mots courants de la langue) en une partie « radical » et une partie « désinence ». Quand l'enfant demande « Est-ce que Ma-aleine est ma-alade? », le nom « Maleine » et l'adjectif « malade » apparaissent comme deux mots de la même famille, et le sème de la maladie, de ce fait, déteint sur le nom propre « Maleine ». La morbidité semble alors rayonner naturellement de ce patronyme, à la consonance pourtant douce *a priori*²⁷.

²⁷ Ce tout dernier point, bien sûr, pourra choquer si l'on s'en tient *stricto sensu* à l'arbitraire du signe linguistique. Mais nous nous situons dans l'univers poétique maeterlinckien. Et, plus précisément dans ce *corpus*, la finale du signifiant en *-leine* par le renvoi au signifié de la 'laine' (cf. *infra*) confère une idée de douceur, de tendresse, d'innocence, d'autant plus que chez Maeterlinck il est métonymiquement lié au signifié 'agneau', obsessionnel chez l'écrivain gantois, comme on le constate dès *Serres chaudes* où abondent agneaux, brebis et troupeaux sacrificiels. On a un système de sèmes /laine/ →

Maeterlinck use et abuse des répétitions de mots ou groupes de mots, on le sait, et *La Princesse Maleine* est sans doute le texte où le procédé est exploité le plus systématiquement²⁸. Ce n'est pas abandon à la facilité mais bien réalisation d'une dramaturgie propre au *mot*. Maeterlinck veut faire véritablement entendre les mots²⁹, nous en faire percevoir

/agneau/ → /innocence sacrifiée/ ou /pureté profanée/. D'autre part, et accessoirement, sur cet exemple, le bégaiement a aussi le mérite de détacher un homophone d'« haleine », mot qui connote l'étouffement, le /perdre haleine/, isotopie de l'univers de la pièce comme de celui – on l'a vu – de *Serres chaudes*. « Maleine » est un nom qui exprime l'étouffement, la *suffocation* (ne périra-t-elle pas étouffée, précisément?). Dans cet univers où l'on suffoque, même les « chants » lointains sont « étouffés » (*La Princesse Maleine*, V, 2). Les chuchotements derrière la porte, de la même façon, constituent des « sons étouffés ». De l'enfermement dans la tour à l'étranglement par le lacet de la reine Anne en passant par les lourdes émanations des marais, Maleine, victime de la *haine* d'une noire *châtelaine*, ne cesse de perdre *haleine*. Cette rime intérieure Maleine/haleine est suggérée par les répétitions de Hjalmar découvrant la victime: « Étranglée! Étranglée! Maleine! Maleine! Maleine! Étranglée! Étranglée! Étranglée! Oh! Oh! Oh! Étranglée! Étranglée! Étranglée! » (V, 4), répétitions fonctionnant elles-mêmes à la manière d'un halètement de souffrance, comme si le langage articulé devenait impuissant à exprimer la douleur morale en son excès, en un à-bout-de-souffle du langage. Voyez, dans *Serres chaudes*, les « désirs hors d'haleine » (« Chasses lasses ») ou l'« haleine lasse » d'« Aquarium » – comment ne pas penser aussi au futur *Pelléas et Mélisande* (IV, 4) : « Ma pauvre Mélisande!... J'aurais presque peur de te toucher... Tu es encore hors d'haleine comme un oiseau pourchassé... »? Il n'est pas innocent, au reste, que *Serres chaudes* déroule un riche paradigme de mots en *-aine* : ce sont les « haines » d'« Offrande obscure » et de « Fauves las », les « châtelaines » qui « sont mortes de faim » dans « Âme », la « couverture de laine » d'« Hôpital ».

²⁸ Au fil des rééditions, les corrections de l'auteur iront dans le sens de la suppression des répétitions, vers toujours plus de sobriété. L'intuition première de leur sens s'est peu à peu perdue.

²⁹ Ceci a bien été montré par Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art* (1989 [1910], p. 81-84); et il n'est pas surprenant que ce soit l'inventeur de la peinture non figurative qui, d'entrée de jeu, ait le mieux compris son quasi-contemporain Maeterlinck, car chez le poète le mot joue le même rôle que, chez le peintre, par exemple la couleur bleue ou rouge ou telle forme, ligne, carré ou cercle. La redondance du mot (lequel, dès la seconde itération, ne

l'étrangeté sonore³⁰. C'est pourquoi la répétition, qui fait échapper le mot réitéré au flux normal d'une parole orientée vers une information rapide, qui l'extrait de la logique syntaxique pour l'exhiber dans sa nudité autonome, permet de redonner – poétiquement – sa pleine force au vocable³¹. Le procédé du bégaiement, qui surajoute une répétition *interne* au mot à sa réitération extérieure, renforce encore l'effet de recentrement sur le signifiant (un peu comme la rime en poésie, laquelle est une sorte de bégaiement voulu) et permet des liaisons verbales nouvelles.

Cela dit, le bégaiement « Ma-aleine/Ma-alade » est aussi pertinent par sa simple forme de redoublement, de répétition

peut plus jouer son rôle initial d'information inédite par survenue d'un nouveau signe distinctif) contribue à recentrer l'attention sur la seule face « signifiant » du signe répété.

³⁰ Par exemple, un « canal », ce n'est pas seulement un fleuve artificiel, c'est une consonance en AL, un mot qui peut rimer avec « fatal » ou « fanal » (et la finale *-nal* peut aussi être rapprochée de « mal »); d'autre part, le redoublement de la voyelle *a* se retrouve dans d'autres dissyllabes comme « hagard », etc. Dans « porte », on doit entendre « morte », la « mort » au féminin, etc. Pour le poète de *La Princesse Maleine*, le substantif « fou » devient le radical du verbe « foudroyer » (« Vous devenez fou! Vous allez vous faire foudroyer! », IV, 5) et l'« orage » attire le « ravage » par un commun suffixe (« Il paraît que l'orage a fait de grands ravages. », V, 2), etc.

³¹ D'autre part, la répétition d'un mot, d'un syntagme ou d'une phrase permet d'attirer l'attention sur une simple et pure *variation tonale* et de jouer pleinement sur l'aspect *prosodique* du langage (au détriment de son rôle – si l'on veut – dénotatif, informatif); exemple, ce passage de l'interrogatif à l'assertif sur la même suite de mots : « *La nourrice* – Oui; il y a eu une guerre? *Premier pauvre* – Oui; il y a eu une guerre. » (II, 1). En un tel cas, l'emploi pour l'interrogation d'un français familier, c'est-à-dire le non respect de la syntaxe correcte (modification de l'ordre des mots : « y a-t-il eu une guerre? », ou bien adjonction liminaire de la particule « est-ce que ») va permettre de ne faire percevoir que la variation prosodique. C'est là ce que plus tard Debussy appellera, dans *Pelléas et Mélisande*, la musicalité initiale du texte maeterlinckien, appelant en quelque sorte de lui-même un contrepoint mélodique.

pure, en ce qu'il figure un heurt, un *frappement*, ce son en forme de questionnement, une mise en œuvre sonore d'anxiété obsessionnelle s'inscrivant à la fois dans le langage et dans les bruitages du monde³². Métaphores réciproques, la porte qui bégaie et la parole qui cogne. Maeterlinck, lecteur fasciné de *Macbeth*, a toujours été fasciné au théâtre par l'effet dramatique procuré par l'audition de *coups frappés à une porte* par une personne mystérieuse, invisible (on entend sans voir³³, ce qui est angoissant). Son théâtre joue sans cesse de cet effet et la fin de *La Princesse Maleine* en déroule tout un paradigme à l'occasion duquel chaque exemple constitue une étape croissante vers l'angoisse : Maleine frappe (II, 5); nouveau procédé de frappement de Maleine, vu et entendu de l'autre côté (III, 2); heurts étranges (est-ce le vent?) à III, 5 – on est désormais dans un climat de terreur pure –; variante (« On frappe aux fenêtres! ») avec le crépitement de la grêle contre les vitres (IV, 5); nouvelle variante : le chien gratte à la porte (IV,

³² Plus spécifique encore – si je puis dire, et s'il est possible – de la *weltanschauung* maeterlinckienne, le bégaiement manifeste sur le plan de la parole ce mouvement inabouti, cette tension douloureuse vers un *telos* inaccessible, toujours recommencée, toujours retombée, vaincue, et qui est le *geste* maeterlinckien dans son essence. Ce « mouvement empêché » correspondrait plus précisément à ce que les orthophonistes appellent le « bégaiement tonique » (blocage empêchant l'émission d'un mot); l'autre hantise cénesthésique proprement maeterlinckienne, à savoir le tâtonnement-dans-les-ténèbres, correspondant, lui, au « bégaiement clonique » (répétition saccadée d'une syllabe ou d'un mot). Mais je ne développe pas ces points qui nous écarteraient de plus en plus de notre problématique de départ.

³³ Maeterlinck avait fait un sort, notamment, au court commentaire de De Quincey : « *On the knocking at the door in Macbeth* » (voir Lutaud, 1974-1975) Distinguons deux cas de figure : ou bien l'on est dans la pièce fermée et l'on entend soudain frapper à la porte sans savoir qui frappe; ou bien l'on est du côté « extérieur » et l'on frappe soi-même à la porte, anxieux de ce qui peut se passer dans la pièce close, derrière la porte. Soit une question énigmatique nous est posée, soit nous-mêmes interrogeons le mystère.

5); la nourrice cogne à son tour (IV, 5); encore une variante (« coups sourds contre la porte ») : c'est le petit Allan qui fait rebondir sa balle contre la porte (IV, 5)³⁴; de nouveau à l'Acte V, le roi est terrorisé par le heurtement à la porte de la nourrice (V, 2 : « Ah! on frappe à toutes les portes ici! Je ne veux plus qu'on frappe aux portes! »); jusqu'à la porte elle-même *qui constitue son propre frappement*, toujours à V, 2 (« Ici la petite porte que la nourrice a laissée entr'ouverte se met à battre sous un coup de vent qui fait trembler les lumières »); frappements de la porte de Maleine par la nourrice (V, 3) avec le contrepoint du tocsin « comme s'il était sonné dans la chambre ». Ce tocsin continue à battre tout au long de la scène 4 suivante. Cependant une didascalie dit de Hjalmar, qui vient de découvrir le cadavre de Maleine : « On l'entend courir dans le corridor *et battre les portes et les murs* » (V, 4, je souligne).

On arrive à la fin du drame, et ce mot de « frappe » tellement répété lui-même par les didascalies, le voici employé maintenant pour le meurtre de la reine Anne par Hjalmar et son suicide subséquent : « Il la *frappe* de plusieurs coups de poignard » et « Il se *frappe* de son poignard » (V, 4, je souligne)³⁵. Ainsi a-t-on dans cette pièce pas moins d'une douzaine de variations sur la chaîne paradigmatique « ON FRAPPE ». Voilà que les bruits du monde figurent autant de bégalements anxiogènes. Au va-et-vient sonore de la balle du

³⁴ En faisant rebondir sa balle contre la porte de Maleine, le petit Allan *redouble son propre bégalement*. Le langage et les bruits du monde fonctionnent toujours en métaphores réciproques.

³⁵ Au reste, ces deux mises à mort s'accompagnent vocalement du même type de répétitions : « Voilà! Voilà! Voilà! », 5 fois d'abord, 3 fois ensuite. Tout n'est que redoublements, réitérations sonores. La répétition langagière fonctionne comme mise en abyme du frappement mortel des coups.

petit Allan qui rebondit contre la porte de la vierge mise à mort
répond immédiatement le propre bégaiement de l'enfant :

La nourrice – Et moi je dirai à petite mère que tu as éveillé
Maleine. Viens, Maleine est malade.

Le petit Allan – Ma-aleine est plus ma-alade.

La nourrice – Viens, tu vas éveiller Maleine.

Le petit Allan, s'éloignant – Non, non, j'éveillerai pas Ma-aleine!
J'éveillerai pas Ma-aleine! (IV, 5)

Séries principales et secondaires

La lecture de la pièce fait vite apparaître la déclinaison de deux
séries paradigmatiques, l'une en **AL**, l'autre en **AR**, soit³⁶ :

Alors/**AL**lée/lez/**lons**/**AL**lume/r/mons/**bAL**le*/cataf**AL**que/ég
ALement/can**AL**/p**Â**le*/p**AL**ais/s**AL**le/ét**OIL**e*³⁷.

Et, d'autre part, nettement plus fournie :

ARbres*/**AR**che/**AR**dent(e)*/**AR**gent/**AR**mes/**AR**rêtez/c**AR**ref
our/prenez g**AR**de/reg**AR**ds/der/dons*/ph**AR**e/j**AR**dins/l**AR**
mes*/brouill**AR**d/cl**AR**té*/poign**AR**d/p**AR**c/p**AR**le/**lons**/lez/
p**AR**tir/tez/tons*/sé**pAR**e/app**AR**at/mir**OIR**/n**OIR***/s**OIR***/bo
ns**OIR**/orat**OIR**e/hist**OIR**e(s)/v**OIR***³⁸/réserv**OIR**...

Et surtout la série avec **MAR** à l'initiale : **MAR**ais*/ **MAR**che et
MARchons, puis **MAR**iage/ri/riés*³⁹.

³⁶ Les termes les plus représentatifs sont affectés d'un astérisque.

³⁷ Il va sans dire que nous ne faisons pas de distinction entre les mots en **AL** et ceux en **OIL** [**WAL**], la graphie n'intervenant pas ici; seule la réalité phonique est pertinente. Il en va de même pour la seconde série paradigmatique (**AR** et **OIR** [**WAR**]).

³⁸ Avec « voir » et « regard », mais aussi « phare », « brouillard », « clarté », « noir », etc., le registre de la vision est particulièrement représenté dans la série.

³⁹ Voyez cet exemple : « Maleine – Avez-vous vu le prince *Hjalmar*? Premier pauvre – Oui. Deuxième pauvre – Il va se *marier*. Maleine –Le prince *Hjalmar*

Prenons quelques exemples de mise en œuvre d'un système dominant mixte AR/AL :

Stéphano – Elle a l'air de verser du sang sur le château!

Ici une pluie d'étoiles semble tomber sur le château.

Vanox – Les étoiles tombent sur le château! Voyez! Voyez! Voyez!

Stéphano – Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles!

Vanox – On dit que tout ceci présage de grands malheurs!

Stéphano – Oui; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu ces présages à la mort du vieux roi Marcellus.

Vanox – On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.

Stéphano – On dit... On dit bien des choses...

Vanox – La princesse Maleine aura peur de l'avenir!

Stéphano – À sa place, j'aurais peur de l'avenir sans l'avertissement des étoiles...

Vanox – Oui : le vieux Hjalmar me semble assez étrange...

Stéphano – Le vieux Hjalmar? Écoute, je n'ose pas dire tout ce que je sais; mais un de mes oncles est chambellan de Hjalmar; eh bien! si j'avais une fille, je ne la donnerais pas au prince Hjalmar. (I, 1)

AL / AL / AL / MAL / AL / MAR / AL / AL / MAL / LA / AL / AL / MAR / AL / MAR / AL / MAR.

Ou encore :

Hjalmar – [...] Elle l'attend au jardin tous les soirs; elle le poursuit au clair de lune; il n'a plus un instant de repos.

Uglyane – Que va-t-il faire?

Hjalmar – Il n'en sait rien. Je lui ai dit de faire lever les ponts-levis, et de mettre un homme d'armes à chaque porte, afin qu'elle ne puisse plus entrer : il ne veut pas.

Uglyane – Pourquoi?

Hjalmar – Je n'en sais rien. – Oh! ma chère Uglyane!

Angus, à Hjalmar – Ne grelottez-vous pas en entrant dans les grottes de glace du mariage?

va se marier? » (II, 1). Ici on n'a plus qu'un simple jeu d'échos phoniques Hjalmar/Mariage.

Hjalmar – Nous en ferons des grottes de flamme! (III, 2)

AR / WAR / ARM / LA / MAR / LAM

Ou encore :

Hjalmar – Mon père, qu'avez-vous donc ce soir?

Anne, à un seigneur – Voudriez-vous aller fermer la porte?

Le roi – Oh! fermez bien les portes! Mais pourquoi marchez-vous sur la pointe des pieds?

Hjalmar – Y a-t-il un mort dans la salle?

Le roi – Quoi? Quoi?

Hjalmar – On dirait qu'il marche autour d'un catafalque.

Le roi – Mais pourquoi ne parlez-vous que de choses terribles ce soir?...

Hjalmar – Mais, mon père...

Anne – Parlons d'autre chose. N'y a-t-il pas de sujet plus joyeux?

Une dame d'honneur – Parlons un peu de la princesse Maleine...

Le roi, se levant – Est-ce que? Est-ce que...

Anne – Asseyez-vous! Asseyez-vous!

Le roi – Mais ne parlez pas de la...

Anne – Mais pourquoi ne parlerions-nous pas de la princesse Maleine? – Il me semble que les lumières brûlent mal ce soir.

Hjalmar – Le vent en a éteint plusieurs.

Le roi – Allumez les lampes! Oui, allumez-les toutes! (*On rallume les lampes.*) Il fait trop clair maintenant! Est-ce que vous me voyez? (V, 2)

AR / AL / AR / AL / AR / AL / AR / AR / AR / AR / AL / AR / AR / AL / AL / AL

Et voici un exemple de mise en œuvre d'un système AL/AR à dominance AR :

Marcellus – [...] Elle a vu Hjalmar une seule fois, pendant une seule après-midi, et la voilà plus ardente que l'enfer! [...] Voilà quinze ans que j'ai fait de ma cour un couvent, et le jour où je viens regarder dans son cœur...

La nourrice – Est-ce qu'elle ne peut pas aimer comme une autre? Allez-vous la mettre sous verre? Est-ce une raison pour crier ainsi à tue-tête après une enfant? Elle n'a rien fait de mal!

Marcellus – Ah! Elle n’a rien fait de *mal*! – Et d’abord, taisez-vous; je ne vous parle pas, et c’est probablement à vos instigations d’entremetteuse...

Godelive – Seigneur!

La nourrice – Entremetteuse! Moi, une entremetteuse!

Marcellus – Me laisserez-vous parler, enfin! *Allez-vous-en! Allez-vous-en* toutes deux! Oh! je sais bien que vous vous entendez, et que l’ère des intrigues est ouverte à présent, mais attendez! – *Allez-vous-en! Ah! des larmes!*

Sortent Godelive et la nourrice.

Voyons, Maleine, ferme d’abord les portes. Maintenant que nous sommes seuls, je veux oublier. On t’a donné de mauvais conseils, et je sais que les femmes entre elles font d’étranges projets; ce n’est pas que j’en veuille au prince Hjalmar; mais il faut être raisonnable? Me promets-tu d’être raisonnable?

Maleine – Oui, Sire.

Marcellus – Ah! tu vois! Alors, tu ne songeras plus à ce mariage?

Maleine – Oui.

Marcellus – Oui? – C’est-à-dire que tu vas oublier Hjalmar?

Maleine – Non.

Marcellus – Tu ne renonces pas encore à Hjalmar?

Maleine – Non.

Marcellus – Et si je vous y oblige, moi? Et si je vous enferme? Et si je vous sépare à jamais de votre Hjalmar à face de petite fille? – Vous dites?

Elle pleure.

Ah! c’est ainsi! – *Allez- vous-en; et nous verrons! Allez- vous-en!*
(I, 2)

**AL / MAR / AR / AR / AL / MAL / MAL / AR / AR / AL / AL /
AR / MAL / AL / MAR / MAR / AL / MAR / AL / MAR / AR /
AM / AL / MAR**

Exemple à pure *dominance AR* :

La nourrice – [...] Si nous ne parvenons-pas à écarter cette pierre aujourd’hui, il ne nous reste plus qu’à dire nos prières. Mon Dieu! Mon Dieu! Qu’ai-je donc fait pour être mise dans ce tombeau, au milieu des rats, des araignées et des champignons! Je ne me suis pas révoltée, moi! Je n’ai pas été insolente comme vous! Était-ce si difficile de se soumettre en apparence, et de

renoncer à ce saule pleureur de Hjalmar qui ne remuerait pas le petit doigt pour nous délivrer? (I, 4)

AR / AR / RA / AR / AR / AR / AL / MAR

Exemple à pure *dominance AL* :

Anne – Voyons, Allan; qu’as-tu donc à nous observer ainsi? Viens m’embrasser; et va-t-en jouer à la balle.

Le petit Allan – Est-ce que Ma-aleine est ma-alade?

Anne – Oui, un peu.

Le petit Allan – Très, très, très ma-alade?

Anne – Non, non.

Le petit Allan – Elle jouera plus a-avec moi?

Anne – Si, si, elle jouera encore avec toi; n’est-ce pas, Maleine? (III, 5)

AL / AL / MA-AL / MA-AL / MA-AL / MAL

Sous-systèmes

Quitte à intégrer, comme nous allons le voir, les retournements du type **AL/LA** et **AR/RA**, on peut dégager des sous-systèmes :

- L’opposition ‘chaud’/‘froid’, respectivement représentés par **ARdent(e)** et **fLAMme**, puis par **fROID(e)** et **gLAce** (+ **étOILe**)... et peut-être **canAL**;
- Une opposition ‘jour’/‘nuit’ où la lumière est représentée par **cLARTé**, **étOILe**⁴⁰, **ALLume/ez**, **fLAMme**, **pÂLe**, **VOIR** et **regARD**, l’obscurité étant déclinée en **nOIR**, **sOIR** (et **bonsOIR**), **brouillARD** (et peut-être **oRAge**);
- une dichotomie ‘vie’/‘mort’ oppose à la seule **FLAMme** vitale (et à **ALLumer/mons**) la série **pÂLe**, **fROIDe**, **ROIDe**;
- On a aussi un sous-système de polarités spatiales opposant l’extérieur (**jARDin(s)**, **pARc**, **ARbres**, **ALLée**, **canAL**,

⁴⁰ **ÉtOILe**, en fait, hésite entre la lumière et la nuit...

étOILes) à l'intérieur (sALle, dALle⁴¹, pALais, oratOIRE, catafALque).

Exemple de polarité 'chaud'/'froid' :

Angus – Voilà un *oui* plus lent et plus froid que la neige!

Hjalmar – Mon Dieu, le temps des *oui* de flamme est assez loin de moi...

[...]

Angus – Il y a, qu'elle voudrait vous faire épouser Uglyane, ce n'est pas infernal.

Hjalmar – Il y a encore autre chose.

Angus – Oh! je sais bien! Une fois mariés, elle vous envoie en Jutland vous battre sur les glaçons pour son petit trône d'usurpatrice [...]. (I, 3)

RWA / LA / AL / AR

Ou encore :

Angus, à Hjalmar – Ne grelottez-vous pas en entrant dans les grottes de glace du mariage?

Hjalmar – Nous en ferons des grottes de flammes! (III, 2)

LA / MAR / LA

Exemples de polarité 'nuit' AR / 'lumière' AL :

Un domestique – Je viens du *jardin*; je n'ai jamais vu de ciel pareil; il est aussi noir que l'étang.

Une servante – Il est six heures, et je n'y vois plus. Il faudrait allumer les lampes. (IV, 2)

Ou :

Maleine – Oh! qu'il fait noir ici!

La nourrice – Il fait noir! Il fait noir! Une forêt est-elle éclairée comme une *salle* de fête? – J'en ai vu de plus noires que celle-ci; et où il y avait des loups et des sangliers. Je ne sais d'ailleurs s'il n'y en a pas ici; mais, *grâce* à Dieu, il passe au moins un peu de lune et d'étoiles entre les *arbres*. (II, 1)

⁴¹ Qui connote tombe et mort.

Il y a ici une nette opposition 'nuit'/'lumière' articulée autour de la polarité AR (« noir » + accessoirement « arbres »)/AL (« étoiles »).

On ne s'étonnera pas du reste, dans ce drame crépusculaire, de l'abondance des objets porteurs de la qualification « noire » :

« Le ciel devient *noir* [...] » (*Vanox*, I, 1)

« Toute la ville n'est plus qu'un tas de briques *noires*. »
(*La nourrice*, I, 4)

« Oh! qu'il fait *noir* ici! » (*Maleine*, II, 1)

« [...] en pourpoint de soie *noire* [...] » (*Anne*, III, 2)⁴²

Maleine – Il y a quelque chose de *noir* qui arrive.

Hjalmar – Où donc?

Maleine – Là-bas; dans le brouillard, du côté du cimetière.

Hjalmar – Ah! ce sont les sept béguines. (III, 3)

« Ah! vous avez mis votre manteau de velours *noir*, Maleine? »
(*Anne*, III, 5)

« je n'ai jamais vu de ciel pareil; il est aussi *noir* que l'étang. »
(*Un domestique*, IV, 2)

« Où es-tu, mon pauvre chien *noir*⁴³? » et « Tu es aussi *noir* que ma chambre⁴⁴. » (*Maleine*, IV, 3)

« Il fait si *noir* dans ce corridor. » (*Hjalmar*, IV, 5)

⁴² Environnement immédiat : « *soir* de fête » et « admirable ». « *Soie noire* » assone avec « *Hjalmar* ».

⁴³ Déjà, on avait la didascalie « Un grand chien noir tremble dans un coin », cinq lignes plus haut. Mais – par définition – les indications scéniques sont lues, non entendues. Or, il faut *entendre* le son NWAR. D'où l'in vraisemblance du tour dans la question posée par Maleine. En effet, la propriétaire du chien, se parlant à elle-même, dirait spontanément « Où es-tu, mon pauvre chien? », n'ayant aucune raison de préciser « noir » : le qualificatif de « noir » ne peut être logiquement spécifié que pour une personne extérieure (« Son chien est noir »). Celle-ci existe cependant : c'est le spectateur-auditeur.

⁴⁴ Environnement immédiat : « *Hjalmar* », « voir » (trois occurrences).

« Un grand navire noir » (*Un vagabond*, V, 1)⁴⁵

Tous – La lune! La lune! La lune!

Un paysan – Elle est noire; elle est noire⁴⁶... (*ibid.*)

« Et les nuages! Regardez donc les nuages! On dirait des troupeaux d'éléphants noirs qui passent depuis trois heures au-dessus du château! » (*Premier seigneur*, V, 2)

« Avez-vous des plumes noires? Il faudrait des plumes noires pour savoir si la reine vit encore... » (*Le roi*, V, 4)⁴⁷

À cela s'ajoute tout ce qui est signalé comme noir, obscur, ténébreux, etc., au niveau du référent, sans que le mot « noir » lui-même ne soit prononcé : ainsi du « Depuis combien de jours n'ai-je plus vu de lune ni de soleil! » de la Nourrice (I, 4); ainsi des « corbeaux » (I, 4), des « hiboux » (II, 6; V, 2), de l'« orage » (I, 1) et des références à l'« obscurité » (II, 1 ou II, 3), au bois « obscur » (II, 6). Mais comme ici le signifiant-clef *noir* est absent, nous ne pouvons plus tenir compte de tels exemples⁴⁸, sauf à supposer le mot *noir* sous-entendu par contamination.

⁴⁵ Remarquons que dans « Hjalmar » on entend « voile noire ».

⁴⁶ On apprend à la scène suivante que c'est « une éclipse » de lune, c'est-à-dire, en flamand, une *maaneclips*.

⁴⁷ Environnement immédiat : « Maleine », « embrasserai », « froide » d'une part, et de l'autre, « trois », « boire », « mal », « froid », « dalle », « prenez garde ». On remarque – là encore – la gratuité du qualificatif « noire ». Pour s'assurer de l'absence de souffle de la reine il suffit d'une plume, quelle que soit par ailleurs sa couleur! « Noire » ne se comprend que pour sa portée phonique (à la suite de tous les autres objets noirs, il complète le paradigme).

⁴⁸ Il est significatif qu'à la même époque, Mallarmé (1895) souligne l'inadéquation entre signifié et signifiant à propos de « jour » et de « nuit » : « À côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. » (cité dans Genette, 1969, p. 111)

Dérivés par permutation de la séquence phonique

Exemple de développement avec les séries AR (ou OIR) / RA (ou ROI) :

Anne – Où est mon miroir? [à *Maleine*] Vous ne faites rien, vous? Apportez son miroir! – Elle est ici depuis huit jours et elle ne sauraa jamais rien! – Est-ce que vous venez de *la* lune? – Allons! Arrivez donc! Où êtes-vous?

Maleine – Ici, Madame.

Uglyane – Mais ne penchez pas ainsi ce miroir! – J’y vois tous les saules pleureurs du jardin, ils ont l’air de pleurer sur votre visage.

Anne – Oui, ainsi! – Mais laisse-les s’étaler sur le dos. – Malheureusement il fera trop noir dans le bois...

Uglyane – Il fera noir?

Anne – Il ne te verra pas, – il y a de gros nuages sur la lune.

Uglyane – Mais pourquoi veut-il que je vienne au jardin! Si c’était au mois de juillet, ou bien pendant le jour; mais le soir, en automne! il fait froid! il pleut! il y a du vent! Mettrai-je des bijoux?

Anne – Évidemment. – Mais nous *all*ons...

Elle lui parle à l’oreille.

Uglyane – Oui.

Anne – Allez-vous-en [...]. (II, 4)⁴⁹

**WAR / WAR / RA / AR / WAR / AR / WAR / WAR / RA /
WAR / RWA**

Exemple de développement avec la série MAL / LAM :

Le roi – Oh! oui, Maleine!... Donne-moi ta petite main! –Oh! oh! elle est chaude encore comme une petite flamme... (III, 5)

Flux continu phonique

La réalité phonique l’emportant sur le découpage en unités sémantiques, il est nécessaire de tenir compte *aussi* des *liaisons*

⁴⁹ En italiques non soulignés le contrepoint des AL/AL.

entre mots réalisant les groupes phoniques-clés tels Al ou AR. Donnons des exemples :

nAR : « Elle n'a rien fait de mal! » (*La nourrice*, I, 2)⁵⁰

pAR : « Je ne me suis pas révoltée, moi! » (*La nourrice*, I, 4)⁵¹

lAR : « Elle a remué! » (*La nourrice*, I, 4)⁵²

lAD : « Est-ce qu'elle a de l'argent? » (*Second paysan*, II, 3)

MA/LA : « La princesse Ma... la nouvelle suivante » (*Maleine*, II, 5), l'exemple induisant une lecture virtuelle : « la princesse malade ».

yAL/AR (comme « Hjalmar ») : « il y a là un arbre » (*Hjalmar*, II, 6)

MAL : « Ma lumière s'est éteinte [...] » (*La nourrice*, V, 3)⁵³

nAL : « Mon Dieu! Qu'on a l'air pauvre [...] » (*Le roi*, V, 4)

On est bien dans un pur registre poétique où entre en ligne de compte le flux sonore avec ses récurrences de phonèmes et les effets de sens qu'ils induisent de façon autonome, abstraction faite du découpage second en unités sémantiques.

Les mots sous les mots

Reste à évoquer un phénomène un peu plus complexe, et plus conjectural, mais qui n'en est pas moins remarquable dans sa

⁵⁰ Voyez l'environnement immédiat : « MARCELLUS – Ah! elle n'a rien fait de mal! – Et d'abord, taisez-vous; je ne vous parle pas [...] » (*ibid.*, p. 110) : AR / MAL / AR.

⁵¹ Voyez l'environnement immédiat, à savoir toute la tirade de la Nourrice, citée plus haut : « parvenons », « écarter », « rats », « araignées » d'une part, de l'autre « apparence » et « Hjalmar » : AR/AR/RA/AR/AR/AR/AL/MAR.

⁵² Environnement immédiat : « Venez voir! », « Il y en a partout! » : AR/AR/AR

⁵³ Environnement immédiat : « *Maleine*? »

cohérence poétique : il s'agit de mots qui ne sont pas « réalisés » dans le texte de la pièce, et que l'on « entend » pourtant. Ils sont comme évoqués en sourdine sous l'effet de la rencontre d'autres mots, d'autres syllabes, d'autres phonèmes, eux parfaitement réalisés, réitérés et parfois jusqu'à l'obsession. Sous le texte, des mots rejoignent par anastomose d'autres mots; ils imposent leur présence suivant une double logique sémantique et phonique.

Il en va ainsi, dans ce drame macabre, du mot **cadavre**, lequel – paradoxalement – ne fait qu'une seule apparition, mais dans l'ultime didascalie (« *Ils sortent tous, à l'exception des sept béguines, qui entonnent le Miserere en transportant le cadavre sur le lit.* ») Pourtant son fantôme phonique rôde tout au long de la pièce. Il commence comme « CATAfalque » (« On dirait qu'il marche autour d'un *catafalque!* », *Hjalmar*, V, 2), et se trouve par exemple au croisement de frOIDE et CAVe (« cette nuit *froide* comme une *cave!* », *Hjalmar*, II, 3). Le AD de « cadavre » est aussi celui de « *malade* » et de « *salade* ». FROIDE × CAVE = CAD... et CAVE × FROIDE × CATAFALQUE = CADAVERE.

Compte tenu du noyau phonique obsessionnel MAR, comment ne pas entendre dans cette pièce si cauchemardesque (cf. notamment le long monologue nocturne de Maleine à IV, 3), le mot *cauchemar*, pourtant jamais réalisé dans le texte? Sans compter sa réplique anglaise *nightmare*, car l'inconscient phonique de Maeterlinck, notamment dans ce drame inspiré de Shakespeare et du théâtre élisabéthain anglais, est aussi anglophone.

Autre exemple de présence de termes étrangers en arrière-plan, les néerlandais *maagd* (« vierge, pucelle ») et *maan* (« lune », cf. entre autres la mention de l'éclipse de lune,

la *maaneclips* de V, I et 2). On a vu l'importance du bi-phonème MA à l'initiale et la présence obsessionnelle de la lune dans *Serres chaudes* aussi bien que dans *La Princesse Maleine*.

Enfin, dans cette symphonie en MAR majeur, émanation cauchemardesque d'un monde de noirceur, la reine Anne figure la *marâtre* par excellence, tant auprès de Maleine que du jeune Hjalmar. La logique phonique veut qu'*idolâtrer* Hjalmar... soit constitutif d'une *marâtre*.

Conclusions

Loin d'être un pur vêtement extérieur, le tissu phonique est vecteur de signification. Il n'est jamais gratuit. Tout texte de Maeterlinck est partie prenante de l'écriture poétique. Le climat *sui generis* de *Serres chaudes* comme de *La Princesse Maleine* est généré par la réitération d'un certain nombre de signes linguistiques liés par leur versant phonique aussi bien que leur versant sémantique. Mieux, de simples groupes syllabiques ou consonantiques parcourent le texte à la manière de *leitmotive*.

Il peut même arriver que le jeu des échos phoniques, de fil en aiguille, en arrive à supporter le drame et à faire avancer dialogue et intrigue; ainsi, à la scène 4 de l'acte V progresse-t-on par le biais de la série MALHEUR → MALEINE → (MALADE) → FROIDE → ROIDE :

Un seigneur – J'avais dit qu'il arriverait des malheurs...

La nourrice – Maleine! Ma pauvre petite Maleine!... Aidez-moi!

Une béguine – Il n'y a rien à faire!

Une autre béguine – Elle est froide!

La troisième béguine – Elle est roide!

Le nom « Maleine » se motive ici comme passage obligé pour aller de « malheur » à « roide » (la rigidité cadavérique). En même temps, ce circuit, qui va de la mort à la mort, est circulaire, tautologique; il sature de sens motivé le nom de l'héroïne; celle-ci est pleinement être-pour-la-mort.

Dans ce type de texte, tendanciellement, il n'y a rien de gratuit. Lorsque, dans une des toutes dernières répliques de la pièce, le vieux roi demande de la « salade », ce n'est pas la seule incongruité de la démence que trahit cette requête; il y a une logique phonique imparable qui fait décliner « salade » à partir

de « malade », un des mots-clés – on l’a vu – de ce drame⁵⁴.
Regardons de près la substance phonique de ce passage :

Le roi – Y a-t-il quelqu’un ici qui ait peur de la malédiction des morts?

Angus – Oui, Sire, moi...

Le roi – Eh bien! Fermez leurs yeux et allons-nous-en!

La nourrice – Oui, oui, venez, venez.

Le roi – Je viens, je viens! Oh! oh! comme je vais être seul maintenant!... Et me voilà dans le malheur jusqu’aux oreilles! – À soixante-dix-sept ans! Où donc êtes-vous?

La nourrice – Ici, ici.

Le roi – Vous ne m’en voudrez-pas? – Nous allons déjeuner; y aura-t-il de la salade? – Je voudrais un peu de salade...

La nourrice – Oui, oui, il y en aura.

Le roi – Je ne sais pas pourquoi, je suis un peu triste aujourd’hui. – Mon Dieu! Mon Dieu! Que les morts ont donc l’air malheureux!... » (V, 4)

⁵⁴ Gérard Dessons a remarqué ce statut « prosodique » du mot : « Dans l’ensemble du réseau signifiant, une réplique pourtant se distingue. Elle est dite par le roi à la fin de la pièce : “– Nous allons déjeuner; y aura-t-il de la salade ? – Je voudrais un peu de salade...” Le fait que Maeterlinck l’ait ajoutée tardivement traduit au moins son absence de gratuité. Ce qui ne veut pas dire que son effet, sinon sa valeur, aient précédé sa mise en texte. La réplique, en tout cas, gêna. Elle fit rire. Et, de fait, au regard d’une roue de Virgile contemporaine, ce terme n’est pas à sa place dans une tragédie. Le plat et le nom regardent plutôt vers le mélodrame. L’association du roi et de la salade relèverait alors du pur style burlesque. Il y aurait là, au pire, une faute de goût; au mieux, et en dépit de toute cohérence dramaturgique, une tentation réaliste. En fait, la réplique n’échappe pas à l’économie générale du drame. *Salade*, en cette fin de la pièce, est l’ultime écho de *malade*, sa rime riche (*-alade*), telle que le texte l’a explicitement dégagée dans les répliques du petit Allan : « Ma-aleine est ma-alade », « Ma-aleine est plus ma-alade ». Une sorte de rime tragi-comique qui met en tension le tragique et le quotidien. [...] le signe de vie est porteur en sa prosodie d’une autre signification, qu’on ne peut ignorer. » (Dessons, 2005, p. 96-97, mais c’est tout le chapitre qui mériterait d’être cité.) G. Dessons, auteur avec Henri Meschonnic d’un *Traité du rythme* dont cet essai est l’écho, mobilise pour son analyse imparable à la fois le concept de « signification » (Riffaterre) et ceux de séquence, ou de processus, prosodique. Puisse la critique maeterlinckienne être toujours aussi bien inspirée!

MAL / AL / AL / AL / ALADE / ALADE / AL

On remarque que ce « *salade* » est encadré, dans le passage, d'une part de « *malédiction* » puis « *malheur* », d'autre part de « *malheureux* », ce qui ranime immanquablement en arrière-plan le mot-clé « *malade* ». « *Salade* » est la seule rime léonine à « *malade* » [si l'on excepte « *balade* » (et « *ballade* »)]. Le mot s'impose donc à qui est tenté, comme Maeterlinck, de *saturer* une série. Enfin, le texte a fait résonner des mots comme « *dalle* » et « *salle* ». Disons que « *salade* » est le passage obligé pour qui veut aller de « *salle* » à « *malade* ».

Bibliographie

- DESSONS, Gérard (2005), *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper.
- GENETTE, Gérard (1969), « Le jour, la nuit », dans id., *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 101-122.
- KANDINSKY, Vassily (1989 [1910], *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers ; traduit de l'allemand par Nicole Debrand ; traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris, Denoël.
- LUTAUD, Christian (1974-1975), « *Macbeth* dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tomes XX-XXI, p. 21-209.
- MAETERLINCK, Maurice (1983), *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- MAETERLINCK, Maurice (1985), *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur ».
- MAETERLINCK, Maurice (1998), *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1895), « Variations sur un sujet, VIII. Averses ou Critique », *Revue Blanche*, 1^{er} septembre, p. 228-231.
([http://fr.wikisource.org/wiki/Variations sur un sujet/Averses ou Critique](http://fr.wikisource.org/wiki/Variations_sur_un_sujet/Averses_ou_Critique))

Résumé

Chez le premier Maeterlinck, la « fonction poétique », au sens de Jakobson, est dominante et transversale aux genres. Le sens s'organise à partir de structures phoniques redondantes qui donnent au texte une grande homogénéité. Sans doute Maeterlinck, comme Valéry le dit de Mallarmé « a rêvé d'une poésie qui fût comme déduite de l'ensemble des propriétés et des caractères du langage ». Le rêve des Symbolistes n'était-il pas, selon le même Valéry, de reprendre à la Musique son bien ?

Abstract

Maeterlinck's early work is dominated by what Roman Jakobson termed the "poetic function" of language. In both his poems and plays, meaning stems from redundant phonic structures that render them very homogeneous. Maeterlinck probably dreamt of a type of poetry that was deducted, as it were, from the properties and characteristics of language (to paraphrase Paul Valéry's commentary on Stéphane Mallarmé). Wasn't it the Symbolists' dream, still according to Valéry, to get a hold of Music's prized possessions?

ANNEXE 1 : Tableau de répartition des noms et termes signifiants dans *La Princesse Maleine*

orange En deux les patronymes principaux, en jaune les trois mots-clés principaux.	MALEINE	HJALMAR	MARCELLUS	ALLAN	marais	mala de	mal	mal- heur	mal- heu- reux	mal- heu- reux- se- ment	mal é- dic- tion
ACTE I, Scène 1	2	8	3		1			1			
ACTE I, Scène 2	8	15				4	2				
ACTE I, Scène 3	2	1	2			2	1				
ACTE I, Scène 4	6	2									
ACTE II, Scène 1		3	1			1					
ACTE II, Scène 2		1				1					
ACTE II, Scène 3		1			2	2					
ACTE II, Scène 4											
ACTE II, Scène 5		3									
ACTE II, Scène 6	12										
ACTE III, Scène 1	7	6				2					
ACTE III, Scène 2	2	2					1				
ACTE III, Scène 3	9	4			3	6	1				
ACTE III, Scène 4											
ACTE III, Scène 5	18			1	2	9					
ACTE IV, Scène 1	2					1					
ACTE IV, Scène 2		1		3		2					

ACTE IV, Scène 3		4				1					
ACTE IV, Scène 4		1									
ACTE IV, Scène 5	27	6		5		3	1				
Acte V, Scène 1	3					1					
Acte V, Scène 2	4	1				4	2				
Acte V, Scène 3	19					1					
Acte V, Scène 4	22	2		1			5			1	1
TOTAL dans la pièce	143 ... (148 dans l'édition <i>princeps</i>)	61 ... (65 dans l'édition <i>princeps</i>)	<u>6</u>	<u>10</u>	<u>8</u>	<u>40</u>	<u>13</u>	<u>11</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>1</u>
En orange les deux patronymes principaux, en jaune les trois mots-clés principaux.	MALEINE	HJALMAR	MARCELLUS	ALLAN	marais	mala de	mal	mal- heur	mal- heu- reux	mal- heu- reu- se- ment	mal é- dic- tion

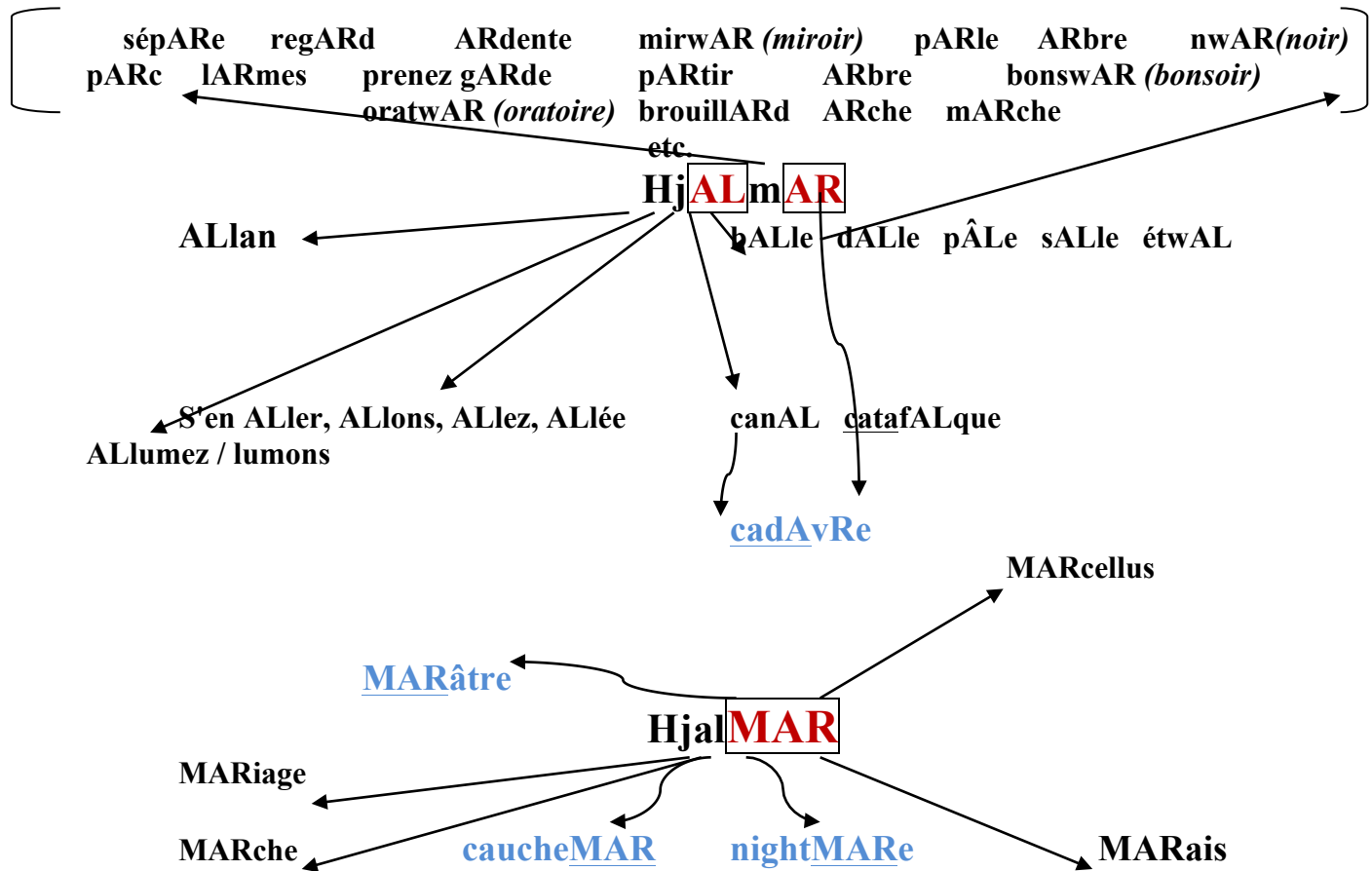
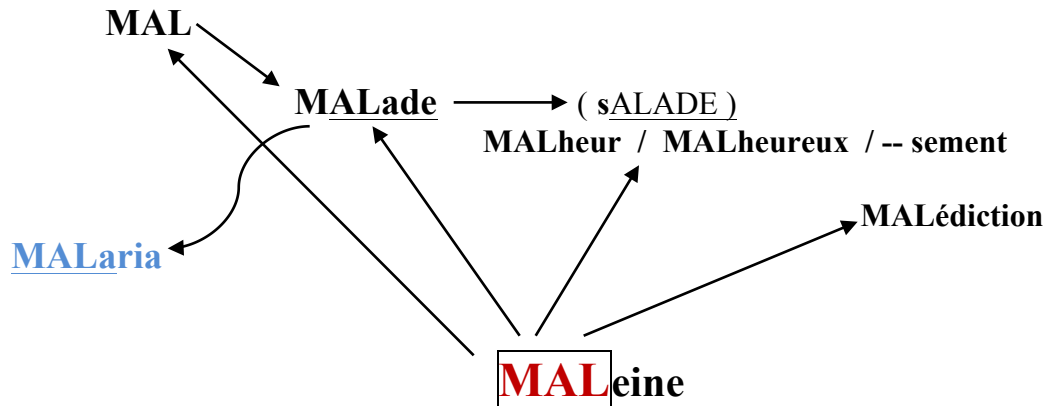
À partir d'un pointage plus serré, tenant compte d'une comparaison entre l'édition de dernière main (Fasquelle, 1929, *Théâtre* en 3 volumes, reprise par Gorceix [Maeterlinck 1983]) avec le texte initial à peine retouché (Lacomblez, 1891, que reprend van de Kerckhove [Maeterlinck 1998]), on constate que l'écrivain, assagi, a supprimé 5 occurrences de "Maleine" et 4 occurrences de "Hjalmar", ce qui est – somme toute – fort peu, et confirme le parti pris formel, esthétique, de l'auteur. Si l'on additionne la totalité des occurrences de nos quatre noms propres et de nos sept noms communs, on aboutit à une somme totale de 304 items! Voilà qui confirme la solidité et la cohérence de notre constellation sémantique.

Par ailleurs on constate que la série malheur/malheureux/malheureusement est relativement pauvre en occurrences, à la différence de mal/malade. Ce n'est pas tant la déploration qui prime dans la pièce que l'idée du mal pernicieux, une sorte de perversion cosmique contaminant êtres et choses ; l'emblème en sont les émanations délétères des marais.

Le tableau permet enfin une lecture à la fois «verticale» et «horizontale» des concordances. On voit ainsi que "Marcellus" n'est présent qu'en début, "Allan" en fin de drame, alors que "Maleine" et "Hjalmar" font presque en permanence entendre leur écho. On voit aussi se détacher des zones stratégiques dans la pièce : l'acte III, scène 3, l'acte IV, scène 5 et l'acte V, scène 4. Mais il est intéressant de constater qu'aucune des 23 lignes du tableau, correspondant aux vingt-trois scènes de la pièce, n'est vierge d'item pertinent, la fourchette globale par scène allant de 1 à 43 pour l'acte IV, scène 5 (scène de l'assassinat).

ANNEXE 2 : Constellations phono-sémantiques dans
La Princesse Maleine

En bleu, les «mots sous les mots»



Mystérieuse Mélisande

(*Pelléas et Mélisande* revisité)

Michel Otten

Université catholique de Louvain

Qui est Mélisande? Pour beaucoup de commentateurs, elle est – comme les autres héroïnes du premier théâtre de Maeterlinck – une frêle princesse, une femme-enfant, « plus aérienne qu'un nuage, plus inconsistante qu'un reflet dans l'eau », écrit Vladimir Jankélévitch (1977, p. 142), grand admirateur de la pièce de Maeterlinck et de l'opéra de Debussy.

Assez rares sont les commentateurs qui, frappés par les affinités de la pièce de Maeterlinck avec certains thèmes mythiques (Ondine, Mélusine), risquent des rapprochements avec ces « filles de l'onde ». Michèle Couvreur, dans un article

très pertinent sur « le thème mythique de l'ondine », avance quelques comparaisons, mais écrit prudemment : « Maeterlinck s'est largement *inspiré* d'un fonds légendaire » et, plus loin : « les ondines maeterlinckiennes ne sont ni des fées ni des déesses : ce sont des femmes dont certains traits physiques et certains comportements *rappellent* ce fonds mythique, sans en être pour autant des manifestations tout à fait pures » (Couvreur, 1997, p. 46, je souligne).

Semblablement, Pierre Citti, dans la préface de son édition critique de *Pelléas et Mélisande*, propose une très riche énumération des affinités du drame de Maeterlinck avec le fonds mythique. Il écrit : « Tout un ensemble de circonstances *rapproche* Mélisande du personnage de la fée [...]. Elle apparaît, comme il est traditionnel, auprès d'une fontaine » (dans Maeterlinck, 1989, p. 23, je souligne). Et plus loin : « On la *rapprocherait* plutôt de Mélusine [...], la fée la plus populaire [...] liée à l'eau et à la fécondité agraire et féminine » (p. 24, je souligne). Mais la conclusion de cet exposé ramène clairement tous ces rapprochements intéressants au statut de *sources* (au sens traditionnel) : « La pièce ne se laisse "expliquer" par aucune [de ces légendes], mais toutes – et bien d'autres encore! – en forment les lointains » (p. 26).

Un seul commentateur, à ma connaissance, – et c'est une femme – a osé franchir cette prudence philologique. Il s'agit de Catherine Clément, dans un chapitre de son beau livre *L'Opéra ou la défaite des femmes* intitulé « Mélisande à la question ou le secret des hommes ». Pour elle, Mélisande est intrinsèquement un être qui appartient à « l'autre monde » et qui vient se mêler (d'une façon catastrophique) aux humains. Seul point sur lequel je ne puis la suivre, Catherine Clément affirme de façon assez

péremptoire que Mélisande est une sorcière – j’essaierai de nuancer cette assertion :

Voici le premier signe de sa sorcellerie; tombée du ciel, sans origines, perturbatrice fondamentale, Mélisande est libre, et c’est une sorcière. Sauvage, trouvée comme une bête, au fond des bois [...]. “À son apparition, la Sorcière n’a ni père ni mère, ni fils, ni époux, ni famille. C’est un monstre, un aérolithe, venu on ne sait d’où...”, s’écrie Michelet (Clément, 1979, p. 215).

Cette étude a le grand mérite d’être sans doute la seule à proposer de voir dans l’étrangeté de Mélisande le signe qu’elle appartient à un autre règne et qu’elle se mêle aux humains pour leur malheur. Mélisande n’est pas une humaine et nous en déduisons que tous les rapprochements que les commentateurs ont pu faire avec des éléments de mythologie ou de folklore doivent être pris au pied de la lettre.

De Mélusine à Mélisande

Reprenons (et complétons) ces rapprochements. Nous verrons qu’ils se modèlent sur un scénario qui, avec ses diverses variantes, est identique sur les points essentiels, comme si la tradition indo-européenne voulait nous raconter une seule histoire (dont *Pelléas et Mélisande* est le dernier avatar). Toujours l’eau joue un rôle essentiel dans ces récits apparemment si divers.

- a) L’histoire de Présine, mère de Mélusine, racontée par Jean d’Arras dans *Le Roman de Mélusine* :

Le roi Élinas chassait dans une grande forêt. Pris de soif, il se dirigea vers une très belle source. Là, chantait mélodieusement « la plus belle femme qu’il ait jamais vue ». C’était Présine. Elle chantait, précise le texte, « plus

harmonieusement qu'aucune sirène, aucune fée, aucune nymphe ne chanta jamais » (Arras, 1979, p. 18). Le roi est tout de suite épris et la demande en mariage. Elle accepte, mais elle pose une condition : il ne devra pas essayer de la voir pendant ses couches (p. 22). Après qu'ils se sont mariés, elle met au monde trois filles, dont l'aînée est appelée Mélusine. Élinas, au comble de la joie, oubliant son serment, se précipite auprès de ses trois filles. Présine lui rappelle furieusement sa promesse, « et elle s'évanouit dans les airs » avec ses trois filles. Le roi en demeure comme fou.

b) *Le Roman de Mélusine* (1392-1394) comporte une réduplication :

Le comte Raymondin de Lusignan part à la chasse d'un sanglier exceptionnel. Auprès de la Fontaine de Soif, il rencontre une très belle femme qui l'éblouit : « jamais il n'avait vu une si belle femme » (Lecouteux, 1982, p. 42). C'est Mélusine¹. Il est tout à fait séduit et la dame lui propose le mariage à une condition : qu'il ne cherche jamais à la voir le samedi ni à savoir où elle est (p. 44). Tout se passe merveilleusement bien jusqu'au jour où Raymondin, pris de soupçons, observe secrètement Mélusine dans son bain un samedi. Il la voit à moitié femme à moitié serpent pour le bas de son corps (p. 230). Mélusine, qui sait tout, fait d'amers reproches à Raymondin, puis s'élance dans les airs (p. 258).

c) *Ondine* (1811) de Friedrich de la Motte-Fouqué

Fouqué nous apprend qu'il a emprunté la matière de son conte à Paracelse, génial esprit vitaliste du XVI^e siècle.

¹ Mains commentateurs ont remarqué la paronomase Mélusine-Mélisande.

Paracelse explique que certains corps sont formés d'une matière plus subtile que le corps humain. Pourtant, ils sont semblables par la forme à celui des humains. Ces êtres sont doués d'intelligence, mais ils n'ont pas d'âme. Cependant, les esprits féminins peuvent acquérir une âme et cela par l'union totale avec un homme, dans le mariage. Si le mari est infidèle, s'il se remarie, celle qui est restée son épouse légitime revient pour lui donner la mort.

Tel est bien le scénario d'*Ondine* de La Motte-Fouqué. Un soir, un vieux pêcheur qui vit seul avec son épouse, au bord d'un lac, voit arriver un chevalier, Hans Huldbrand de Ringstetten. Il l'invite à entrer chez lui. Survient alors « une blonde d'une beauté merveilleuse » (La Motte-Fouqué, 1933, p. 7) qui se montre impertinente, puis se sauve dans la forêt : c'est Ondine. Auguste, le vieux pêcheur, raconte alors comment, un soir, Ondine leur est apparue : « une fillette d'environ trois ou quatre ans, merveilleusement belle » (p. 13), frappa à la porte. L'eau ruisselait de ses cheveux dorés. Les vieux pêcheurs prennent soin d'elle. Ils veulent la faire baptiser du nom de Dorothée (don de Dieu), mais l'enfant déclare que ses parents l'appelaient Ondine. Elle refuse de perdre ce nom. Hans s'éprend immédiatement d'Ondine et l'épouse sans tarder. Ondine lui révèle alors qu'elle est « une ondine » et que, grâce à ce mariage, elle a maintenant une âme. Mais il doit lui rester fidèle, sinon il mourra. Hélas, Hans se laisse séduire par son ancienne fiancée, Bertha. Il est alors condamné à mort. Ondine vient tendrement pleurer dans ses yeux et l'inonde intérieurement; il étouffe et en meurt. Elle redevient une source et enlace son tombeau.

L'Ondine (1939) de Jean Giraudoux reprend assez fidèlement celle de Fouqué et précise certains détails importants. Ainsi Auguste déclare : « Nous l'avons trouvée *au bord* du lac. Personne ne l'a réclamée » (Giraudoux, 1978, p. 38). À propos de la connivence d'Ondine avec l'élément aquatique : « Elle n'a jamais eu besoin de lit, mais combien de fois l'avons-nous surprise endormie sur le lac » (p. 40). À la fin de la pièce, il est dit clairement qu'Ondine a tué Hans, mais inconsciemment :

Bertha – Tu l'as tué! C'est toi qui l'as tué?

Ondine – J'ai tué qui? De qui parlez-vous? (p. 126)

Les affinités entre tous ces scénarios et celui de *Pelléas et Mélisande* sont évidentes :

- Tout commence au bord d'une source perdue dans les bois;
- La beauté exceptionnelle de la femme-fée est immédiatement perçue;
- Un interdit accompagne l'acceptation de l'union (dans *Pelléas*, il est assez banal : c'est l'interdiction de tromper son mari, sous peine de mort);
- Tous les récits se terminent en catastrophe;
- Notons enfin une curieuse conjonction entre animalité et humanité. Tous les protagonistes ne sont pas des humains, bien qu'ils le paraissent. C'est le dernier point qui sera le plus délicat à établir pour *Mélisande*. Je montrerai qu'elle n'est pas une sorcière, mais plutôt une « Dame de Midi ».

*

Premier élément qui donne à *Mélisande* son statut tout à fait particulier : elle a accepté d'épouser Golaud, mais celui-ci avoue à son demi-frère *Pelléas* qu'il ne sait ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient (Acte I, scène 3). C'est la seule héroïne de

Maeterlinck qui vienne ainsi de « nulle part ». Ce qui nous conduit à donner une sorte de portée absolue à la déclaration de Mélisande à Golaud, lors de leur première rencontre : « Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là... » (Acte I, scène 2). Sans doute faut-il relier cette déclaration à la véritable crise de désespoir qui saisit Mélisande à la scène 2 du second acte :

« Je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi... Je voudrais m'en aller!...

Je vais mourir si l'on me laisse ici... [...]. Vous ne pouvez pas me comprendre... Je ne sais pas moi-même ce que c'est... C'est quelque chose qui est plus fort que moi... »

Il faut faire intervenir maintenant la très longue chevelure de Mélisande, par laquelle elle « prend » Pelléas et par laquelle Golaud la châtie.

L'interprétation que propose Catherine Clément de cette chevelure peut sembler un peu sollicitée; elle est pourtant bien tentante. Le côté animal, diabolique de Mélisande se manifeste peut-être ici de façon troublante :

C'est par la fourrure qui lui entoure la tête que Mélisande fait signe aux hommes. Golaud ne voit pas son visage; Pelléas son frère est touché à l'âme lorsque les cheveux blonds tombent dans la fontaine, et touchent l'eau. Il s'y engouffre, cachant sa tête dans le flot comme un amant plonge ailleurs dans la fourrure de celle qu'il aime [...]. Pas étonnant que Golaud, plus tard, la saisisse par là, par ses cheveux de péché, en avant, en arrière, il la tient bien et la châtie, disant qu'ils servent enfin à quelque chose, ces cheveux [...]. Mélisande participe du diable et de la bête, du haut et du bas, toute proche des sensations primitives [...] (Clément, 1979, p. 216-217).

Pour terminer cet examen du caractère obscurément maléfique de Mélisande, remarquons que son arrivée dans Allemonde entraîne immédiatement une suite de catastrophes : les deux

demi-frères (Pelléas et Golaud) se dressent l'un contre l'autre, ce qui conduit au meurtre de Pelléas. Mélisande, par ailleurs, ne survivra pas à cette tuerie.

Midi

L'heure pivotale à laquelle il est fait quatre fois allusion au centre de la pièce a intrigué plus d'un exégète². Rappelons ces occurrences de midi :

1. Pelléas rappelle que sonnait midi au moment où l'anneau de Mélisande est tombé dans la fontaine (Acte II, scène 1).
2. Golaud raconte qu'il venait d'entendre sonner les douze coups de midi quand son cheval a culbuté sur lui (Acte II, scène 2).
3. Pelléas, sortant des souterrains où Golaud a découvert sa pulsion meurtrière déclare : « Il est midi; j'entends sonner les cloches » (Acte III, scène 4).
4. Enfin, dans l'édition originale (mention supprimée à partir de la sixième édition, en 1898, mais conservée dans le livret de l'opéra de Debussy), Mélisande, du haut de sa tour, chante : « Je suis née un dimanche, un dimanche à midi ».

Comme je vais tenter de le montrer, un lien existentiel unit ces quatre occurrences : Mélisande est une « dame de midi » (ou, si l'on veut, un démon de midi) et les trois événements catastrophiques mentionnés dans les trois autres occurrences peuvent être attribués à son influence maléfique. Il y a même des coïncidences parlantes : à midi, Mélisande laisse

² Voir, par exemple, le commentaire de « Midi » de Pierre Citti (1990, p. 48-49), qui s'appuie sur les vues de Mircea Eliade; son hypothèse ne m'a pas convaincu.

tomber son anneau nuptial et, *au même moment*, inexplicablement, Golaud tombe de cheval et manque d'être broyé.

Mais qu'est-ce qu'un démon de midi? Pour comprendre la mythologie de midi, il faut se référer à l'étude décisive de Roger Caillois (1991 [1937]), parue à l'origine dans la *Revue de l'Histoire des religions*. Midi est l'heure des apparitions, apparitions de démons femelles pour la plupart : les Sirènes, les Néréides (qui ont une voix ensorcelante comme les sirènes), les Nymphes, les Sphinxes, les Érinyes, mais aussi Pan et les satyres. Tous ces êtres sont dangereux : ils menacent les humains, procèdent à des agressions sexuelles. Certains, tel Ephialtès, oppressent les dormeurs qui se sentent étouffés sous un poids insupportable³. Pour éviter les démons de midi, il faut se tenir éloigné des fontaines, des sources et des cours d'eau et surtout ne pas dormir pendant l'heure de midi.

Même la Bible fait allusion au « démon de midi », au verset 6 du Psaume 31.

Les trois événements que le texte situe à midi conditionnent le déroulement futur du drame :

1. Mélisande perd son anneau nuptial, signe qu'elle va se détacher de Golaud;
2. Golaud sort des souterrains où il a découvert sa pulsion de mort à l'égard de son demi-frère;
3. Golaud, inexplicablement, a un accident de cheval; cette chute annonce celle de toutes ses illusions.

³ Caillois, 1991, p. 72-73, citant le commentaire de Macrobe sur le célèbre songe de Scipion. Telle pourrait être l'origine de l'hallucination de Golaud qui, à l'heure de midi, tombe de cheval et est écrasé.

Pourquoi Maeterlinck a-t-il supprimé la « chanson de scène » qui était un des nœuds exégétiques de la pièce? C'est une des questions les plus irritantes qui se pose au commentateur.

Reste à se demander : Mélisande agit-elle lucidement? Détruit-elle la vie autour d'elle volontairement? Je pense que non, qu'il s'agit d'une fatalité obscure qui pèse sur elle. Comme l'écrit Michèle Couvreur, lectrice toujours perspicace : « Mélisande et Alladine entraîneront, sans le vouloir toutefois, la mort de leur compagnon » (Couvreur, 1997, p. 47).

*

Je termine par l'analyse d'une très belle nouvelle de Marguerite Yourcenar qui, on le verra, rejoint mon propos. Il s'agit de « L'homme qui a aimé les Néréides », parue dans *Nouvelles orientales* (1938).

La nouvelle se passe dans une île de Grèce. On nous présente un simple d'esprit, Panégyotis, dont on dit qu'il a rencontré des Néréides et qu'il a eu un rapport amoureux avec elles. Il en est devenu complètement idiot. Des Néréides, le texte dit qu'elles ne sortent qu'à « l'heure tragique de midi » (Yourcenar, 1963, p. 83); d'où que le texte les appelle « ces beaux démons de midi » (p. 86). Mais faut-il croire cette histoire? C'est ce que se demandent les habitants de l'île. Cependant, trois jeunes Américaines, élégantes, se tenant par la main, surviennent. Panégyotis jette un regard distrait « sur ces trois déesses » et ne reconnaît pas « ses Néréides habillées en femmes » (p. 88).

Ainsi, les cruelles Néréides peuvent se présenter à nous, parfois, comme de belles jeunes femmes que rien ne distingue des humains⁴.

Note additionnelle

Je ne suis sans doute pas le premier à avoir perçu une sorte de duplicité dans le personnage de Mélisande. Je trouve, dans un article sur « Maeterlinck en Pologne », l'évocation d'une femme peintre qui a exploré les thèmes maeterlinckiens. Il s'agit d'Olga Boznanska :

Cette artiste réalisa l'idéal contemporain du personnage créé par Maeterlinck, en produisant l'image d'une jeune fille pâle, aux cheveux blonds, aux yeux étranges et inquiétants, semblables à deux gouttes d'encre qui paraissent couler sur un visage transparent. Enfant mystérieuse, inspirant la folie à ceux qui la regardent, fascinés, Mélisande de six ans appartenant à quelque métropole d'aujourd'hui : telle est cette jeune fille maléfique qui semble saisie de frissons dans sa transparence et sa blancheur (Stykova, 1985, p. 237).

⁴ Un passage du livre de Caillois confirme l'aventure prêtée à Panégyotis : « Schmidt rapporte le cas d'un robuste paysan, qui s'était endormi à midi près d'une fontaine isolée, et que les Néréides vinrent frapper. Quand il se réveilla, il n'était plus capable ni de marcher ni de parler et il resta fou » (Caillois, 1991, p. 62).

Bibliographie

- ARRAS, Jean d' (1979 [1392]), *Le Roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignan*. Paris, Stock, coll. « Moyen Âge ».
- CAILLOIS, Roger (1991 [1937]), *Les Démons de midi*. S.l. [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana.
- CITTI, Pierre (1990), « Pelléas et Mélisande ou la proie pour l'ombre », *Pelléas et Mélisande*, numéro spécial de la revue *Littérature et Nation* (Tours), 2e série, n° 2, juin, p. 43-56.
- CLEMENT, Catherine (1979), *L'Opéra ou la défaite des femmes*. Paris, Grasset, coll. « Figures ».
- COUVREUR, Michèle (1997), « Le thème mythique de l'ondine dans le théâtre de Maeterlinck », *Textyles*, n° 1-4, p. 45-50.
- GIRAUDOUX, Jean (1978 [1939]), *Ondine*. Paris, Grasset.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (1977), « Debussy », *Pelléas et Mélisande*, numéro spécial de *L'Avant-scène Opéra*, n° 9, p. 131-145.
- LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de (1933 [1811]). *Ondine (Undine)*, traduit et préfacé par Julien Rouge. Paris, Aubier-Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers ».
- LECOUTEUX, Claude (1982), *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, préface de Jacques Le Goff. Paris, Payot.
- MAETERLINCK, Maurice (1989), *Pelléas et Mélisande*. Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques ».
- STYKOVA, Maria Barbara (1985), « Maeterlinck en Pologne », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 54, p. 231-241.
- YOURCENAR, Marguerite (1963 [1938]), *Nouvelles orientales*. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

Résumé

Mélisande est-elle une frêle princesse, une femme-enfant, comme on le dit d'ordinaire ? Elle vient de nulle part et, à peine arrivée en Allemonde, elle provoque une série de catastrophes : Pelléas et elle sont voués à la mort. Catherine Clément la voit comme une sorcière; c'est peut-être excessif. Elle est plutôt une "dame de midi", aussi dangereuse que les Sirènes ou les Néréides étudiées par Roger Caillois.

Abstract

Is Mélisande the frail princess, the child-woman she is often said to be? Without known origins, she causes a series of disasters shortly upon her arrival in Allemonde: she and Pelléas are both destined to die. Catherine Clément sees her as a witch, which is perhaps excessive. She rather strikes us as "dame de midi," less a "lunch lady" (as a literal translation would suggest) than a femme fatale, a nymph-like incarnation of lust that can be as dangerous as the Nereids and Sirens studied by Roger Caillois.

Maeterlinck et Robert Scheffer.
À propos d'un compte rendu du *Chemin
nuptial* (1895)

Fabrice van de Kerckhove

Archives et Musée de la littérature
Bibliothèque Royale de Belgique

Méditant sur sa propre personne, sur le futur et l'absolu, M. Maeterlinck commença par opiner que le monde n'est que drame et ténèbres. Pour y voir clair il alluma une lanterne sourde; et dès lors ce fut devant ses yeux le plus étrange défilé d'êtres falots, s'agitant confusément dans la pénombre, se cherchant et ne se trouvant pas, se lamentant, petit peuple de farfadets élégiaques aspirant à la grande lumière en murmurant, qui sa complainte, qui sa chanson de nourrice, qui son frêle amour, tous leur angoisse. [...] Conformément à la vision qu'il venait d'avoir, il agença des scènes de lanterne magique, suavement effroyables. Avec des gestes d'automates, les mêmes personnages peints sur papier huilé,

se disaient des choses, des choses... indicibles. Avant tout les intriguait ce qui peut bien se passer derrière une porte close; rien que de redoutable, évidemment. Ce pourquoi, ils allaient y voir, et, tels des rats pris au piège, expiraient, en grignotant des alexandrins blancs, de Bruxelles. D'ailleurs, ils avaient tous une infirmité, l'un était aveugle, l'autre sourd, le troisième boiteux, celui-là, vraiment déraisonnablement vieux; ce qui expliquait bien des catastrophes. Quant aux héroïnes, autant de blondes *miss* angéliquement pures, décalquées de Botticelli, et tombant dans la gueule du loup avec des froissements de robe neigeuse, des éparpillements de fleur d'oranger, et le cri suprême : « oh maman! » Elles avaient en général pour compagnon un petit mouton blanc qui bêlait des « *lieder* » de Gabriel Fabre. Et puis, suivant le système qu'avait adopté le poète, le symbole hérissait, tel des poteaux télégraphiques, cette littérature. On s'y cognait, la plus humble laitue contenait un enseignement, propagé par les perroquets de leurs Majestés, le roi et la reine sempiternels qui s'ennuyaient démesurément dans le grand château délabré, miné de souterrains, au bord de la mer déserte, d'où ne surgissaient des matelots que pour tirer la barbe du vieux roi, violer sous ses yeux la reine septuagénaire et intimider à la jeune princesse de réciter des fables, tandis que son fiancé... on n'a jamais vu ce qu'il advenait du fiancé. (Scheffer, 1909a)

Des relations de Maurice Maeterlinck et de Robert Scheffer, qui furent assez étroites jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'histoire littéraire n'a retenu, quand elle veut bien s'en souvenir, que cette charge cruelle et tardive. La citation provient de la chronique régulière que Robert Scheffer tint en 1909, sous le titre de « Plumes d'aigles et plumes d'oies¹ », dans la luxueuse

¹ La chronique continuait une série commencée dans la *Vie parisienne* de Díaz de Soria, sous le titre « Plumes d'aigle ». Lorsqu'il en poursuivit la publication dans *Akados*, « l'auteur y ajout[a] "Plumes d'oies" en y admettant nos meilleures femmes de lettres » (n°1, 15 janvier 1909 p. 54). Ce texte est, avec des souvenirs de Scheffer sur Paul Adam, le seul que signale Arnaud Rykner (1998, p. 120) dans sa monumentale bibliographie. Première revue littéraire

revue *Akados*, lancée cette année-là par Jacques d'Adelswärd-Fersen. Elle date de l'époque où, par une volte-face typique d'une époque riche en palinodies, Scheffer brûlait tout ce qu'il avait adoré et dénonçait avec aigreur les « mystificateurs », issus des « loges du symbolisme périmé² » (Scheffer, 1911b). Deux ans plus tard, il recueillait ses chroniques dans un volume que ses confrères ne devaient jamais lui pardonner (Scheffer, 1911a). Son talent de pamphlétaire explique-t-il l'oubli dans lequel il est, depuis, rapidement tombé? Fernand Divoire en semble convaincu dans la nécrologie qu'il rédigea pour *L'Ami du lettré* :

Scheffer, fin et fier (un long visage clair au menton serré et mordant) savait écrire, avec une belle élégance. Il dédia à ses contemporains ses *Plumes d'aigles et plumes d'oies*; on ne le lui pardonna jamais. Car les flèches de Scheffer vibraient bien en se plantant dans la chair. Lorsqu'il avait trouvé quelque trait joliment effilé, il le faisait briller avec une grâce et des rires d'enfant espiègle. Cela méritait une longue agonie (Divoire, 1926, p. 114-115).

Robert Scheffer, conclut Divoire, fut donc « un homme rejeté, et qui en mourut ». L'oubli dans lequel il est tombé a notamment occulté le rôle qu'il a joué dans l'ascension du jeune

ouvertement dédiée à la défense de la cause homosexuelle, *Akados* invitait dans son « Inaugural » à réagir contre les « décadences slaves », les « lourdeurs germaniques », les « argots saxons », les « préjugés judéo-chrétiens » et prétendait glorifier le paganisme et l'instinct, mais dans la mesure où l'instinct rejoignait la beauté (n°1, 15 janvier 1909, p. 2). Scheffer en prenait la direction, pour la prose, lorsque Fersen rejoignait son refuge de Capri, la villa Lysis, acquise en 1905, deux ans après le procès qui lui avait été intenté à Paris pour pratiques pédérastiques (voir Lucien, 2000).

² Sont visés ici André Gide et Francis Jammes. Scheffer est bien connu des gidiens pour son compte rendu de « L'Immoraliste » (*La Plume*, 1^{er} juillet 1902), auquel Gide répondit par une lettre, restée fameuse, où il proteste contre l'identification de l'auteur et de son personnage (voir Gide, 1958, p. 1514-1515).

Maeterlinck, dont il fut le premier à faire accepter les textes dans une grande revue généraliste française, *La Nouvelle Revue* de Juliette Adam. On a tout oublié de l'alliance des deux écrivains, dont témoignent des signes de connivence échangés depuis le milieu des années 1890 jusqu'à la publication de *La Vie des abeilles*, en 1901 : correspondances et services de presse, dédicaces, comptes rendus³... Avec Camille Mauclair, assidu comme lui aux mardis de Mallarmé, Robert Scheffer fut certainement, parmi les jeunes littérateurs français, l'un des artisans les plus actifs de la percée parisienne de l'écrivain gantois. Cette complicité explique que Maeterlinck, pourtant peu enclin à commenter les œuvres de ses contemporains, ait tenu à publier dans *L'Art moderne* le compte rendu d'un roman de Scheffer, article tout à fait négligé jusqu'ici par la critique et

³ Maeterlinck note à deux reprises l'adresse de Scheffer dans ses agendas, conservés aux Archives et Musée de la littérature (mais au Cabinet Maeterlinck, à Gand, pour les années 1895-1897) : en 1894 (au moment où il donne à *La Nouvelle Revue* des fragments de son essai sur Novalis) et en 1895. Il lui envoie en 1895 ses traductions de Novalis (liste des services de presse, page du 30-XII-95, Cabinet Maeterlinck) et l'année suivante *Le Trésor des humbles* (29-XII-96, Cabinet Maeterlinck). Scheffer le remercie pour l'envoi d'*Aglavaine et Sélysette* : « C'est la mise en action, si je puis dire, de certaines pages du Trésor des Humbles, et les trois premiers actes contiennent des dialogues d'une platonique douceur » (1896, Cabinet Maeterlinck) et rend compte de *La Sagesse et la destinée* dans une « Chronique littéraire » de *La Vogue* (Scheffer, 1899a). Il choisit Maeterlinck pour dédicataire de « Rédemption, légende d'orient » (Scheffer, 1896b, reprise avec la même dédicace dans Scheffer, 1897, p. 233-254) et surtout d'*Hermeros* (Scheffer, 1899b), recueil de vers tout entier dédié « À Maurice Maeterlinck. » Le Gantois, pour sa part, consacre au *Chemin nuptial* la note qui nous occupera (*L'Art moderne*, XV, n° 24, 16 juin 1895, p. 187). La dernière lettre que l'on connaisse de leur correspondance est datée du 20 avril 1901. Elle précède de peu la sortie de *La Vie des Abeilles* : pris par la correction des épreuves et d'ultimes vérifications au Museum d'histoire naturelle, l'écrivain doit remettre un rendez-vous (Catalogue Maggs Brothers, n° 1292, 2000, lot 120).

sur lequel je voudrais attirer ici l'attention. On le trouvera reproduit en annexe de la présente analyse.

Scheffer, écrivain rejeté

Disparu de l'histoire littéraire, Robert Scheffer n'a inspiré ces dernières années qu'un seul article, la belle étude qu'Olivier Bivort (1995) a consacrée au *Prince Narcisse*. Publiée dans *La Revue Blanche* en 1896, cette « monographie passionnelle » fut reprise, l'année suivante, chez Lemerre, avec d'autres proses, dans un volume qui lui doit son titre⁴. Nathalie Prince (2008, p. 530-539; 814-843) vient d'avoir l'heureuse idée de l'accueillir dans son anthologie du conte fantastique fin de siècle, avec une autre issue du même recueil. Corrigeant les données imprécises des anciennes bibliographies, la notice biographique qu'elle consacre à l'écrivain précise que Robert-Édouard Scheffer est né à Colmar, le 6 février 1863 : c'était donc un contemporain presque exact de Maeterlinck, qui était de 1862. Il devait mourir à Paris, à l'hôpital Boucicaut, le 15 février 1926, dans un complet abandon⁵. Depuis la guerre, sa production consistait surtout en romans sentimentaux à la Delly, dont les deux derniers devaient paraître à titre posthume, dans une collection populaire, « Le "Roman-succès" » d'Albin

⁴ Scheffer, 1896a et 1897. Le volume contient « Le Prince Narcisse », « Maison de chasteté », « Anntjœ-mœ », « L'Autre », « Sur le Seuil », « Crépuscule d'Automne » et « Deux Légendes d'Orient », dont la seconde, « Rédemption », est, comme on a vu, dédiée à Maeterlinck.

⁵ Voir aussi le *Journal littéraire* de Paul Léautaud : « Je parlais à Vallette, tantôt, de la mort de Scheffer, survenue il y a quelques jours. Je lui disais qu'il paraît qu'il est mort dans une situation pas drôle. Dumur a précisé : à l'hôpital. Vallette a dit : "Comme tous les aventuriers. C'était un aventurier" » (Léautaud, 1993, p. 1722).

Michel⁶. « Scheffer, notait Paul Léautaud, représente assez bien pour moi ce genre d'écrivains à qui la guerre a tout coupé » (Léautaud, 1993, p. 1722). À l'antipathie que lui avaient valu ses pamphlets s'ajoutait le souvenir d'un chantage dont il se serait rendu coupable. Comme Laforgue, à Berlin, auprès de l'impératrice Augusta, Scheffer avait été, dans les années 1880, secrétaire des commandements, c'est à dire lecteur, de la reine Élisabeth de Roumanie, connue en littérature sous le nom de Carmen Sylva. Un livre de la souveraine était sorti à Paris, en 1890, dans sa traduction, avec une préface de Pierre Loti, qui devait se révéler pour Scheffer un allié bien utile (Sylva, 1890)⁷. De son séjour Scheffer avait par ailleurs rapporté un stock d'anecdotes et il pouvait se montrer intarissable sur le sujet. Les intrigues de la petite cour balkanique lui avaient inspiré un roman à clefs, *Misère royale* (1893), qui lui avait valu une interdiction de séjour dans le pays. Il aurait touché par la suite, en 1905, 5 000 francs pour retirer le manuscrit d'un livre de souvenirs roumains qu'il s'apprêtait à publier au Mercure de France et dont il avait à dessein soumis le texte à la cour⁸.

⁶ *Les Étapes d'une amoureuse* (1928) et *Flot d'amour* (1930).

⁷ *Les Pensées d'une reine* (Préface par Louis Ulbach, Paris, Calmann Lévy, 1882) avaient été rééditées en 1888, lorsque, grâce à l'influence de Loti, le livre avait obtenu le prix Botta. Voir, à propos de cet ouvrage, les lettres de Loti à Scheffer citées dans la « Chronique » de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 33^e année, n° 3, juillet-septembre 1926, p. 486.

⁸ « Il raconte lui-même le fait, rapporte Léautaud, le présentant comme une indemnité très raisonnable à lui donnée, en raison du sacrifice qu'on lui demandait. Tout de même, ce monsieur écrivant un livre de potins, et adressant ensuite des épreuves à la principale intéressée! L'intention saute aux yeux. Il savait ce qu'il faisait et qu'il y gagnerait plus / qu'avec l'édition, surtout aux conditions du Mercure. Un livre à la douzième édition ne fait pas 3.000 francs, et douze éditions c'est déjà beau. Scheffer pourra dire de son livre qu'il ne s'est pas vendu, mais qu'il a été tout de même payé » (Léautaud, 1993, p. 170). Les nécrologies font écho à la rumeur. Fernand Divoire croit bon de rappeler que « secrétaire de Carmen Sylva à la cour de Roumanie, il

L'ouvrage, finalement, était sorti, aussitôt après la guerre, chez un autre éditeur (Scheffer, 1918). L'homosexualité de Scheffer, sa fidélité au scandaleux Fersen, et sa fréquentation assidue des vespasiennes, à laquelle Léautaud fait à deux reprises allusion (1993, p. 881 et 1722), achevaient d'en faire, pour certains, un homme à la « réputation déplorable » (Larguier, 1928, p. 148).

Mais s'il mourut dans la misère, oublié de tous, Scheffer fut avant la guerre de 1914, ainsi que le rappellent ses nécrologies, « l'un des conteurs les plus appréciés du *Journal*⁹ au temps de ses grands conteurs » (AA. VV., 1926, p. 170). « Suivi d'un large public », il vivait, note André Salmon (1955, p. 222), de la « petite rente » que lui assuraient ses contes et put même briguer le titre de « prince des conteurs¹⁰ ». Son plus grand succès fut un roman à clefs, *Les Loisirs de Berthe Livoire*, qui connut trois éditions en 1906, l'année même de sa parution : il y révélait les dessous du cercle Victor Hugo, un

avait écrit sur cette cour un livre. Et on l'accusait dans les conversations d'avoir fait de ce livre un instrument de mensualités. Exact ou non (pour ma part, je n'en sais rien), ce bruit l'a tué » (Divoire, 1926). Et on peut lire dans *Vient de paraître* : « Il avait été cinq ans à la Cour de Roumanie comme lecteur de la Reine Carmen Sylva. Il en avait rapporté un livre *Orient-Royal* qu'il ne fit paraître qu'en 1918 après en avoir peut-être un peu suspendu la menace sur le Palais » (AA. VV., 1926).

⁹ Lancé en 1892 par Fernand Xau, *Le Journal* était, depuis la mort de son fondateur, en 1899, dirigé par Henri Letellier, avec José María de Heredia au poste de directeur littéraire. Il attirait des plumes prestigieuses : Maurice Barrès, Émile Zola, Léon Daudet, Jules Renard, Raoul Ponchon, Alphonse Allais et Georges Courteline.

¹⁰ Fernand Divoire le rappelle dans sa nécrologie : « C'est lui qui, aux Lilas, m'avait soufflé : "Si vous faisiez nommer un Prince des Conteurs..." L'idée était plaisante, et son auteur sympathique. Scheffer, écrivain, conteur du *Journal*, parfait homme de lettres, avait des titres et eut des voix, comme Duvernois et P. Mille. Mais des circulaires au nom d'un autre candidat couvrirent la France... Scheffer est mort sans couronne » (Divoire, 1926, p. 114-115). Voir aussi, à propos de cet épisode de l'élection d'un « Prince des conteurs », proposée par *L'Intransigeant*, Billy, 1956, p. 155.

tripot tenu par Madame de J..., où l'on rencontrait Colette et Willy, Liane de Pougy, Paul-Jean Toulet, Alfred Jarry et Georgette Leblanc, la compagne de Maeterlinck¹¹.

En poursuivant cette biographie à rebours, j'en arrive au tournant du siècle, l'époque à laquelle Scheffer produisit ses meilleurs textes, des textes dont Olivier Bivort a dit l'« intérêt pour qui étudie la littérature fin-de-siècle, dont ils reflètent les tons, les thèmes, les clichés » (1995, p. 225). On peut y admirer, avec Nathalie Prince, une « écriture maîtrisée, élégante, qui sacrifie aux charmes délétères de la décadence » (2008, p. 1081). Les premiers récits de Scheffer furent généralement bien accueillis par les contemporains : Gustave Kahn, qui s'inspira sans doute de ses satires des cours balkaniques pour peindre celle de Belgique dans *Le Roi fou* (Kahn, 1896b)¹², voyait en lui un « romancier subtil, avisé, curieux, un peu osé parfois, capricieux, amusant » (1899, p. 474). Pour d'autres, Scheffer avait vraiment l'étoffe d'un grand écrivain. Paul Adam, qui devait introduire Scheffer à la *Revue Blanche*¹³, accabla *Le Prince Narcisse* d'éloges dont l'énormité prête à sourire :

La complexité d'une telle psychologie traduite dans un style de grand écrivain et avec une souplesse peut-être sans égale dans aucune littérature, se munit de précision par le fait de cet art. Les phrases contournent les membres et la taille du prince Mitrophané comme des enlacements rêvés, le pourraient faire (Adam, 1897, p. 288-295).

¹¹ Gilles Picq, qui rappelle que Scheffer fut aussi un grand ami de Tailhade, a remplacé le roman dans le contexte de l'époque (Picq, 2001, p. 588-589).

¹² Le roman avait auparavant paru dans plusieurs livraisons de la *Revue Blanche*.

¹³ Voir la lettre d'Adam à Scheffer de novembre 1897 (dans Duncan, 1982, p. 66-67).

En Belgique, Scheffer fut, à un certain moment, le grand modèle d'André Ruyters, qui lui dédia son roman *Le Tentateur* et le plaçait, avec Gide et Beaubourg, au premier rang de ses amis parisiens¹⁴.

Romancier dont les études de « cas » font un des explorateurs de la « névrose » fin de siècle, Scheffer fut également poète : dans sa conférence de 1909 sur « Les poèmes de l'année », Apollinaire salue en lui l'« humaniste subtil en qui Ovide, courtisan tendre, curieux et malheureux, aurait reconnu son frère » (1991, p. 904). André Salmon, qui fréquente vers la même époque, à la Closerie des lilas, « le gentil et distingué Robert Scheffer », retient, lui aussi, le poète avant tout :

poète réduit au silence par je ne sais quoi, des contingences, le poète tout de bon d'un livre plus ou moins symboliste et dont les confectionneurs d'anthologies ont, à tort, négligé de rien extraire : *Anteros* (Salmon, 1955, p. 222).

C'est d'*Hermeros* que Salmon veut parler, le principal recueil poétique de Scheffer, dédié, précisément, à Maeterlinck¹⁵. L'exemplaire personnel du dédicataire portait

¹⁴ Après avoir paru dans *L'Ermitage*, *Le Tentateur*, dédié à Robert Scheffer, sortit en volume en 1904, dans la « Collection de L'Ermitage ». Depuis, André Ruyters était très lié avec Scheffer, qu'il évoque à deux reprises dans sa correspondance avec Gide : « [...] il m'est très ami. Je crois certes que c'est un cœur. Il est passionné, violent, actif, mobile, prompt à aimer et à haïr, ne se donnant cependant que rarement, dangereux. Car il y a en lui une force qui pourrait s'élever au mal, mais bon, je pense, et affectueux et conservant sous ses dehors un peu troubles une soif et une avidité de joie et de pureté. Je lui ai donné toute mon amitié et je crois que je lui ai plu » (lettre du 19 janvier 1897, dans Gide et Ruyters, 1990, p. 24). L'année suivante, il publiera un compte rendu d'un roman de Scheffer (Ruyters, 1898). L'article a, par exception, échappé à Victor Martin-Schmets, qui ne l'a pas repris dans le tome IV de son édition des *Œuvres complètes* d'André Ruyters (1988).

¹⁵ Même lapsus dans le troisième volume des souvenirs de Salmon : « Robert Scheffer, également poète d'*Anteros*, œuvre négligée et que l'on remarquerait

cet envoi : « à Maurice Maeterlinck / Son fervent admirateur / Son ami, / ces petits vers tristes / Robert Scheffer » (coll. part.). Au verso de cette dédicace, l'auteur avait recopié un poème qu'il n'avait pas repris dans la suite de ses « Vues dissolvantes¹⁶ ». Peignant la mort de l'« Anadyomène » dont il venait de célébrer la naissance – « Écume ou marbre, ô rêve, ô femme que j'enfante » –, Scheffer (1899b, p. 115) donne une version décadente de la figure de la morte amoureuse. Le marbre s'est fait chair et sang, mais invite toujours à transcender le visible :

Vues dissolvantes XVI^{bis}

Tu mourus. Et ta main se crispa sur ton cœur
Comme pour le broyer. Tu souriais. Du sang
À tes cheveux mêlé – quelle pourpre en quel or,
Pourpre lourde, or léger – s'égouttait vers tes reins,
Et cette vision me hante depuis lors
Du marbre palpitant de ta chair, et du sang

Si tu mourus, pourquoi reviens-tu d'heure en heure,
Pâle, moins pâle et rose quand la nuit descend?
Et pourquoi ce sourire appelant quel malheur
Sur moi, puisque c'est toi qui t'es brisé le cœur,

Si déserte la nuit que seule tu l'habites,
Toi qui mourus, qui me souris et qui m'invites

aujourd'hui » (1961, p. 248). Hermeros est le nom d'un des convives du banquet de Trimalcion. L'homosexualité de Scheffer expliquerait le lapsus de Salmon, Antéros désignant dans le *Phèdre* de Platon l'amour narcissique qui porte l'éromène vers l'éraсте (255d).

¹⁶ Ce terme technique, emprunté à l'optique des lanternes magiques, où il désigne l'équivalent du fondu-enchaîné cinématographique, est l'un de ceux que Scheffer affectionne pour évoquer les enchaînements flous de la vision onirique : par exemple, les « images hideuses, fluides et dissolvantes » qui se pressent dans les cauchemars du protagoniste de « Rédemption » (Scheffer, 1897, p. 236).

À te suivre, navrante et blanche, je ne sais
Vers quelle autre nuit d'inconsolables baisers...

30 avril 99

Herméros contient par ailleurs quelques « chansons d'un rythme heinéen » dont Gustave Kahn appréciait la simplicité¹⁷, sans doute parce que, à la façon de ses propres *Chansons d'amant*, elles tentaient de marier poésie savante et mètres populaires. Elles s'inscrivaient aussi, comme les *Sonatinas d'Automne* (1895) de Camille Mauclair¹⁸, dans le sillage des chansons de Maeterlinck (1896c). Mais la revenante placée par Scheffer au seuil de cet exemplaire d'hommage devait surtout rappeler au dédicataire la figure de marbre et de sang qui traversait le roman dont il avait rendu compte dans *L'Art moderne*.

Scheffer, Maeterlinck et La Nouvelle Revue

Quels liens d'amitié ou quels bons offices ont valu à Scheffer la publication de ce compte rendu de Maeterlinck? Celui-ci répugnait à s'exprimer sur l'œuvre de ses contemporains, sinon par de vagues louanges, et ne consentit à l'exercice, dans les années 1890, que pour Gilkin, Mauclair ou Schwob; il ne vint jamais à bout d'un article sur *Tête d'Or*¹⁹. S'il détestait le milieu

¹⁷ « *Herméros* contient de courtes chansons d'un rythme heinéen qui sont jolies de tour concis et d'expression discrète, et qui sont les meilleures pages de ce livret d'amour avec quelques jeux sur des réminiscences de chansons populaires » (Kahn, 1899, p. 474). Kahn dédie à Scheffer « Image », une pièce de *La Pluie et le beau temps* (Kahn, 1896a, p. 29).

¹⁸ Le recueil est dédié à Scheffer : « À / Robert Scheffer / sont dédiées / en amical témoignage / ces / mélodies oubliées. »

¹⁹ Maeterlinck avait promis l'article à *La Wallonie*; il explique ainsi, dans une lettre à Albert Mockel, les raisons de sa défection : « J'ai une peine énorme à

parisien, n'y voyant que « fous et fauves²⁰ », il avait dû apprendre à en utiliser les réseaux. Et depuis que Jules Huret l'avait inclus, sur le conseil de Mallarmé, dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*²¹, il n'avait pas trouvé d'alliés les plus actifs, parmi les jeunes écrivains parisiens, que Scheffer et Mauclair. Familiers l'un et l'autre des mardis de Mallarmé²², leurs rôles se recouvraient souvent, au point que le second, comme on verra, s'est attribué dans ses mémoires tous les mérites du premier.

Si Camille Mauclair organisa la création de *Pelléas* et en orchestra le succès²³, si Octave Mirbeau, Jules Huret et Camille Mauclair ouvrirent à Maeterlinck les portes des quotidiens à gros tirage (*Gil Blas*, *Le Figaro*), c'est bien à Robert Scheffer qu'il

me transporter dans une œuvre; l'instinct m'avertit; mais le travail qu'il me faut pour découvrir les affluents de cette satisfaction instinctive! » (lettre du [11 février 1891], Gand, Cabinet Maeterlinck, B. LXXXIII. 8).

²⁰ Enfin éloigné des « dégoûts de Paris », Maeterlinck explique à Georgette Leblanc : « Paris, je n'y ai vu que deux êtres de repos et de vérité : Maurice [Leblanc] et [Alfred] Sutro – tous les autres, après notre haut bonheur calme m'y ont paru un peu fous et fauves – à part les deux dont je viens de parler je n'y ai trouvé personne qui n'ait paru prêt à déchirer tous ceux dont le nom était cité par hasard » (lettre du 13 décembre 1896, date du cachet de la poste, ancienne bibliothèque De Poortere). Jeune écrivain de théâtre anglais, Alfred Sutro soutint les débuts de *L'Œuvre*, et sera en Angleterre l'ami et le traducteur d'élection de Maeterlinck.

²¹ La réponse de Maeterlinck parut le 15 juin dans *L'Écho de Paris*, avant d'être reprise dans Huret, 1891, p. 116-129 (voir van de Kerckhove, 2007).

²² Ils sont souvent cités ensemble dans la correspondance de Mallarmé, à qui ils envoient de Bruges un message commun (lettre du 10 avril 1894, dans Mallarmé, 1981, p. 257).

²³ Une lettre de Mauclair à Maeterlinck donne une idée des réseaux qu'il mobilise : « Ton affaire marche. Nous sommes seuls maîtres, Lugné et moi : nous secouons tout le monde pour avoir des souscriptions et nous comptons t'avoir une belle représentation au Vaudeville, sur notre seule initiative. Mirbeau m'écrit qu'il va tout mettre en œuvre. Hervieu, Vallette, Barrès m'aideront aussi. Nous allons avoir une publicité et nous mènerons l'affaire à bien sans avoir besoin d'aucun théâtre. C'est bien le moins, nous nous sommes assez démenés! » ([fin avril 1893], ML 5176/69).

doit d'avoir été accueilli par la grande revue généraliste qu'était encore *La Nouvelle Revue* de Juliette Adam²⁴. C'est en 1879 que celle-ci avait fondé ce périodique à l'étiquette républicaine pour contrer l'influence de la très conservatrice *Revue des deux mondes*, dont le directeur, Charles Buloz, cachait mal ses sympathies orléanistes. Elle avait su, dans les années 1880, lancer trois « écrivains maison » : Paul Bourget et Paul Hervieu, champions du roman psychologique et mondain, ainsi que Pierre Loti, spécialiste de l'exotisme, qui tous trois marquèrent leur génération. Mais fermée au symbolisme, préoccupée surtout de combat politique, Juliette Adam s'était progressivement coupée du mouvement littéraire : c'est ainsi qu'elle avait laissé paraître les attaques lancées contre la nouvelle école par Gabriel Sarrazin (1890), attaques dont l'article moins hostile de Mathias Morhardt²⁵ n'avait pas effacé le souvenir. Les jeunes écrivains s'étaient donc, dans un premier temps, détournés de *La Nouvelle Revue*, au profit de nouvelles venues qui représentaient mieux les aspirations de leurs cénacles : le *Mercure de France*, la série française de *Pan*,

²⁴ Voir la thèse de Saad Morcos (1961), qui reste la monographie la plus détaillée et la plus pertinente.

²⁵ On peut y lire ceci : « Telles sont les origines du symbolisme : d'un café enfumé du quartier Latin où se rencontrèrent par hasard cinq ou six jeunes poètes, ardemment épris de leur art, est parti ce mouvement littéraire étrange, compliqué et simple, qui confine d'un côté à la peinture et de l'autre à la musique, et qui n'a peut-être rien d'analogue au monde, sinon l'admirable école anglaise des Shelley et des Dante Gabriel Rossetti. Les symboliques n'ont, du reste, jamais été régulièrement constitués en groupe. Ils ont mené, après 1885, une vie assez solitaire. Sentimentaux à l'excès – quelques-uns se dirent *égotistes* –, ils cherchèrent dans les relations de leur moi avec les apparences extérieures de neuves inspirations, d'un sens mystérieux et délicat. De l'agrandissement de leur sensibilité, de l'hyperesthésie de toutes leurs facultés, résultèrent il faut le dire, des âmes assez particulières. » (Morhardt, 1892)

ou la *Revue blanche*. À la suite de ces défections, *La Nouvelle Revue* connut une crise qui allait la contraindre à une certaine ouverture :

Parce qu'elle avait apporté trop peu d'empressement à garder les auteurs de la génération de 1850, elle les vit, l'un après l'autre, s'éloigner de son giron, emmenant avec eux leurs cadets que la directrice ne comprenait plus. Et les responsables de la *Nouvelle Revue* s'inquiétèrent d'une aussi massive désertion (Morcos, 1961, p. 271).

Pour sortir de ce mauvais pas, le conseil d'administration de la revue avait, en juin 1895, limité les pouvoirs de Juliette Adam en lui adjoignant deux sous-directeurs, que recommandaient surtout leur jeunesse et leur ouverture à la nouveauté : Léon Daudet, le fils de l'auteur de *Sapho*, et son beau-frère, Georges Hugo, artiste peintre, petit-fils de Victor Hugo. Seul le second assumait réellement ses nouvelles fonctions au sein de la revue. Il fut pour beaucoup dans l'afflux soudain, au milieu des années 1890, d'une cohorte de jeunes écrivains : Verhaeren, Claudel, Valéry, Jammes, Vielé-Griffin, Kahn, Bouchor, Montesquiou – attirés par le prestige du périodique et par la perspective d'une rémunération que ne pouvaient leur promettre les jeunes revues.

Ce mouvement s'était cependant dessiné avant le renouvellement officiel de la direction et d'autres écrivains ont joué les recruteurs. Faut-il pour autant croire Mauclair lorsque, dans le récit de sa première entrevue avec Juliette Adam, il tente de se faire passer pour le premier écrivain de sa génération qui ait osé aborder la directrice de *La Nouvelle Revue*? Ou quand il se fait une gloire d'avoir amené à la revue Verhaeren aussi bien que Valéry?

C'est par moi qu'elle connut que le symbolisme n'était pas exactement ce qu'on lui avait dit. Je l'engageai à révéler cette *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* que Paul Valéry avait écrite à vingt ans et qui est une merveille de sagacité précoce. Je lui amenai un jour Verhaeren, à qui elle demanda aussitôt quelques poèmes, les premiers qu'une revue n'appartenant pas à un cénacle ait publiés... et rémunérés (Mauclair, 1922, p. 67)²⁶.

Ou encore lorsqu'il s'attribue tout le mérite de la parution des pré-originales du *Trésor des humbles* ?

Maeterlinck commençait alors d'écrire les essais du futur *Trésor des Humbles*, et me les communiquait. Frappé de leur beauté, je m'employais de mon mieux à les porter dans des rédactions de revues, et il se confiait à moi (Mauclair, 1922, p. 101).

Il en alla tout autrement. Ce n'est pas Mauclair, mais Léon Daudet qui, dès le mois de décembre 1894, intéressa Juliette Adam à Valéry, l'incitant à lui commander l'article que l'on connaît sur Léonard de Vinci (Valéry, 1895). Robert Scheffer intervint ensuite pour sonder les intentions de la rédactrice en chef²⁷. C'est à Georges Lecomte, autre jeune écrivain de l'écurie de Juliette Adam, que Verhaeren dut la publication d'un premier article dans *La Nouvelle Revue*. Tandis que l'auteur des *Flambeaux noirs* jouait les intermédiaires entre Fernand Brouez et Georges Lecomte, qui devait remplacer Gustave Kahn dans les fonctions de rédacteur en chef de *La Société nouvelle*, Lecomte intercédait de son côté en faveur de

²⁶ Le récit de sa première entrevue avec Juliette Adam occupe les p. 64-72.

²⁷ Michel Jarrety (2008, p. 156-157 et 165-166) a mis en évidence le rôle joué par Léon Daudet : c'est lui qui incita Juliette Adam à commander des articles au jeune Valéry. Camille Mauclair (1935, p. 28-29) reprend sa version des faits dans *Mallarmé chez lui*.

Verhaeren auprès du « triumvirat » nommé à la tête de *La Nouvelle Revue*²⁸.

Quant aux débuts de Maeterlinck à *La Nouvelle Revue*, ils ne doivent sans doute pas tout à Mauclair. Dès décembre 1894, au moment même où Juliette Adam commandait cinq ou six articles à Valéry, Maeterlinck publiait dans deux livraisons de *La Nouvelle Revue*²⁹ les fragments de l'« Introduction » aux *Disciples à Saïs* de Novalis qu'il avait promis en janvier 1891 aux *Entretiens politiques et littéraires*³⁰. Après avoir paru en volume avec les traductions de Maeterlinck, le texte de cette introduction allait entrer dans la composition du *Trésor des Humbles* comme tous les essais qui bénéficieraient par la suite de l'hospitalité de la revue. La figure de Novalis n'était pas tout à fait nouvelle pour Juliette Adam, puisque sa revue, qui favorisait tout ce qui pouvait faire pièce au scientisme et au

²⁸ « Dès que vous m'aurez écrit : "Mon article est fait", je l'annoncerai comme il faut à Léon Daudet, ce sera pourtant moins simple que nous le pensions. Diverses notes des journaux et une lettre que je reçois de Madame Adam me montrent qu'elle reste encore directrice de la Revue. Je croyais au contraire qu'elle l'avait abandonnée à ses amis Daudet et Hugo. Je n'y comprends rien! Formeraient-ils avec cette dame un triumvirat! Probablement » (le 6 août [1895], FS XVI 148/640). L'article d'Émile Verhaeren est intitulé « Le Conflit des arts classiques » (Verhaeren, 1895).

²⁹ Sous le titre de « Novalis », la revue publie successivement les deux premières, puis la troisième partie de l'« Introduction », respectivement le 1^{er} et le 15 décembre 1894 (p. 463-474 et 719-727).

³⁰ Voir la lettre à Francis Vielé-Griffin, du 22 janvier 1891 : « [...] lorsque j'aurai achevé l'Introduction à *l'Ornement des Noces spirituelles*, que Lacomblez me presse de finir en ce moment – je serai heureux de pouvoir offrir aux "Entretiens" une étude, ou des fragments d'une étude sur Novalis, un étrange et très haut mystique allemand, que je désirerais vivement faire connaître en France » (ML 2210/2). Dans le numéro de juin 1891, les *Entretiens politiques et littéraires* annoncent en effet qu'ils « publieront sous peu une étude de M. Maeterlinck sur Novalis » (« Chronique des livres et des revues », p. 223). Mais les *Entretiens* ayant cessé de paraître en décembre 1893, Maeterlinck est libéré de sa promesse.

matérialisme, avait déjà accueilli, près de dix ans plus tôt, une brève biographie de l'écrivain romantique allemand (Lebrun, 1886). Dans les essais de Maeterlinck, Juliette Adam devait reconnaître, plus aisément, sans doute, que dans ses vers ou son théâtre, une manifestation de cette réaction poétique qu'elle appelait de ses vœux contre le naturalisme triomphant, autrement dit « une prise de position semblable à celle qu'elle avait suscitée et encouragée chez un Loti, et surtout chez un Bourget » (Morcos, 1961, p. 270).

Protégé par Loti depuis leur rencontre à Bucarest, « au cercle de la reine et de ses dames » (Salmon, 1955, p. 222), Scheffer avait entamé sa collaboration à *La Nouvelle Revue* bien avant Mauclair³¹. C'est à son instigation sans doute que parurent les extraits de l'introduction à Novalis : dans l'agenda que Maeterlinck utilise en 1894, le nom et l'adresse de Scheffer font leur apparition au milieu de notes prises en novembre. Son intervention est en tout cas avérée pour ce qui est des autres chapitres du *Trésor des humbles* qui parurent par la suite en pré-originale dans *La Nouvelle Revue*. Lorsqu'il évoque l'épisode en 1911, Scheffer cite avec amusement une missive enthousiaste de celle qu'il présentait désormais comme l'« infime et surannée cadette » de Mme de Staël et de George Sand³² :

³¹ Scheffer avait débuté à *La Nouvelle Revue* avec les vers de « Chansons tristes » (t. 74, janvier-février 1892, p. 565). Il avait ensuite publié, en plusieurs livraisons, trois romans : *Misère royale* (1893), *L'Idylle d'un prince* (1894) et *Le Chemin nuptial* (1895). Mauclair avait commencé par un récit : « L'Illusion », t. 87, mars-avril 1894, p. 584 ; sa contribution, à partir du t. 93, de mars-avril 1895, avait été principalement critique.

³² « C'est le péril bleu. Qui dira les méfaits de Mme de Staël ; de Georges Sand, de leur infime et surannée cadette, Mme Juliette Adam ? "amers" ithyphaliques

J'eus l'honneur de proposer les premiers chapitres du *Trésor des Humbles* à Mme Juliette Adam, qui me répondit par cette carte : « Il n'y a qu'un mot pour peindre ce que j'ai éprouvé en lisant Maeterlinck, c'est sublime! Je le publierai aussitôt que Sully Prudhomme sera terminé. Remerciez-le je vous en prie, et en mon nom, et pour la Revue » (Scheffer, 1911a, p. 107).

Juliette Adam n'attendit pas la fin de la publication des livraisons successives de l'étude de Sully Prudhomme sur « La curiosité et les limites du savoir³³ ». Sous le titre de « L'âme se réveille », l'essai qui allait constituer, avec un nouvel intitulé – « Le Réveil de l'âme » – le chapitre initial du *Trésor des Humbles*, parut dans le numéro du 1^{er} juin 1895, à la place de la contribution qu'on attendait de l'académicien³⁴. Un jeune poète belge, rattaché aux symbolistes, se substituait ainsi à une gloire officielle de la Troisième République. Curieux chassé-croisé entre deux futurs lauréats du prix Nobel, qui, en 1901 et en 1911, allaient être les premiers à représenter la littérature de langue française.

Le Chemin nuptial de Robert Scheffer

Au début de l'été 1895, Maeterlinck demandait à Octave Maus d'insérer dans *L'Art moderne* une note de lecture, consacrée au dernier roman d'un ami parisien :

Mon cher Maus :

Mon ami Robert Scheffer m'a demandé de lui faire dans *L'Art Moderne*, une petite note sur son dernier volume *Le Chemin*

vers lesquels cingle la flotte toujours accrue des femmes de lettres! » (Scheffer, 1909b, p. 60).

³³ Commencée en mars-avril 1895, dans le t. 93, continuée dans le tome 94.

³⁴ La publication des essais de Maeterlinck se poursuit jusqu'en janvier 1896 : « Trois essais: I. La Bonté invisible. - II. La Beauté intérieure », (Maeterlinck, 1895a); « Trois essais: La Vie profonde » (Maeterlinck, 1896a).

nuptial. Vous la trouverez ci-incluse et si, une de ces semaines, vous trouviez un petit coin pour elle dans la revue, nous vous en serions bien reconnaissants tous les deux –

Tout vôtre

M. Maeterlinck³⁵

Le premier compte rendu publié par Maeterlinck avait été consacré à *Éleusis*, recueil d'essais de Camille Mauclair³⁶ (l'article devait par la suite fournir des matériaux à l'« Introduction » aux traductions de Novalis, ainsi qu'à l'essai sur « Le Tragique quotidien », qui en reprendront des passages entiers). La parution de cette seconde recension, portant cette fois sur un roman de Scheffer, s'explique, elle aussi, par la reconnaissance due à un précieux allié parisien. Mais, par delà cette complicité purement stratégique, sans doute Maeterlinck avait-il retrouvé dans *Le Chemin nuptial*, comme chez Mauclair, l'écho d'idées qu'il avait lui-même lancées, maintes références communes et une recherche qui courait parfois parallèlement à la sienne, même si c'était pour aboutir ailleurs. Le titre même du roman devait rappeler à Maeterlinck la métaphore nuptiale de *L'Ornement des noces spirituelles* et l'usage qu'il en avait fait lui-même dans *Les Aveugles* et dans *Les Sept Princesses*. Rédigé au moment où Maeterlinck composait le dernier chapitre du *Trésor des humbles*, « La beauté intérieure » – titre auquel la conclusion de l'article fait allusion –, le compte rendu recoupe plus d'un thème développés dans ce recueil d'essais ou dans la correspondance amoureuse entretenue avec la comédienne Georgette Leblanc, qui, rencontrée en janvier 1895 chez

³⁵ Ancienne bibliothèque De Poortere. Je remercie Pascal de Sadeleer de m'avoir fait connaître ce document.

³⁶ Voir *L'Art moderne*, t. XIV, n° 10, 11 mars 1894, p. 77-78; repris dans Maeterlinck, 1985, p. 92-95.

Edmond Picard était, depuis avril, sa maîtresse. La « petite note » qui parut à la mi-juin 1895 dans *L'Art moderne* n'a cependant guère retenu l'attention jusqu'ici. Seul André Ruyters, dont on a vu qu'il subissait alors l'ascendant de Robert Scheffer, s'en souvenait encore dans son compte rendu de *Grève d'amour*³⁷.

Abandonnant les idylles royales qui le fascinaient depuis son séjour roumain, Scheffer consentait, dans *Le Chemin nuptial*, « à s'occuper des gens qui ne sont pas princes, encore qu'ils "portent le deuil princièrement" », ainsi que Willy le notait avec malice (Gauthier-Villars, 1895, p. 35). Mais comme le « Prince Narcisse » qu'il peindra en 1896, André Mauvalle, le jeune écrivain aux tirages confidentiels dont il fait le protagoniste du roman, est un « Narcisse moderne » (Scheffer in Prince, 2008, p. 820), « idolâtrant son image » (p. 815), et que cette idolâtrie poussera à s'éloigner toujours plus de la vie extérieure pour s'enfoncer dans le songe et la spéculation, à la poursuite d'un idéal féminin remodelé à sa ressemblance.

Le premier chapitre crée le climat narcissique de « vagues songeries³⁸ » (p. 3), de ratiocinations et d'hallucinations frisant la pathologie dans lequel le personnage baignera jusqu'à la fin du roman. « Préoccupé de soi », « étranger aux distractions de la grande ville », comme le Prince Narcisse toujours (Scheffer in Prince, 2008, p. 829), Mauvalle parcourt la campagne à la recherche de miroirs aquatiques.

³⁷ « Maurice Maeterlinck, ici même, voici deux ans, parlait du *Chemin nuptial* : je me plais, après lui, en cette occasion nouvelle, à rendre hommage à un talent varié et charmant » (Ruyters, 1898, p. 359).

³⁸ Toutes les références à la première édition en volume du roman (Scheffer, 1895) apparaîtront entre parenthèses, sans indication de nom d'auteur ou d'année, pour ne pas surcharger le texte.

Penché sur un cours d'eau dont la surface lui renvoie le reflet de son visage, il se persuade que « Tout n'est que reflet » (p. 3). Prenant ensuite un chemin de traverse – tout le roman, on le comprendra en le refermant, est ce chemin de traverse qui écarte de la voie nuptiale pour y reconduire –, il poursuit ses méditations devant un autre paysage narcissique, l'eau, cette fois stagnante, d'un étang, « limpide et impénétrable comme un œil humain » : « par cette eau dormante l'âme de la terre le regardait » (p. 6-7). Les deux directions du narcissisme, comme disait Lou Andréas-Salomé, se sont ainsi succédé : le narcissisme comme capture par sa propre image et le narcissisme comme immersion dans le cosmos (Le Rider, 1989). Cette méditation cosmique prend un tour de plus en plus hallucinatoire lorsque, fermant les yeux, Mauvalle voit rayonner, cette fois « dans la ténèbre de son cerveau », « deux yeux glauques, tristes et splendides ». « Serai-je halluciné ? » (p. 7), se demande-t-il en analysant cette vision qui lui paraît tout à la fois familière, surgie des profondeurs de son passé, et prophétique : « Les années futures peut-être m'ont-elles fait signe. » (p. 8). Le mystère de ces yeux ne recevra un début d'éclaircissement qu'au chapitre IV. Rentrant chez lui, dans sa maison isolée des Tremblayes, Mauvalle apprend de sa jeune épouse, Germaine, que celle-ci a perdu sa mère. Tous deux sont renvoyés à leur solitude et le lecteur les soupçonne déjà « étrangers l'un à l'autre » (p. 38).

Musicienne comme Scheffer lui-même, dont Tolstoï appréciait le talent de violoniste³⁹, Germaine, au chapitre II, interprète au piano les *Études symphoniques* de Schumann. À la

³⁹ Christian Beck (1905, p. 242) rapporte ces propos de Tolstoï : « Il jouait très bien du violon. (Je vis que Tolstoï prisait assez hautement ce talent.) Depuis il m'a envoyé ses livres, je les ai lus, mais je n'y ai jamais rien compris ».

suite du deuil qui l'a frappée, ou du fait de sa solitude, elle perçoit elle aussi l'approche d'un événement décisif : elle sent « sa vie morale lui échapper, et quelque chose d'autre s'y substituer » (p. 18). Toujours indifférent à son désarroi, André, après lui avoir montré les dernières pages de son nouveau roman, sort à nouveau dans la nuit pour arpenter « la beauté des prés déserts sous la lune » et l'astre éveille en lui les réminiscences d'une vie antérieure (p. 22-23). Germaine a refusé de l'accompagner, car elle désire avant tout retrouver la vie parisienne : femme, elle ne peut, selon un cliché fin de siècle, comprendre le « rêve solitaire des intellectuels⁴⁰ ». Persuadée qu'elle n'a pas su enseigner l'amour à André, elle doute qu'une autre en soit capable.

Le troisième chapitre revient sur les quatre années de ce mariage, qui a laissé s'élever entre les protagonistes d'« infranchissables barrières » (p. 25). Scheffer développe ici l'un des leitmotivs du roman : l'image, qui donne son titre à l'œuvre, du chemin (nuptial) emprunté par deux êtres qui ne parlent pas le même langage, se séparent sur des voies de traverse, sans deviner qu'ils vont dans la même direction :

Il arrive que deux êtres se côtoient sur un grand chemin, marchant vers quelque but lointain. S'étant regardés, ils se conviennent, leurs mains s'unissent, et, d'un pas plus assuré, ils vont. Toujours allant, ils se racontent qui ils sont, d'où ils viennent, mais ne se comprennent pas, / car leur langage diffère, et leurs patries ne reçoivent pas les mêmes rayons de soleil. Ils continuent de se parler, mais simplement pour en-

⁴⁰ Sans pousser cette incompréhension jusqu'à la haine, comme la Lucienne LeStrange du *Soleil des morts* (1898) de Maclair, en partie inspirée par la figure de Georgette Leblanc : « la femme prononçait en elle, comme elle le prononce immuablement depuis des siècles, son besoin d'être au plus fort, sa haine du rêve solitaire des intellectuels, sa soif de consécérations humaines » (Maclair, in Ducrey, 1999, p. 959).

tendre le son de leurs voix; et la main dans la main, parfois les yeux dans les yeux, mais toujours l'un à l'autre étrangers, ils avancement. Voici un carrefour. « Moi je vais à l'orient, » signifie l'un. « Et moi, désigne l'autre, à l'occident. » Or, le bon chemin est au milieu. Ils n'ont su déchiffrer l'indication et se rejoindront tard, fatigués, affamés, étonnés de n'avoir point deviné qu'ils se dirigeaient tous les deux vers un même endroit, affligés de s'être séparés... (p. 25-26)

Remontant le cours du temps, le narrateur évoque la première rencontre de Germaine et d'André Mauvalle « dans le salon musical d'une petite ville vosgienne, dont ils étaient tous deux originaires » (p. 26), sans doute Colmar, la ville natale de Scheffer. Écrivain aux tirages confidentiels, Mauvalle « vivait dans un monde d'idées spécial : ses amis lui étaient moins chers que ce monde dont il était le créateur; et la notoriété lui était indifférente. Avec très peu de corps, il lui était aisé de vivre dans la familiarité des étoiles » (p. 27). Fille d'une américaine et d'un alsacien, Germaine, polyglotte et tout à fait citadine, se partage entre Cannes, la Suisse et Colmar. Excellente musicienne, elle a renoncé à toute ambition de concertiste, mais se produit parfois dans ce salon de musique de Colmar, où on lui fait toujours sentir qu'elle est étrangère. Dès la première rencontre, André et Germaines ont eu « la perception nette qu'ils étaient destinés l'un à l'autre » (p. 35), mais leur amour peine à s'incarner : « Si Germaine avait été captivée d'emblée par les rares qualités spirituelles d'André, celui-ci, de son côté avait tout de suite rendu hommage à la remarquable intelligence de la jeune fille » (p. 35-36). L'amour se réduit, chez Germaine, à un « sentiment d'affection presque maternelle pour André », tandis que chez André, ce qui domine, c'est « de l'admiration pour le caractère moral de sa femme » (p. 37). Mais elle « n'intervenait point dans son existence idéale » (p. 42), dans

son « monde d'idées spécial ». Germaine prend « l'habitude du silence » et craint pour son bonheur, tandis qu'André jouit « en toute sécurité de sa félicité présente ». Abandonnant sa femme à la solitude des Tremblayes, il passe la plus grande partie de son temps en « voyages considérables », se veut « explorateur libre » et solitaire, « sollicitant ainsi l'avenir » (p. 42-43).

Dans sa chambre tapissée d'étoffes orientales, André fume « une cigarette d'Égypte au relent d'opium » tout en se livrant à des spéculations ésotériques sur les niveaux de l'être : la « figure astrale », dont tout individu ne serait que la représentation éphémère et matérielle, serait elle-même « dépendante d'une pensée éternelle » :

le rythme de nos gestes, irréfléchis en apparence et involontaires, se réglera sur cette image astrale et contiendra un perpétuel et mystérieux enseignement; à l'interroger, nous serons mis en présence de la pensée qui nous régit et qui est nous-même, *Gnôthi séauton* (p. 45)

« Une brise gonfle les rideaux » de la chambre, annonciatrice, comme souvent, dans le genre fantastique, de la présence d'une entité invisible : Maeterlinck a notamment rencontré le motif dans « La Dormeuse » (« *The Sleeper* »), le poème de Poe dont il s'est inspiré pour le grand monologue où la princesse Maleine détaille les hallucinations qui l'assaillent⁴¹; il connaît sans doute aussi *Spirite* de Gautier, où elle est récurrente⁴². C'est en percevant cette brise qu'André Mauvalle reconnaît soudain dans les yeux qui l'obsèdent depuis le début du roman, ceux

⁴¹ « Les rideaux de son lit qui s'agitent (*The Sleeper*) » (19-VI-89; voir Maeterlinck, 2002, p. 883).

⁴² Un soupir pareil à une brise annonce les manifestations de l'esprit qui s'est épris de Guy de Malivert : « le soupir doucement modulé, harmonieux, attendri, plus léger qu'un susurrement de brise dans des feuilles de tremble, était féminin indubitablement » (*Spirite* [1866] dans Gautier, 1995, p. 1436).

d'une statuette grecque (p. 47-48), « étrange statue aux ailes fracassées » qu'« [é]pris de vie antique » (p. 53), il a rapportée de « l'aride canton d'Attique, dont le sol nu est d'aspect plus magnifique que nos campagnes prosaïquement fertiles ». « En elle, toute la lumière de là-bas semblait s'être réfugiée depuis qu'il l'avait transportée chez lui » (p. 55).

Le chapitre suivant nous conduit à Paris, dans l'appartement de Mauvalle, rue du Luxembourg. Avec le personnage du parasite Léo Luzenacq, l'ironie parisienne fait irruption dans le roman, une « verve caustique », qui à la façon d'un « dissolvant », « corrod[e] les impressions originelles de ses auditeurs » (p. 59). Morphinomane, tirant le diable par la queue, le personnage est pitoyable, mais sauve Germaine de l'ennui, car toujours maternelle, elle s'imagine qu'elle pourra le secourir; lui espère la séduire et lui soutirer quelque argent. Quant à André, qui a emporté avec lui la statue, il interroge sa femme en présence du « marbre douloureux » :

– Que veut-elle de moi? En son corps de pierre, quel mystère s'est incarné? Le sais-tu? J'ai peur d'elle...

– En elle, ce qui s'est incarné, dit-elle en saccadant chaque parole, c'est l'amour que ni toi ni moi nous ne connaissons (p. 72).

Mauvalle poursuit au chapitre VII ses méditations sur la vraie vie, dont il se sent exilé, lorsque l'irruption d'une « bête de luxe », sa chatte, Ralou, infléchit le cours de ses pensées; tandis qu'« un ardent désir d'aimer l'emplit » (p. 77-78), le sentiment d'une présence s'impose à lui, d'une façon qui rappelle encore une fois les manifestations de Spirite, dans le roman de Gautier :

Un frisson passa sur lui. Il lui semblait que dans la pièce élargie démesurément eût surgi un fantôme : le contour en était indécis, mais des yeux y vivaient qui le regardaient, des yeux admirables et désespérés [...] remontant d'insondables époques où il avait *existé*, d'indicibles et délicieux parfums l'enveloppèrent avec le frôlement d'une chevelure aérienne [...] « Je voudrais la revoir, mais palpable, mais de chair, et mourir de ses baisers » (p. 78).

Léo Luzenacq s'insinue toujours plus dans la vie du couple et partage sa table. Un passage de ce chapitre VII a retenu l'attention de Maeterlinck – c'est la première citation qu'il emprunte, dans son compte rendu, au roman de Scheffer. Le romancier y évoque la conversation du trio qui se poursuit sur trois niveaux parfaitement étanches. André évoque à voix haute, mais pour lui seul, les paysages méditerranéens qu'il a traversés et où il a cru voir la promesse de « la venue de créatures surhumaines, dont la calme beauté servirait d'habitat au plus pur, au plus désirable amour » (p. 93-94). Tandis que son mari invoque ainsi devant elle « l'insaisissable fantôme de l'amour » (p. 94), Germaine, qui ne demande qu'à lui offrir le sien, voudrait l'interroger sur ce qu'il entend par là, mais réprime toutes les questions qui voudraient franchir ses lèvres. À côté de cette voix muette, une troisième, celle de Luzenacq, défend, avec des accents faussement poétiques, sa conception triviale de l'amour.

Maeterlinck avait relevé chez Balzac ce genre de conversation, où l'essentiel reste non dit :

une réunion d'hommes et de femmes ordinaires à la conversation misérable, comme toujours – mais dire une partie de ce que leurs âmes pensent sans qu'ils le sachent tandis qu'ils parlent – et tout l'inexprimé de leur présence (Séraphîta, p. 149) (2-III-94).

Et il fait allusion, dans son introduction à la traduction d'un choix d'*Essais* d'Emerson (1894), à cet « insaisissable dialogue », qui rappelle ses propres « dialogues du second degré » :

Il y a dans cette chambre cinq ou six êtres qui parlent de la pluie et du beau temps; mais au dessus de cette conversation misérable, six âmes ont un entretien dont nulle sagesse humaine ne pourrait approcher sans danger; et bien qu'elles parlent à travers leurs regards, leurs mains, leur visage et toute leur présence, ils ignoreront toujours ce qu'elles ont dit (Maeterlinck, 1896d, p. 136-137).

Germaine n'ose poser une question qu'au moment où Mauvalle lance sèchement à Luzenacq : « Le mot d'amour n'a pas pour vous la même signification que pour moi. »

Ce fut elle qui répliqua:

– Et quel est donc le sens mystérieux de ce mot d'*amour* que tout à l'heure tu prononçais avec tant de langueur?

Il la regarda en face, et presque durement :

– L'amour, c'est ce qui me révèle à moi-même.

Elle fut tentée de lui demander :

– Et tu en es encore à te chercher (p. 96).

Pour tromper leur ennui, Germaine et André vont assister aux « Semaines saintes de Saint-Gervais » que Charles Bordes organisait à Paris depuis 1892. Parmi les choristes qui interprètent des musiques de la Renaissance française et italienne, il reconnaît – c'est Germaine qui attire son attention sur elle – l'exacte réplique de sa statue grecque, « vêtue de velours rouge éteint », ouvrant « d'étranges et vastes yeux verts, où rien de ce qui est visible ne semblait se refléter » (p. 114). Suit le second passage épinglé par Maeterlinck, qui reconnaît dans ces lignes ce qu'il appelle l'expérience de « l'amour prédestiné » :

À voir l'étrangère si *connue*, il lui semblait qu'il vînt au devant de soi-même. Et cela était merveilleux, ce fleuve d'harmonie qui tous deux les emportait d'un même courant, à rebours des temps, vers des régions de lumière et de félicité.

« Le marbre a pris vie, ou bien une forme humaine s'est modelée sur lui; mais l'âme qui habitait le marbre s'est évadée vers la forme humaine, afin que je sois heureux » (p. 115).

André et la belle choriste se dévisagent à distance « comme s'ils se connaissaient depuis des temps immémoriaux, comme s'ils ne s'étaient jamais quittés » (p. 115).

Tandis que Germaine vend ses bijoux pour venir en aide à Luzenacq, qui sombre toujours plus dans la misère et l'opiomanie (chapitre IX), André, désormais obsédé par « le visage de l'Étrangère, si longtemps attendue, enfin retrouvée » (p. 135), n'a de cesse qu'il lui soit présenté par des amis communs. C'est une femme aux origines, dit-on, mystérieuses, sans famille, sans amant. Elle s'appelle Laurence, a lu tous ses livres et souhaite le rencontrer. Ce mystère ravive, chez André, le fantasme de la morte amoureuse, et le rapprochement avec *Spirite* s'impose encore :

« Elle est, se répétait-il, surgie de la cendre des siècles et du froid de la tombe, pour s'affirmer à moi. Pour me rejoindre, elle a franchi l'espace et le temps; son désir dominateur est venu jusqu'à moi et m'a attiré vers elle » (p. 138).

La rêverie se prolonge par un rêve : André se voit en nouvel Orphée, arrachant Eurydice aux Enfers (p. 141). « Suis-je donc irrémissiblement assujetti au rêve? », se demande-t-il dans la voiture qui l'emporte vers Neuilly, où l'attend Laurence (p. 142). Ce qu'il craint surtout, c'est que, sortie du contexte sacré où elle lui était apparue, la femme rêvée ne redevienne la « femme banale » :

Cette Laurence qu'une ressemblance fortuite lui faisait assimiler à l'antique sirène et au travers du marbre à quelque être d'autrefois, création bizarre de son cerveau, cette Laurence que le hasard d'une audition sacrée avait isolée dans le jour crépusculaire et hiératique d'une chapelle, [...] il craignait que dans un appartement bourgeois, à la lumière froide de fenêtres sans mystère, elle ne redevînt une femme banale, et qu'à la voir, ne le hantât le regret de celle qu'il avait inventée (p. 143).

Mais la beauté de Laurence ne se dément pas lorsque André la revoit dans la vaste salle de concert, tendue de laines orientales et de brocards de Venise de son hôtel de Neuilly. La rencontre se passe en grande partie sans échange de paroles, mais au son d'un « orgue déchaîné » qui fait entendre du Bach : « [...] n'était-il pas étrange et presque terrifiant que la réalité fût si conforme à son espoir, à son désir? » (p. 154). À son retour, André s'emporte sans raison précise contre Germaine, qu'il accuse de s'être laissé contaminer par l'ironie de Luzenacq : il jure de chasser du logis ce « démon » (p. 158).

Le chapitre XI s'ouvre sur des considérations qui démarquent à nouveau les premières pages de la « Préface » que Maeterlinck avait rédigée pour la traduction de *Sept Essais* d'Emerson, en 1894. Méditant sur les deux niveaux, conscient et inconscient, de notre existence, Mauvalle s'interroge :

[...] ce *moi supérieur* dont nous n'avons pas encore su prendre conscience se manifeste-t-il ainsi à nous par des pensées, des actes, des paroles indépendantes de notre volonté? (p. 161)

Je reviendrai, lorsque j'analyserai l'article de Maeterlinck, sur cet emprunt significatif. Ce qui a poussé Mauvalle à s'interroger sur ce dédoublement, c'est la façon dont il s'est trouvé « *contraint* – mais par qui? par quoi? – d'outrager sa femme afin de reconquérir sa liberté » (p. 162).

Ce qui l'occupait, c'était moins de se faire pardonner de Germaine que d'établir la loi des impulsions secrètes auxquelles nous obéissons; c'était surtout le désir de revoir Laurence le plus souvent possible (p. 163).

Germaine décide, pour sa part, de se séparer au plus tôt d'André, qu'elle aime toujours, afin de ne pas se mettre en travers de son nouvel amour.

Le chapitre XII détaille la « splendeur corporelle » de Laurence (p. 169), qui ne va pas sans quelque froideur, mais André, tel un moderne Pygmalion, se persuade toujours plus qu'en elle « le poème de son esprit s'était fait chair [...] la sirène de marbre s'était révélée femme » (p. 173) : « C'est devant moi un marbre qui va prendre vie, c'est *la morte de jadis* qui va se réveiller » (p. 177).

La disparition subite de la chatte d'André précipite, au chapitre XIII, une scène d'explication et de rupture, au terme de laquelle Mauvalle s'éclipse, laissant Germaine désespérée, gémissant : « Mon enfant, mon enfant, qu'ai-je fait? J'ai perdu mon enfant! » (p. 193).

Au chapitre suivant, André rejoint Laurence dans son hôtel parisien : les deux amants s'avouent mutuellement leur conviction d'un amour prédestiné, dont l'évidence s'est imposée à eux au premier coup d'œil. Maeterlinck cite dans son compte rendu la réplique où Laurence passe subitement au tu : « [...] c'est ainsi, commente-t-il, que parlèrent toujours dans leur cœur les rares privilégiés qui se trouvèrent un moment dans les grandes clartés d'un amour prédestiné, unique et nécessaire ».

– J'ai su aussi, lorsque *tu* t'es trouvé devant moi, que désormais nous nous appartenions [dit-elle]

– Comme en cet instant tu lui ressembles! dit-il (p. 201).

Et André lui explique en deux mots sa ressemblance avec la statue de la sirène. Le chapitre se termine dans « un mortel vertige » (p. 204).

Partis pour un « pieux pèlerinage », les deux amants parcourent les contrées où André a découvert, dans le marbre, la « froide effigie » de « la beauté supérieure » (p. 205-206). Ils reviennent ensuite s'établir à Grasse pour y vivre leur amour. « Or ils avaient à le vivre une hâte étrange » (p. 210), qui va les précipiter dans la « rage charnelle⁴³ ». Maeterlinck a maintes fois rappelé le sentiment de précarité attaché au bonheur, qui est pour lui le sentiment tragique par excellence, aussi présent à l'époque du « Tragique quotidien » qu'à celle où les Grecs craignaient la Nemesis, la jalousie des dieux. Ainsi dans *Pelléas* (IV, 2), lorsqu'Arkel s'adresse à Mélisande :

Je t'observais, tu étais là, insouciant peut-être, mais avec l'air étrange et égaré de quelqu'un qui attendrait toujours un grand malheur, au soleil, dans un beau jardin...

Cette inquiétude revient dans *Intérieur*, dans *L'Anneau de Polycrates*, dans « Le Tragique quotidien » :

N'est-ce pas la tranquillité qui est terrible lorsqu'on y réfléchit et que les astres la surveillent [...] ? (Maeterlinck, 1896d, p. 181-182).

La même crainte s'exprime lorsque André récite quelques vers de *l'Hérodiade* de Mallarmé, en l'honneur de Vénus qui vient de paraître au firmament :

Et Laurence levait vers lui des yeux craintifs, car voici que les regards brûlants de Vénus fouillaient jalousement son cœur

⁴³ Pour reprendre le titre du roman de Jean-François Elslander, *Rage Charnelle* (1995).

comme pour le consumer, et, dans le ciel si pur et si doux, elle découvrait soudain de redoutables mystères (p. 215).

Laurence confie à André, par lambeaux, les souvenirs d'une enfance, passée au bord de la mer Noire, dans une vaste demeure adossée à la montagne. On retrouve ici le cadre de la Cour de Roumanie, qui avait durablement marqué Scheffer. Fille de la maîtresse d'un prince, elle avait perdu sa mère en bas âge, et après la disparition de son père, s'était vu « contrainte à des promiscuités odieuses, et [...] avait assisté à de terrifiantes orgies » dont elle était sortie « intacte ». « Puis, un jour, on lui avait signifié sa liberté et remis une fortune qui lui appartenait » (p. 219). Laurence se souvient aussi vaguement d'avoir beaucoup souffert avant son installation dans le grand palais blanc, sans pouvoir préciser la nature de cette souffrance. Mais tous ces souvenirs lui semblent irréels au regard d'une seule certitude : celle d'avoir rencontré celui auquel elle est destinée. Elle parle presque comme si elle était une œuvre sortie des mains d'André. De ce chapitre XV, Maeterlinck cite le passage suivant, en remplaçant, à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur du texte, « douloureusement », que j'ai souligné, par « doucement » :

[...] derrière moi, je sentais l'impulsion d'une invisible main vers quelque but encore ignoré, et j'étais attirée *douloureusement* par quelque chose de connu que je ne savais pas retrouver. Quand je t'ai vu, c'est alors que je suis née. Quand je t'ai vu, j'ai su que je t'appartenais, et j'avais peur que tu ne voulusses pas de moi. Sentais-tu, à travers l'immensité vide, le souffle ardent de mon désir? (p. p. 220)

La « rage charnelle », entre eux, ne retombe pas, attisée par les senteurs végétales des distilleries locales dont émane une volupté qui « les pouss[e] avec une maladive ardeur à de toujours nouvelles étreintes » (p. 224).

Imprudence fatale : au retour d'une excursion entreprise par temps d'orage, Laurence doit s'aliter. Atteinte de pneumonie aiguë, elle délire et, tandis que « la main déformante de la mort » (p. 232) s'abat sur son corps, les ombres de son passé surgissent du brouillard d'un miroir. Avec un rire convulsif, elle révèle alors en « phrases déchiquetées, estropiées » (p. 238) des « choses navrantes » (p. 235) qu'André ne voudrait pas entendre, des « choses anciennes, d'enfance reculée » (p. 237), tout un « passé de luxure, de désespoir, de mensonges » (p. 238), l'étreinte de la mort se confondant avec celle de « ces autres qu'elle avouait » (p. 238).

Laurence meurt une nuit en fixant André, qui découvre dans ses prunelles dilatées « une mer trouble où jamais plus il ne trouverait l'âme qui lui avait appartenu » (p. 244). « Redevenue parfaitement belle » au lever du jour elle paraît dormir « d'un sommeil de pierre », le visage animé « d'un peu de sang trop rose », comme par l'artifice d'un sculpteur (p. 245).

On apprend que Germaine a entre-temps rompu tout contact avec Luzenacq. Une vieille demoiselle, qui l'a opportunément recueillie, tente de la persuader qu'à tout moment il se peut que le bonheur « croise notre chemin » (p. 256).

André passe par une phase de délire, obsédé qu'il est par la confession de Laurence et l'image dégradée de la féminité qui s'y était étalée :

[...] elle avait avoué qu'un autre – qu'un autre avant lui l'avait eue de force... [...] il y avait des moments où elle ne témoignait point d'horreur de ce qu'elle racontait, et cela était-il concevable qu'elle eût partagé la joie du crime? (p. 265).

À moins – André envisage lui-même cette hypothèse qui le dégrise – à moins que cet idéal, et sa dégradation, ne soient qu'une création de l'esprit du protagoniste – Laurence, dans sa version idéale et sa version dépravée, n'ayant pas de réalité en dehors de son cerveau :

« Laurence était l'idée qui vivait en dehors de moi et qui par la force de mon vouloir a pris forme; et elle est innocente d'un passé que, sans doute, à ma vue, elle avait oublié... [...] Tout, reprenait-il, n'est donc véritablement que mirage, reflet de notre cerveau, et de Laurence je n'ai vu que ce qui était en moi?... »

À mesure qu'André se persuade de l'irréalité de Laurence, le désir se précise en lui de revenir aux Tremblayes, ce lieu « où s'étaient transposés les aspects futurs ou passés de sa vie » : « il mesurerait le chemin parcouru, il discernerait le but prochain ». En même temps, « l'image de l'épouse, incolore auparavant jusqu'à être invisible, à nouveau se condensait devant ses yeux et reprenait vie un peu » (p. 267).

À son retour, son premier geste est de défaire la toile dont il avait recouvert sa statue, comme un « suaire » enveloppe « une morte » (p. 268). Mais par un mouvement maladroit, il précipite la statue au sol, où elle se brise. « La tête s'était séparée du tronc » (p. 269), mais, avec ses yeux toujours fixes, elle lui souriait désormais. André entend alors une voix lui murmurer à l'oreille :

Ceci était ton cœur de pierre qu'il fallait briser, et maintenant il est brisé, ton cœur de pierre; et du sang en jaillira qui s'épanchera en larmes de tes yeux, et purifiés par les larmes, tes yeux verront tout ce qu'ils ne savaient pas voir autrefois » (p. 269).

« Que ce fut songe ou réalité, l'amour, précédant la douleur, était descendu sur lui » (p. 270).

Germaine, au dernier chapitre, retourne aux Tremblayes pour y régler quelques affaires. En y arrivant, elle rencontre André sur le chemin qu'ils parcouraient ensemble un an plus tôt. Ils l'empruntent à nouveau, mais, cette fois « descendant en leurs consciences, ils trouvaient qu'aujourd'hui elles s'éclairaient l'une par l'autre, tandis qu'alors elles se restaient obstinément cachées » (p. 278) : « il leur semblait qu'une nuit qui était entre eux se fût dissipée » (p. 280). Comme le fait remarquer Germaine, en bonne lectrice de Maeterlinck, leurs voix « s'entre-répondent », tandis que leurs « âmes planent ensemble » (p. 283). De leur contemplation muette de la nature « des sensations se dégageaient, trop fluides pour s'inclure en des paroles » (p. 284) et lorsque leur regards se croisent, ils se voient enfin l'un l'autre et se retrouvent enfin sur un même chemin nuptial.

Le dernier paragraphe marque toutefois une brusque rupture, puisqu'il réintroduit la figure de la morte, dont le lecteur commençait à croire qu'elle appartenait au seul univers fantasmatique d'André. Dernière pirouette qui renvoie le récit au genre fantastique? La morte apparaît tout à coup, dans la perspective du narrateur, comme l'ange tutélaire du couple, voire, comme « l'ange unique », au sens swedenborgien, créé au ciel par leur amour :

Leurs mains s'étreignirent, leurs bouches se rapprochèrent, et ils ne surent pas que la morte les enveloppait d'amour, tandis qu'à nouveau ils s'unissaient dans un douloureux baiser... (p. 284).

Dans son roman, Robert Scheffer superpose donc et amalgame habilement plusieurs thèmes du fantastique romantique et fin de siècle, en les entremêlant de psychopathologie.

On aura aussitôt reconnu le motif du mariage avec la statue, attesté depuis le haut Moyen Âge⁴⁴, illustré au XIX^e siècle par quelques exemples fameux : *Das Marmorbild* d'Eichendorff (1817), *La Vénus d'Ille* de Mérimée (1837) ou, dans une version plus ironique, *The Last of the Valerii* (1874) de Henry James⁴⁵. Ce dernier récit présente une certaine parenté avec le roman de Scheffer, puisqu'on y voit le comte romain Valerio, païen dans l'âme, se détourner soudainement de sa jeune épouse américaine pour vouer un culte exclusif – mais ici d'une chasteté absolue – à une statue de Junon exhumée sur ses terres. Cette crise surmontée, il rend à la terre la divinité antique et revient, libéré, à la femme émancipée qu'il avait épousée, comme André retourne à Germaine. La vision, qui obsède André Mauvalle, de deux yeux sans visage, dans lesquels il finit par reconnaître les fascinantes prunelles de sa sirène de marbre, rappelle, en particulier, le magnétisme du regard de la Vénus fatale de Mérimée ou les « yeux étranges » que le comte Valerio perçoit dans les « orbites vides » de sa Junon (James, 2003, p. 910).

Ce regard fascinant est aussi celui de la Ligeia de Poe : le personnage de Laurence rappelle plus largement les amantes que Poe fait revenir de la mort – Éléonora et Morella – ou les

⁴⁴ Voir l'étude suggestive de Claudio Galderisi (2005).

⁴⁵ Ce fut la première nouvelle de James traduite en français : Henri James, « Le dernier des Valerius » [trad. Lucien Biart], *Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1875, p. 431-455.

mortes amoureuses de Villiers de l'Isle-Adam, modèles de la démente que Scheffer met en scène dans « L'Autre », où l'on voit une femme possédée par l'esprit d'une morte accomplir sur son mari la vengeance de l'« autre » dont elle a pris la place.

Mais dans *Le Chemin nuptial*, Scheffer s'est surtout inspiré de deux grands romans de l'« amour prédestiné », qui montrent la réunion d'êtres appelés de toute éternité à former l'androgynie archétypal : cet « ange unique » de Swedenborg, auquel renvoient Balzac comme Gautier, et dont se réclame aussi Maeterlinck, j'y reviendrai. *Le Chemin nuptial* rappelle, en effet, par ses spéculations ésotériques, le souvenir de *Séraphîta*, l'œuvre de Balzac que Maeterlinck lit ou relit précisément vers le moment où il rédige son compte rendu⁴⁶. Le roman ressemble surtout à une réécriture décadente et iconoclaste, versant dans la frénésie érotique, du *Spirite* de Gautier : Mauvalle dérive, à certains égards, de Malivert, auquel il s'apparente par le nom ; comme celui-ci, il préfère aux femmes banalement vivantes la belle morte dont il se croit aimé d'amour, de toute éternité. Mais celle que Malivert a baptisée Spirite conserve toute la grâce d'une créature évanescence surgie de l'invisible : elle échappe à la « rage charnelle » et à la dégradation qui frappe Laurence.

Le culte de l'antique, prôné comme antidote au prosaïsme contemporain, se traduit dans le roman par divers emprunts à une mythologie revue par la fin de siècle. Narcisse moderne, détournant le *Gnôthi séauton*⁴⁷ (p. 65), André Mauvalle est aussi, à certains égards, un moderne Pygmalion, type dont Nathalie Prince (2008, p. 799-801 et 902-963) a

⁴⁶ Voir son agenda de 1895, à la date du 20 juillet (Gand, Cabinet Maeterlinck).

⁴⁷ Voir aussi Scheffer in Prince, 2008, p. 818.

montré la présence envahissante dans le fantastique de la fin de siècle. C'est, comme ses émules décadents, un Pygmalion dévoyé, qui détruit par deux fois son idéal féminin : en faisant mourir par imprudence la femme dans laquelle il avait réussi à l'incarner; en brisant, par un acte manqué, la statue de marbre qui avait servi de premier support à son fantasme. Son amour pour Laurence relèverait, à cet égard, de cette perversion moderne que Huysmans nommait « pygmalionisme », et qui tiendrait, « tout à la fois, de l'onanisme cérébral et de l'inceste⁴⁸ ». Dernière figure mythologique : dans un de ses cauchemars, André se voit aussi en Orphée moderne, ramenant d'un monde sous-marin une Eurydice de chair, qui redevient de marbre entre ses bras (p. 141).

La lecture de Maeterlinck

Comment le traducteur des *Noces spirituelles* a-t-il lu *Le Chemin nuptial*? C'est la dernière question qui nous retiendra.

Il devait, certes, y retrouver beaucoup du sien, puisque le roman lui renvoyait en plus d'un endroit l'écho d'idées qu'il défendait au même moment dans ses essais. Par exemple, une certaine conception de l'âme séparée, impeccable au sens premier du terme, strictement étrangère aux agissements du corps comme à l'appréhension ou aux volitions de notre moi conscient : conception reprise à Emerson, mais d'ascendance plotinienne, comme Maeterlinck avait pu le vérifier dès 1891 par une lecture assidue des *Ennéades* (voir Pianet, 1950). Ainsi

⁴⁸ « [...] dans le Pygmalionisme, le père viole sa fille d'âme, la seule qui soit réellement pure et bien à lui, la seule qu'il ait pu enfanter sans le concours d'un autre sang » (Huysmans, 1978, p. 179).

voit-on André frappé, la première fois qu'il se rend chez Laurence, par les « yeux superbes » d'un ouvrier qu'il croise et qui le « regard[e] avec indifférence » (p. 144). Les termes dans lesquels la beauté de ce regard est évoquée dans le roman ne sont pas dépourvus de connotations homosexuelles. Mais cette rencontre est surtout l'occasion d'un hommage aux « êtres primitifs, chez qui, insoupçonnés d'eux-mêmes, une âme se forme en beauté » (p. 144). La formule rappelait un des thèmes majeurs abordés par Maeterlinck dans la « Préface » qu'il avait écrite en 1894 pour les *Sept Essais* d'Emerson :

Il n'y a ni grande ni petite vie [...] l'âme de Regulus, lorsqu'il s'en retournait à Carthage, était probablement aussi distraite et aussi indifférente que celle de l'ouvrier qui s'en va à l'usine. Elle est trop loin de toutes nos actions; elle est trop loin de toutes nos pensées (Maeterlinck, 1896d, p. 147-148).

Maeterlinck avait par la suite développé cette idée dans l'essai intitulé « L'Âme se réveille », qui parut en juin 1895, dans le tome 94 de *La Nouvelle Revue*, parallèlement aux livraisons du *Chemin nuptial*, mais dont la rédaction, ainsi que le suggèrent certaines esquisses⁴⁹, date sans doute de l'été 1894 :

[...] nous constatons dans la vie quotidienne, entre les êtres les plus humbles, des rapports mystérieux et directs, des phénomènes spirituels, et des rapprochements d'âmes dont on ne parlait guère en d'autres temps (Maeterlinck, 1896d, p. 37).

La postulation, chère à Maeterlinck, d'un « dialogue d'âmes », de « rapports directs » et transparents, qui seraient entretenus « d'âme à âme » (1896d, p. 38), sur un plan auquel ni notre

⁴⁹ « Essai sur les humbles – les muets – toute la morale admirable qui est contenue dans le silence de leur âme et de leur vie » (8-VII-94).

corps, ni notre entendement n'ont accès, se retrouve en divers endroits du roman :

[...] ne m'est-il pas plus facile de m'entretenir avec son âme, présente en ce moment et seule avec moi, qu'il ne sera demain, avec elle, tiède et vivante, quand d'autres l'entoureront? (p. 136).

On rapprochera cette interrogation d'un passage de l'introduction aux essais d'« Emerson » qui fait l'objet de multiples variations tout au long de *Trésor des humbles* :

Au fond, nous ne vivons que d'âme à âme et nous sommes des dieux qui s'ignorent. [...] De l'autre côté de nos agitations involontaires, nous menons une existence merveilleuse, immobile et très pure et très sûre, à laquelle font sans cesse allusion les mains qui se tendent, les yeux qui s'ouvrent, les regards qui se rencontrent (Maeterlinck, 1896d, p. 139-140).

Le dualisme maeterlinckien se traduit aussi par une hiérarchisation des niveaux du moi, par une superposition d'instances distinctes : Maeterlinck en distingue tantôt deux, lorsqu'il oppose, dans une terminologie empruntée à Novalis, un « moi transcendantal », ou « supérieur », au « moi apparent » (1896d, p. 131, 133, 144)⁵⁰, ou encore lorsqu'il superpose « âme divine » et « âme humaine⁵¹ »; tantôt trois : la chair, le moi spirituel et le moi divin, ou le moi des passions, le moi de la raison pure et un « moi plus profond et plus inépuisable⁵² ».

⁵⁰ Voir aussi, p. 88, la « conscience supérieure ». Cf. Novalis dans la traduction de Maeterlinck (1895b, p. 67) : « notre soi-disant *moi* n'est pas notre *moi* véritable, mais seulement son Reflet ».

⁵¹ « Le visage de notre âme divine [...] sourit par moments par dessus l'épaule de sa sœur, l'âme humaine » (Maeterlinck, 1896d, p. 133).

⁵² « Nous possédons un *moi* plus profond et plus inépuisable que le *moi* des passions ou de la raison pure » (Maeterlinck, 1896d, p. 163).

Ce dualisme, qui sépare le plan de l'âme des autres niveaux du moi⁵³, imprègne, par exemple, l'ouverture du chapitre IV du *Chemin nuptial*, longue méditation ésotérique sur la « figure astrale » qui nous « régit » et dont notre corps n'est que la « représentation éphémère et matérielle » (p. 45). Cette idée d'une existence se poursuivant sur deux plans parallèles se retrouve au début du chapitre XI, où Scheffer reprend à Maeterlinck la formule, librement empruntée par celui-ci à Novalis, de « moi supérieur » :

Les yeux levés sur la montagne d'aimant où, croyons-nous, s'accomplira notre destinée, alors que nous avançons, insoucieux de ce qui se passe aux deux côtés du chemin, un être mystérieux nous accompagne et voit pour nous tout ce que nous omettons de voir. Il fixe à notre insu, mais indélébilement, dans notre mémoire, selon leur ordre quotidien, la série des incidents et des événements dont nous ne nous inquiétons pas, puisqu'ils défilent parallèlement à notre ligne de vie, et ce nous est une surprise, / presque une épouvante en certaines circonstances de nous découvrir très renseignés sur un ensemble de faits que nous sommes censés ignorer. Est-ce que véritablement des puissances occultes nous entourent, qui jouent de notre cerveau comme d'un clavier dont le mécanisme nous échappe et amènent au bord de nos lèvres des jugements inopinés, instructifs pour nous-mêmes qui les formulons, ou bien ce *moi supérieur* dont nous n'avons pas encore su prendre conscience se manifeste-t-il

⁵³ Les penseurs et les poètes dont Maeterlinck aime se réclamer sont ceux qui ont, selon lui, su traduire dans leur œuvre les expériences privilégiées où ces frontières tendent à s'estomper. On le voit bien en restituant à son contexte un des passages que je viens de citer : « Une troisième classe de penseurs, élevant d'un degré le vieux mythe des centaures, nous a donné de cette identité occulte une image plus accessible en mêlant les lignes de notre moi apparent à celles de notre *moi supérieur*. Le visage de notre âme divine y sourit par moments par dessus l'épaule de sa sœur, l'âme humaine, inclinée aux humbles besognes de la pensée; et ce sourire qui nous fait entrevoir en passant tout ce qu'il y a par delà la pensée importe seul dans les œuvres des hommes » (Maurice Maeterlinck, 1896d, p. 133).

ainsi à nous par des pensées, des actes, des paroles indépendantes de notre volonté? (p. 160-161)

Ce qui pouvait déconcerter Maeterlinck, c'est la fonction à la fois destructrice et dégrisante que Scheffer assigne dans son roman à la frénésie charnelle de son protagoniste. Car le Flamand se faisait de la chair une toute autre idée : convaincu qu'il subsisterait toujours « quelque chose d'imperméable entre nous-mêmes et notre âme » (Maeterlinck, 1896d, p. 66), il pouvait imaginer, au contraire, la coexistence perpétuelle de ces deux plans, absolument étanches. La lecture d'*Éleusis* (Mauclair, 1894), où il découvrait d'« admirables pages sur la luxure⁵⁴ » lui inspirait, dès lors, le projet d'un essai sur « la manière dont les poètes doivent traiter leur corps », qu'il esquissait ainsi dans son agenda de 1894 :

Ce pauvre corps – il faut le traiter comme un pauvre⁵⁵, un enfant ou un innocent aux frasques duquel on sourit et dont on a une pitié maternelle – ce n'est pas sa faute à lui s'il veut faire innocemment ce pour quoi il a été créé – et pourquoi le traiter comme un mauvais père traiterait ses enfants – Qu'importe à /mon âme qu'il aime aujourd'hui cette femme – Pendant qu'il s'amuse – mon âme à cent lieues de lui converse sans rien dire avec l'âme invisible de la pauvre fille qui a l'air de ne rien comprendre et qui est exactement aussi divine que moi⁵⁶ – (RÉCAPITULATION DU MOIS [*de février 1894 I et II*])

⁵⁴ Ces pages étaient empruntées à un compte rendu de *L'Animale* de Rachilde (Mauclair, 1893). Le compte rendu d'*Éleusis* parut dans *L'Art moderne*, t. XIV, n° 10, 11 mars 1894, p. 77-78; il est repris dans Maeterlinck, 1985, p. 92-95.

⁵⁵ Image de l'indigent qui ne peut être admis au banquet de l'âme. Maeterlinck l'emprunte sans doute au mythe platonicien de Poros et Pénia auquel Plotin fait à deux reprises allusion dans les *Ennéades* (voir 18/21-I-91).

⁵⁶ On rapprochera cette conception de la sexualité des confidences recueillies par Georgette Leblanc : « Il avait toujours plusieurs maîtresses à la fois, disait-il; c'était un agrément comme les autres. Quant au bonheur, il ne fallait pas le chercher au delà du plaisir et d'une bonne constitution. / Je pensai qu'il y avait

Sans renoncer à la « réhabilitation de la chair⁵⁷ », dont « les petites niaiseries » seraient « fort importantes d'ailleurs parce qu'elles touchent à l'infini⁵⁸ », Maeterlinck pouvait célébrer parallèlement dans l'amour des âmes l'amorce d'une dialectique ascendante, qui devait mener à un dépassement du moi. J'y reviendrai.

Maeterlinck n'a manifestement retenu du roman de Scheffer que ce qui rejoignait ses propres préoccupations : dans les amours d'André Mauvalle et de Laurence il n'a vu que l'évocation d'une expérience susceptible de révéler à eux-mêmes les deux amants. Car la rencontre de l'« amour prédestiné » était alors, pour Maeterlinck, une des expériences dont on peut attendre qu'elle nous donne accès au plan de l'âme et donc à la « vie véritable⁵⁹ ». L'amour, qui s'impose à nous contre notre volonté consciente, selon d'« autres lois » que celles de la morale acceptée, nous mettrait en présence de notre destinée, une destinée dont, pour reprendre l'expression du

là une grande peur – la peur d'une réalité qui ne pourrait égaler son imagination. Je rêvai de lui offrir cet amour et ce bonheur » (Leblanc, 1931, p. 21). C'est le système que Maeterlinck évoque encore dans *Bulles bleues*, après avoir relaté une première déception amoureuse : « je pris la bonne résolution d'avoir toujours deux maîtresses; l'une en service effectif et l'autre en préparation; ce qui m'épargna bon nombre de souffrances sentimentales » (Maeterlinck, 1948, p. 129).

⁵⁷ Maclair saluait dans *L'Animale* de Rachilde « un nouveau degré de la réforme éthique, un cri nouveau de la réhabilitation de la chair » (1893, p. 49).

⁵⁸ « Il ne s'agit pas ici de l'amour ordinaire – de la faim de possession d'un homme par une femme et des petites niaiseries de la chair – (néanmoins fort importantes d'ailleurs parce qu'elles touchent à l'infini) » (12-III-94; ML 3144).

⁵⁹ « Ils se sont installés à l'horizon de la morale ordinaire et sur ces frontières inhabitables à la plupart des esprits, ils guettent avec patience les rares moments où s'entrouvrent les portes derrière lesquelles travaillent sans relâche, sans hâte et sans bruit, les lois de la vie véritable » (Maeterlinck, 1985, p. 93 [compte rendu d'*Éleusis*]).

vieil Arkel, nous ne verrions le plus souvent que « l'envers » (c'est le thème de *Pelléas et Mélisande*, mais aussi d'*Alladine et Palomides*). Ce « mouvement mystérieux », dont Maeterlinck ne traite dans « La Bonté invisible » « qu'à propos de l'amour », peut aussi « avoir lieu dans les plus petites circonstances de la vie » (Maeterlinck, 1896d, p. 239). Ces épiphanies du « tragique quotidien », liées à l'approche de la mort, au sentiment d'un bonheur menacé par la « jalousie des dieux », qui est le sentiment tragique par excellence, ou à tel ou tel changement d'optique sans mobile apparent, sont autant de moments où apparaît avec une évidence singulière l'insertion de l'homme dans une totalité qui le dépasse. Tels sont les « événements de l'âme de l'homme » « vers lesquels [Maeterlinck] voudrai[t] voir se tourner un instant le théâtre » (Maeterlinck, 2002, p. 1379).

L'essai « Sur les femmes » (Maeterlinck, 1896d, p. 81-98), dont il avait entamé la rédaction sous le coup de sa rencontre avec Georgette Leblanc, était une longue méditation sur « l'amour prédestiné ». Dans son compte rendu du *Chemin nuptial*, Maeterlinck remodèle l'intrigue à sa guise, pour faire du roman celui de la rencontre de « deux êtres prédestinés » : il oppose donc sans nuance l'amour qui porte Mauvalle vers Laurence, où il voit l'exemple même de ce type d'amour, à l'impasse que représenterait son mariage avec Germaine. La situation qu'il projette ainsi sur le roman reprend celle d'*Alladine et Palomides*, le premier de ses *Trois Petits Drames pour marionnettes*. Dans cette pièce, Palomides croit aimer la princesse Astolaine, dont il admire « l'âme supérieure » (Maeterlinck, 1894, p. 37), jusqu'à ce qu'il rencontre la petite Alladine, dont l'amour lui fait découvrir qu'il doit y avoir « une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle ou du visage le plus beau; et plus puissante aussi » : il ne

peut s'empêcher de fuir avec elle, tout en sachant bien que « son âme est une âme d'enfant, d'une pauvre enfant sans force » et ne souffre pas la comparaison avec celle d'Astolaine (p. 39). Mais ce choix s'impose à lui, sans qu'il puisse lui trouver de justification raisonnable.

Maeterlinck transposait dans la pièce, une expérience personnelle, l'échec d'une idylle esquissée avec Saar de Swart, artiste hollandaise, femme sculpteur appréciée de Van Gogh et mécène de la tournée de Lugné Poe aux Pays-Bas⁶⁰. Les quelques lignes que Maeterlinck consacre à ce malentendu dans son agenda de 1893 montrent bien ce qui apparente le drame à cet épisode :

Puis la femme très bonne, admirable – sainte – géniale – qu'on s'efforce mais qu'on ne peut pas aimer – et qui est malheureuse malgré la volonté parfaite et bonne de celui qui lui a proposé l'amour, parce qu'il n'avait / pas compté avec des lois non écrites (comme l'Antigone) plus hautes plus inconnues, plus incompréhensibles, que les plus hautes et les plus belles lois morales qui lui avaient fait croire que la bonté de l'âme suffisait (Mlle De Swart).

La Vérité, c'est les lois non écrites, les lois même contraires aux plus belles, aux plus hautes lois morales pourvu qu'on les sente vivre plus profondément / en soi que les dernières et qu'on sente qu'elles les contredisent (Notes écrites à rebours du calendrier sur les pages 28/30-VIII-93).

⁶⁰ Saar (ou Sara) de Swart (1861-1951), femme-sculpteur hollandais, dite « la muse des *Tachtigers* ». Avec Philippe Zilcken, elle soutient financièrement la première tournée de Lugné-Poe aux Pays-Bas, en décembre 1893; elle sert, l'année suivante, d'intermédiaire entre Maeterlinck et Willem Kloos. En 1894 toujours, Maeterlinck lui dédie *Intérieur*, sans doute pour voiler le fait qu'elle avait servi de modèle à un personnage d'un autre « petit drame pour marionnettes », celui d'Astolaine.

C'est dans les mêmes termes que, dans son compte rendu du *Chemin nuptial*, Maeterlinck décrit ce qui serait l'erreur d'André :

Nous approchons d'une âme que nous croyons aimer et qui est digne d'être aimée, et lorsque enfin nous sommes à portée de sa voix, nous nous apercevons qu'elle ne peut pas répondre. Il n'y a rien à faire. André Mauvalle supporte quelque temps cet horrible silence de deux âmes qui se taisent et s'éloignent, et cependant qu'il souffre, quelque chose d'admirable et de grave s'agite déjà dans l'avenir. Il faut dire en passant que cette agitation mystérieuse d'événements obscurs qui demandent à naître est reproduite ici avec une puissance qui n'est pas ordinaire, en sorte que tout le livre, effet assez étrange, semble vivre dans son propre avenir plutôt que dans son présent.

Lorsqu'il affirme que « [...] tout le livre, effet assez étrange, semble vivre dans son propre avenir plutôt que dans son présent », Maeterlinck simplifie singulièrement la perspective temporelle nettement plus ambiguë suggérée par le romancier. Celui-ci présente, en effet, les pressentiments d'André Mauvalle comme autant de leurres (si du moins on les prend, avec lui, au pied de la lettre) : ils annoncent moins un futur qu'ils ne renvoient à d'indépassables références culturelles, à un passé qui tient le personnage entièrement sous sa coupe, l'enferme dans sa fascination de collectionneur pour une statue antique arrachée à son contexte. En ce sens, le roman de Scheffer n'est pas le roman de la futurition que voulait y voir Maeterlinck : il paraît, au contraire, exclure, sinon dans sa conclusion, où s'esquisse pour le protagoniste un avenir dégrisé, l'idée même de futur – ce qui fait d'André Mauvalle,

avant sa « guérison », un parfait héros décadent⁶¹. Mais sans doute l'exaltation de la futurition qui fait vivre les personnages de Maeterlinck sous la coupe de leur futur, à la faveur d'une sorte d'inversion de la temporalité, n'est-elle qu'une autre forme du refus du temps comme devenir. Ce refus peut prendre, chez le Gantois, des formes diverses : aussi bien la forme de l'éternel présent schopenhauérien de *Pelléas*, que celle de la temporalité coulant à rebours du sens commun, du futur vers le passé, que suggère, dans *L'Oiseau bleu*, le tableau du « Royaume de l'avenir », où s'ébattent les enfants en attente de leur naissance, mais dont l'existence pèse déjà sur celle de leurs ancêtres. Ce renversement, cher au premier Maeterlinck, des perspectives temporelles communes apparaît dès les « Menus propos » de 1890 :

L'avenir n'est que la conscience de mon identité. Le passé est notre identité morte; l'avenir est notre identité essentielle et vitale. Cette identité étrange s'étend bien au-delà de notre vie et l'avenir de générations très lointaines y est peut-être présent, comme toute une forêt de chênes est présente dans un gland (Maeterlinck, 1985, p. 56).

Il est un dernier point sur lequel je voudrais attirer l'attention : l'expérience narcissique de l'amour dont Maeterlinck relève l'omniprésence dans le roman de Scheffer et qu'il approuve comme un « signe véritable » du destin, tout en appelant au dépassement de ce moment purement spéculaire :

Mauvalle pressent depuis longtemps, depuis toujours peut-être, l'approche d'une autre âme qui sera le miroir fidèle de la sienne. Il n'est pas probable que l'amour soit uniquement ce qui nous révèle à nous-même. Il est bien davantage; mais

⁶¹ Cet aspect de la temporalité décadente a souvent été mis en évidence : voir Berg, 1990; Ducrey (à propos des *Hors-nature* de Rachilde), 1999, p. 623-624.

cette révélation n'en est pas moins l'un des signes certains de l'amour véritable.

Maeterlinck voudrait situer dans une dialectique de l'amour ascensionnelle, d'inspiration librement néo-platonicienne, le moment narcissique auquel s'en tient Scheffer dans son évocation d'un « amour prédestiné », ou cru tel par le protagoniste. La nécessité de ce dépassement du moment narcissique est revendiquée par Maeterlinck dans les essais qu'il rédige vers le même moment pour les recueillir dans *Le Trésor des humbles*, et le thème est récurrent dans sa correspondance avec Georgette Leblanc. *Aglavaine et Sélysette* dira cependant l'échec de cette mystique de l'amour, parce que « la vie ne veut pas obéir à nos plus beaux projets » (Maeterlinck, 1896b, p. 112) – échec qui ressort aussi de la correspondance avec Georgette Leblanc.

Dans tous ces textes, qu'il s'agisse de lettres, de dialogues de théâtres ou de notes d'agenda, dont il n'est pas toujours possible de savoir si elles se rapportent à la correspondance avec la femme aimée ou aux répliques de la pièce que l'écrivain a mis en chantier, l'amour se dit à la fois dans le langage du narcissisme spéculaire, et dans celui d'une dialectique ascendante, qui s'inspire à la fois de Plotin et de Swedenborg.

Je crois que tu fleuris en moi comme je fleuris en toi et peut-être n'y fleuris-tu si prodigieusement que parce que je t'ai faite si belle en moi-même, c'est une mystérieuse, une ineffable lutte de beauté à laquelle j'assiste en me demandant avec inquiétude quel acte surhumain ou quelle douleur

passée m'a valu une telle récompense... car au fond, je ne pourrai te dire combien tu *deviens belle* en moi⁶².

Le premier dialogue d'amour de Méléandre et d'Aglavaine s'énonce dans les mêmes termes à peu près :

Méléandre. – [...] Il me semble souvent que mon âme et mon être et tout ce qu'ils possèdent ont changé de demeure et que c'est la partie de moi-même qui n'est pas de ce monde que j'embrasse en pleurant quand je t'embrasse ainsi...

Aglavaine. – Je dis de même, Méléandre. Lorsque je t'embrasse à mon tour, il me semble que c'est moi-même que j'embrasse, quand je serai plus belle... Je ne suis belle que lorsque tu es là; et je n'entends mon âme qu'à côté de la tienne. Je me cherche hors de moi et c'est en toi que je me trouve, je te cherche hors de moi et c'est en moi que je te trouve... je ne distingue plus nos mains, nos âmes ni nos lèvres... (Maeterlinck, 1896b, p. 39-41).

D'autres lettres ou esquisses de lettre appellent à un « au-delà de l'amour » :

Eh bien non! L'amour ne suffit pas et il faut autre chose. J'ai eu une des plus belles femmes, une des plus hautes qui furent jamais et qui m'aimait et que j'aimais et l'un et l'autre nous avons cherché quelque chose au-delà de l'amour⁶³.

Pourtant cherchons dans notre amour quelque chose de plus haut que l'amour⁶⁴.

À cet au-delà de l'amour, Maeterlinck se plaît à donner le visage de cet ange unique que les époux seraient appelés à former en dehors d'eux, dans le ciel, si l'on en croit les visions de Swedenborg⁶⁵. La prédestination des amants s'accomplirait

⁶² Transcription dactylographiée d'une lettre de Maeterlinck à Georgette Leblanc, de juillet 1895 (Gand, Cabinet Maeterlinck).

⁶³ 17-VI-95 (Gand, Cabinet Maeterlinck).

⁶⁴ 15-VIII-95 (Gand, Cabinet Maeterlinck).

⁶⁵ Maeterlinck a rencontré ou retrouvé cette image de Swedenborg dans le *Siebenkäs* de Jean Paul, qu'il lit dans une traduction anglaise (17-V-95, Gand,

ainsi dans un amour céleste et mystique qui tendrait à réaliser l'Androgyne par la fusion des êtres. Dans les esquisses de « La Beauté intérieure », chapitre du *Trésor des Humbles* dont la péroration introduit la figure de l'ange conjugal swedenborgien⁶⁶, l'ange unique se confond presque, dans la formulation de Maeterlinck, avec la figure du troisième personnage, ou du personnage sublime, qui joue un rôle clef dans sa dramaturgie :

Essai sur la troisième personne créée par l'amour – *l'ange unique* – dont il est même possible que les amants ardents et véritables soient jaloux⁶⁷.

C'est dans une lettre à Jules Huret, de mai 1893, lettre dont l'essentiel est passé dans une prétendue « Conversation avec M. Maurice Maeterlinck » parue dans *Le Figaro*⁶⁸, que Maeterlinck évoque, pour suggérer les « relations avec l'inconnu » qui forment l'horizon de toutes nos conversations, le « troisième personnage qui se glisse toujours dans [tout]

Cabinet Maeterlinck). Mais il la connaît aussi par Balzac et, sans doute, par Gautier. Le premier rappelle dans *Séraphita* que Swedenborg eut la vision du mariage de deux anges, couple qui, « sous sa forme céleste », devint « le même Esprit ». Ces deux anges « avaient été liés sur la terre d'une amitié intérieure et toujours unis, quoique séparés par les espaces » (Balzac, 1980, p. 782-783). Et dans *Spirite*, Gautier écrit : « Nos âmes formaient ce couple céleste qui, en se fondant, fait un ange » (1995, p. 1501). Maeterlinck a aussi de Swedenborg une connaissance directe : il a lu *Du Ciel et de ses merveilles et de l'enfer* (Swedenborg, 1850a) et *Les Délices de la sagesse sur l'amour conjugal* (Swedenborg, 1850b).

⁶⁶ « Aimer ainsi, c'est embellir ensemble la même âme qui devient peu à peu *l'ange unique* dont parle Swedenborg. Aimer ainsi, c'est découvrir chaque jour une / beauté nouvelle en cet ange mystérieux, et c'est marcher ensemble dans une bonté de plus en plus vivante, et de plus en plus haute » (Maeterlinck, 1896d, p. 307-308).

⁶⁷ 31-V-95 (Gand, Cabinet Maeterlinck).

⁶⁸ Jules Huret, « Conversation avec M. Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 17 mai 1893 (Maeterlinck, 1985, p. 155-157).

dialogue » (Maeterlinck, 1985, p.156). Il développera cette image en 1901 dans la préface de la première édition collective de son théâtre. Il y sera question du « troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime » (Maeterlinck, 1901, p. xxi). Les termes sont typiquement emersoniens et rappellent, sans se confondre avec lui, ce « *third party* » impersonnel dont il est question dans un passage du fameux essai intitulé « *The Over-Soul* » (l'« Âme suprême » ou la « Sur-âme ») :

*In all conversation between two persons, tacit reference is made, as to a third party, to a common nature. That third party or common nature is not social; it is impersonal; is God*⁶⁹ (Emerson, 1889, p. 61).

Les premières réflexions de Maeterlinck sur le « troisième personnage », qui « transforme tout sujet parlant en sujet parlé » (Berg, 1991, p. 44), s'inscriraient donc dans le prolongement de la mystique de l'impersonnel développée par Emerson dans ses considérations sur l'« *Over-Soul* ». Dans son introduction aux *Essais* d'Emerson (1894), Maeterlinck revient sur cette notion et tente de l'identifier au « moi transcendantal » (« *transcendentales Selbst* ») de Novalis (Emerson, 1927, p. xiii); il touche sans doute juste lorsque, dans sa correspondance avec Gérard Harry, il rapproche, vers le même moment, l'« *Over-Soul* » de l'« *Übermensch* »

⁶⁹ « Dans toute conversation entre deux personnes les conversants en réfèrent tacitement, – comme à un troisième interlocuteur, – à une nature commune. Ce troisième interlocuteur ou cette commune nature n'est pas sociale, elle est impersonnelle; elle est Dieu » (Emerson, 1927, p. 195). Cette édition ajoute un huitième essai, « Intelligence », aux *Sept Essais d'Emerson* parus en 1894 chez Lacomblez.

nietzschéen⁷⁰. Le recours à la figure de l'ange conjugal swedenborgien semble relever à plusieurs égards de cette mystique de l'impersonnel, que Maeterlinck oppose au culte du moi barrésien⁷¹.

En s'aimant « au-dessus d'[eux]-mêmes », Méléandre et Aglavaine, les amants « prédestinés », croient pouvoir partager cet amour avec Sélysette, la jeune épouse du premier :

Nous nous aimons au-dessus de nous-mêmes, Sélysette, nous nous aimons où nous sommes beaux et purs, c'est là aussi que nous te rencontrons; et depuis quelque temps, grâce à toi, ce n'est plus sans te voir que nous devons t'aimer... Viens, donne-moi tes lèvres... Je t'embrasse ce soir sur ton âme, Sélysette⁷²...

Ce qu'on appelait le « triolisme » devrait donc apporter la preuve en quelque sorte expérimentale de la perfection de

⁷⁰ « J'ai dit à Lacomblez de vous envoyer les épreuves de mon introduction, mais vous verrez que cette préface n'a pas l'importance que vous avez cru peut-être qu'elle avait. C'est quelques pages, simplement, où je ne parle guère d'Emerson lui-même, mais à propos de son œuvre, de ce qu'on pourrait appeler les *moralistes mystiques* et de [ce] que Nietzsche nomme le *superhomme*, pour le reste, parler d'Emerson ce serait presque inépuisable, et d'ailleurs il est de ceux qui sont à eux-mêmes leur meilleur commentateur » (Maeterlinck 1967). On sait qu'Emerson fut, avec Schopenhauer, l'un des « éducateurs » de la pensée de Nietzsche. Celui-ci, dans ses notes enthousiastes sur le sage de Concord, rend « *Over-Soul* » par « *Über-Seele* », ce qui, sans permettre une identification, fait penser à une filiation au moins lexicale. Charles Andler, suivi par plusieurs émersoniens, suggère, en 1920, cette dérivation dans *Nietzsche : sa vie sa pensée* (voir Buell, 2003, p. 363).

⁷¹ « À quoi sert-il de cultiver un moi sur lequel nous n'avons presque aucune influence? C'est notre étoile qu'il nous faut observer. Elle est bonne ou mauvaise; elle est pâle ou puissante; et toutes les forces de la mer n'y pourraient rien changer » (« À propos de l'Œuvre », *Le Figaro* du 24 septembre 1894; repris sous le titre « L'Étoile » dans *Le Trésor des Humbles*; cité d'après Maeterlinck, 1985, p. 108).

⁷² Fin de la longue réplique de Méléandre qui conclut la scène 1 de l'acte III, p. 103-104; esquisse : 7/8-IV-96 (Gand, Cabinet Maeterlinck).

l'ange unique constitué par l'amour sublime... Mais la mystique de l'ange conjugal montre très vite ses limites dans *Alladine et Palomides* : c'est même le sujet de la pièce. Cette désillusion se reflète dans la correspondance avec Georgette Leblanc, où Maeterlinck doit convenir que l'idéal est pour le moins prématuré :

Et puis, il me semble que nous nous sommes dit un peu trop tôt que nous nous aimions « au-dessus de nous mêmes » et, pour moi au moins, je n'ai pas encore la force qu'il faudrait – et je sens que toutes les pauvres, vieilles, (et au fond, peut-être) bonnes lois sont toujours là⁷³.

C'est ce qu'il répète à Laurence Alma-Tadema, la fille du grand peintre victorien, avec laquelle Georgette et lui avaient tenté l'expérience d'un ménage à trois : « Il est en effet trop facile de dire qu'on peut être *trois* à s'aimer au-dessus des habitudes de l'amour⁷⁴. »

Je n'en dirai pas plus ici à propos de cet au-delà du narcissisme, que Maeterlinck entendait encore opposer, dans sa note sur le livre de Scheffer, à la relation spéculaire d'André Mauvalle et de Laurence.

Le rappel du contexte dans lequel ce compte rendu a vu le jour aura en tout cas permis de mieux comprendre la stratégie du jeune Maeterlinck et de mesurer l'étendue de ses réseaux parisiens. Les distorsions que sa lecture impose au texte nous renseignent autant, sinon plus, sur lui-même que sur

⁷³ Maurice Maeterlinck à Georgette Leblanc, Gand, 14 janvier 1896 [date du cachet de la poste], ancienne bibliothèque De Poortere.

⁷⁴ Maeterlinck, lettre à Laurence Alma-Tadema, [1897], ancienne bibliothèque De Poortere. Sur cet épisode, dont il est question de façon voilée dans un manuscrit primitif des *Souvenirs* de Georgette Leblanc conservé aux Archives et Musée de la Littérature, voir Benoît-Jeannin, 1998.

l'auteur qu'il veut présenter au public bruxellois. Maeterlinck, qui n'a manifestement pas voulu percevoir l'ambiguïté du roman de Scheffer, devait sans doute se trouver désarçonné par son dénouement : imagine-t-on Palomides survivant à Alladine et, mûri par cette perte, retournant auprès d'Astolaine, pour la retrouver au bout de son « chemin nuptial », après avoir cru un moment qu'un amour « prédestiné » le portait vers la seule Alladine?

Bibliographie

- AA.VV. (1926), « Les Morts », *Vient de paraître. Revue mensuelle des lettres, des arts et des sciences*, 6^e année, n° 53, p. 170.
- AA.VV. (2002), *Autograph Letters and Historical Documents. Catalogue 1292*. Londres, Maggs Brothers.
- ADAM, Paul (1897), « Réaction après l'action », *Mercure de France*, vol. XXII, n° 89, p. 288-295.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1991), *Œuvres en prose complètes*, tome II, édition établie par Michel Décaudin et Pierre Caizergues, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BALZAC, Honoré de (1980), *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BECK, Christian (1905), « Une heure avec Tolstoï », *Revue de Belgique*, 37^e année, deuxième série, tome XLIV, p. 242.
- BENOÎT-JEANNIN, Maxime (1998), *Georgette Leblanc (1869-1941)*, Bruxelles, Le Cri.
- BERG, Christian (1990), « Aristocratie, Exil et Décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain », dans *La littérature fin de siècle, une littérature décadente?*, numéro spécial de la *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, p. 61-72.
- BERG, Christian (1991), « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXVIII, p. 33-45.
- BILLY, André (1956), *Histoire de la vie littéraire. L'époque contemporaine : 1905-1930*, Paris, Tallandier.

- BIVORT, Olivier (1995), « Le "Narcisse moderne" de Robert Scheffer », dans Elio Mosele (dir.), *Narciso allo specchio*. Bari, Schena, coll. « Quaderni del Castello », p. 225-247.
- BUELL, Lawrence (2003), *Emerson*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press.
- DIVOIRE, Fernand (1926), « Robert Scheffer », *L'Ami du lettré : année littéraire et artistique pour 1927*, Paris, Grasset, p. 114-115.
- DUCREY, Guy (éd.) (1999), *Romans fin-de-siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- DUNCAN, J. Ann (dir.) (1982), *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam (1884-1920)*, Paris, Nizet.
- ELSLANDER, Jean-François (1995 [1890]), *Rage Charnelle*, présentation de Paul Aron, Paris, Séguier.
- EMERSON, Ralph Waldo (1889), *Works*, Londres, George Routledge and Sons.
- EMERSON, Ralph Waldo (1927 [1894]), *Huit Essais d'Emerson : Confiance en soi-même. – Compensation. – Lois de l'esprit. – Le poète. – Caractère. – L'Âme suprême. – Fatalité. – Intelligence*, cinquième édition, traduction par Marie Mali avec préface de Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Imprimerie des Établissements L. Collignon.
- GALDERISI, Claudio (2005), « De la merveille au miracle. Le récit du mariage avec la statue : résurgences et modalités narratives », dans id., *Diegesis. Études sur la poétique des motifs narratifs au Moyen Âge (de la Vie des Pères aux lettres modernes)*, Turnhout, Brepols, p. 77-104.
- GAUTHIER-VILLARS, Henri (1895), « Le Chemin nuptial », dans id., *Quelques livres*, Paris, Bibliothèque de la critique, 1895.

- GAUTIER, Théophile (1995), *Œuvres*, édition établie par Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995.
- GIDE, André (1958), *Romans*, édition établie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GIDE, André et RUYTERS, André (1990), *Correspondance (1895-1950)*, édition établie par Claude Martin et Victor Martin-Schmets, tome I, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- HURET, Jules (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier ».
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978 [1891]), *Là-bas*, édition établie par Pierre Cogny, Paris, Garnier-Flammarion.
- JAMES, Henri (2003), « Le Dernier des Valerii », dans id., *Nouvelles complètes I : 1864-1876*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 899-931.
- JARRETY Michel (2008), *Paul Valéry*, Paris, Fayard.
- KAHN, Gustave (1896a), *La Pluie et le beau temps*, Paris, Léon Vanier.
- KAHN, Gustave (1896b), *Le Roi fou*, Paris, G. Havard fils.
- KAHN, Gustave (1899), « Les Livres. Les Poèmes », *Revue blanche*, tome XIX, p. 474.
- LARGUIER, Léon (1928), *Avant le Déluge. Souvenirs*, Paris, Grasset.
- LÉAUTAUD, Paul (1993), *Journal littéraire*, tome I, Paris, Mercure de France.
- LEBLANC, Georgette (1931), *Souvenirs 1895-1918*, Paris, Grasset.
- LEBRUN, Louis (1886), « Un Allemand d'il y a cent ans. Frédéric Novalis », *La Nouvelle Revue*, vol. 43, p. 105-120.

- LE RIDER, Jacques (1989), « Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », *Europe*, 67^e année, n° 719, p.104-120.
- LUCIEN, Mirande (2000), *Akadosmos. Jacques d'Adelswärd-Fersen et « la cause homosexuelle »*, Clichy-la-Garenne, France Univers.
- MAETERLINCK, Maurice (1894), *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, culs-de-lampe de George Minne, Bruxelles, Deman, coll. « du Réveil ».
- MAETERLINCK, Maurice (1895a), « Trois essais : I. La Bonté invisible. - II. La Beauté intérieure », *La Nouvelle Revue*, vol. 97, p. 523-530 et p. 697-706.
- MAETERLINCK, Maurice (1895b), *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, Bruxelles, Lacomblez; Paris, Nilsson.
- MAETERLINCK, Maurice (1896a), « Trois essais : La Vie profonde », *La Nouvelle Revue*, vol. 98, p. 5-14.
- MAETERLINCK, Maurice (1896b), *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Mercure de France.
- MAETERLINCK, Maurice (1896c), *Douze Chansons*, avec 12 planches et 12 culs-de-lampe de Charles Doudelet, Paris, Stock.
- MAETERLINCK, Maurice (1896d), *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France.
- MAETERLINCK, Maurice (1901), « Préface », *Théâtre*, tome I, Bruxelles, Lacomblez; Paris, Per Lamm, p. i-xviii.
- MAETERLINCK, Maurice (1948), *Bulles bleues*, Monaco, Éditions du Rocher.
- MAETERLINCK, Maurice (1967), Lettre du 27 novembre 1893 à Gérard Harry (publiée par David E. Campbell), *Revue de littérature comparée*, XLI, p. 437-439.

- MAETERLINCK, Maurice (1985), *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur ».
- MAETERLINCK, Maurice (2002), *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor – AML Éditions, coll. « Archives du futur ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1981), *Correspondance*, tome VI (janvier 1893-juillet 1894), édition établie par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard.
- MAUCLAIR, Camille (1893), « Éloge de la luxure », *Mercure de France*, vol. VIII, n° 41, p. 43-50.
- MAUCLAIR, Camille (1894), *Éleusis. Causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin.
- MAUCLAIR, Camille (1895), *Sonatines d'Automne*, Paris, Perrin.
- MAUCLAIR, Camille (1922), *Servitude et grandeur littéraire*, Paris, Ollendorff.
- MAUCLAIR, Camille (1935), *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset.
- MORCOS, Saad (1961), *Juliette Adam*, Le Caire, Éditions Dar Al-Maaref.
- MORHARDT, Mathias (1892), « Les symboliques », *La Nouvelle Revue*, vol. 74, p. 765-775.
- PIANET, Jean (1950), « Maeterlinck et la morale néo-platonicienne », *Les Lettres romanes*, vol. 4, n° 4, p. 297-310.
- PICQ, Gilles (2001), *Laurent Tailhade ou de la provocation considérée comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- PRINCE, Nathalie (éd.) (2008), *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

- RUYTERS, André (1898), « Grève d'amour par Robert Scheffer », *L'Art moderne*, n° 45, p. 359.
- RUYTERS, André (1988), *Essais et critiques, récits de voyages, traductions*, édition établie par Victor Martin-Schmets, Lyon, Centre d'études gidiennes, Université Lumière (Lyon II).
- RYKNER, Arnaud (1998), *Maurice Maeterlinck*, Paris-Rome, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français ».
- SALMON, André (1955), *Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908)*, Paris, Gallimard.
- SALMON, André (1961), *Souvenirs sans fin. Troisième époque (1920-1940)*, Paris, Gallimard.
- SARRAZIN, Gabriel (1890), « La littérature symboliste actuelle », *La Nouvelle Revue*, vol. 63, p. 310-318.
- SCHEFFER, Robert (1893), *Misère royale*, Paris, Alphonse Lemerre.
- SCHEFFER, Robert (1895), *Le Chemin nuptial*, Paris, Alphonse Lemerre.
- SCHEFFER, Robert (1896a), « Le Prince Narcisse », *Revue Blanche*, vol. 11, n° 79, p. 244-254 et n° 80, p. 279-303.
- SCHEFFER, Robert (1896b), « Rédemption, légende d'orient », *Mercure de France*, vol. XVII, n° 75, p. 331-339.
- SCHEFFER, Robert (1897), *Le Prince Narcisse*, Paris, Lemerre.
- SCHEFFER, Robert (1899a), « Chronique littéraire », *La Vogue*, nouvelle série, vol. 1, p. 54-55.
- SCHEFFER, Robert (1899b), *Hermeros*, Paris, Mercure de France.
- SCHEFFER, Robert (1906), *Les Loisirs de Berthe Livoire*, Paris, Mercure de France.
- SCHEFFER, Robert (1909a), « Plumes d'oies et plumes d'aigles. Maurice Maeterlinck », *Akados*, 15 février, p. 250-253.

- SCHEFFER, Robert (1909b), « Eux : Jules Bois; Elles », *Akadosmos*, janvier-juin, p. 60.
- SCHEFFER, Robert (1911a), *Plumes d'oies et plumes d'aigles*, Paris, Éditions de Pan.
- SCHEFFER, Robert (1911b), « Les Mystificateurs », *Le Journal*, 22 août.
- SCHEFFER, Robert (1918), *Orient royal. Cinq ans à la cour de Roumanie*, Paris, L'Édition française illustrée.
- SWEDENBORG, Emmanuel (1850a [1758]), *Du ciel et de ses merveilles et de l'enfer d'après ce qui a été entendu et vu par Emmanuel Swedenborg*, traduit du latin par J.-F.-E. Le Boys des Guays, Saint-Amand, Librairie de la Nouvelle Jérusalem.
- SWEDENBORG, Emmanuel (1850b [1768]), *Les délices de la sagesse sur l'amour conjugal*, traduit du latin par J.-F.-E. Le Boys des Guays, Saint-Amand, Librairie de la Nouvelle Jérusalem.
- SYLVA, Carmen (1890), *Qui frappe?*, traduit de l'allemand par Robert Scheffer avec une préface de Pierre Loti, Paris, Calmann Lévy.
- VALÉRY, Paul (1895), « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *La Nouvelle revue*, 17^e année, vol. 95, p. 742-770.
- VAN DE KERCKHOVE, Fabrice (2007), « Stratégie et théorie littéraires dans la correspondance de Maurice Maeterlinck avec Jules Huret », dans André Guyaux (dir.), *Échanges épistolaires franco-belges*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 149-184.
- VERHAEREN, Émile (1895), « Le Conflit des arts classiques », *La Nouvelle Revue*, vol. 97, p. 331-342.

Résumé

En 1895, Maeterlinck publie du dernier roman de Robert Scheffer, *Le Chemin nuptial*, un compte rendu révélateur à bien des égards. Le texte attire, d'une part, l'attention sur l'importance méconnue du rôle joué par Scheffer au sein du réseau parisien de l'écrivain, auquel il ouvrit les portes de *La Nouvelle Revue*. Les distorsions que Maeterlinck impose à un récit dont il partage les références (Gautier, Poe, Swedenborg) et qu'il a en partie inspiré nous renseignent aussi sur sa position intellectuelle au moment où il s'engage, avec Georgette Leblanc, sur son propre « chemin nuptial ».

Abstract

Maeterlinck's 1895 review of what would prove to be Robert Scheffer last novel, *Le Chemin nuptial*, is revealing in more than one way. On the one hand, this short text offers us a glimpse into Maeterlinck's Paris network and draws our attention to the hitherto little-known role played therein by Scheffer. On the other hand, Maeterlinck's distortions of the novel's narrative and his use of references both writers had in common (Gautier, Poe, Swedenborg), tell us a lot about his intellectual position at a point in his life when he was about to embark on his own "bridal path" with Georgette Leblanc.

Annexe : Robert Scheffer, *Le Chemin nuptial*, Paris, Alphonse Lemerre, 1895⁷⁵.

Maurice Maeterlinck

« L'Amour c'est ce qui me révèle à moi-même », dit quelque part André Mauvalle, le héros de ce beau livre. « Et tu en es encore à te chercher? » est sur point de lui répondre sa femme, une très douce et noble créature, mais elle a peur des mots irréparables et elle n'ose rien dire (p. 96). Oui, il en est encore à se chercher, parce que si douce et si noble qu'elle soit, elle n'a jamais été pour lui qu'une glace sans tain, et qu'en face de son âme il n'a rien découvert de la sienne. Pourquoi? Il n'y a pas de raison. Il en est ainsi : voilà tout. Nous approchons d'une âme que nous croyons aimer et qui est digne d'être aimée, et lorsque enfin nous sommes à portée de sa voix, nous nous

⁷⁵ Compte rendu paru dans *L'Art moderne*, XV, n° 24, 16 juin 1895, p. 187. La pagination entre parenthèses renvoie à l'édition mentionnée dans le titre.

apercevons qu'elle ne peut pas répondre. Il n'y a rien à faire. André Mauvalle supporte quelque temps cet horrible silence de deux âmes qui se taisent et s'éloignent, et cependant qu'il souffre, quelque chose d'admirable et de grave s'agite déjà dans l'avenir. Il faut dire en passant que cette agitation mystérieuse d'événements obscurs qui demandent à naître est reproduite ici avec une puissance qui n'est pas ordinaire, en sorte que tout le livre, effet assez étrange, semble vivre dans son propre avenir plutôt que dans son présent. Mauvalle pressent depuis longtemps, depuis toujours peut-être, l'approche d'une autre âme qui sera le miroir fidèle de la sienne. Il n'est pas probable que l'amour soit uniquement ce qui nous révèle à nous-même. Il est bien davantage; mais cette révélation n'en est pas moins l'un des signes certains de l'amour véritable. Quoi qu'il en soit, les deux êtres prédestinés se rencontrent et n'ont même pas besoin de se reconnaître. Et ici encore, le livre atteint sans peine et d'une manière tout à fait remarquable la vérité profonde et je ne sais quelle vraisemblance supérieure, selon la destinée. Cette rencontre a lieu sans efforts apparents, comme elle a lieu toujours dans la vie de quelques-uns des élus de l'amour. « À voir l'étrangère si *connue*, il lui semblait qu'il vînt au devant de soi-même » (p. 115). « J'ai su aussi, lorsque *tu* t'es trouvé devant moi, que désormais nous nous appartenions » (p. 201). Et c'est ainsi que parlèrent toujours dans leur cœur les rares privilégiés qui se trouvèrent un moment dans les grandes clartés d'un amour prédestiné, unique et nécessaire.

Or, ceux qui n'ont pas connu un amour de ce genre ne savent pas ce que c'est que l'amour. Il n'y a aucune ressemblance entre les amours ordinaires les plus passionnées et l'amour de deux âmes qui bien avant de se retrouver s'appelèrent et se désirèrent à travers l'espace et le temps. Il ne

faut pas que les amants qui n'ont pas senti la puissance du destin dans leur cœur, nous parlent de l'amour; ils n'en connaissent que les faubourgs et ne peuvent nous dire que les misères des faubourgs. Les autres seuls ont le droit de prendre la parole au nom de la passion mystérieuse et divine. André Mauvalle est de ceux-ci. « Derrière moi, lui déclare un soir son amante, je sentais l'impulsion d'une invisible main vers quelque but encore ignoré, et j'étais attiré doucement⁷⁶ par quelque chose de connu que je ne savais pas retrouver. Quand je t'ai lu, c'est alors que je suis née. Quand je t'ai vu, j'ai su que je t'appartenais, et j'avais peur que tu ne voulusses pas de moi. Sentais-tu, à travers l'immensité vide, le souffle ardent de mon désir? » (p. 220).

Ils s'aiment ainsi jusqu'à ce que la mort, dont les pas semblent inévitablement hâtés par le bonheur, les sépare brusquement; et celui qui semble survivre se laisse tristement retrouver par celle qui fut abandonnée. Rien n'est plus découragé ni plus doux que ce retour sans espoir et rien n'est plus conforme à la vie souterraine de la vie.

Voilà le livre. Il est de ceux qui vivent d'une vie très profonde; et encore qu'il ne soit pas toujours égal à la beauté intérieure qu'il laisse deviner et que ses sommets ne resplendissent que par moments; lorsqu'ils resplendissent, ces sommets, leur clarté est d'une pureté et d'une puissance admirables. Et puis, il est écrit selon je ne sais quelle vérité supérieure qui dicte les beaux livres.

⁷⁶ « Doucement », pour « douloureusement » dans le texte de Scheffer.

Perdus d'avance. Quand la littérature sauve les vaincus de l'histoire

Alain Farah
Université McGill
et

Jonathan Livernois
Université d'Ottawa

On se souvient à quel point Walter Benjamin reprochait aux historiens de jouer le jeu des vainqueurs, de laisser ainsi de côté toute une part de l'histoire, celle qui concerne les hommes et les femmes dont les récits et la mémoire n'ont pas prévalu. Il faut croire que ceux qui écrivent cette histoire, comme la plupart d'entre nous, aiment peut-être un peu moins parler des perdants. Le travail des écrivains, cependant, incarne sans doute l'exception qui confirme la règle : ils sont les plus enclins à revisiter les mauvais lieux, à se colleter avec la mémoire de *ceux qui ont perdu*. Et comme on s'en doute bien, les fâcheuses époques ne manquent pas, au Québec comme en France. Elles mettent en

scène la grandeur et la décadence des monarchistes français, les Rébellions de 1837 et de 1838 au Bas-Canada, l'écrasement de la Commune, la collaboration des Français avec les Allemands sous Vichy, les « événements » d'Algérie ou, plus récemment, les tergiversations des Québécois lors des référendums de 1980 et de 1995. Pourquoi les écrivains nourrissent-ils leur imaginaire et leurs discours à même une *mémoire de défaites*? C'est la question à laquelle nous avons tenté de répondre lors d'une journée d'étude intitulée *Perdus d'avance. Quand la littérature sauve les vaincus de l'histoire*, tenue au Département de français de l'Université d'Ottawa.

On serait tenté de résumer les conclusions de nos collègues en disant simplement ceci : les écrivains cherchent à se donner cette migraine dont parlait Roland Barthes dans son *Michelet* (1954), « maladie » du critique, « mixte d'éblouissement et de nausée » devant le sujet sur lequel il se penche. Se donner la migraine, mais aussi travailler à la diffuser au plus grand nombre, pour qu'à l'instar de Michelet, l'intellectuel puisse « aménage[r] sa faiblesse physique comme celle d'un parasite », « s'install[ant] au cœur de la substance historique, [pour] s'en nourri[r], y croît[re] » pour en fin de compte, « tout en n'existant que par elle, l'envahi[r] triomphalement ». Que peut faire l'écrivain sinon cela? Cette journée d'étude nous a menés à réfléchir à l'appropriation littéraire d'un imaginaire combatif, occasion nécessaire de repenser le devenir politique de la littérature.

Si, au départ, nous avons tenté de voir si la littérature pouvait rédimmer les perdants, alimenter le fantasme d'une action restreinte de l'écrivain, renverser le sens de l'histoire pour que la défaite devienne une victoire, symbolique et en différé,

nous avons constaté, au fil des interventions de nos collègues, que la réponse des écrivains se situe quelque part entre l'éblouissement et la nausée dont parlait Barthes. C'est ce que l'on relève, en France, chez Pierre Guyotat et Nathalie Quintane. Christophe Donner, quant à lui, renverse la problématique comme un gant : son point de vue des perdants — les monarchistes français — irrigue en quelque sorte l'imaginaire du discours sarkozyste, gagnant jusqu'en mai 2012. Au Québec, on aura vu que la défaite est atavique, à telle enseigne qu'Yvan Lamonde cherchera ici à en identifier, sur la longue durée, sa « constellation », d'Hector de Saint-Denys Garneau à Daniel Jacques. Pris dans cette tradition de pauvreté, d'échec et de défaite, Jacques Ferron voudra quant à lui sauver le fantôme du Docteur Jean-Olivier Chénier dans sa pièce *Les Grands Soleils*. Peine perdue : le voyage part de Saint-Eustache pour aboutir à Saint-Eustache. Entre-temps, on aura un peu écrit et beaucoup vécu.

Nous en sommes à souhaiter que ce dossier puisse provoquer chez son lecteur une assez bonne migraine, ne serait-ce que pour lui rappeler qu'il y a depuis longtemps des hommes et des femmes de lettres qui refusent la compromission politique dont l'époque actuelle n'annonce malheureusement en rien la défaite.

La constellation de la défaite Histoire d'un objet non identifié

Yvan Lamonde
Université McGill

La victoire seule noue. La défaite divise l'homme d'avec les
hommes, mais elle le divise avec lui-même.
Saint-Exupéry, cité dans Vadeboncœur, 1992, p. 98)

Il faut qu'on nous donne une autre histoire qui ne nous
apprenne pas seulement que nos pères ont été vaincus en
1760 et n'ont plus fait ensuite que défendre leur langue;
une histoire qui nous les montre réclamant les libertés
politiques en 1775 et en 1837 [...]. On dira que c'est
accorder trop d'importance aux livres où se raconte le
passé; c'est que seul l'historien peut psychanalyser pour
ainsi dire nos consciences malheureuses; seul il peut
fonder, en définitive, nos choix dans les fidélités.
Dumont, 1991, p. 299

Nous domestiquons notre angoisse en nous réfugiant dans
l'analyse des faits.
Bouthillette, 1972, p. 14

Dans la culture québécoise, l'idée de la « défaite » a connu un double-cheminement : un cheminement mémoriel, dont la trace ne commence nulle part sinon après 1760, et un cheminement historiographique, celui des façons par lesquelles les historiens, patentés ou pas, ont intégré dans l'Histoire les événements de 1760 ainsi que de 1837 et de 1838. On peut penser que ces deux cheminements se sont d'abord mutuellement alimentés et se sont ultérieurement nourris des résultats des référendums de 1980 et de 1995 sur la souveraineté du Québec, sans exclure que les conscriptions militaires de 1917 et de 1942 aient aussi contribué à ce sentiment de défaite.

Voilà donc, comme « la Peur » étudiée par Jean Delumeau, un objet historique, « la défaite », objet non identifiable quant à son origine mais objet construit par la mémoire, sorte de processus d'intériorisation d'un affect « collectif » qui aurait marqué sur le long terme la mentalité québécoise. Objet historique purement mental, affectif, de perception, qui se transmet de générations en générations. Objet historique peu usuel qui parlerait d'une expérience et de la façon dont elle a été reçue et vécue sur plus de deux siècles. Car la victoire des troupes anglaises sur les Français et les Canadiens en 1760 et sur les Patriotes en 1837 et en 1838 est avérée et incontestable. C'est sa réception et son introjection à une expérience individuelle et collective qui font problème. Marque qui paraît indélébile, constitutive au sens de constitutionnel, mais relevant non pas de l'État, mais d'un état de perception et de définition de soi. Objet au statut ontologique curieux, dont on pourrait entreprendre d'en nier l'existence dans des générations amnésiques ou sans culture historique et pour lesquelles chaque génération X, Y, Z

devient le degré zéro de la durée. Curieux objet dont l'inexistence est, en un sens, tout aussi difficile à prouver que son existence. La question critique pourrait être la suivante : non pas l'hypothétique scénario d'un Québec qui aurait connu autre chose en 1760 et lors des Rébellions — la victoire, par exemple — mais la question de savoir comment auraient pu et pourraient se vivre des défaites d'une façon non défaitiste.

Même si l'analyse et l'interprétation de la « Conquête » sont un moment obligé du travail historien, de Garneau à Groulx en passant par Chapais, c'est l'École de Montréal — Maurice Séguin et Michel Brunet, principalement — qui, au milieu de la décennie 1950, a commencé à thématiser un effet traumatique de la Conquête, en particulier sur la bourgeoisie coloniale francophone « décapitée », face à des historiens de Québec — Fernand Ouellet, Jean Hamelin, le doctorant Cameron Nish — qui récusaient cette analyse (Lamarre, 1993). De cette lecture faite par l'École de Montréal est née ce que Léon Dion a appelé en 1957 le « nationalisme pessimiste » (1957, p. 2-3).

Mon propos sera de faire voir comment la défaite a été différemment nommée, comment cette préoccupation s'est intensifiée depuis une cinquantaine d'années et comment les penseurs et essayistes qui ont travaillé cette notion polysémique de défaite visaient une même cible au cœur de la mémoire et de la pensée. Je serai enfin tout aussi attentif aux modes de dépassement ou de sortie possibles de ce sentiment de la défaite.

La pauvreté

Alimentée par l'histoire, la pensée de la défaite a pris d'autres voies d'expression, dont le propos est, *mutatis mutandis*, le

même. Des écrivains et des essayistes, en particulier, ont mis au jour la dimension culturelle ou spirituelle de la conscience de la défaite. Dans un texte de 1938, « Le mauvais pauvre », le poète et essayiste Hector de Saint-Denys Garneau s'est demandé comment l'homme défait pouvait se refaire, « Comment le pauvre pourrait-il être lui-même »? Thématisant le manque, la carence, sans convoquer le misérabilisme, le poète démembré, réduit aux os du squelette, vit la pauvreté comme présence ontologique, et sa reconnaissance, comme seule fondation valable à une marche vers la vraie richesse. La recherche anxieuse d'une voie de sortie de la pauvreté habite le texte.

Gilles Marcotte, auteur de l'introduction à l'édition du *Journal* du poète en 1954, épinglera cette dimension fondamentale de la démarche du poète, suggérant d'y voir un trait constitutif de la culture canadienne-française.

En 1989, trois décennies plus tard, Jean Larose oriente l'idée du « mauvais pauvre » vers celle de « l'amour du pauvre »; prenant prétexte du séjour parisien (1935-1937) d'André Laurendeau, qui avait connu l'expérience négative et auto-dépréciative de Saint-Denys Garneau lors de son voyage culturellement raté de 1937 en France, Larose place le « retour d'Europe » de Laurendeau en face de la pauvreté de son père, des générations précédentes : « Il y avait chez Laurendeau un amour, qui le rendait aimable, comme sa force le rendait admirable. Ce n'était pas une admiration sans condition du Québec [...]. C'était un amour et une reconnaissance de la pauvreté québécoise. » (1991, p. 140) L'essayiste associe la pauvreté au passé et se demande comment on peut alors rompre avec le passé sans le ruiner, comment on peut repousser la pauvreté autrement que Sisyphe.

Yvon Rivard, pour sa part, plaide en 1998 pour une conception de cette pauvreté comme véritable richesse « des seuls écrivains qui méritent d'être lus » (Lamonde, 2008, p. 143-149). Le thème de la pauvreté peut ainsi être vu comme passage obligé d'une catharsis, tout comme la défaite place le sujet dans l'obligation d'un face-à-face, ruineux ou pas.

La fatigue culturelle et l'ambivalence

Le thème récurrent de « La fatigue culturelle » de 1962 à 2008 touche tout autant à la culture qu'à des dimensions politique et identitaire. Fatigué « de son identité atavique », Hubert Aquin avait répliqué en mai 1962, dans *Liberté*, à la dénonciation du nationalisme faite un mois plus tôt dans *Cité libre* par Pierre Elliott Trudeau.

Le cheminement de la pensée mène Aquin de la fatigue culturelle à la défaite. Historien d'un nouveau type, l'essayiste omniscient sait affectivement que « [t]out était prévisible » en 1837. Ni la fausse ironie d'un scénario imaginé (la manufacture d'armes sur les bords du Richelieu) ni l'audace de penser consciemment et anachroniquement Saint-Denis en termes de guérilla ni le recours à Mao pour explorer les guerres révolutionnaires ni l'affirmation de la « fuite » de Papineau ne le gênent. Il arrive pourtant, en méconnaissant même l'hypothèse que les Patriotes n'auraient pas été culturellement et symboliquement là où il leur aurait fallu être pour ambitionner une victoire, à une conclusion forte, à savoir le conditionnement à la défaite et la passivité du vaincu, ontologiquement résumées en termes sartriens ou heideggériens par leur « être-pour-la-défaite » (Aquin, 1995). On a chez Aquin une bonne question d'essayiste historiquement mal posée.

Dédoublement et lassitude

Dix ans plus tard, Jean Bouthillette scrute l'histoire humiliée intériorisée par le Canadien français : « Blessure toujours ouverte, notre passé, à seulement en rappeler un certain visage, semble nous happer, comme pour nous engouffrer à jamais » (1972, p. 13). Le « malheur initial » vient de la Conquête, malheur « qui s'est figé dans l'âme commune en une durée qui nous ravit le présent » (p. 21); la « présence anglaise » dans le Nous canadien-français « va nous déloger de nous-mêmes, la dépossession se faire invisible » (p. 23). Après la tenue des États généraux du Canada français, Bouthillette lève le « mythe » du Canada français hors Québec (voir p. 37 et 96). Partant de la présence du « double » anglais en chaque Canadien français, il s'emploie à revoir la signification du rapport du Québec à la France :

Mais la France a servi, à rebours, d'abcès de fixation à notre sentiment de dépossession. Coupé trop tôt, et brutalement, le cordon ombilical qui nous reliait à la mère patrie, nous avons été amenés, par compensation, à en tisser un artificiellement, non avec la France, en tant que pays étranger mais en tant que mère. La chute est un retour au sein maternel. Mais la France, c'est aussi la mère qui nous a abandonnés après 1760. D'où la dualité de nos sentiments exacerbés : amour et haine à la fois, aussi irraisonnées l'un que l'autre. (p. 51)

Après Crémazie, Bouthillette sait quoi penser du « regard vers l'embouchure du grand fleuve dans l'attente d'un bateau français ». Pour lui, « notre profonde mélancolie et nos états dépressifs » viennent de cette nostalgie de la France : « Nous attendons toujours quelque chose dans notre long hiver intérieur, le regard tourné vers un en-deça de nous-mêmes, et nous souffrons profondément de ne voir rien venir. Or rien ne peut venir que de nous-mêmes. » (p. 52)

Présence anglaise et absence française nourrissent un dédoublement de la personnalité, qui « a conduit tout naturellement au double jeu politique, caractéristique des peuples dominés » (p. 58), qui a mené à un « Moi canadien-français », écartelé entre « le refuge du passé consolateur » et « un autre refuge dans l'universalisme abstrait », et à un Moi de « l'histoire après l'échec », où « un avenir glorifié [...] ressemble singulièrement à notre passé glorifié » (p. 61). Le refus de choisir est devenu une refus de soi (p. 69).

L'essai se clôt sur un projet de « reconquête » où, avec Dumont et avec Vadeboncœur et « à l'heure de la décolonisation », Bouthillette trouve dans le « réflexe nationaliste, à travers notre Histoire », le rappel de « notre instinct le plus profond et le plus sûr : l'instinct ontologique de la liberté » (p. 95). Il faut conquérir la Conquête, la reconquérir : « La Conquête avait engendré en nous le terrible dialogue de la liberté et de la mort. C'est dans le dialogue de la liberté et de la vie que se fera notre Reconquête. » À condition de vaincre la « grande fatigue, cette sournoise tentation de la mort » (p. 97).

À son tour, le philosophe et essayiste Serge Cantin entendait en 1988 « affronter [sa] propre fatigue » et mieux faire connaître la démarche de Bouthillette (p. 15). Dans un numéro de *Liberté* (1992) sur « Le Québec des écrivains », Pierre Vadeboncœur mettait le doigt sur une plaie culturelle et spirituelle incicatrisable, la perplexité comme résultante de l'ambivalence, de l'indétermination : « nous sommes le reflet d'une situation toujours mêlée, peut-être est-ce l'inverse : par nos profondes hésitations, est-ce plutôt nous qui, en dernière analyse, faisons à mesure ces situations inextricables, compliquées, difficiles,

impossibles, jamais nettes, qui nous plongent en retour dans nos perplexités » (1992, p. 98).

C'est dans ce contexte que j'ai développé l'idée de « l'ambivalence » comme composante historique de la pensée et de l'identité québécoises, au moment où les résultats du référendum de 1995 mettaient la loupe du présent sur une trame historique plus longue, que je suivais dans mon histoire intellectuelle du Canada français (Lamonde, 2001, p. 13-25). Je développais cette notion d'« ambivalence » parallèlement à une analyse de « la modernité » du Québec, que je définissais et définis toujours comme étant nécessairement un rapport au temps, un rapport au passé à l'égard duquel les positionnements et les interprétations varient.

La reconnaissance et la distance : le travail du deuil

En 2000, le métahistorien — un historien dont la recherche se fait par et dans l'écriture — Jocelyn Létourneau cherchait à « faire passer le passé », à guérir la « souffrance immémoriale » des Québécois, ces « éternels endeuillés » embourbés dans un « accablement historique » et dans un « passé réputé douloureux, plein d'épreuves et de sacrifices et qui, apparemment, commande un souvenir impérissable de tourmente exigeant réparation et rachat » (2000, p. 39, 20, 22 et 17). Cherchant avec véhémence une diagonale entre le rejet et le rappel du passé, entre « ce qui doit être assumé ou désassumé », Létourneau propose de « dissocier histoire et prédication historique » (p. 17), de « racheter le monde et son passé dans un récit régénérateur » (p. 12), résumant ainsi son intention primordiale : « comment se souvenir en oubliant et comment oublier en se souvenant, avec en tête l'idée que, à la fin, la tension entre

l'ancien et le nouveau doit être résolue au bénéfice de l'avenir » (p. 22). Dans cette véhémence nourrie d'une « espérance » qui « doit être au commencement de l'histoire et de la mémoire du passé » (p. 38), d'un projet qui mise sur « la victoire de l'espoir sur la douleur et celle de la délivrance sur l'animosité » (p. 39) et d'une gageure sur un passé capable « de produire de la bonté plutôt que de la nocivité » (p. 27), le métahistorien pense pour « les héritiers », souhaitant que « par un retournement mémoriel orchestré en faveur de l'avenir, ce [soient] les anciens qui doivent être solidaires des projets des contemporains, et non l'inverse » (p. 25). Pour sortir d'un passé vécu comme « terreau de réminiscence affligeante et désolante », pour se dégager « d'un imaginaire de sinistrés et d'une mentalité de créanciers » (p. 27), Létourneau opte pour l'avenir comme impératif catégorique : « le passé ne doit en aucun cas être facteur d'écrasement ou éteignoir d'avenir pour les descendants ». Ou, autrement formulé : « Ce sont les enjeux du maintenant qui doivent déterminer les usages de l'ancien. » (p. 29) Dans ce positionnement éthique que Létourneau appelle pour tout historien et dans un plaidoyer où la richesse du lexique, des métaphores et des analogies pointe vers une diagonale, on peut trouver une idée du processus qui ferait passer le passé. D'abord, la proposition selon laquelle « l'histoire et la mémoire doivent être tout à la fois reconnaissance et distance », proposition qui mène à la fois à un affranchissement qui ne peut être que relatif et à « une émancipation salutaire » (p. 29). La méthode la plus explicite du passage du passé au présent et surtout à l'avenir est le travail de deuil :

Celui-ci est à la fois sélection, intériorisation, réappropriation et réactualisation du passé. Il est la transformation du passé en mémoire en un héritage d'espoir. Par la transformation du

passé en mémoire, le travail de deuil assure la survivance des valeurs positives projetées vers l'avenir. En pratique, l'opération de deuil constitue rien de moins qu'un acte refondateur et régénérateur permettant de passer à autre chose. Le travail de deuil n'est ni quittance ni renoncement, mais bien production de sens *pour* la vie et *pour* l'avenir. (p. 28-29)

Dans la dialectique et la réflexivité inversée du souvenir et de l'oubli chez Létourneau, l'oubli « n'est pas un mode de refoulement ou d'anéantissement du passé conduisant à taire ou à assassiner la mémoire qui pourrait en naître. Il s'agit plutôt de l'aboutissement d'un deuil qui, s'étant mué en pardon, ouvre un univers d'avenir, de possibles et de compréhension fondé sur le rappel des bontés du passé plutôt que sur le souvenir de ses nocivités. En ce sens, l'oubli est un passage, une transformation. » (p. 37)

Dès lors, « se souvenir d'où l'on s'en va », c'est « s'adonner à un travail de deuilleur et non pas d'endeuillé », c'est « cesser de remuer la sédimentation des pertes pour plutôt transformer la conscience de ses pertes en une source de créativité », c'est « se donner les moyens de penser le passé en le pansant », c'est « y chercher un élan qui permette de dépasser les tourments anciens plutôt que d'y revenir constamment » (p. 31). Faire passer le passé, c'est avoir appris à passer le relais (p. 143).

La pensée impuissante

Ce n'est ni dénaturer ni solliciter trop fortement la réflexion de Gérard Bouchard que de lire dans *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)* une réflexion sur une impasse, sur un sentiment d'échec et de défaite. À la recherche de « mythes fondateurs » capables d'éradiquer les mythes « dépresseurs », Bouchard se colletaille avec le con-

tradictoire, mythe ici mobilisateur, et met ce contradictoire devant trois types de pensée susceptibles de le lever. La pensée *radicale* supprime ou rejette tout simplement le contradictoire. La pensée *fragmentaire* maintient la désarticulation en maintenant le contradictoire. La pensée *organique*, enfin, paraît être celle qui est susceptible de fournir un principe de résolution du contradictoire, de produire un mythe efficace, sinon fondateur, en maintenant le contradictoire, mais en tentant de l'accommoder et de l'articuler. Telle est ma compréhension de ce qu'est une « pensée puissante », une pensée capable de penser le dépassement du contradictoire et de l'échec. Mais je pense qu'il faut un mythe fondateur plus global pour « casser la pensée circulaire » et que la « pensée puissante » qui permettrait de rompre l'ambivalence et l'impuissance mais que ne nomme pas Bouchard est du côté d'une souveraineté d'abord personnelle du sujet québécois puis d'une souveraineté politique. C'est, faute de référence à un véritable mythe fondateur, ce vers quoi me semble mener toute la réflexion.

La fatigue politique

Dans un essai qui a la puissance de pensée et l'éclat de l'écriture de *La Ligne du risque* de Vadeboncœur, Daniel Jacques, qui avait déjà scruté l'idée aquinienne de fatigue culturelle (1993), franchit un pas décisif en comprenant qu'on ne pouvait pas ne pas considérer autant le versant politique de cette fatigue que son versant culturel. L'essayiste, qui parle du texte « L'art de la défaite » du paradoxal Aquin comme « [d']une psychanalyse échevelée de notre histoire », est manifestement dans l'intertextualité des réflexions sur la défaite et l'échec en

avouant chercher « à comprendre la source véritable de notre impuissance politique actuelle » (2008, p. 39-40, 50 et 14).

Sa réflexion commence par une analyse critique de la Révolution tranquille, qu'il voit en rapport avec la condamnation du religieux et qui est devenue, dans une certaine opinion publique, une « détestation tranquille » et, du coup, une « disqualification de l'ordre ancien » (p. 20), une « dépréciation radicale du passé canadien-français » (p. 21). Devenus « modernes à l'encontre de leur histoire » (p. 31), les Québécois construisent dorénavant leur avenir à rebours du passé (p. 32) quand ils ne veulent pas en finir avec le passé (p. 15 et 21). Jacques estime qu'Aquin, « pour son propre désespoir, a pressenti dès le début, c'est-à-dire dès les premières années de la Révolution tranquille, que le risque était grand que cette petite opération symbolique nous tienne lieu de coup d'État et rende ainsi plus improbable encore toute révolution véritable » (p. 41). Il se demande quel est l'héritage d'Aquin, « quelle part du désir d'émancipation qui traverse son œuvre subsiste en nous » (p. 36), désir d'émancipation qui se jauge à l'aspiration véritable du peuple québécois « à la plénitude de son être historique » (p. 47).

Le défi consiste dorénavant à envisager « notre devenir historique sous l'angle du politique, et non de la culture », véritable test de « la volonté de cette *majorité minoritaire* ». Dès lors, la notion de fatigue politique subséquente à 1980 et à 1995 « permet d'entrevoir que la volonté de cette *majorité minoritaire* se révèle n'être, à terme, ni déterminée ni déterminante pour la suite de l'histoire » (p. 63). La plénitude politique qui peut prendre appui sur la plénitude culturelle est celle qui opte pour « la primauté accordée au politique » (p. 64).

Après les Patriotes porteurs d'un projet — plus ou moins précis et plus ou moins urgent — d'émancipation nationalitaire, après le Rassemblement pour l'Indépendance nationale (RIN), après Vadeboncœur et Miron, après le Parti Québécois, Jacques voit bien comment, historiquement, s'est posée *et se pose toujours* la question de la suture du culturel et du politique. J'ai montré que cette question non résolue se pose depuis l'Union, depuis que les réformistes de La Fontaine et de Cartier s'étaient repliés, après les échecs de 1837 et de 1838, sur un nationalisme culturel, sur un nationalisme sans véritable teneur politique (Lamonde, 2000, chap. IX et X et 2011). Pour l'essayiste, cette suture ne s'est pas « à terme » réalisée dans le projet de souveraineté; cet « idéal politique » de l'indépendance « se présente à la conscience des Canadiens français de cette province sous un aspect si imprécis qu'il n'engage que bien faiblement leur vouloir », il n'est pas « parvenu à dominer de manière durable l'imaginaire d'une majorité substantielle d'entre eux » (p. 66), signe « de l'échec de la pédagogie souverainiste » (p. 67).

Alors qu'on avait successivement misé sur la religion, puis sur la culture qui la remplaçait, cette culture ne trouvait pas et ne trouve pas encore sa voie politique. L'arrimage de la référence religieuse à la référence culturelle à la référence politique ne s'est pas fait (p. 70-72). Ces ratages expliquent notre « inaptitude à penser le politique, qui est à l'origine de notre incapacité commune à le vouloir »; ils sont le signe que nous « ne savons faire la grande politique tout simplement parce que nous ne savons la penser » (p. 79).

Une voie de sortie de cette inaptitude réside d'abord, pour Jacques, dans la reconnaissance d'un apport décisif de la

pensée de Fernand Dumont, la prise en compte « des périls de la modernité », puis dans un examen critique de sa philosophie de la culture (p. 111). Contre la vision abstraite de l'homme formulée par Pierre Elliott Trudeau dans *Cité libre*, Dumont, qui le fait quatre ans avant Aquin, développe l'idée des « dérives possibles » de la modernité qui est toujours « un arrachement à la culture traditionnelle héritée » (p. 100) en même temps qu'un défi à la conscience historique interminablement confrontée à « ce balancement incessant entre les exigences diverses et parfois contradictoires de la liberté et de la fidélité » (p. 106 et 115). C'est là le cœur de la démarche à la fois intellectuelle et politique de Dumont que de chercher ces « lieux médians, situés entre les exigences de la mémoire et les promesses de l'utopie » (p. 104, et Lamonde, 2009, p. 279-283).

La critique de la philosophie de la culture de Dumont passe par une inversion de la position de celui-ci et dans la démonstration du fait que la culture n'est pas première, que « la nature du lieu initial de l'homme » doit mener à une autre anthropologie de l'homme où la culture est présentée « comme un *état* résultant d'une *activité* qui lui est antérieure » (p. 110). En ce sens, la nation n'est pas seulement une appartenance subjective; elle est « d'abord et avant tout le lieu d'exercice de la Loi commune et constitue un fait politique *objectif* » (p. 112). Cette inversion, développée par le philosophe-essayiste, induit une représentation nouvelle des rapports entre culture et politique, propose une nouvelle primauté du politique sur la culture : dès lors, le rôle attribué au politique s'en trouve grandement transformé, puisqu'une

politique de la culture nationale, dans sa forme pleine et entière, doit viser à la création de la nation par un acte souverain et engendrer à sa suite un horizon de culture. Il ne s'agit plus

de prendre en charge la poursuite d'une histoire, mais plutôt d'assumer la tâche insigne de créer un événement qui ouvre sur une nouvelle histoire. (p. 112-113)

C'est ainsi que peut s'opérer une conciliation entre nation « ethnique » et nation « civique » :

il s'en suit qu'il n'est pas nécessaire que tous les individus se reconnaissent dans une nation, de manière subjective, pour qu'ils appartiennent de fait à celle-ci par leur inscription dans l'espace que délimite son existence. Si les francophones du Québec sont à l'origine d'une nation, c'est d'abord et avant tout parce qu'ils forment la majorité au sein d'un cadre politique préétabli. (p. 113)

À telle enseigne qu'avec un panthéon négatif de « héros perdants », de Montcalm à René Lévesque en passant par Papineau (p. 121), il faut aujourd'hui parler de « mythologie souverainiste », reconnaître l'échec de la politique du PQ et tirer la conclusion de la confusion générale dans laquelle « nous avons appris à parler de nous-mêmes, en tout et pour tout, dans la langue de la nation alors même que notre lieu politique véritable n'est toujours qu'une province » (p. 135). Le référendum de 1980, qui aurait dû être unique pour garder son sens fondateur, s'est soldé par un échec qui aurait dû être la fin du projet souverainiste et, du coup, de la Révolution tranquille, dont la souveraineté était un des principaux projets (p. 136). Il n'y a pas eu de « prise en charge de la défaite », mais choix de l'approche du « bon gouvernement » qui menait un projet radical d'indépendance avec les moyens du réformisme traditionnel. Avec « toutes les conséquences néfastes qui ont résulté de cette impuissance à penser l'histoire » (p. 137). Fatigue politique et impuissance politique sont le recto et le verso d'une même pièce. Au total, cette histoire nouvelle qui nécessite l'indépendance ne s'est pas faite parce que « l'attrait de la liber-

té politique » n'a pas été déterminant (p. 148). Telle est la fatigue devant l'inachèvement.

Des voies de dépassement de la défaite

La plupart des auteurs qui ont exploré ce sentiment de « la défaite » ont aussi plus ou moins explicitement suggéré des voies de dépassement de cet apparent cul-de-sac. La reconnaissance de la défaite et de la pauvreté, le consentement à leur réalité constituent la première étape obligée vers quelque sortie. La conscience du nœud, de la carence ne peut être gommée sauf pour conduire à l'immobilité, à l'impuissance de la pensée et à la vie circulaire. Chez Hector de Saint-Denys Garneau, la quête d'une richesse d'être passe par la porte étroite de la reconnaissance de la pauvreté ontologique; chez Jean Larose, la pauvreté doit être aimée pour être convertie en quelque forme de sérénité possible. Chez Pierre Vadeboncœur, Sisyphe pourra être un tant soit peu heureux s'il voit que l'enlisement dans les « perplexités » vient des « hésitations »; un agir nouveau et une pensée libérée sont possibles par une prise de conscience suivie d'une prise de décision, d'une dynamique de la culture nouvelle.

Pour Aquin, l'être-pour-la-défaite, pour qui toute guerre est « perdue d'avance » et qui serait même « désemparé de gagner », l'avenir est dans la révolution — d'où son admiration pour la « révolution » de 1838 et non pour la résistance de 1837 —, et le modèle est, plutôt que chez le « fuyard » Papineau, chez Chevalier de Lorimier, dont le « crime » tout autant que la grandeur étaient son « irréussite », mais transmuée en gloire dans sa lettre du 15 février 1839 à sa femme.

Pour Jean Bouthillette, la sortie du « malheur initial » est dans la « reconquête » de soi enfin dégagé du double avec le conquérant et dégagé d'une fausse représentation de la France. Cette reconquête passe, comme chez le Dumont du texte « De quelques obstacles à la prise de conscience chez les Canadiens français » (1958), par la redécouverte de la liberté et de la décolonisation mentale.

Jocelyn Létourneau compte sur un « récit régénérateur », à la mise en mots duquel il contribue. À la devise « Je me souviens », l'essayiste ajoute « Je me souviens d'oublier » et du travail dialectique de cette combinaison sortira quelque chose d'inédit à condition que le pôle magnétique de cette dialectique soit l'avenir et « les héritiers ». Le métahistorien mise aussi sur le fait que la résultante de cette posture produise plus de « bonté » que de « nocivité » et que la reconnaissance dans la mémoire soit arrimée à la distanciation et à la distance dans l'oubli. Seul l'espoir, au bout du compte, peut laisser croire que le « travail du deuil » « assure la survivance des valeurs positives projetées vers l'avenir ».

C'est la découverte et la formulation d'un mythe mobilisateur, efficace à accommoder le contradictoire, qui, pour Gérard Bouchard, conférerait quelque puissance à la pensée québécoise.

Daniel Jacques formule des conditions draconiennes à la sortie de la « fatigue politique ». Il faut d'abord que s'opère dans la pensée politique une suture du culturel et du politique, seule capable de donner consistance à l'agir politique. Pour que le politique d'abord soit bien compris et admis, il faut prendre en charge la défaite du référendum de 1980, il faut renverser une philosophie de la culture classique chez les Québécois en faveur

d'un lieu initial de l'homme qui soit le politique et *ensuite* le culturel, le second ne pouvant tirer son sens, son accomplissement que du premier. Il faut voir ici une tentative philosophique non polémique de rendre possible un nationalisme « civique » qui ne soit pas « ethnique », culturel, mais qui rende possibles l'identification et l'adhésion de tous les citoyens à la société, puis à une société. Il faut que les lieux médians entre la liberté et la fidélité de la culture valent pour la liberté et la fidélisation à des raisons communes.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert. (1995 [janvier-avril 1965]), « L'art de la défaite », dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 127-144.
- BOUCHARD, Gérard. (2004), *La Pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal.
- BOUTHILLETTE, Jean. (1972), *Le Canadien français et son double*, Montréal, L'Hexagone.
- CANTIN, Serge. (1988), *Ce pays comme un enfant*, Montréal, L'Hexagone, p. 15-34.
- DION, Léon. (novembre 1957), « Le nationalisme pessimiste : sa source, sa signification, sa validité », *Cité libre*, n° 18, p. 2-3 et 18.
- DUMONT, Fernand. (1991 [1958]), « De quelques obstacles à la prise de conscience chez les Canadiens français », dans Yvan Lamonde, en collaboration avec Gérard Pelletier, *Cité libre. Une anthologie*, Montréal, Stanké, p. 293-299.

- JACQUES, Daniel. (1993), « L'homme exorbité. Réflexion sur la notion de fatigue culturelle chez Hubert Aquin », *Horizons philosophiques*, p. 1-9.
- . (2008), *La Fatigue politique du Québec français*, Montréal, Boréal.
- LAMARRE, Jean. (1993), *Le Devenir de la nation québécoise selon Maurice Séguin, Guy Frégault et Michel Brunet (1944-1969)*, Québec, Septentrion.
- LAMONDE, Yvan. (2000), *Histoire sociale des idées au Québec, I : 1760-1896*, Montréal, Fides, chapitres IX et X.
- . (2001), *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Nota bene.
- . (2008 [2004]), « La confiance en soi du pauvre : pour une histoire du sujet québécois », dans *Historien et citoyen. Navigations au long cours*, avec la collaboration de Claude Corbo, Montréal, Fides, p. 129-149.
- . (2009), « Les médiations de la culture comme passage du nationalisme à l'universel », dans Serge Cantin et Marjolaine Deschênes (dir.), *Nos vérités sont-elles pertinentes ? L'œuvre de Fernand Dumont en perspective*, Sainte-Foy, PUL, p. 279-283.
- . (2011), « Le nationalisme culturel faute de nationalisme politique », dans Guy Lachapelle (dir.), *Le Destin américain du Québec. Américanité, américanisation et anti-américanisme*, Québec, PUL, coll. « Prisme », p. 57-68.
- LAROSE, Jean. (1991), *L'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. (2000), « Se souvenir d'où l'on s'en va », dans *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, p. 15-41.
- VADEBONCEUR, Pierre. (octobre 1992), « Un certain silence », *Liberté*, n° 203, p. 98-101.

Résumé

L'analyse tente de dégager le sens de la notion polysémique de « défaite ». À travers les notions de pauvreté (Saint-Denys Garneau), de fatigue culturelle et politique (Aquin et Daniel Jacques), d'ambivalence, de dédoublement (Bouthillette), de travail de deuil (Létourneau) et de pensée impuissante (Bouchard), on cherche à identifier un manque de la culture intellectuelle du Québec et son dépassement épinglés par chaque auteur.

Abstract

The present analysis explores the polysemic meaning of the defeat mentality in Quebec's intellectual history. Through the related notions of poverty (Saint-Denys Garneau), intellectual and political exhaustion (Aquin and Daniel Jacques), ambivalence, split personality (Bouthillette), mourning process (Létourneau) and impotent thought (Bouchard), the challenge is to identify a lack and ways to go beyond described by each author.

Nathalie Quintane et la part sombre de l'histoire de France

Alain Farah
Université McGill

When we started this program, I don't know how many hours ago, Rich, the one thing that was evident is that the NY Giants were playing New England Patriots and New England Patriots were playing against History. And when I thought about that, I said you know it's gonna be tough. History isn't a good opponent. If you can't lead it, if you can't fight it, it doesn't fight you back. The only thing you are doing is giving the opponent some good material.

Un commentateur américain, à la suite de la défaite crève-cœur des Patriots de la Nouvelle-Angleterre au Super Bowl XLII, défaite mettant un terme à une séquence de seize victoires consécutives, une première dans la NFL.

De livre en livre, Nathalie Quintane réactualise une position de résistance et d'invention dans le champ littéraire français. Si on a l'habitude de considérer son travail comme une critique d'une poésie prisonnière de l'illusion de la densité et de la profondeur, il est plus rare d'aborder son œuvre du point de vue d'une réflexion sur l'histoire. Si l'indication (entendue presque comme slogan littéraliste) posée en quatrième de couverture du deuxième livre de l'auteur prétend que « *Chaussure* parle vraiment de chaussure », cette détermination à revendiquer le premier degré n'empêche pas le passé de montrer son visage, sorte de rappel que le monde n'est jamais loin, que la limite du projet des pratiques littérales se situe dans leur rapport au politique. On peut certes résister à l'intimidation de pratiques trop spéculatives en rappelant les vertus critiques de la littéralité, mais il est difficile de postuler sérieusement que le langage est une fin en soi. *Chaussure* fait l'expérience de ce paradoxe : si les deux premières parties du livre examinent l'objet d'étude en évoquant des aspects matériels, techniques et anecdotiques qui concernent la chaussure, la troisième est marquée par l'entrée en scène de l'histoire, cette dernière étant soudain mise « au pied » du projet de Quintane :

Les sandales des anciens Égyptiens étaient fabriquées en papyrus; ils pouvaient donc marcher confortablement, sans se blesser quand la chaussure était neuve, et même utiliser celle-ci comme écritoire, y inscrire leur nom : « ces chaussures appartiennent à : », leur adresse, ou s'en servir de pense-bête : « ne pas oublier de rendre les dix drachmes au Grec », ou afficher leurs goûts, artistiques : « Le sphinx untel est une horreur », ou politiques : « J'ai cessé de soutenir untel », ou marcher sur un adversaire particulièrement haï, en plaçant son nom sous la semelle, ou adorer un dieu, en inscrivant son nom le plus haut possible sur les bribes. (1997, p. 73)

Pour mener à bien son enquête, Quintane fait appel à l'époque pharaonique, à l'Antiquité grecque — Phidippides, Œdipe ou Socrate : « Si Socrate marchait sans chaussures, habituellement, la corne qu'a dû se faire Socrate » (1997, p. 75) — et romaine — « D'une certaine manière, Caligula s'appelait chaussure (enfant il portait souvent une petite caliga — sandale) » (1997, p. 74) — de même qu'au Christ et à la Vierge. Dans « En Transcaucasie, les gens aussi ont des chaussures... », texte assommant où elle énumère les coutumes nationales de dizaines de pays relativement à la chaussure, Quintane fait entrer bien des nations dans son projet. Mais lorsque l'histoire contemporaine se montre, on perçoit le début d'une articulation entre le projet poétique et le projet politique, encore en germe dans *Chaussure*. En effet, l'écrivaine ne présente pas seulement des figures mythiques du passé, mais aussi des personnages ayant marqué les dernières décennies, comme à la fin de cette partie portant sur les liens entre chaussure et histoire :

Kroutchev était alors assis à une table. Il avait pour ainsi dire l'allure d'un homme important, son air. Aussi était-il, en effet, un homme important. [...] Or, soudain, Kroutchev avait mis sa chaussure sur la table, et tapé à plusieurs reprises avec celle-ci (toujours sur la table), si bien qu'on ne vit plus qu'elle. Soudain, sa chaussure avait remplacé Kroutchev : une chaussure de ville, montante, presque un godillot, sans caractéristiques particulières, bref, le type même du soulier banal, la plus ordinaire des chaussures. Or, Kroutchev tapait du pied, cette chaussure à la main, ou plutôt, la chaussure de Kroutchev tapait du pied pour lui. Si bien que Kroutchev disparaissait, momentanément, derrière. Non qu'il ait effectivement disparu, la chaussure ayant pris, par son élévation à table, des proportions hors normes, mais, aux yeux du spectateur, son air, lui, avait bel et bien disparu, brouillé par le surgissement impromptu d'un objet certes banal, mais déplacé. (1997, p. 84)

L'épisode relaté par Quintane est mémorable : le 12 octobre 1960, en pleine guerre froide, à l'Assemblée générale des Nations Unies,

Nikita Kroutchev manifeste son mécontentement quant aux liens entre l'URSS et l'Europe de l'Est en prenant sa chaussure dans ses mains et en la cognant sur la table. Voilà un événement qui convient, dans sa curiosité, à l'esthétique de Quintane. Ce qu'elle en dit dans *Chaussure* va loin : Kroutchev est important comme homme politique seulement jusqu'à ce qu'il prenne sa chaussure pour manifester sa colère. À partir de ce moment, « la plus ordinaire des chaussures » éclipse le puissant. L'intérêt réside dans la capacité d'un objet à déloger l'indélogeable. L'apparition de la chaussure de Kroutchev aux Nations Unies est aussi imprévue que celle du premier secrétaire du Parti communiste dans un projet littéraire qui insiste pourtant pour dire qu'il ne parle que de chaussure. L'intérêt pour cet exemple est double. D'abord, il incarne une idée que Quintane ne cessera de développer dans ses livres suivants : il en faut peu pour mettre à mal les ordonnancements de la mémoire, pour montrer la part de cocasserie et de ridicule des figures du pouvoir. Dans le cas Kroutchev, une chaussure suffit à faire disparaître l'homme d'État. En même temps, à l'échelle des préoccupations littéraires de Quintane, la seule raison qui invite Kroutchev dans son livre est bel et bien cette chaussure. *Chaussure* avance ainsi au pas d'une glose littérale, certes, mais qui ne se gêne pas pour marcher au passage sur l'histoire et ses figures, à condition qu'elles se soumettent au dénominateur commun qu'est la chaussure. L'Histoire, avec sa majuscule, sa matière lourdement connotée, ses enflures, ses exaltations, est ramenée au ras du sol par un travail qui matérialise le conseil qu'un des personnages de Quintane donne à Antonia Bellivetti, protagoniste du roman (pour la jeunesse!) qui porte son nom : « Il ne faut pas être qu'un récipient des fables qui t'absorbent : histoire de ton père, histoires scolaires, hystérie de l'Histoire ». (Quintane, 2004, p. 109) Quintane œuvre ainsi à déplacer la matière historique, à la faire tourner sur elle-même, à la re-

passer, c'est-à-dire aussi bien à mettre à plat sa grandiloquence qu'à revisiter l'histoire pour la faire voir autrement. Ainsi, cette narratrice faussement ingénue et si intensément engagée dans l'examen de la chaussure est aussi *douteuse*, puisqu'elle nivelle tout pour le bien de sa cause, au point qu'on observe sans l'ombre d'un scrupule les chaussures d'Imelda Marcos, l'épouse du dictateur philippin. En indiquant sans aucune autre explication qu'« Imelda Marcos a une collection de chausse-pieds en corne, en acajou, en lapis-lazuli, en ivoire et en ébène » (1997, p. 86), Quintane oblige le lecteur à faire face aux limites de la littéralité, limites à la fois politiques et éthiques. Car peut-on simplement parler des choses en tant que telles, sans réfléchir aux implications plus générales qui les concernent? Si le désir de densité est une illusion, la volonté de rester à la surface des choses est peut-être un fantasme. L'apparition d'Imelda Marcos dans *Chaussure* montre que les mots d'ordre, les stratégies de positionnement dans un champ atteignent vite leurs limites. Il n'y a pas de démarche d'écriture sérieuse qui ne soit contrainte de penser aussi à son déploiement dans le monde. Ces exemples révèlent que Quintane, réfractaire aux assignations de tout genre, s'intéresse à la littéralité non pas tant comme programme mais comme procédé et comme posture. Cette tangente se confirme avec *Jeanne Darc* : l'écrivaine assume qu'elle travaille désormais à faire entendre des voix.

Plus les batailles s'accumulent, plus ma virginité s'étend

Dans *Saint-Tropez – Une Américaine*, Quintane écrit : « C'est un bon sujet parce que ça n'en est pas un ». (2001, p. 34) L'inverse est aussi vrai : c'est un sujet trop mauvais (entendre *nuisible*) pour que je ne travaille pas dessus. Imagine-t-on, en effet, question plus pernicieuse que celle de Jeanne d'Arc, figure française par excellence,

cambriolée depuis longtemps par l'extrême droite et le Front national de Jean-Marie Le Pen? Après *Remarques* et *Chaussure*, *Jeanne Darc* est une première occasion pour Quintane de travailler au « repassage » de l'histoire, à la reconsidération de ses icônes, de ses lieux, de ses événements, manière de lui faire subir une cure d'amaigrissement qui pointe le caractère friable, l'aspect fallacieux de son apparente incontestabilité. Quintane, en choisissant ce sujet connoté, chargé, ampoulé, élabore une enquête qui cherche à déboulonner la statue de la Pucelle. Contre la propagande, la précision : Quintane œuvre à retrouver l'équilibre entre la relativisation excessive et l'enflure hystérique de l'événement. À la fois reconstitution, mise en scène du mythe, récit et mise au point, *Jeanne Darc* donne la parole au personnage éponyme depuis un lieu précédant sa canonisation, la transformation de sa vie en mythe, comme pour rappeler qu'en cours de route, la petite Jeanne s'est « bonifiée ». En traitant d'un sujet à la fois convenu et délicat, Quintane sait qu'elle s'attaque, dans un contexte idéologique réfractaire à la contrition, à la part sombre de l'histoire de France, un « abject quelconque » qu'elle prend comme objet d'étude, tentant de voir ce qu'il recèle ou, au contraire, jusqu'à quel point il peut se montrer sans choquer. Pour ce faire, il faut aborder les objets historiques « délicats » exactement de la même façon qu'on traite une vulgaire chaussure. En somme, travailler différemment le politique, de biais, sans grandiloquence, posture emblématique de l'état d'esprit d'écrivains venus au monde « après 1968 ».

Sainte patronne de France, Jeanne d'Arc (1412-1431) représente à la fois la piété, la monarchie et l'unité nationale. Récupérée idéologiquement depuis des siècles (bien que ces tentatives soient souvent fondées sur des erreurs de perspectives historiques), elle est aussi depuis longtemps une inspiration pour les créateurs, de Vol-

taire à Schiller en passant par Carl Theodor Dreyer, sans parler des adaptations cinématographiques plus récentes de sa vie, celle de Luc Besson notamment. La *Jeanne Darc* de Quintane est différente, et cela ne tient pas seulement à une question d'apostrophe. Le livre se divise en de courts épisodes qui reprennent et développent des éléments de la vie de la Pucelle. Travaillant à partir d'une matière première n'ayant rien d'« objectif » (matériaux « déjà mâchés » et aseptisés, c'est-à-dire, pour l'essentiel, des livres pris dans la bibliothèque de sa petite municipalité de Digne-les-Bains), Quintane, sans aucune intention historiographique, tente un périlleux exercice qui vise à dresser en contours la vie du personnage. Pour y parvenir, elle emploie plusieurs modalités et dispositifs formels qui colorent son examen : des vers, des anecdotes, des micro-récits, de la glose, des prières, et même un montage à partir de citations du *Macbeth* de Shakespeare ou encore une interview fictive de la Pucelle, qui n'échappe pas, sous la plume de Quintane, aux frasques de la société du spectacle.

Le livre commence par deux pages où flottent de nombreuses phrases, étrange chœur des voix entendues par Jeanne, exergue multiple expliquant à l'héroïne en quoi consiste sa mission : « Jeanne, tu dois aller à Vaucouleurs, rencontrer / Robert de Baudricourt, être conduite auprès de / Charles VII, le convaincre de ta mission, être / mise à la tête d'une petite troupe armée, obliger / les Anglais à lever le siège d'Orléans, et faire / sacrer le roi à Reims. » (1998, p. 7) L'écrivaine met en place une Pucelle tendue, toute constituée, pour reprendre une expression chère à Claude Duchet, d'« espaces conflictuels¹ ». En repérant ces binômes antithétiques,

¹ Je rappelle cette citation de Claude Duchet : « Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résis-

on voit à quel point Quintane veut faire de sa Jeanne un personnage divisé. Ce dualisme est repérable entre la pensée et l'action, les anecdotes et l'histoire, le baroque et l'austérité, la voix et l'écriture, l'ordre et le désordre. Bien sûr, si on doit n'en choisir qu'une seule, c'est l'opposition entre la bergère (exemple de l'anonymat, de l'individu sans singularité) et la soldate (le mythe qui sauve la France) qui est la plus féconde, puisqu'elle incarne aussi une dichotomie récurrente dans cet ouvrage, celle qui oppose l'idiotie des faits à la grandiloquence des récits historiques et idéologiques. Quintane, si elle commence le livre en présentant la Pucelle comme une bergère consacrée à sa tâche bien qu'impatiente « qu'il se passe quelque chose » (1998, p. 9), signale rapidement cette tension constitutive du personnage, pris entre « deux vies » (p. 16). Alternant les descriptions de la bergère et de la soldate, Quintane dresse le portrait d'une Jeanne qui ne cherche pas à résoudre cette ambivalence, comme pour montrer que la « mue » (p. 16) entre les deux états ne se fait pas proprement, demeure étrange, même pour la principale intéressée :

Pour quelle raison elle debout les bras ballants la contourne-t-on alors qu'assise à traire ou à tirer un fil d'un bouton, on s'arrête pour le seul recul de la voir faire; il n'y a qu'un bout de son propre passé surpris à l'œuvre chez un autre qui emporte à ce point? Pourquoi, en quoi, l'action de base (bouchonner, fourbir) ne suffisait pas? Pourquoi, en quoi, la contemplation de base (bruit de la pluie, poussière de pissenlit) ne suffisait pas non plus? Que faire pour que l'action soit encore plus agissante, et pour que la contemplation soit encore plus contemplante? (p. 23)

L'opposition bergère/soldate est ici augmentée de celle qui confronte la contemplation à l'action. Quintane met en place les élé-

tances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. » (1979, p. 4)

ments qui lui permettent de penser la question de la bonification, qui rend justement « l'action plus agissante », « la contemplation plus contemplante ». Elle insinue que ce pouvoir du mythologique de bonifier le passé peut occulter totalement la nature première des éléments qui font l'objet de cette bonification. Il s'agit de montrer qu'avant d'être soldate, Jeanne d'Arc était bergère, tout en donnant une fluidité entre ces pôles, preuve qu'ils ne sont pas aussi séparés :

Bien avant de faire le plan d'un trajet, de ma première campagne, d'une bataille, je préparais déjà, la veille, la nuit dans notre lit, le matin au réveil, la route du troupeau, la laine à filer, et je voyais les œufs s'ouvrir avant qu'ils tombent dans la poêle, et mon ongle tâchant de ne pas couper le jaune. Je n'ai jamais cousu un bouton sans m'être vue, avant, coudre le bouton. (p. 37)

De tout temps, donc, Jeanne a été prévoyante, vigilante : cette compétence en planification la mène « naturellement » de la tête d'un troupeau à la tête d'une armée. Cet extrait relève aussi la dichotomie entre la pensée et l'action. De la même façon, Quintane insiste ici aussi sur la proximité bergère/soldate :

Ou, à l'intérieur de ces deux vies, disons, d'intensités diverses, les événements ne peuvent qu'être traités de la même façon : un assaut, comme un rassemblement de troupeau; les soldats qu'on calme, comme un chien qu'on rudoie (Jeanne s'adapte, mais ne change pas). Sa personnalité de gardeuse ne s'est pas détachée et perdue en cours de route, mais projetée, elle s'est étendue, bonifiée. (p. 38)

Le télescopage est intéressant : du troupeau à l'armée, les compétences de la bergère n'ont fait que s'étendre, bonifiées par le mythe. Malgré cela, les allers et retours entre les deux Jeanne sont complexes, à un point tel qu'elle peut se scinder ou s'engendrer elle-même, la partie « postérieure » relatée dans l'extrait faisant office de supplément mythologique :

Par la transformation qu'elle s'était imposée (cheval, cheveux) par l'influence conjuguée de Michel et Catherine, elle, Jeanne Darc, s'est extraite, fille, d'une ancienne et plus enfantine Jeannette. C'est à présent la Jeanne soldate qui veille et surveille la gardeuse de moutons. Voilà pourquoi Jeanne étant fille de Jeanne, elle ne peut nommer sa fille future Jeanne sans se déposséder de sa propre partie postérieure. (p. 51)

Cette opposition récurrente entre la bergère et la soldate vise à montrer le travail de bonification effectué par l'histoire. Ce n'est cependant pas l'élément qui engendre le plus de tension : plus que tout autre texte de Quintane, *Jeanne Darc* porte sur la guerre. La métaphore militaire y est prise en charge, non pas sur le mode parodique comme dans *Le Colonel des Zouaves*, mais de façon sérieuse, Quintane en faisant un réel objet de réflexion sur la littérature et la vie. Car sans guerre, Jeanne d'Arc n'est guère plus qu'une bergère : « Avant mon premier assaut, il y avait un monde entre le monde et moi : les cloches sonnaient, mon père criait, les moutons bêlaient. » (p. 25) Même si elle entend des voix, c'est son engagement qui la fait exister. Bien sûr, il est tentant de considérer cet emploi du lexique militaire comme une métaphore de la position de Quintane dans le champ, elle qui réfléchit, par l'entremise de son personnage, à la question de l'invention : « Elle songe à de nouvelles formes d'assaut. Malheureusement, le nombre de ruses militaires est restreint; on n'obtient, au mieux, qu'une nouvelle association de ruses anciennes, l'emboîtement d'une ruse dans l'autre, ou un enchaînement inattendu. » (p. 26) On n'invente pas tant qu'on agence à nouveau, comptant sur l'effet de surprise pour accentuer le choc, même si Jeanne admet l'attrait de la nouveauté : « Je ne désespère pas d'ajouter au répertoire des ruses celle qui portera mon nom / Car la préparation à la guerre me donne le goût de l'invention. » (p. 27) La guerre donne aussi l'occasion d'inventer un personnage mythique, puisque c'est par l'entremise de son rôle de soldate que Jeanne se

transforme de bergère en sainte. La guerre a cette vertu « de rendre les choses concrètes par l'action » (p. 27). Voilà qui confirme pourquoi l'écriture de Quintane travaille le « mauvais », ce qui confronte : en rendant possible le choc, on permet au nouveau d'advenir. Cependant, la guerre est aussi une machine à fiction, à idéologies : « Plus les batailles s'accumulent, plus ma virginité s'étend » (p. 27), preuve que la vertu est soumise aux armes. Quintane ne s'en formalise pas trop : « Si tu n'aimes pas la guerre, change de guerre » (p. 27), dit-elle comme pour rappeler que rien n'oblige à la confrontation. La guerre a la capacité de modifier les événements, de mettre les gens à la fois sur le mode de l'attaque et de la défense, d'engendrer de l'inventivité. La guerre, métaphoriquement du moins, ouvre l'accès à l'imaginaire, permet de se frotter au monde. Voilà pourquoi les temps pacifiés sont propices à la complaisance et à la stagnation :

Le niveau de guerre dans la vie sans guerre est moindre, quoique persistant, et sous d'autres formes. La guerre à l'état vif dresse Jeanne dans un air homogène jamais démenti, où elle se sent ni de trop ni manquante. Être sur son cheval galopant vers une ville à ouvrir affirme et soi et le paysage — l'herbe est plus verte que le vert, les maisons, même la plus décatie des cabanes, sont maisons, on se figure leur intérieur, chaises et table dans l'unique pièce au sol battu, tout en passant au galop devant les traits verticaux du mur en lattes. Avant la guerre, et avant la définition qu'elle confère, la maison est opaque, celui qui y vit et à qui elle appartient en ferme l'accès, même au pillage de l'imagination. (p. 42)

Quintane ne fait pas pour autant l'apologie de la guerre, à la manière de Marinetti, souvent considéré comme le premier avant-gardiste. Elle sait pertinemment qu'elle sert surtout la cause de la grandiloquence : « J'ai mis quelque temps à découvrir que la clarté de la guerre ne résidait pas dans l'assaut, mais dans le déroulement chronologique de la bataille remémorée. » (p. 60) Ainsi, elle met en

lumière la part de fiction qui entoure chaque bataille, fiction devenue arme de combat au même titre que les autres, parce qu'elle donne un sens à l'événement, qu'elle le sépare de ce qu'il a été, qu'elle le rend plus gros, plus intimidant. Or, le travail politique de la littérature se situe exactement à l'inverse et consiste à montrer que peu de choses font l'histoire, que la contingence ne peut être cachée aux esprits critiques :

Passer des noms incertains de Tarc, Dare, Daire, de celle qu'on aurait pu ne pas nommer — elle aurait été la bergère, la fille de son père, une domrémique, une partisane —, à l'immunisé Darc Jeanne [...]. Darc dupliquer, enfin au surnom, celui qu'on se rêve : Ange Bienfaiteur, Exterminateur, Blonde Protectrice, Gai et Patient Pourvoyeur, Aide au Salut, Lys Combattant, Fidèle Étendard, Indéfectible Adjuvant, Fleur Linéaire et Sage, l'Œil et l'Oreille, Autel de la Clairvoyance, Bonne Entreprise, Prudente Victoire, Image, Créatrice d'Évidence, Lame Miroitante, Fléau de Dieu. (p. 50)

On voit dans cet extrait la part d'incertitude qui entoure la constitution du nom de l'héroïne : on ne peut savoir à coup sûr comment la Pucelle se nommait et on apprend qu'à peu de choses près, elle aurait pu rester sans nom ou être prénommée par sa profession, son gentilé. Cependant, à partir du moment où le mythe se fige, il est possible de le dupliquer en d'innombrables déclinaisons, toutes plus grandiloquentes les unes que les autres. De la même manière, Quintane veut montrer que le corps même de Jeanne d'Arc aurait pu l'empêcher de devenir cette héroïne :

Il suffirait d'une modification minime de son anatomie pour qu'elle soit un peu moins, ou plus difficilement, Jeanne Darc : — qu'elle porte des mains tournées à l'envers, pour qu'elle soit contrainte d'inventer une autre manière de prier, — qu'elle ait yeux et bouche enfoncés dans le ventre, pour ne pas pouvoir mettre de casque, — que ses jambes soient aussi flexibles que des lanières, pour ne pas pouvoir monter à cheval, — qu'elle possède une lèvre supérieure immense, pour ne plus pouvoir parler dans les

négociations, — ou que sa bouche, ossifiée ou trop petite, l'empêche de manger, — qu'elle ait les bras attachés derrière les oreilles, pour qu'elle écrive et se batte avec moins d'aisance. (p. 55)

Cependant, l'histoire a beau être fragile, ses conséquences sont véritables et tangibles : « Grâce aux journées précédentes, nous n'avons pas vécu dans un autre pays, pas habité une autre maison, pas connu un père différent dont le nom surprend, pas pris une robe que nous n'aurions jamais portée, pas dit bonjour en breton. » (p. 39) Si on parle le français, si le pays est homogène, c'est bien parce que la guerre a été gagnée, les institutions protégées, etc. En même temps, il en aurait fallu de peu (une malformation physique, par exemple) pour que la France soit une province anglaise, un duché allemand. Quintane se permet de pousser plus loin son enquête en mettant en scène une interview avec la Pucelle à propos des voix qui la poussent à mener sa guerre. Voici un échantillon de questions imaginées par Quintane :

- Quand elle disait « voix » d'ailleurs, c'était une façon de parler. Mais allez expliquer ce que « voix » veut dire quand ça ne veut pas dire voix.
- Pouvez-vous imiter les voix qui vous parviennent?
- La voix est-elle solidaire d'une image, ou peut-elle retentir seule, sans aucun support iconique?
- Y a-t-il une voix, parlant par la bouche de plusieurs saints, un saint ayant une multiplicité de voix, ou chaque saint avec sa voix propre?
- Se mettent-elles en colère?
- Changent-elles (d'intonation, timbre, débit, localisation dans l'espace) selon la nature de ce qu'elles disent?
- Avez-vous une fois eu l'impression qu'on vous parlait sans voix?
- Les saintes parlent-elles toujours de face, ou se placent-elles parfois de profil?
- Non vierge, seriez-vous en mesure de les entendre?
- Avez-vous eu la tentation de perdre votre virginité : jamais? rarement? (p. 62-63)

Comme on le voit, Quintane n'en reste pas là : si la trajectoire de Jeanne dépend des voix qui lui parviennent à l'oreille, un phénomène mystique mais étrange, curieux, voire fou, la question de la virginité est aussi centrale. Quintane confronte le mythe avec provocation, pour montrer à quel point la morale y occupe une place majeure. Comme lorsqu'elle indique que plus Jeanne gagne de batailles, plus le mythe de sa virginité gagne en puissance, elle insiste sur le fait que le personnage se désigne comme pucelle et qu'il va même jusqu'à inviter les détracteurs à vérifier : « Encore une chance qu'avec toutes ces chevauchées mon pucelage n'ait pas sauté. Mon nom de pucelle n'est pas le fait du hasard, elles peuvent y mettre les mains, il tient à l'intérieur, et par deux fois il tient. » (p. 63) Et pour montrer que l'histoire, même si elle est fragile, est impitoyable, Quintane met en scène, à la fin de son livre, la dégradation d'une Jeanne capturée, sur le point de se faire juger :

Dégradation matérielle et spirituelle : « Même l'incertitude de la guerre et des partis ne t'ont rien appris. Tu parais devant tes juges telle que tu aurais pu paraître au sortir de Domrémy. Tu parles par fatigue, sans penser ce qui t'arrive. Aussi bien, tu penses qu'il ne t'arrive rien d'autre que ce que tu avais prévu. Tu es seule; toute une armée n'a pu t'ôter cette solitude. Et quand elle se reporte dans le passé, elle s'y voit, bergère, déjà fatiguée. (p. 73)

L'écrivaine montre la fragilité du personnage, le côté tragique de l'histoire, à quoi rien ne résiste, pas même une armée triomphante. La soldate redevient bergère, avant de monter sur le bûcher où Quintane, dans une belle composition, fond l'avancée de l'armée et des flammes :

Le circuit patiemment construit — de Domrémy à Auxerre, de Gien à Bourges, de Sens à Paris, de Reims à Soissons, d'Arras à Rouen — entame sa dernière progression, des pieds aux chevilles, des genoux aux tendres cuisses, du téton à la nuque, du menton vibrant aux narines frémissantes (et c'est de la bouche que sort la colombe). Lunules ou rotules, plus rien n'est discret, c'est d'un

corps neuf (vain?) et compact qu'elle flambe, joyeux incendie, méchoui mystique. (p. 77)

Jeanne Darc nous laisse finalement devant cette question : pourquoi Quintane, écrivaine post-avant-gardiste que tout éloigne d'une entreprise historiographique sur ce personnage, s'intéresse-t-elle, à la fin du XX^e siècle, à un personnage issu du Moyen Âge? À cette figure, que fait dire l'écrivaine sur notre époque? Au-delà des couples oppositionnels mentionnés précédemment, il semble que le binôme le plus intéressant soit celui qui oppose la Pucelle à Nathalie Quintane. Car ce livre parle aussi d'une guerre symbolique à l'intérieur du champ. L'usage de la métaphore militaire illustre la question de l'écriture aujourd'hui tout comme la possibilité du politique dans la littérature contemporaine, à cette époque « où personne ne rit mais personne ne prend plus rien au sérieux ». Le travail de simplification du mythe auquel se consacre Quintane, sa capacité de banaliser plutôt que de glorifier, montre que l'histoire est parfois aussi ordinaire qu'une anecdote. En dépouillant Jeanne d'Arc de tous les préjugés qui l'entourent, l'écrivaine rend le mythe défectueux, irrécupérable pour les radicaux de tout acabit. De plus, en s'appropriant cette curieuse figure de femme (habillée en garçon, vierge, à demi folle), elle prend aussi position en tant qu'*écrivaine*. On devine bien qu'elle exècre les clichés habituellement associés à la littérature « de femmes » : souffrance, intimité, confession, voilà qui ne veut pas dire pas grand-chose pour Quintane, qui répond violemment à ces poncifs. Combative sans pour autant jouer à la Jeanne d'Arc des lettres modernes, elle s'élève contre la « ringardisation » de l'écrivain femme en choisissant précisément de travailler le ringard, de s'y frotter, mais pour en faire autre chose. En s'attaquant à la Pucelle, Quintane prend en charge l'histoire et la repasse, pas comme les grands-mères le faisaient avec les chemises, mais plutôt avec toute la bellicosité et l'intelligence auxquelles on

s'attend de la part d'une écrivaine qui travaille à modifier le devenir d'un champ.

Repasser l'Histoire pour contrer l'oubli

Ayant d'abord trouvé l'histoire sur son chemin par accident, en étudiant la chaussure, Quintane, avec les années, en fait son objet de prédilection. Les deux livres qui précèdent *Tomates* (paru en 2010) attaquent de front la mémoire d'événements historiques aux allures de traumatismes collectifs pour la France. Cette évolution vers des sujets plus « graves », sans toutefois que l'écriture ne se rigidifie, est attribuable à de nombreux facteurs : démarche d'ouverture sur le monde sans les bons sentiments que ce genre de processus suppose habituellement, prise en charge de plus en plus grande du rôle « civique » de l'écrivain, nécessité toujours renouvelée de travailler sur de mauvais sujets, ceux qui se trouvent dans les coins sombres de l'histoire nationale, où meurtres et trahisons se mêlent. *Cavale* et *Grand ensemble* sont d'excellents exemples du choc que Quintane contribue à créer entre la littérature et le monde, choc redonnant à l'écriture, à défaut d'une efficace réelle, une puissance qui rend aux écrivains la possibilité de damer le pion aux forces d'ordonnement des corps, de la mémoire et du langage.

Cavale est un roman complexe qui raconte la fuite de l'oncle de la narratrice à travers la Picardie et la Californie en vélo. Il tente de s'éloigner le plus possible de la scène d'un crime xénophobe qu'il a commis : il a tué un Russe avec une boule de bowling. Le roman reproduit la confusion des pensées, des discours, la cavale du protagoniste étant sans cesse interrompue par le soliloque de personnages tous plus délirants les uns que les autres. L'aspect le plus intéressant du roman concerne effectivement le désordre, mais pas

celui qui superpose les discours, plutôt celui qui « mixe » des scènes historiques, ici encore repassées, mais sur le mode de la reconstitution, comme l'avoue Quintane elle-même : « Vous comprenez, il faut insister sur le fait qu'il s'agit de reconstitutions. » (2006, p. 167) En effet, parce que « le tribunal de l'Histoire n'a pas besoin d'historiens » (2006, p. 159) mais « du souvenir *live* » (p. 159), Quintane reprend des scènes historiques qui n'ont rien de très glorieux pour la France. Ces souvenirs en direct comprennent une grande part d'imprécision, assumée par l'écrivaine, qui dit préférer l'incohérence de la mémoire à l'ordonnancement violent de l'histoire, qui dénature, assujettit. Deux exemples méritent qu'on leur accorde un peu plus d'attention.

Dans un des 21 débuts de roman proposés dans la première partie de *Cavale*, Quintane donne à lire une scène triple où les personnages et les temporalités varient dans une fluidité qui ne fait qu'accentuer la confusion. En voici un extrait, assez long, pour qu'apparaisse la force de ce que Quintane y tente :

Bonnot est assis à l'arrière de la traction, le colt pointé sur les flics, son acolyte à ses côtés, il balaye l'immeuble de la planque d'une rafale laissant dans le plâtre des impacts qui en préfigurent d'autres laissés, eux, par la Gestapo trente ans plus tard, des types hurlent dans les caves, ça se fait avec l'aval de Laval, un portrait du maréchal — une vraie croûte, c'est lamentable — est pendu au-dessus du bureau du chef qui a une sale tête, Bonnot en abat deux dans la nuque (est-ce qu'ils s'en privent, eux?) et un d'une balle qui lui forge un trou parfait en plein front sans débordements façon tulipe, le flic se prend bizarrement le ventre à deux mains, se tortille en tous sens, pose un genou à terre comme au ralenti, s'affaisse sur un coude, puis tache la rue d'un ruisseau de sang, vive l'anarchie! crie son collègue par la portière avant de se recevoir une claque magistrale par le patron — eh, connaud, ils étaient pas sûrs que c'était nous, maintenant, ils en sont sûrs —, pendant ce temps-là, le chef est au téléphone, il attend les instructions, il demande ce qu'on fait des gars là en bas parce qu'avec tout ce grabuge la presse va rappliquer, la presse rapplique

quand on le lui dit, pour le moment elle est occupée par le retour de de Gaulle, tout le monde est soulagé, il va remettre de l'ordre, et c'est pas un quarteron de généraux à la retraite qui vont renverser la République, quant aux gars en bas, c'est que des communistes, on leur fait un peu peur et on les relâche, sauf Robert dit Bob, qui est vraisemblablement un porteur de valise de première catégorie, oui, c'est ça! Faites-leur leur fête à ces sales cocos, et vive l'anarchie! mais tu vas te taire, connaud! tu vas la fermer ta grande gueule! où que t'es allé le pêcher, çui-là! comment veux-tu qu'on monte au braco avec un abruti pareil! eh c'est pas moi, c'est toi qui m'as dit de prendre Robert dit Bob, qu'il avait fait ses preuves, qu'y en avait pas deux comme lui pour deviner un coffre! ça fait rien, j'aime pas les convertis! tu le renvoies chez sa mère et c'est marre, fonce! d'accord, on extrait le gars et on le fait cracher, tu parles qu'il était pas à Mostaganem il y a deux ans, vous me donnez l'aval ou vous me le donnez pas? allez-y, tous les moyens sont bons pour défendre la République, et c'est certainement pas un quarteron de généraux en retraite — vous l'avez déjà dit, mon général — OUI ET ALORS si je veux le redire je le redirai, et c'est pas vous qui allez me faire taire, personne me fera taire [...]. (2006, p. 16-18)

Le début de la scène nous plonge dans les années 1910. Nous sommes aux côtés de la bande à Bonnot, groupe anarchiste français qui perpétue plusieurs vols de banques au début du XX^e siècle. Anarchistes méprisants l'ordre établi, ils sont des avant-gardistes du crime (utilisation de la voiture, assassinats des policiers). Quintane met en scène un Jules Bonnot tirant une rafale sur un mur de plâtre, et le récit bascule immédiatement au début des années 1940, sous le régime de Vichy : ce même immeuble est occupé par la Gestapo, qui y torture des résistants, avec « l'aval de Laval ». Puis, Quintane propose un plan (au sens cinématographique) sur le supérieur de ce dernier : on voit un portrait chromo du maréchal Pétain. On retourne ensuite au début du siècle, où Bonnot tire sur trois policiers, ce qui fait crier de joie un complice, au grand dam du chef qui ne veut pas se faire repérer. On bascule de nouveau durant la Seconde

Guerre mondiale : un fonctionnaire se demande quoi faire avec les prisonniers et on évoque le retour de de Gaulle, ce qui ne fonctionne pas historiquement (le général débarque à Courseulles-sur-Mer seulement en 1944). Cela semble incohérent, confus, à moins que Quintane n'évoque son deuxième retour, celui de 1958, en pleine guerre d'Algérie, alors qu'il apparaît comme le seul pouvant sortir le pays de la crise, le général étant appuyé dans une confusion généralisée et bien plus grave que celle que Quintane met en scène (on le voit à *la fois* comme sauveur de l'Algérie française et comme celui qui va décoloniser ce pays). L'entremêlement temporel est égal à celui des ennemis de la République : les généraux tentant un putsch pour garder l'Algérie française, les résistants prisonniers de la Gestapo, les anarchistes de Bonnot, puis enfin un prisonnier provenant de Mostaganem, là même où de Gaulle prononcera, pour la dernière fois, en juin 1958, les mots suivants : « Vive l'Algérie française ! » Parce que « tous les moyens sont bons pour défendre la République », il importe peu que ses opposants soient du bon ou du mauvais côté. Après tout :

Vous n'avez plus qu'à retourner chez votre mère, Robert, on est en temps de guerre, au cas où vous ne le sauriez pas! — oh, des événements, tout au plus, une petite paci — C'EST MOI QUI DÉCIDE SI C'EST LA GUERRE OU PAS, et c'est certainement pas un quarteron, je vous jure, patron, je vous jure, j'ai vu le flic tomber, là, sur la chaussée, et c'était mon premier, patron, mon premier, c'est vrai que je sais ouvrir un coffre, c'est mon papa qui me l'a appris, mais un flic, non, je savais pas, alors j'ai pas pu m'empêcher, j'étais trop content, quoi, oui, ben la réclame, c'est moi qui m'en charge, Bonnot Jules [...]. (p. 18-19)

On peut bien dire « à la guerre comme à la guerre », encore faut-il pouvoir employer le terme : il faut rappeler que jusqu'en 1999, on a utilisé « événements d'Algérie » pour parler de ce conflit qui a duré huit ans et fauché la vie de plusieurs centaines de milliers de personnes. Par sa reconstitution, Quintane nous fait revivre cette indé-

termination propre à tout événement en train d'advenir : en nous projetant dans un lieu qui précède l'œuvre de pacification de la mémoire qu'est souvent l'histoire, elle met celle-ci en scène alors que les rôles ne sont pas encore distribués, figés éternellement :

putain, chef, l'enfoiré, il a avalé sa langue et il est en train de tourner l'œil, qu'est-ce que je fais? Arrose-le Robert, arrose, et ramène-le dans sa cellule, avec tes conneries on peut plus rien en tirer, ah j'en étais sûr, il fait partie du groupe de Bob, ils ont déjà liquidé trois Chleuhs et fait sauter deux trains, ces terroristes, encore des Juifs communistes, j'en informe le maréchal [...]. (p. 19)

Dans cette scène de torture, il y a confusion entre des sympathisants de la cause algérienne et des résistants (coupables d'avoir « liquidé trois Chleuhs », c'est-à-dire des Allemands, peut-être des soldats du III^e Reich, d'avoir saboté des trains, etc.). Quintane oppose donc au moralisme du devoir de mémoire, au révisionnisme léger qui fait qu'aujourd'hui on peut avoir l'impression qu'une grande majorité de Français furent résistants, des événements qu'on préférerait nier. En effet, l'histoire de France a son côté sombre, et cela ne date pas d'hier, comme se le remémore un des anarchistes :

je pense à la Commune, voilà comme on les venge, nous, les Communards, et voilà comment qu'on va la leur ramener, la Commune, tous les morts de 70 debout sous leur sale nez morveux, tout ensanglantés mais bien vivants doigt tendu pour désigner leurs bourreaux et les fils de leurs bourreaux, et les petits-fils, on les oubliera pas ceux qui nous ont collés dos au mur, ou parqués dans des trains, ceux qui nous ont couchés dans des caves [...]. (p. 21-22)

Répression de la Commune, collaboration avec les nazis (donc répression de la résistance), torture de sympathisants des mouvements de décolonisation, Quintane renvoie au visage d'une France un peu trop oublieuse le fait que ses dirigeants ont aussi été du côté des bourreaux. L'écrivaine revient à 1870, aux massacres de la Com-

mune comme à l'humiliation française devant Bismarck, dans un second exercice de reconstitution alors qu'elle revisite la scène de la signature de l'armistice de 1918 :

Mettons-leur sur la gueule jusqu'à la dernière minute, à ces Prussiens, on va leur faire payer 70, garanti sur facture, ou alors tactique : on leur met sur la gueule jusqu'à la dernière minute, comme ça ils s'affolent pour signer à nos conditions et c'est tout bénéf. (p. 146)

C'est un autre maréchal, Foch cette fois, qui parle. La guerre de 1914-1918 trouve ses racines dans celle de 1870, Quintane ne se fatigue pas de le faire répéter à ses personnages, comme si la fatalité historique demandait qu'on cogne inlassablement sur le même clou :

Pourrions-nous, Monsieur le Maréchal, suspendre les hostilités, afin de préparer sereinement la paix? Mais bien entendu! Quelle question! Je vous prie (il les précède), on va nous servir une boisson chaude. Ça ne sera pas de refus, il fait plutôt frisquet par chez vous; pire que Strasbourg en 70, ah ah! (p. 149)

Cette allusion est évidemment là pour rappeler que dans ce wagon se prépare déjà une prochaine guerre, la pire de toutes, malgré cette déclaration de l'interlocuteur allemand : « Heureusement pour l'Europe et pour la paix, Maréchal, nos valeureux soldats ne se dévoueront désormais plus qu'à des tâches humanitaires. Il nous faut penser à panser nos plaies, avant tout! » (p. 150)

Ayant souvent pointé la contingence de l'histoire, Quintane montre dans *Cavale* la tragédie de son inconscience, de son incohérence, de son inconsistance. Il n'y a pas de vérité qui ne repose sur un ordre violent. L'histoire des vainqueurs, quels qu'ils soient, est toujours une entreprise de mise à mort de la mémoire des vaincus. À un journaliste qui lui demande, à propos de ce roman, si « la fuite » est une « solution à la déprime », Quintane répond : « Non,

si fuite il y a, je l'ai dit, c'est plutôt celle des idées. Mais, certes, si on veut fuir au sens concret, c'est peut-être aussi parce que nos idées fuient. C'est un compte rendu de l'ambiance actuelle, ce dont tout le monde parle sans parvenir à le définir vraiment. » (Loret, 2006, p. 3) Le journaliste désire alors qu'elle précise, lui demandant si elle fait référence à la « situation politique actuelle ». Réponse de l'écrivaine :

cela vient des discussions bizarres que je peux avoir avec des amis à propos de ça, on a la quarantaine, on est éduqués et pourtant il y a des moments où c'est pire que l'affaire Villepin-Sarkozy, c'est le marécage mental complet. Cette difficulté à penser l'avant, l'après, le pendant. Mais je crois que c'est une époque bénie pour moi, concernant la fuite des idées. Je retrouve en vrai cette « brouillasse » qui me travaille depuis toujours. Rien n'est sûr. (p. 3)

Époque qui convient aussi à Quintane parce que son écriture, la manière dont elle se déploie, avec son usage de l'incongruité, sa prédilection pour la surprise et l'idiotie, résiste presque intransitivement aux discours simplistes et consensuels si communs aujourd'hui. « Rien n'est sûr », voilà une formule simple pour évoquer « l'irréductibilité de la contingence » (2005, p. 92) dont parlent Deleuze et Guattari. Un appel au scepticisme, à la critique, mais pas au relativisme. Rien n'est sûr, donc, même si l'histoire œuvre à imposer des vérités aseptisées qui ne laissent aucune place à la contestation. Il s'agit d'ordonnancer la mémoire en vue de bâtir des discours de légitimation pour éviter que l'ordre en place ne soit ébranlé. La littérature, on l'a dit souvent, résiste en s'opposant à cet état de fait.

Quintane *s'engage* en traitant de sujets nuisibles, nuisibles pour son pays comme pour sa personne. *Grand ensemble* est la prodigieuse démonstration de ce phénomène : l'histoire de France fusionne avec le corps de l'écrivaine. Ce livre, qui met en scène les aberrations

entourant un événement culturel ayant eu lieu en 2003 et appelé « L'Année de l'Algérie », attaque la rectitude politique et les impératifs du devoir de mémoire qui apparaissent bien souvent comme des exercices bâclés : « Un fantôme nous hante, insatisfait de sa commémoration (L'Année de l'Algérie, 2003) qui le célébra pour mieux l'effacer encore. Ce livre donne corps à ce spectre. » (*Grand ensemble*, quatrième de couverture) La formule, qui n'est pas sans faire penser à l'incipit du *Manifeste du Parti communiste*, ne laisse aucun doute sur l'intention de l'écrivaine d'en découdre avec cette entreprise de commémoration où le passé revient dans sa forme la plus édulcorée. En effet, L'Année de l'Algérie ne se préoccupe pas des détails : par exemple, on sert des cornes de gazelle, dessert marocain, même si la célébration concerne le voisin algérien. Les bons sentiments pullulent. *Grand ensemble*, dont le sous-titre — « concernant une ancienne colonie » — est on ne peut plus éloquent, rassemble des éléments disparates autour de cet événement. Quintane admet y travailler plus que jamais le frustre, ce livre étant une synthèse de son travail sur les dispositifs formels et de thématiques historiques qui l'interpellent. La question de la mémoire y est posée, tout comme celle d'une idéologie du culturel qui s'avère trop souvent la courroie de transmission d'un conformisme stérile, de vœux pieux.

Le « je » de *Grand ensemble* est plus près que jamais de la personne de Quintane. Il s'agit donc, avant *Tomates*, de son livre le plus « politique » et le plus « personnel ». Bien davantage que *Jeanne Darc*, qui portait sur la distanciation, *Grand ensemble* traite l'Histoire (avec un grand H) comme si elle était aussi celle (avec un petit h) de Quintane, les deux corps se liant métaphoriquement par l'écriture, forme de somatisation qui exprime cette violence qui cherche par ailleurs à oblitérer ce qu'il y a de mauvais dans les événements relatés. Voilà pourquoi le livre s'ouvre sur cette anecdote

apparemment inoffensive : « À la suite d'un herpès survenu à la lèvre supérieure en février 2003 et particulièrement défigurant, je décidai d'écrire un texte intitulé *L'Année de l'Algérie*. » (2008, p.9) Cette inflammation soudaine coïncide avec le début de la célébration officielle. Des microrécits, nombreux, concernent le père de l'écrivaine. Celle-ci relate une séance de diapositives où, trop myope, elle observe les photos de paysages prises par le père ou encore des objets ramenés d'Algérie : « une broche en émail bleu en forme de croix du Sud avec en son centre en contre-plongée un Touareg, et une enveloppe de la Poste aux Armées car il y travaillait étant trop myope pour la guerre » (2008, p. 18) Le père et la fille Quintane sont peut-être tous les deux trop myopes, mais cela n'empêche pas l'écrivaine de poser un regard sur les horreurs de son histoire nationale, d'« évoquer une torture sans passer par l'oxymoron » (p. 11). En effet, Quintane affronte l'horreur sans détour, ne la dilue dans aucune figure de style, que ce soit l'oxymore, l'hyperbole, la litote ou l'euphémisme, qui fait parler de cette guerre comme d'« événements » : « couilles coupées portées encore chaudes à la bouche. Électrification non des campagnes. Cuts de langues. Enculades non toujours de petits garçons. » (p. 12) La violence, la torture, voilà ce que Quintane repasse (comme on le dit d'un mauvais film, à la télévision), sans complaisance, donnant droit de cité à ce qui se cache derrière l'entreprise commémorative défectueuse mise en place par le gouvernement. Ce repassage n'est pas ici une mise à plat mais plutôt une mise en relief de ce qui justement est trop aplati. Quintane en parle en ces termes :

La rétrospection est un travail. La rétrospection est notre travail car le présent ne suffit pas. Comment agir tout court par le biais de la rétrospection? Comment agir par le biais de la rétrospection sans être traité de marxiste intellectuel pédophile? Il s'agit, au moment d'agir, de travailler à mieux prêter le flanc aux accusations de marxiste intellectuel pédophile. (p. 106-107)

Regarder le passé n'est pas chose simple, mais c'est à la littérature de faire ce « travail », malgré les accusations farfelues auxquelles Quintane invite à tendre la joue. La démagogie n'interfère pas avec l'écriture mais la nourrit. L'oubli est le chemin facile, parce que, dans ce cas précis, se souvenir consiste à travailler dans la tristesse et dans la mort : « Que les événements produisent des larmes, c'est ce que nous prenons garde d'oublier. Ainsi sommes-nous perpétuellement surpris, enchantés et curieux. Enchantés, curieux et désolés, notre cœur se ravive à l'arrivée des larmes : nous vivons. » (p. 109) Travailler quelque chose de mauvais est exigeant, amène à pleurer, mais témoigne au moins de la vie comme résistance, résilience même à la dénégaration d'un passé traumatique. Et c'est précisément parce que sa pensée est si vive que Quintane peut parvenir à ce qui paraît impossible : évoquer de terribles drames tout en nous obligeant à esquisser un grand sourire :

Une femme terroriste : double difficulté. Une femme terroriste infirmière : triple difficulté. Une femme donne la vie, une femme terroriste donne la mort : contradiction. [...] Mais en même temps, si elle se tue au moment même où elle donne la mort, c'est peut-être qu'elle ne supporte pas de la donner, qu'elle ne veut être dans la possibilité de pouvoir constater la mort des autres et donc qu'elle ne veut plus être vivante quand ils seront décédés : c'est que c'est une femme, et de plus une infirmière. Une infirmière morte n'a plus la capacité de soigner les gens qu'elle a tués — et heureusement, car son métier lui commanderait, une fois qu'elle s'est jetée contre l'autobus munie d'une barrière de dynamite, de se relever d'entre les morts et d'y dénicher un vivant au moins, de vérifier le pouls de ce vivant tout en pestant : même pas mort, qu'est-ce que c'est que ce travail. (p. 125-126)

Cette logique un peu tordue lui donne l'occasion de montrer l'aporie que constituent les attaques kamikazes aussi bien que n'importe quel documentaire ou étude : en mettant en scène cette situation improbable où l'infirmière terroriste se dédouble et tente

de venir en aide à ses propres victimes, et en critiquant l'amateurisme du travail de meurtrière de cette dernière, Quintane confirme que seule la littérature peut engendrer une telle inventivité, qui donne au tragique un autre éclairage qui résiste au black-out de la dénégation. Il faut penser autrement, penser à partir de l'extérieur mais *penser*, critiquer, faire voir ce que d'autres veulent voir s'effacer. Solliciter la référence la plus saugrenue pour témoigner d'une situation bien plus déraisonnable encore :

Chan, acculé par quelques bagarreurs classiques dans un appartement modèle, utilisait les meubles comme autant de camarades, basculant assis dans un fauteuil pour mieux pincer un nez à droite, une joue à gauche, en balançant. Chan marchait au mur, et le mur n'était pas son ennemi. Rien n'était à l'opposé de Chan, tout était avec lui, ou devait l'être, par sa grâce. Tremblement de terre? Tremblement de terre. Concert de Jane Birkin? Concert de Jane Birkin. Menace de crise? Menace de crise. Queue devant les postes à essence? Noces devant les postes. Trop de pots de yaourt? emploi des pots. Poubelle? invention d'une synthèse aromatique. Chan gagnait. Une terrible nostalgie m'advint : Chan aurait pu gagner. Nous aurions pu tuer en dansant — au lieu de porter des bardas de soixante-quinze kilos et de faire des pompes en disant : « C'est la vie de château, merci mon adjudant. » Enfoncement des portes à coup de godasse. Cramage de mechtas. Enculages non toujours de petits garçons. Impensable vulgarité des chars, des bazookas, des lance-flammes, des drones. Minoration par le design — élégance d'un bazooka, angle de pénétration du char dans l'air, géométrie magnifique des drones. (p. 138)

Malheureusement, l'invention se déploie au mauvais endroit. On aurait pu faire la guerre avec style, avec grâce. Mais tout ce qui s'est passé en Algérie s'est fait vulgairement. Il ne s'agissait pas d'un film de Jackie Chan, certes, mais on pourrait se rappeler ces événements avec justesse et mesure plutôt qu'avec l'excès inverse, qui consiste à mettre en scène à la bibliothèque municipale et au cinéma du centre culturel des événements lénifiés : « Lire en fête,

l'Algérie, 9 au 22 octobre, rencontre, littéraire, conférence, exposition, ateliers, gastronomie, contes, cinéma. » (p. 64) Évidemment, le problème n'est pas de célébrer un pays ami, mais de faire abstraction de la litigieuse histoire qui le lie à la France. C'est ce qui est mis en lumière par cette double remarque de Quintane revenant sur une anicroche survenue lors d'une « célébration » : « Demande de précision concernant la très brève évocation de la nuit d'octobre » (p. 67); « Demande de précision sur la raison de la très grande brièveté de l'évocation de la nuit d'octobre. Que non, c'est une fiction, et que le film ne porte essentiellement pas sur la nuit d'octobre. » (p. 67) Il est facile de parler de gastronomie et de coutumes régionales, mais un massacre² dans les rues de Paris, c'est plus compliqué. Compliqué parce que la situation n'est toujours pas rentrée dans l'ordre, comme en témoigne cet exemple aux allures anodines mais qui rappelle la précarité économique des Français d'origine algérienne, sans parler de la situation explosive dans certains quartiers chauds :

Je veux bien déboursier cinquante balles pour une heure de ménage, en plus elle ferait mieux le ménage que moi, cette présentatrice de la télévision algérienne a certainement une femme de ménage, si la plupart des femmes de ménage en France sont de nationalité algérienne, quelle est la nationalité de la plupart des femmes de ménage en Algérie? mettons que les femmes de ménage viennent toujours plus du Sud, en Algérie elles seront de nationalité béninoise par exemple, mais au Bénin? au Bénin elles seront donc de nationalité zaïroise, et au Zaïre? elles seront Angolaises, par exemple si elles ne sont pas toutes décédées dans la guerre ou dans le sida, et en Angola? elles viendront, noires, d'Afrique du Sud sans aucun doute, et en Afrique du Sud? eh bien elles viendront de l'Antarctique. (p. 24-25)

² Au sujet du Massacre du 17 octobre 1961 et de Maurice Papon, voir le roman de Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

Quintane évoque la dénégation violente du discours de l'époque, à mettre sur le dos du colonialisme : « D'ailleurs, il y avait des éléments curieux concernant ce pays grand (mais petit, dans une Afrique gigantesque) : l'Algérie avait été un département français au même titre que la Saône-et-Loire! Le Maroc et la Tunisie non, mais l'Algérie oui, et c'était tout naturel. » (p. 131) Malgré la double aberration historique (faire de ce pays, mais pas des autres, un département; contenir un territoire si immense dans une structure administrative disproportionnée), c'est tout logiquement que cet état de fait se produit :

Comme si la guerre avait consisté huit ans à battre l'air autour de vous, rien. Le département signifie qu'on est à l'intérieur, division (d'un corps grand) inexpulsable. L'intérieur ne peut pas être à l'extérieur, disent les colons, et logiquement ils n'ont pas tort. Le colon dit : l'Algérie est un pays logique. (p. 132)

Évidemment, la force du travail de rétrospection entrepris par Quintane réside aussi dans sa capacité de dresser une continuité entre un passé douteux et un présent qui l'est tout autant, malgré sa différence. Premier symptôme de ce passé qui « passe mal » : la régression. Quintane écrit : « Depuis l'indépendance, je suis atteinte d'une méningite généralisée. De lui consacrer une année civile, de chanter pour elle en tapant des mains. » (p. 132-133) Elle parle ici pour son pays, se dit atteinte d'une « méningite » qui l'amène non pas à évoquer les massacres mais à chanter tout en tapant des mains. L'idiotie, certes, mais au sens presque médical d'arriération quant au fait d'assumer ce qui précède, justement. Ainsi, les appels au devoir de mémoire semblent naïfs dans un contexte où la prise en charge de l'histoire rappelle à Quintane un exercice stérile pour se donner bonne conscience :

Rien, sinon le compost clean qui ne fait rien pousser et sur lequel on trône. Ce compost de vieilles formules toutes devisant de dévoilement tandis que le premier désir d'un nouveau maire ou du

poète nouveau est d'abattre, de combler, de couvrir et d'édifier. Contentez-vous de l'édification, dit-on à tous les céciteux, à tous, puis on les somme. En parallèle aux dormitions se déplient une à une les horreurs, comme en un monde séparé, comme en un jadis. (p. 116)

Salmigondis de phrases creuses, qui oblitèrent, en même temps qu'elles sont énoncées (par le mauvais politicien, le tout aussi mauvais poète), les squelettes qui débordent du placard. Une cécité de l'ordre de l'injonction, pour tenir l'abject, le douteux, loin de soi, *dehors*, comme si une telle volonté d'effacer n'en disait pas autant que ce qu'on cherche à taire. Les morts de l'Algérie appartiennent peut-être à un autre temps, mais ils parlent encore du nôtre (*Grand ensemble* se clôt sur des épitaphes de martyrs récents), même si le pouvoir et ses malversations semblent aujourd'hui moins repérables, plus furtifs, un peu comme le spectre politique :

Il n'y a plus ni gauche ni droite. Il n'y a plus démocratie parlementaire ou démocratie non parlementaire, ou monarchie constitutionnelle, ou monarchie parlementaire, ou despotisme éclairé, ou dictateur éclairé, ou dictateur, ou démocratie socialiste, ou dictature communiste, ou dictature communiste parlementaire, ou monarchie socialiste éclairée, ou fédéralisme constitutionnel démocratique. Le monde est divisé entre éradicateurs et dialoguistes. (p. 104)

D'un côté, une violence qui n'appelle rien d'autre qu'une éradication (toute résistance étant semblable à une maladie), de l'autre, des invitations au dialogue qui ne font que jouer le jeu du *statu quo*. Pourtant, le passé guette un présent dont la volonté de clarté n'empêche en rien une dérive dans la confusion :

Le raidissement des années 00 énonce la crainte du confus, quand en fouillant les dossiers d'une grand-mère, on découvre bien ordonnés des discours d'Henriot, le maréchal serrant les mains, une photographie noir et blanc du jeune de Gaulle, Mitterrand assurant l'Algérie française, chaque pensée française dans une tête française donnant du mou. La France a nazillonné. Pas plus

possible de passer ça qu'un protestant les couilles, nez, oreilles, enfilés en guirlande aux chapeaux catholiques. Explication par papa : en face ils faisaient pire, ou : ils faisaient pareil, quand tu retrouves un copain les couilles dans la bouche qu'est-ce que tu fais. Et qu'est-ce que tu fais quand tu entends ça. (p. 145-146)

« Qu'est-ce que tu fais quand tu entends ça? », nouvelle déclinaison de la fameuse remarque d'Adorno (« écrire un poème après Auschwitz est barbare »), adaptée au début du XXI^e siècle. C'est « la question qui tue », celle qui embarrasse, que n'importe quel écrivain qui veut travailler le politique aujourd'hui doit affronter. Le constat de Quintane est indéniable : la France a collaboré, puis a participé à une guerre coloniale terrible, à des actions, des exactions dont la barbarie n'a rien à envier aux guerres ayant opposé catholiques et protestants. Quoi faire, demande Quintane? Ou plutôt, *comment faire avec*, comment produire de la littérature à partir de ça? Il faut repasser. *Jeanne Darc*, *Cavale* et peut-être de façon plus frontale (et plus efficace?) *Grand ensemble* sont des réponses à la grave question posée par Nathalie Quintane. Dans un pays qui a mis autant de décennies à faire preuve d'un tant soit peu de regrets, dans un contexte politique où Nicolas Sarkozy, le soir même de sa prise du pouvoir, a affirmé devant des dizaines de millions de Français que la repentance est une forme de « haine de soi », force est d'admettre que le combat est loin d'être gagné, qu'il faut user (pour paraphraser l'expression que François Mitterrand, ministre de l'Intérieur en 1954, consacra) de « tous les moyens » donnés à la littérature pour se rappeler à quel point il est facile d'oublier.

Bibliographie

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (2005), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit
- DUCHET, Claude. (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan
- LORET, Éric. (2006). « De la suite dans les idées fixes », *Libération*, cahier Livres, 11 mai, p. 3-5
- QUINTANE, Nathalie. (1997), *Chaussure*, Paris, P.O.L
- . (1998), *Jeanne Darc*, Paris, P.O.L
- . (2001), *Saint-Tropez - Une Américaine*, Paris, P.O.L
- . (2004), *Antonia Bellivetti*, Paris, P.O.L
- . (2006), *Cavale*, Paris, P.O.L
- . (2008), *Grand ensemble*, Paris, P.O.L

Résumé

Plutôt qu'un programme, la littéralité chez Nathalie Quintane est un procédé et une posture à partir desquels elle retravaille la matière historique. Plusieurs de ses œuvres « repassent » l'Histoire officielle de la France, soit en aplatissant des personnages et événements mythifiés à des fins idéologiques dans de grandiloquents récits, soit en mettant en relief des « mauvais sujets » ou des épisodes peu glorieux omis par cécité volontaire. De la même manière que la figure de « Kroutchev » est éclipsée dans *Chaussure* par le soulier avec lequel il tape sur la table de l'Assemblée générale de l'ONU, *Jeanne Darc* déboulonne la machine à fiction de la pucelle guerrière par la mise en exergue des

contingences bêtes qui la font passer de bergère consciencieuse à soldate. Alors que *Cavale* montre l'inconsistance et la confusion de la mémoire dans la construction de la réalité historique, *Grand ensemble* en découde avec la commémoration édulcorée des « événements » d'Algérie en disant crûment l'horreur cachée par les récits officiels. L'œuvre de Nathalie Quintane est exemplaire du rôle politique de la littérature dans la résistance à l'ordonnement de la mémoire.

Abstract

The political dimension of Nathalie Quintane's work goes beyond her positioning in the restricted literary field. Rather than a program, her literal poetry is a device and posture allowing her to question and reshape the historical matter. Her writing revisits France's official History, either by flattening characters and events mythicized into bombastic narratives to serve ideological means, either by showing up "bad subjects" or unglorious episodes voluntarily hidden or forgotten. As does *Chaussure* with the obliteration of Khrushchev's character behind his slamming of a shoe on the UN General Assembly table, *Jeanne Darc* debunks the virgin warrior portrayal's fictionalisation by showing the silly contingencies in the making a soldier out of a conscientious shepherd. Whereas *Cavale* shows the inconsistency and confusion of the memory in the construction of the historical reality, *Grand ensemble* fights the toned-down commemorations of the Algeria "events" by crudely telling the horrors behind the official stories. Nathalie Quintane's work is exemplary of the political role played by literature in resisting the organization of memory.

Louis XVII contre les barbares

De l'histoire révolutionnaire au sarkozysme

Geneviève Boucher

Université d'Ottawa

J'ai toujours aimé les vaincus. Les vainqueurs m'ennuient. Ils ne me parlent pas. D'ailleurs, qu'ont-ils à nous dire? Le succès, si riche en images, est pauvre de mots. Il y a dans la victoire quelque chose de métallique, d'inhumain, d'implacable qui glace la sympathie. S'être donné tant de mal pour ressembler à une statue de square avec des lauriers de plâtre! [...] La défaite est tellement plus intelligente. On pourrait passer sa vie à la méditer. D'ailleurs que fait-on d'autre? C'est auprès d'elle que l'on puise ses vraies ressources, que l'on sublime ses revanches.

(Rouart, 1997, p. 7-8)

La propension de la littérature à s'allier aux causes perdues, à faire revivre les vaincus de l'histoire s'explique peut-être, comme le suggère Jean-Marie Rouart, par l'ennui profond suscité par le

succès qui, s'il est « riche en images », est « pauvre de mots ». Alors que la victoire se fixe dans l'éternité tranquille d'un temps clos, la défaite laisse la lutte ouverte et invite la littérature à se joindre à la danse en ressassant le passé — un passé devenu éminemment problématique — et en recréant par la fiction une histoire sinon plus heureuse, du moins *poétisée*. La littérature devient ainsi un espace de survie des luttes légitimes, un lieu où il est possible de racheter l'histoire en sublimant une défaite injuste. Une telle conception des choses, aussi riche et salvatrice qu'elle soit, comporte pourtant le risque de passer sous silence les luttes non légitimes, de bâillonner ceux qui s'acharnent à être du mauvais côté de l'histoire. Cela passe encore lorsqu'il s'agit des grands auteurs, dont le génie littéraire excuse en quelque sorte les écarts idéologiques, mais les *mineurs*, eux, n'ont pas voix au chapitre. Pourtant, ils participent aussi à la construction du discours social et dialoguent tout autant avec les discours ambiants, les valeurs reconnues et les représentations dominantes. Pour reprendre les termes de Pierre Popovic, « le texte jugé aberrant ou atypique dit autant quelque chose de la société qui le voit naître que le texte consacré du grand écrivain. Il le dit autrement et, puisqu'il n'est de forme sans contenu, s'il le dit autrement, c'est qu'il dit autre chose. » (2008, p. 21) C'est cette « autre chose » qu'on tentera de cerner en analysant la représentation de la défaite royaliste de 1789 dans *Un roi sans lendemain* (2007), un roman de Christophe Donner qui, d'un point de vue esthétique autant qu'idéologique, est à mille lieues de ce qui est habituellement admis par la critique universitaire. Pourquoi alors s'y intéresser ? Parce qu'à travers les représentations aberrantes de la Révolution française et des enjeux qui s'y rattachent se lisent les tensions qui structurent l'imaginaire social de la France contemporaine, cette France qui, d'un côté, cherche à maintenir vi-

vante l'histoire de la Révolution à travers ses institutions, ses lieux de mémoire (voir Nora, 1984) et les rituels de la vie politique, mais qui, de l'autre, se montre profondément sceptique à l'égard des discours révolutionnaires, voire de tous les discours à visée collective.

Autofiction dédoublée en roman historique, *Un roi sans lendemain* présente parallèlement l'histoire du jeune Louis XVII et celle de Henri Norden (anagramme de Donner et personnage récurrent dans son œuvre), un écrivain à qui l'on demande d'écrire un scénario sur l'enfant du Temple. Par le truchement de l'enquête sur la mort de l'enfant, Donner retrace les grands événements qui jalonnent l'histoire révolutionnaire. À cette trame historique se superpose l'histoire contemporaine de Henri Norden, que l'on suit dans l'élaboration de son scénario aussi bien que dans sa vie privée, laquelle est d'ailleurs fortement imprégnée des enjeux entourant la chute de la monarchie. Car c'est bien sous cet angle qu'est abordée l'histoire révolutionnaire : Donner n'écrit pas un roman sur l'établissement de la république, mais sur son corollaire, la déchéance de la famille royale et la désacralisation du pouvoir monarchique.

Il s'agira ici de saisir les enjeux de ce parti pris idéologique. À travers une lecture sociocritique du roman, on tentera de comprendre comment fonctionne la représentation de la défaite royaliste, sur quels discours elle s'articule et quels aspects de l'imaginaire social elle réécrit.

L'écrivain et l'histoire

Donner s'attaque au mythe fondateur de la France moderne en partant de l'idée que l'histoire qu'on en a faite a toujours été

biaisée pour ne pas mettre en doute sa légitimité. En rappelant le sort de l'enfant du Temple, il compte agir sur cette histoire et sur la mémoire collective. Pour Maurice Halbwachs (1968, p. 74), il existe plusieurs mémoires collectives, chacune d'elles se définissant selon une logique de distinction par rapport aux autres mémoires qui cohabitent dans la société. Il s'instaure ainsi une concurrence des mémoires, qui est à la base du projet de Donner. Ce que l'auteur reproche à l'histoire officielle, celle enseignée à l'école et relayée par les institutions nationales, c'est l'hégémonie de la mémoire républicaine et, conséquemment, l'oubli de la mémoire royaliste. Pour contrer ce déséquilibre, l'auteur se prend de passion pour cette mémoire marginale, qu'il tente de faire renaître au-delà des cercles restreints des associations royalistes. Cela implique de réécrire l'histoire pour dénoncer l'illégitimité de cette Révolution qui serait « le triomphe de la loufoquerie » (*RSL*, p. 10) et pour rétablir la vérité sur une victime oubliée, Louis XVII, qu'on aurait sciemment exclu de l'histoire officielle.

L'auteur s'en prend aux discours complaisants, aux récits passionnés qui ont marqué — et qui marquent toujours — les travaux des grands historiens de la Révolution, de Michelet à Furet, en passant par Jaurès, Lefèvre et Soboul. Il leur reproche d'excuser la Révolution, de gommer ses atrocités, ses crimes, et de cautionner sa violence sous prétexte qu'elle était nécessaire :

Les historiens de la Révolution se sont toujours montrés complaisants envers la violence. Comme si c'était pour eux une violence inévitable, nécessaire. Une violence pour en finir avec la violence. La violence révolutionnaire leur apparaît comme une grande productrice d'histoire, et parfois même, pour certains, l'essence même de l'histoire. D'ailleurs souvent les historiens de la Révolution sont des révolutionnaires frustrés qui ne font la Révolution que pour entrer dans l'histoire. (p. 164)

Suivant une tendance qui traverse le roman, l'enjeu collectif, à savoir l'écriture de l'histoire nationale, est ramené à une échelle individuelle : les historiens de la Révolution trafiqueraient l'histoire au gré de leurs névroses et de leurs frustrations personnelles. Toute tentative de conférer un sens à l'événement collectif semble caduque et le discours des historiens se voit confiné à une sphère strictement individuelle. Ramenée à la contingence et à l'arbitraire des passions individuelles, la Révolution se voit vidée de son contenu idéologique. Norden va jusqu'à affirmer qu'« il n'y a rien de social, rien de politique dans cette révolution. C'est juste une poussée de violence qui a atteint son paroxysme avec l'assassinat prémédité d'un enfant. » (p. 163)

Dans le roman, la Révolution semble parfaitement gratuite, comme si elle n'était motivée ni par l'injustice sociale ni par les conditions de vie révoltantes du peuple. Le personnage de Henri tient par exemple à rappeler l'amour du peuple envers la royauté. Alors qu'il fait visiter à un acteur le musée de la dentelle d'Alençon, il en vient à considérer la confection de dentelle, qui exige patience et délicatesse, comme un signe matériel de l'amour du peuple pour ses princesses et pour ses reines :

Ce que tu vois là, c'est le contraire de l'esclavage ou de l'exploitation de l'homme par l'homme. Toutes les conneries que les historiens racontent sur le malheur de la paysannerie française sous l'Ancien Régime, qu'est-ce qu'ils en savent de la paysannerie française, qu'est-ce qu'ils peuvent comprendre au prolétariat des campagnes, est-ce qu'ils ont tenu entre leurs doigts un échantillon de dentelle? (p. 63)

La dentelle devient une métaphore du tissu social unissant, dans l'amour, la campagne à Versailles. Les historiens sont accusés d'avoir inventé de toutes pièces le mythe de la paysanne-

rie malheureuse pour légitimer la Révolution : « Il faut bien expliquer, dit-il, pourquoi on a coupé la tête au roi. » (p. 53) L'enchaînement causal se voit renversé : le peuple ne tue pas le roi parce qu'il souffre d'injustice sociale, il invente *a posteriori* l'injustice sociale pour justifier la mise à mort du roi. Vidée de ses revendications, la Révolution n'apparaît plus que comme un déchaînement de violence parfaitement absurde et gratuit.

La fonction de l'écrivain, telle qu'elle est mise en scène chez Donner, est donc de renverser cette rhétorique qui aurait consisté à prendre la cause pour l'effet et de *rétablir* une vérité historique qui se serait dissoute dans les passions biaisées des historiens. Il s'agit de rien de moins que de révolutionner l'histoire de la Révolution : « l'histoire de la Révolution française ne sera plus jamais la même, affirme Henri. Si nous respectons bien l'histoire de cet enfant, ce film provoquera un dégoût universel pour la Révolution française. » (p.17) L'écrivain se transforme en chercheur, voire en détective¹ : il dépouille les archives de la BNF pour faire sortir des limbes de l'histoire cet épisode méconnu entourant la mort de Louis XVII. Bien qu'il ne cesse de clamer le caractère inédit de son histoire, l'auteur, sur un plan strictement objectif, n'apporte rien de bien nouveau. L'intérêt de son point de vue, dans la perspective de l'analyse du discours, réside surtout dans sa manière de raconter les faits et d'opposer, selon une axiologie nouvelle, révolutionnaires et royalistes. La mise en discours de ces enjeux est également intéressante en ce qu'elle place au cœur du problème de la mémoire la question de l'écriture en conférant à l'écrivain, théoriquement du moins, le pouvoir de renverser l'histoire.

¹ L'enquête historique prend effectivement les allures d'une enquête policière avec coupable, alibi, arme du crime, etc.

Si la fonction de l'écrivain comme réparateur de l'histoire est mise en scène à travers le personnage de Henri, elle l'est aussi à travers celui de Hébert, écrivain-journaliste révolutionnaire et auteur du célèbre — et très virulent — *Père Duchesne*, que Norden tient personnellement responsable de la mort de Louis XVII. Pour Henri, qui est plein de bons sentiments, il est insoutenable que la plume soit mise au service de la destruction et de la violence : « ce qu'il y a d'intolérable dans le régicide révolutionnaire, c'est l'arme utilisée : les mots. Un écrivain assassin, c'est quelque chose d'impensable pour les progressistes. » (p. 167) Et l'auteur de surenchérir en faisant le « pitch » de son scénario : « C'est l'histoire d'un écrivain qui assassine un roi. » (p. 123) Pourtant, le cas de Hébert n'a rien d'exceptionnel et les écrivains engagés dans la destruction de la monarchie abondent pendant la décennie révolutionnaire, où la plume est activement mise au service de la lutte politique (voir Didier, 1989, p. 5-13), et ce, même si l'activité littéraire en vient à être absorbée par l'État révolutionnaire, lequel est, selon les périodes, plus ou moins totalitaire (voir Bénichou, 1973, p. 77). Revendication politique et expression littéraire forment une paire quasi indissociable en 1789 : Brissot, Mercier, Fabre d'Églantine, Chénier, Collot d'Herbois, Saint-Just ont tous poursuivi une carrière littéraire et même Robespierre, qui plus tard tiendra pour suspects les écrivains, a fréquenté les cercles littéraires avant les clubs patriotiques. Donner, par l'intermédiaire du personnage de Henri, entend faire contrepoids à cette constellation d'écrivains révolutionnaires : en utilisant la même arme, il tente de renverser l'histoire et de rendre justice aux vaincus de 1789.

Chez Donner, les révolutionnaires ne ressemblent plus aux braves patriotes qu'un Michelet ou qu'un Jaurès peint avec

complaisance; ils n'ont rien à voir avec ces hommes du peuple, sublimes par leur simplicité, revendiquant courageusement un pouvoir légitime. Dans *Un roi sans lendemain*, les révolutionnaires sont sales, rustres et sanguinaires : ce sont des porcs « égaux en droits, égaux en groin » (p. 189). On nous présente un peuple barbare qui, le 21 janvier 1793, se barbouille le visage du sang de Louis XVI avant de croupir dans l'ivresse ou encore, qui marche sur Versailles dans la seule intention de perpétrer la violence : « la foule s'en fiche [...] elle ne sait plus pourquoi elle est là, ni ce qu'elle réclame, ça fait depuis hier qu'ils n'ont pas dormi, juste bu, gueulé, dégueulé, égorgé un peu, ils auraient bien égorgé le roi, la reine, surtout la reine » (p. 190). Les enjeux politiques, qui pourraient légitimer la violence sont évacués, de telle sorte que la cruauté devient la seule motivation des révolutionnaires.

S'il y a une légitimité à chercher, elle n'est donc pas dans le camp des révolutionnaires, mais dans celui de la royauté, qui subit les événements, mais qui n'est jamais avilie par eux. Le romancier maintient un contraste constant entre l'ignominie, la bassesse, la sauvagerie des révolutionnaires et la dignité presque surnaturelle de la famille royale, qui est toujours auréolée d'une hauteur sacrée, d'une supériorité que même la guillotine ne peut anéantir :

C'est stupéfiant et exaspérant, avance l'auteur, parce qu'ils continuent d'être des princes. Quelque chose dans leurs yeux, dans leur posture, est un défi à l'égalité des hommes, à la fraternité des masses triomphantes. (p. 288)

Ce qui rend fous les massacreurs, c'est de voir que ces nobles et ces prêtres, même dépouillés de leurs biens, démis de leurs fonctions et de leurs privilèges, même traités de porcs, ils continuent d'être des nobles et des prêtres. Tout comme Louis XVI,

le 10 août, coiffé du bonnet phrygien, continuait d'être roi.
(p. 296)

Même Hébert, témoignant à la Commune de la manière dont Louis XVI a reçu sa sentence, insiste sur la dignité et sur la grandeur qui se dégage de la personne du roi, qui « avait dans ses regards et dans ses manières quelque chose de visiblement surnaturel » (p. 308). Tous les membres de la famille royale sont nimbés de cette aura surnaturelle et sont traités par l'auteur comme des saints martyrs. Cette représentation se concentre autour de la figure de Louis XVII, qui incarne l'innocence sacrifiée aux mains des barbares. L'enfant du Temple est présenté comme un « ange déchu [...] élevé par des porcs » (p. 343), comme un être naturellement supérieur dont « on dirait vraiment qu'il descend du ciel » (p. 191). Le jeu de contraste qui oppose l'angélisme de Louis XVII à la rusticité dégoûtante du peuple se prolonge dans une dialectique opposant l'innocence de l'enfant à la cruauté des criminels. Car si l'on peut douter de l'innocence de Louis XVI ou de Marie-Antoinette, on ne peut douter de celle de Louis XVII : parce qu'il n'est qu'un enfant, il incarne l'innocence absolue, il est la victime par excellence.

Une série de références christiques font de lui une victime sacrificielle, une sorte de messie qui doit, par son sacrifice, délivrer ses semblables du mal, les libérer de cette violence qui se déchaîne depuis 1789 et qui s'apaise après sa mort. Partout il est question d'expiation, mais étonnamment, cette expiation ne touche que les crimes commis à l'endroit de la royauté et non les milliers d'exécutions arbitraires de la Terreur. En choisissant d'isoler Louis XVII pour en faire un martyr, Donner passe sous silence tout un pan de la violence révolutionnaire — et pas le moindre. Il ne retient, comme issue au drame collectif, que la victime sacrificielle, mais il oublie l'hécatombe terroriste

(voir Girard, 1972). La préséance de l'individuel sur le collectif se fait une fois de plus ressentir.

Ce parti pris apparaît encore dans l'aménagement d'une géographie de la mémoire ayant pour fonction de réactiver le souvenir. Au cœur de ces lieux qui servent de support à la mémoire collective se trouve la chapelle expiatoire, monument royaliste s'il en est, qui joue un rôle important dans le roman puisque c'est là que Henri choisit de célébrer son mariage avec Dora. Cette chapelle, construite par Louis XVIII pendant la Restauration à l'emplacement de la fosse commune où ont été inhumés Louis XVI et Marie-Antoinette, est érigée pour expier les crimes des Français à l'égard de la royauté et il est encore aujourd'hui un lieu de recueillement et de rassemblement royaliste — c'est là par exemple qu'a lieu tous les 21 janvier une messe à la mémoire de Louis XVI. C'est à cet endroit hautement symbolique qu'est célébré, dans le roman de Donner, le mariage de Henri et de Dora, en signe de défi aux institutions républicaines héritées de la Révolution². Henri fait entorse à la loi selon laquelle le mariage civil doit être célébré *avant* le mariage religieux : les mariés se rendent d'abord à la chapelle expiatoire pour une cérémonie officieuse, puis à la mairie, où Henri ironise sur le discours « républicain en diable » (p. 224) de la mairesse, auquel il réplique en chuchotant « vive le roi ».

Éducation et littérature

Si Donner conteste le « mythe » du malheur paysan sous l'Ancien Régime, qu'il considère comme une fiction politique, il

² Le mariage civil est institué en septembre 1792, en même temps que la République.

s'en prend aussi au « mythe » de l'immobilité sociale de la France monarchique. Il soutient non seulement que l'ascension sociale était possible avant 1789, mais qu'elle n'est ni plus aisée ni plus rapide aujourd'hui, sous la république. Henri met en parallèle l'ascension sociale, lente mais possible, qui caractérise la société d'Ancien Régime et l'ascension des hommes de sa propre famille, de son grand-père pêcheur à lui-même, devenu écrivain, en passant par son père, pseudo-intellectuel et demi-écrivain. L'ascension se fait à chaque étape par le savoir, par un rapport particulier à l'éducation et, surtout, aux livres, les livres que l'on *lit* et qui permettent de s'élever au-dessus de sa caste, puis ceux que l'on *écrit* et qui représentent l'émancipation ultime puisque l'écrivain se trouve de l'autre côté de la chaîne de transmission : il est non plus récepteur, mais *producteur* d'un discours et d'un savoir. Lorsqu'il évoque cette ascension sociale qui s'est étalée sur trois générations, Henri s'enorgueillit de son « titre » d'écrivain, comme s'il ne s'agissait ni d'un métier ni même d'un statut mais bien d'un *titre*, conféré par une forme d'élection héréditaire ou sociale, un peu comme un titre de noblesse qui marquerait l'appartenance à une nouvelle aristocratie et qui permettrait de s'élever au-dessus des masses confinées au labeur.

La seule vraie liberté, le seul mode d'émancipation, n'est donc pas donné par les institutions républicaines, mais par l'écriture, par la maîtrise du discours. À quelques reprises, Donner met en scène le « bonheur d'écrire » (p. 182) d'un peuple à peine sorti de l'analphabétisme et à qui l'on demande de s'exprimer dans les Cahiers de Doléances. Il présente aussi cet irrésistible appel de l'écriture en imaginant le rustre cordonnier Simon (à qui a été confiée la garde du jeune Louis XVII) dictant un message à l'intention de Hébert, mais ne pouvant

s'empêcher d'ajouter quelques lignes — grammaticalement aberrantes — de son cru, comme s'il était transporté par une soudaine « vocation littéraire » (p. 348). Au moment où il détient un pouvoir politique, l'homme du peuple, tout illettré qu'il est, se rêve écrivain. C'est par l'écriture que se gagnent les batailles, celles du présent, tournées vers l'action, et celles, plus lointaines, de la mémoire.

La maîtrise des lettres est du côté des membres de la famille royale, que l'on présente toujours un livre à la main, mais elle est également du côté des dirigeants révolutionnaires, qui appartiennent à l'élite lettrée et qui, en cela, se distinguent peu de la vieille élite de naissance. On a longtemps insisté — et Donner le fait aussi — sur l'apparence aristocratique des Hébert et des Robespierre, élégamment vêtus, perruqués, poudrés, un peu hautains. C'est l'éducation et la conscience de leur rôle qui rendent certains hommes politiques d'origine roturière semblables à l'élite aristocratique. Ce phénomène est frappant dans le roman. On voit par exemple Louis XVI en voiture débattre de littérature antique avec quelques députés lettrés. Inversement, dans cette société où l'ascension sociale est rendue possible par l'éducation, c'est par la « déséducation » que l'on compte ramener le jeune Louis XVII au niveau commun. On le confie au rustre cordonnier Simon et à sa femme, qui se voient chargés de faire son éducation citoyenne. La grammaire, les mathématiques, les sciences, la philosophie sont abandonnées : on apprend à l'enfant à boire, à jurer et à chanter la Marseillaise. Bref, en lui faisant oublier ce pour quoi on l'avait formé — être roi —, on entend faire de lui un « enfant de la patrie », égal à tous les autres. Ce projet ne fonctionnera qu'à moitié, car le Louis XVII de Donner conserve dans l'avilissement l'aura su-

blime qui le rend supérieur aux autres enfants. L'égalité est donc une lubie. L'ascension, l'égalisation relative par le savoir est possible, mais les rois forment malgré tout une classe à part : ils sont, chez Donner, semblables à des demi-dieux.

Individu et collectivité

L'obsession de l'ascension individuelle est si forte qu'elle prend le dessus sur l'émancipation collective, qui se voit complètement évacuée de l'œuvre. L'histoire révisée de la Révolution est ainsi racontée dans un déni total du collectif et des enjeux sociaux. Dans ce tableau, il n'y a de place que pour l'individu, qui représente l'unique point focal de l'œuvre.

Dans un pamphlet publié en 1998, Donner propose, de manière volontairement provocante, d'épurer la littérature en la débarrassant une fois pour toutes de la « folle du logis ». Son jugement est sans appel : « Un poison infeste la littérature : l'imagination. » (1998, p. 7) Considérant la littérature comme un outil de connaissance et soutenant qu'il n'y a de connaissable que le moi, il fait de l'autobiographie le seul genre littéraire qui puisse légitimement aspirer au statut d'œuvre d'art, tout le reste devant être relégué au statut de vain divertissement. Ce repli sur le moi dépasse les frontières de l'autobiographie et se répercute jusque dans l'écriture de l'histoire, où le surinvestissement des individualités se fait au détriment des instances collectives en infléchissant et les représentations traditionnelles de la Révolution et les modes d'appropriation de la mémoire. Si l'auteur s'oppose à la Révolution, c'est moins parce qu'il conteste ses principes que parce qu'il considère qu'elle en est dénuée. Là où les historiens donnent généralement à voir un déchaînement d'enthousiasmes

collectifs, Donner montre une foule mue par des pulsions violentes, par un irrationnel désir de vengeance et par l'intérêt individuel. Bref, ce roman qui aborde des enjeux d'ordre collectif (la réécriture de l'histoire, le devoir de mémoire, etc.) se heurte à une incapacité à penser en termes collectifs.

La Révolution se trouve ainsi vidée de son contenu politique et idéologique : sous la plume de Donner, elle n'est qu'un déferlement anarchique d'intérêts personnels. La tragédie nationale prend des allures de roman familial : Henri parle de la chapelle expiatoire comme d'un « temple dressé en expiation d'un des crimes le plus odieux de l'Histoire. Meurtre du père, de la mère, abandon de l'enfant. Et puisqu'il en faut pour prendre en charge cette mémoire, je me présente. » (*RSL*, p. 223) On aimerait pouvoir reconnaître là le roman familial de la Révolution théorisé par Lynn Hunt, cette dynamique collective de mise à mort du père symbolique de la patrie (le roi) au profit d'une fraternité généralisée (Hunt, 1992), mais le texte nous empêche de tirer de telles conclusions et de donner une dimension collective à ce qui n'appartient qu'à la sphère restreinte de l'individualité. Pour Henri, ce qui est odieux, ce n'est pas tant le drame d'une nation qui se voit dépossédée de ses figures parentales et qui ne construit une fraternité que dans le sang, c'est le drame individuel d'un enfant qui a perdu son papa et sa maman avant d'être lui-même abandonné à son sort. L'auteur met également en scène un Hébert dont l'implication révolutionnaire est motivée par des aspirations individuelles plus que par des idées politiques de justice sociale. Ce n'est pas la cause transcendante du peuple qui l'anime : c'est la vanité, la vengeance et l'appât du gain. Tout laisse croire que l'homme est incapable de s'engager dans des causes collectives si les enjeux ne touchent pas directement sa vie ou sa famille. L'engouement collectiviste

est absent, comme s'il n'était pas (ou plus) possible de penser et d'agir en termes collectifs, comme si la société actuelle était revenue de toutes ses illusions militantes. Si la fin des grands récits rend caduque la préparation du Grand Soir, elle oblige à réinterpréter tous les Grands Soirs de l'histoire à la lumière du désenchantement actuel.

Non seulement les enjeux collectifs sont ramenés à de l'individuel, mais ils sont traités sous un mode essentiellement affectif, avec toutes les ressources du *pathos*, comme si, pour conférer un sens nouveau à l'histoire, il fallait d'abord et avant tout *émouvoir*. Les exemples foisonnent. Sylvie Delamare décide de faire un film sur Louis XVII parce qu'elle est « émue aux larmes » (*RSL*, p. 12) par un article à son sujet; Henri, qui s'amuse à « faire pleurer [Dora] en lui racontant les malheurs du petit Louis » (p. 159), se vante du caractère larmoyant de son scénario et prévient que « pleurer ne suffira pas » (p. 17); le jour de son mariage, Dora pleure encore (« elle lâcha deux larmes », p. 221) lorsqu'elle réalise que Henri la conduit à la chapelle expiatoire. C'est encore sous le mode de l'affect qu'est abordé le traitement historique de la mort de l'enfant du Temple :

On n'a pas idée du chagrin qui s'est instauré en France le 8 juin 1795. Un chagrin d'autant plus douloureux que son histoire est censurée par tous les régimes. (*RSL*, p. 165)

Les manuels d'histoire sont-ils incapables de rendre compte du chagrin dont souffre la France depuis la Révolution? [...] Les historiens abandonnent aux romanciers le traitement du deuil. (p. 167)

Cette dernière accusation n'est pas rigoureusement exacte. Les représentations pathétiques du sacrifice royal circulent dans le discours historique depuis fort longtemps, et notamment sous

la plume de Michelet. Lorsqu'il fait le récit de l'exécution de Louis XVI, Michelet insiste sur « l'image de pitié » (1992 [1845-1853], p. 212) éveillée par le roi: il parle des « scènes infiniment douloureuses, qui attendrissent tout le monde pour le roi » (p. 213), des larmes versées par tous ceux qui assistèrent à son dernier souper avec sa famille (p. 214) et des « émotions déchirantes » (p. 217) suscitées par sa mort. Mais Michelet ne s'arrête pas à ces descriptions larmoyantes; il se sert de ces images pathétiques, lourdement chargées d'affectivité, pour relancer le discours républicain :

Inégalité profonde, injuste! que la souveraine injustice, la royauté, subsiste encore dans la mort, qu'un roi soit pleuré plus qu'un homme!... Qui a raconté dans ce détail infini d'accidents pathétiques les morts admirables des héros de la Gironde et de la Montagne, ces morts où le genre humain aurait appris à mourir? Personne. Chacun d'eux a eu un mot, et c'est tout, un mot d'injure le plus souvent. Basse ingratitude de l'espèce humaine! (p. 217)

Chez Michelet, le *pathos* et le registre affectif ne sont pas une finalité : il ne s'agit pas de pleurer le roi, mais de s'indigner qu'on pleure un roi plus qu'un autre homme. Michelet va encore plus loin en se scandalisant que les larmes versées pour le roi aient pour effet de le faire renaître symboliquement : « On put voir cette chose fatale que la royauté, morte sous le déguisement de Varennes, avilie par l'égoïsme de Louis XVI au 10 août, venait de ressusciter par la force de la pitié et par la vertu du sang. » (p. 220) La cruauté des conditions de détention et la rigueur du supplice élèvent le roi alors qu'il s'agissait précisément de l'abaisser, de l'anéantir : « Ennobli par la résignation, le courage et la patience, il s'élève, il monte; sacré par le malheur mieux que par la royauté, il est un objet poétique. » (p. 222) Michelet met en garde contre ce talisman tandis que Donner

l'exalte, l'amplifie. Dans *Un roi sans lendemain*, on pleure la famille royale pour mieux la faire renaître : en déplorant l'injustice de son sort, on lui confère une légitimité nouvelle qui oblige à mettre en doute le mythe national de la Révolution bienfaisante.

Cette propension à envisager le monde à travers les lunettes de l'affectivité se fait fortement ressentir dans le discours contemporain, et notamment dans le discours historiographique, où l'on observe non seulement une tendance à faire l'histoire des émotions (voir Reddy, 2001), mais, plus significativement, un glissement vers une appropriation sentimentale du passé, vers un rapport affectif à certains épisodes de l'histoire. En introduction du deuxième numéro de la revue *Écrire l'histoire* consacré à l'émotion, Piroska Nagy et Damien Boquet notent la « diffusion d'une sentimentalité victimaire qui poisse notre rapport au passé » (2008). C'est encore de cette confusion entre le devoir de mémoire et l'effusion larmoyante que parle Olivier Laliou lorsqu'il note que, dans le discours actuel sur la Shoah, « le devoir de mémoire est [...] assimilé à une nouvelle religion civique privilégiant l'émotion, sans véritable contenu, inefficace sur le plan politique » (2001, p. 83). C'est cette forme, vide de revendications politiques, que prend le devoir de mémoire dans *Un roi sans lendemain*. Tout se passe comme s'il se construisait au sein de l'imaginaire social un espace mémoriel, un type de rapport à l'histoire fonctionnant selon des modalités essentiellement émotives. Plus largement, la désaffection des enjeux collectifs au profit d'une sentimentalité tournée vers l'individu fait écho à la « deuxième révolution individualiste » qu'analyse Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide* : « privatisation élargie, érosion des identités sociales, désaffection idéologique et politique, déstabilisation accélérée des iden-

tités » (p. 9-10). Le processus de personnalisation généralisée vide de leur sens « les grandes valeurs du modernisme » (p. 58) telles que la Révolution et « dévitalise la *res publica* » (p. 72) au profit de la sphère privée.

Révolution et royalisme dans la France d'aujourd'hui

Il se dégage du roman de Donner une désillusion, un scepticisme généralisés à l'égard de tous les discours révolutionnaires. 1789 se confond avec Mai 68 et, surtout, avec le militantisme communiste, qui s'est souvent soldé par l'action violente. La France d'aujourd'hui est prise avec son passé — ou plutôt *ses* passés — révolutionnaires comme Henri est pris avec l'héritage de son père, un ardent militant communiste qui agit dans toute l'œuvre de Donner comme un puissant contre-modèle. Dans *L'Empire de la morale*, Donner s'en prend d'ailleurs ouvertement à ce père militant en dénonçant l'idéologie communiste, qu'il considère comme l'une des deux plus grandes impostures du XX^e siècle (la seconde étant la psychanalyse³). Dans *Un roi sans lendemain*, le rejet de l'ordre établi est également incarné par la figure du grand-père, un Résistant mort en déportation, un martyr dont la photo, posée sur le piano, devient obsédante. Admiratif de ces hommes révoltés s'opposant courageusement au pouvoir en place, Henri a longtemps rêvé de faire la révolution :

Henri avait adoré la Révolution, comme d'autres la conquête spatiale ou le football. Jusqu'à l'âge de treize ou quatorze ans, il n'avait ambitionné qu'une chose, devenir le chef de la révolution, la conduire jusqu'au sommet des sentiers escarpés du marxisme, du léninisme [et] du bolchevisme (p. 21).

³ Sa mère était psychanalyste.

Épouser la cause royaliste revient à se libérer des lubies communistes devenues inopérantes depuis la fin de la Guerre froide, mais également à s'affranchir de la loi du père, à s'émanciper de son passé, de son histoire familiale. C'est aussi devenir adulte et revenir d'un enthousiasme enfantin qui est mis sur le même plan qu'une vulgaire passion pour la conquête spatiale ou pour le football. La trajectoire du personnage de Henri suggère d'ailleurs qu'après maints égarements, il devient enfin adulte et ce n'est pas un hasard si sa profession de foi royaliste coïncide avec sa décision de se marier. Sur le plan collectif, la réévaluation du rôle de la Révolution dans l'histoire de la France actuelle prend aussi les allures d'un conflit intergénérationnel, d'un règlement de comptes avec l'histoire. Les enfants des militants communistes de l'après-guerre et des soixante-huitards ne se reconnaîtraient plus dans le discours révolutionnaire. Le désenchantement qui accompagne la fin des grands récits (Lyotard, 1979) viderait la mythologie nationale de son sens, ce qui obligerait à réécrire l'histoire afin de lui donner un sens nouveau.

Mais au-delà du rejet de l'utopie révolutionnaire, pourquoi cette complaisance envers le royalisme? Comment résonnent les valeurs qui fondent la mémoire royaliste dans la société créée par l'auteur? Toute entreprise de mémoire collective implique que les ponts avec le passé ne soient pas totalement coupés et que les différents groupes sociaux se construisent une mémoire en sélectionnant dans le passé des éléments qui survivent dans le présent : ainsi, la mémoire collective « ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient » (Halbwachs, 1968, p. 70). La structure narrative de l'œuvre, qui met en parallèle l'histoire de Louis XVII et celle de Henri, repose juste-

ment sur l'imbrication du passé et du présent. Ce que Halbwachs appelle les cadres sociaux de la mémoire (1976), à savoir les « points de repère temporels, spatiaux, langagiers et éthiques » (Hamel, 2006, p. 16) qui rendent possible la remémoration, sont disséminés dans la partie contemporaine de l'histoire afin de créer une communauté unie non pas par ses idées royalistes, mais par son mode de vie et son appartenance à un nouveau type d'élite, à une nouvelle aristocratie.

Dans une entrevue accordée à *La Presse* en 2008, Donner affirmait rejeter les idées gauchisantes de ses parents sur au moins un point capital, le rapport à l'argent : « J'ai été élevé dans le mépris de l'argent et la haine du capitalisme et on dirait que tout mon parcours depuis consiste à essayer de comprendre l'argent et à vénérer l'excellence et le luxe.⁴ » Ce rapport décomplexé à l'argent n'est pas même couvert d'un voile de pudeur. L'argent est la légitimation ultime, la seule quête valable : il a remplacé toutes les valeurs — sauf peut-être la quête du moi, dont il est d'ailleurs souvent le prolongement. Cela apparaît de manière particulièrement choquante dans *20 000 euros sur Ségo* (2009), un roman dans lequel Donner tourne en dérision les primaires socialistes de 2008 en les assimilant à une course hippique. Henri Norden a besoin d'argent pour refaire la fenestration de son appartement : il mise donc 20 000 euros sur Ségolène Royal en espérant remporter le pactole. Dans cet univers où le vide idéologique est racheté par le contentement individuel, « les courses ont remplacé la politique » (p. 59) et les banquiers, ces « prêtres modernes », ont remplacé l'infâme « religion » communiste (p. 95).

⁴ <http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/entrevues/200812/13/01-810177-christophe-donner-lecrivain-de-lhotel.php>.

Bien qu'elle soit mise en scène de façon plus discrète, l'exubérance pécuniaire caractérise la quasi-totalité des personnages d'*Un roi sans lendemain*, qu'il s'agisse de Henri, souvent fauché, mais n'hésitant jamais à vider son compte de banque dans une boutique de luxe, ou de la productrice Sylvie Delamare, une riche héritière « aux allures de pédégère » (*RSL*, p. 14) qui règne sur sa petite cour dans ses bureaux luxueux de l'avenue d'Iéna. Tous les personnages évoluent dans un univers où l'argent coule à flots (même s'il arrive, pour Henri notamment, que la source se tarisse) : ils fréquentent les beaux quartiers (le 16^e arrondissement, l'avenue Montaigne), mangent dans les meilleurs restaurants et investissent les lieux mondains. La richesse est ostentatoire : les marques défilent (Prada, Baccarat, Lamborghini, Mercedes, etc.) et c'est par elles que se distingue la nouvelle aristocratie financière. Les marques prestigieuses semblent être devenues les nouveaux sceaux d'authentification, les nouveaux quartiers de noblesse et l'on peut se demander si, dans une certaine mesure, elles ne remplacent pas le patronyme, fondement de l'ancienne aristocratie.

Chez Donner, la plupart des représentants de cette aristocratie friquée évoluent dans des cercles restreints étroitement liés au pouvoir⁵ et font partie d'une « élite » culturelle douteuse. Parmi ces nouveaux aristocrates qui conjuguent production culturelle et goût du luxe, on trouve une productrice milliardaire aux idées artistiques convenues, des acteurs qui ne jurent que par le cinéma hollywoodien et par l'argent qui s'y fait, un écrivain faussement rebelle qui s'ennuie au théâtre et une ani-

⁵ L'auteur insiste par exemple sur le fait que Jean, ancien amant de Dora et personnalité culturelle importante, est un proche du Président de la République, qui l'appelle à l'occasion sur son portable.

matrice d'émission littéraire dont la bibliothèque ne contient que des livres à l'état neuf, qu'elle n'a manifestement pas lus. Les mondanités qui enrobent le milieu culturel et les préoccupations commerciales de cette industrie prennent une place si grande qu'elles en viennent à vider de leur contenu les différentes formes d'art, de la même manière que les événements historiques sont vidés de leur essence idéologique. Avec toutes les nuances qui s'imposent, l'échantillon social qui nous est fourni dans le roman ressemble à une version moderne de la cour de Versailles, avec ses cercles, son faste et son divertissement, mais aussi avec une certaine vacuité qui est inséparable de la course au prestige et aux honneurs individuels.

Le discours sarkozyste

Il est significatif que ce roman de Christophe Donner paraisse précisément en 2007, au moment de l'élection de Nicolas Sarkozy à la présidence de la République. Les allégeances politiques de l'auteur sont bien connues : dans *20 000 euros sur Ségo*, son *alter ego* Norden avoue avoir voté pour Sarkozy malgré — ou à cause de — son philistinisme et son rapport ostentatoire à l'argent et au luxe : « Sarkozy [...] avec ses disques de Serge Lama, sa montre à quarante-cinq mille euros, ses tics et rhétorique de vendeur de voiture » (p. 64). Il en fait un messie qui aurait délivré la France du péché révolutionnaire :

Le génie de cet homme qui allait nous redonner l'espérance, et sauver la patrie une énième fois, ce dont il faudra toujours lui être reconnaissant, c'est d'avoir révélé enfin la vraie nature de la rhétorique révolutionnaire. En l'adoptant, en faisant siens les slogans marxistes de l'ancien temps, Sarkozy les portait au sommet du ridicule, dévoilant leur inanité, leur vacuité, leur part de démente. (p. 110)

Dans *Un roi sans lendemain*, le discours sarkozyste n'est pas revendiqué en tant que tel, mais il transparaît dans les positions idéologiques de l'auteur.

Dans son célèbre discours prononcé à Bercy le 29 avril 2007, quelques jours avant le second tour de l'élection présidentielle, Nicolas Sarkozy aborde la question de la délinquance des jeunes des banlieues par le biais d'une rhétorique victimaire. Sont évoqués un garçonnet de onze ans victime d'une balle perdue, une jeune fille « brûlée vive [par des] voyous » et un petit garçon pleurant la mort de son père gendarme. Arguments de type affectif et culte de la victime s'allient dans la construction d'un discours manichéen qui oppose les bons et les méchants, les victimes et les délinquants (« Je ne mettrai jamais sur le même plan les victimes et les délinquants »), la « France qui veut construire » et « la France qui casse ». Toute violence apparaît dès lors comme radicalement « contraire [à] l'idéal républicain qui est le nôtre ». C'est dans le prolongement de ce raisonnement que Sarkozy condamne l'héritage de mai 68, cette presque-révolution qui, en imposant « le relativisme intellectuel et moral », aurait fait disparaître les impératifs moraux et favorisé les casseurs délinquants plutôt que les victimes. Donner ne parle pas autrement des sans-culottes qui ont renversé la monarchie et pour qui, comme pour les soixante-huitards, « il n'y avait plus rien de grand, plus rien de sacré, plus rien d'admirable, plus de règle, plus de norme, plus d'interdit » (Sarkozy, 2007). En condamnant l'écroulement des hiérarchies sociales qui assuraient le maintien de la société et, surtout, la violence gratuite des révolutionnaires barbares, Donner tient non seulement le même discours que Sarkozy, qui rejette la « délinquance » des soixante-huitards, mais il le fait avec les mêmes arguments, au nom des mêmes valeurs morales.

La réécriture de défaite royaliste à laquelle se livre Christophe Donner confère à la littérature la mission de rétablir une vérité compromise par le regard biaisé des historiens. L'écrivain légitime, œuvrant pour le maintien de l'ordre moral (Norden), s'oppose ainsi à l'écrivain illégitime qui met sa plume au service de la délinquance (Hébert), une délinquance dont sont d'ailleurs accusés tous les révolutionnaires. Les héros de la liberté que célèbre le grand récit républicain ne sont plus que des barbares perpétrant une violence injustifiée. Le mythe national semble dès lors dénué de tout principe : les enjeux collectifs qui le fondent sont rendus caducs par le surinvestissement des instances individuelles, lesquelles voient la Révolution de ses revendications sociales et imposent un traitement essentiellement affectif de l'événement. Non seulement l'auteur rejette le consensus tacite qui existe autour de l'action bienfaisante de la Révolution, mais il s'inscrit dans la construction d'une nouvelle *doxa* qui condamne toute menace à l'ordre établi et qui invite à chercher ailleurs que dans l'action révolutionnaire les fondements de la France moderne.

Bibliographie

- BÉNICHOU, Paul. (1973), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.
- DIDIER, Béatrice. (1989), *Écrire la Révolution : 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France.
- DONNER, Christophe. (1998), *Contre l'imagination*, Paris, Fayard.
- . (2001), *L'Empire de la morale*, Paris, Grasset.
- . (2007), *Un roi sans lendemain*, Paris, Grasset.
- . (2009), *20 000 euros sur Ségo*, Paris, Grasset.
- GIRARD, René. (1972), *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- HALBWACHS, Maurice. (1968), *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- . (1976), *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Mouton.
- HAMEL, Yan. (2006), *La Bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- HUNT, Lynn. (1992), *Le Roman familial de la Révolution française*, traduit de l'anglais par Jean-François Sené, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire ».
- LALIEU, Olivier. (2001), « L'invention du "devoir de mémoire" », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 1, n° 69, p. 83-94. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2001-1-page-83.htm>.

- LIPOVETSKY, Gilles. (1993), *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- LYOTARD, Jean-François. (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- MICHELET, Jules. (1992 [1845-1853]), *Histoire de la Révolution française, livre VIII. Louis XVI était coupable*, postface de Pascal Ory, Arles, Éditions Bernard Coutaz.
- NAGY, Pirooska et Damien BOQUET. (2008), « L'émotion de l'historien », *Écrire l'histoire, Émotions*, n° 2.
- NORA, Pierre. (1984), « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », dans *Les Lieux de mémoire, I la République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ».
- PETROWSKI, Nathalie. (2008), « Christophe Donner : l'écrivain de l'hôtel », *La Presse*, 13 décembre. En ligne : <http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/entrevues/200812/13/01-810177-christophe-donner-lecrivain-de-lhotel.php>
- POPOVIC, Pierre. (2008), *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- REDDY, William. (2001), *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROUART, Jean-Marie. (1997), *La Noblesse des vaincus*, Paris, Grasset.
- SARKOZY, Nicolas. (2007), Discours du 29 avril à Bercy.

Résumé

La sublimation de la défaite royaliste que propose Christophe Donner dans *Un roi sans lendemain* (2007) repose sur une remise en cause radicale de la Révolution française et du récit qu'en ont fait les historiens. La représentation des révolutionnaires en barbares sanguinaires, l'évacuation des enjeux collectifs au profit d'une individualité exacerbée et le recours à un pathos victimaire s'allient pour délégitimer le mythe fondateur de la France moderne. Ultimement, c'est l'ensemble des discours révolutionnaires qui se voit discrédité : dans la lignée du sarkozysme, tout bouleversement de l'ordre établi semble ainsi constituer une forme de délinquance socialement inacceptable.

Abstract

The sublimation of the royalist defeat of 1789 that Christophe Donner presents in *Un roi sans lendemain* (2007) implies a radical reconsideration of the French Revolution and of historians' narrative reconstruction of the event. The representation of revolutionaries as bloodthirsty barbarians, the primacy of individuality over collective issues and the use of a victim-based patos result in the delegitimization of France's founding myth. Ultimately, all revolutionnary discourses are discredited: similarly to Nicolas Sarkozy's thought, any disruption to the established order is considered as a form of socially unacceptable delinquency.

L'esthétique du resserrement dans *Les Grands Soleils* de Jacques Ferron

Jonathan Livernois

Université d'Ottawa

Si l'on en croit Marcel Olscamp, Jacques Ferron, « [c]omme ses deux illustres prédécesseurs (Voltaire et Louis Fréchette), [...] prévoyait de connaître le succès grâce à ses talents de dramaturge » (1997, p. 337). Pourtant, l'écrivain ne sera jamais reconnu pour ses pièces, sans doute parce que son théâtre, comme le rappelait le comédien Marcel Sabourin, était « trop littéraire, passait difficilement la rampe lorsqu'il était mis en scène » (Olscamp, p. 337). L'accueil mitigé de la pièce qui nous intéressera ici, *Les Grands Soleils*, publiée d'abord aux Éditions d'Orphée, modifiée et présentée en 1968 au TNM dans une mise en scène d'Albert Millaire¹, en témoigne éloquemment. La pièce

¹ C'est la version que nous étudierons ici. Notons aussi que la pièce fut reprise en 1977 à Québec par Jean-Marie Lemieux, qui y fera plusieurs modifications. Bernard Andrès y verra d'ailleurs un lien avec l'élection du Parti Québécois, le

a été décrite par Martial Dassylva de *La Presse* comme une « œuvre verbale, parfois verbeuse, qui sacrifie plus que nécessaire sur l'autel de la littérature » (1977, p. D2, et 1968, p. 24; voir Lavoie, 1969, p. 185). Plusieurs critiquent plutôt son quatrième acte, qui vient complexifier inutilement l'action (voir Leblanc, 1982, p. 442; Major, 1968, p. 10; Mailhot, 1988, p. 232). Jean Basile, du *Devoir*, parle sans détour d'un « échec », d'une pièce qui « déploie une conception dramatique impossible à défendre » et qui exprime « des idées qui, hélas, sont déjà dépassées » (1968, p. 13). Pis encore, un spectateur écrit dans *Le Devoir* qu'il sait « plus d'un spectateur qui ayant fait l'effort de réintégrer son fauteuil après l'entracte n'a pu résister au sommeil » (Chalvin, 1968, p. 5). D'autres furent plus enthousiastes : André Major parle d'un « spectacle folklorique et politique » et croit qu'on « peut difficilement imaginer une meilleure présentation, une distribution aussi bonne, un dispositif scénique [...] plus efficace » (1968, p. 10). Pierre de Grandpré y reconnaît quant à lui « du vrai théâtre engagé » qui rappelle, avec une couleur moderne, « une littérature qui avait cours et que naguère encore on appelait avec mépris "patriotarde" » (1969, p. 219).

Le lecteur d'aujourd'hui n'aura pas beaucoup de peine à comprendre les raisons de cet échec relatif. Il notera sans doute la confusion des époques à l'œuvre dans cette pièce, confusion

15 novembre 1976 : « Sept mois s'étaient écoulés depuis le 15 novembre 1976 et l'on tenait à souligner le fait. Toute la production s'en ressentit. Alors que le texte original, tout comme la version de 1968, se présentait comme une vaste réflexion sur le nationalisme à partir des troubles de 1837, la dernière production de la pièce se trouve plutôt orientée vers une consécration de la figure mythique de Papineau. » (1977, p. 148) On note d'autres reprises, comme celle du 24 mai 2010, jouée devant le monument Chénier par une troupe d'étudiants du Cégep du Vieux Montréal.

qui a certainement déstabilisé plus d'un spectateur en 1968. L'action semble d'abord se dérouler à Montréal autour du monument Chénier et de « la gare Viger », fermée depuis 1951. Dans le quatrième acte, on parle aussi de Pepsi, de la guerre de Corée, des fours crématoires et d'Hiroshima. Nous sommes donc dans les années 1950? Rien n'est moins sûr. Sur la scène, il y a aussi le cabinet du docteur Jean-Olivier Chénier, héros de la bataille de Saint-Eustache, et son jardin où poussent ces tournesols géants qu'on appelle grands soleils. Nous sommes donc en 1837? Rien n'est moins sûr. Au début de la pièce, le narrateur donne une leçon d'histoire et rappelle, dans cette phrase quelque peu confuse : « Le 7 mai 1837, [Papineau] entreprend une tournée — Lévesque qui le conduira jusqu'à l'assemblée des six comtés, des quatre-vingt douze résolutions, pas très loin de la révolution, lui qui n'était d'abord qu'un parlementaire indigné » (Ferron, 1990, p. 390. Désormais *GS*) Si la date du 7 mai est bien celle de l'Assemblée de Saint-Ours, où Papineau fut d'ailleurs absent, le spectateur se questionnera longuement sur l'identité de ce « Lévesque² ». Il est justice de se demander s'il ne s'agirait pas de cet ancien ministre libéral sur le point de fonder un parti politique. La description de Papineau en « parlementaire indigné » et « pas très loin de la révolution » sied aussi au René Lévesque de 1968, d'autant plus que la structure de la phrase, ambiguë, laisse planer le doute. Donc, à quelle époque sommes-nous?

Temps tordu

² Les patriotes dont le patronyme est Lévesque et qui sont identifiés par Messier (2002, p. 301-302) ne semblent pas correspondre au mystérieux personnage dont parle Ferron.

Dans *Les Grands Soleils*, comme dans plusieurs romans de Ferron, la ligne du temps semble pliée et dépliée à la guise de l'écrivain. L'histoire est un matériau tordu³. Le temps n'est pas linéaire; il est cyclique. L'Hérault, dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, le donne à penser :

Certaines images — le pays, la naissance, les Amérindiens, etc. — sont comme le caillou jeté dans la mare qui engendre des cercles concentriques sur toute la surface. Elle sont le point fixe à partir duquel se dessine la spirale. L'image ne s'éparpille pas, mais revient toujours sur elle-même, ou plutôt s'élargit progressivement. Son élargissement est sa profondeur. La figure du « robineux » ramène donc à une loi fondamentale de l'imaginaire ferronien : le mouvement rectiligne y est toujours dépossédant, tandis que le mouvement circulaire, sinueux, engendre la profondeur et la signification. (1980, p. 163)

S'il est vrai que le retour du même « engendre la profondeur et la signification », c'est peut-être parce qu'il est propice à la transmission, à la perpétuation d'une mémoire riche d'enseignements. En contrepartie, il peut aussi empêcher l'éclatement de formes nouvelles. Entre ces deux possibilités, Ferron en arrive, dans *Les Grands Soleils*, à ce que nous décrivons comme une *esthétique du resserrement*. Cette dernière tire le meilleur parti possible du régime temporel qui perdure ici et duquel, nous croyons, la culture québécoise n'est pas sortie : un

³ Leblanc (1982, p. 441) croit que « Jacques Ferron rétablit la vérité historique jusque dans ses détails (la relation Chénier-Élizabeth, le rôle historique du clergé qui condamnera la rébellion, le récit des batailles elles-mêmes) ». Nous croyons bien plutôt que Ferron se sert de l'histoire comme d'un matériau littéraire qu'il peut modeler et travestir à sa guise. La vérité historique est sans cesse bafouée dans cette pièce, et cela n'est pas innocent, nous le verrons. Comme Mercier (1999, p. 192), nous croyons que « la fiction devient [...] non pas la simple marque de l'écrivain et de sa fantaisie, mais un véritable mode de saisie et d'expression de la conscience collective ».

régime cyclique qui n'aboutit pas, qui repousse sans cesse l'achèvement propre au temps linéaire; un temps qui, paradoxalement, n'enseigne presque plus rien, qui charrie indistinctement traditions vivaces et mortifères, lesquelles sont difficilement dissociables à cause d'une conscience historique inconséquente et déficiente.

D'emblée, dans *Les Grands Soleils*, on constate que le retour du même ne peut survenir que parce que quelque chose, en cours de route, meurt. Comme le dit le personnage de Sauvageau à son comparse Mithridate, ces deux clochards qui habitent le Square Viger depuis des temps immémoriaux : « La saison, elle, dit que si le grain ne meurt, il n'y aura point de moisson. Dans l'immédiat, je n'appréhende rien de bon. » (GS, p. 482) On aura bien sûr reconnu une référence directe à l'Évangile selon saint Jean : « si le grain de blé ne tombe en terre et ne meurt, il reste seul; s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. Qui aime sa vie la perd; et qui hait sa vie en ce monde la conservera en vie éternelle. » (Jn 12 24-25) Laurent Mailhot a bien vu la signification de ce cycle, évoquant un autre passage révélateur :

c'est le grand cérémonial qui commence, c'est-à-dire la « transformation d'une petite défaite en victoire », les rites de la concentration et du prolongement, la stratégie du recul et de l'assaut. [...] Hommes et images semés, plantés en terre comme des héliotropes, dispersés et recueillis. [...] Le soleil peut bien s'obscurcir, comme au jour de la bataille de 1837, ce n'est que « décence de la saison ». [...] D'autres *soleils* reflleuriront. Les « fleurs ont tourné à la graine et penchent vers la terre. L'espoir tombe et cherche à s'ensevelir : ne faut-il pas mourir pour renaître? » (1988, p. 236)

Voilà qui pourrait tendre à transformer la défaite du docteur Chénier en victoire à venir pour tout un peuple. Comme le dit

encore Sauvageau : « Les morts sont patients; d'autres soleils fleuriront; ils verront la patrie que vous [Chénier] aurez fait naître. » (GS, p. 496) Il ajoute : « Si l'on vous a oublié, [la patrie] attendra derrière les collines que votre mémoire revienne. Quand les feux s'allumeront, ils brilleront pour vous. » (GS, p. 497) Cette réflexion du personnage rappelle bien sûr la volonté qu'a Ferron au cours des années 1960 : substituer le personnage de Chénier à celui de Dollard des Ormeaux, élevé frauduleusement au statut de héros national par un clergé refusant de reconnaître la gloire d'un brigand excommunié. À en croire le personnage de Ferron, qui relaye son créateur (à moins que ce soit le contraire), sans le retour d'une certaine justice mémorielle, la victoire (la patrie) n'advient pas.

L'esthétique du resserrement

Voilà qui n'est pas sans constituer une sorte de paradoxe du temps cyclique : d'un côté, le grain doit mourir pour qu'il y ait des fruits et d'autres soleils, ce qui signifie, dans le contexte des *Grands Soleils*, que la défaite et ses morts doivent être bien enterrés pour que la victoire soit envisageable. D'un autre côté, la victoire ne peut exister sans le rappel du passé puisque la patrie « attendra derrière les collines que [la] mémoire [de Chénier] revienne ». Les morts ne sont jamais tout à fait morts ici, sorte de revenants de l'histoire nationale qui peuplent l'imaginaire de l'écrivain, qui grèvent un présent qui n'aboutit pas. Jean-François Hamel, dans *Revenances de l'histoire*, a bien mis en relief ce paradoxe ou cette aporie en s'attachant au *18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Marx y écrivait ceci, que Hamel cite aussi : « Les révolutions antérieures avaient besoin des réminiscences historiques pour se dissimuler à elles-mêmes leur propre con-

tenu. La révolution du XIX^e siècle doit laisser les morts enterrer leurs morts pour réaliser son propre objet. » (Marx, 1976, p. 18) Même si Marx en appelle ici à des révolutions qui « se critiquent elles-mêmes constamment », « reviennent sur ce qui semble déjà accompli pour le recommencer à nouveau » (1976, p. 19), c'est-à-dire permanentes et autotéliques, toujours neuves, le philosophe ne pourra éviter de convoquer à son tour les fantômes du passé, les révolutions antérieures, toute une série de références historiques qui alimentent son récit. Hamel a compris ainsi cette situation :

il semble que *Le Dix-huit brumaire* soit structuré, au moins en partie, comme le récit du deuil de l'*historia magistra vitæ*. Appelant lui-même les revenants pour mieux les revoquer, Marx retransverse en quelque sorte l'écroulement d'un régime d'historicité antérieur en espérant se libérer de la répétition pathologique que les poétiques de l'histoire qui y demeurent fixées en sont venues à provoquer. Car il s'agit bien de « laisser les morts enterrer les morts » dans la poésie du futur, c'est-à-dire de dégager l'action historique de la répétitivité que l'*historia magistra vitae* conférait aux événements exemplaires du passé. Les contradictions flagrantes et les tensions manifestes entre différents passages du *Dix-huit brumaire* rendent d'ailleurs compte de la coexistence dans le même texte d'un affect mélancolique tourné vers le passé, ressassant la perte d'un certain ordre du temps par la multiplication des esprits et des spectres, et d'une reconnaissance endeuillée orientée vers le présent pour autant qu'il diffère de l'ensemble de l'histoire qui l'a précédé. (2006, p. 133-134)

On peut, au premier abord, imaginer une situation analogue dans le cas des *Grands Soleils* : espérer que les morts seront bel et bien enterrés, que leur défaite, oubliée, engendrera la victoire neuve et sans précédents; construire néanmoins son récit en convoquant les fantômes du passé. Cela dit, à la différence (majeure) de Marx, Ferron n'espère pas « se libérer de la répétition patholo-

gique » qu'engendre le régime ancien d'historicité⁴, cyclique, construit autour de l'idée d'*historia magistra vitæ*. Ce serait bien plutôt le contraire. Dans le contexte québécois que nous évoquons il y a un instant, Ferron semble comprendre qu'il ne peut se dégager du temps cyclique et qu'il doit essayer de créer des formes neuves à même les matériaux de la tradition, qu'il faut déjà essayer de reconnaître. Il n'écrit pas « le récit du deuil de l'*historia magistra vitæ* », comme le dit Hamel. La « permanence tranquille » (Pierre Vadeboncœur) d'un peuple borgne n'est pas facilement ébranlée. Pour ce faire, on constate chez Ferron une sorte de logique qui permet l'appropriation du passé et la libération de son potentiel révolutionnaire : *l'esthétique du resserrement*. Ferron rapproche les hommes de toutes les époques, les concentre — pour parler comme Laurent Mailhot — jusqu'à ce qu'ils ne forment plus qu'un centre, qu'une sorte de soleil irradiant. En ce sens, la description de l'incendie de l'église de Saint-Eustache, dans *Les Grands Soleils*, est tout à fait significative et montre comment la littérature peut réduire la ligne du temps en un point focal où tout devient à la fois familier et puissant : « Comme un tison qui s'entoure de ses cendres, l'église se con-

⁴ Hamel réfère ici aux régimes d'historicité mis en relief par l'historien François Hartog (2003). Il résume ainsi le passage des régimes : « Le régime chrétien d'historicité, selon lequel le temps historique est inféodé à l'éternité sous le mode de la promesse et de l'attente de la fin, domine largement le Moyen Âge et survit dans certains discours bien au-delà, au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le régime ancien d'historicité, qui caractérise l'imaginaire européen de la Renaissance à l'ère des révolutions, inscrit l'expérience dans une longue durée au sein de laquelle la puissance unificatrice de la tradition joue le rôle de fondement ontologique dévolu à l'éternité dans le régime chrétien. Enfin, le régime moderne d'historicité, né de la Révolution industrielle et de l'héritage des Lumières, se définit par la fascination pour l'avenir, par le coefficient d'accélération conféré au devenir et par le rejet plus ou moins radical des expériences issues de la tradition. » (Hamel, 2006, p. 28)

centrait sur elle-même. L'ostensoir comme un grand soleil, Dieu dans la fleur des sauvages. » (*GS*, p. 536) Cette image d'un ostensor tel un soleil irradiant, qui n'est pas sans rappeler ces soleils que l'on trouvait autrefois sur les croix de chemin québécoises⁵, a bien sûr une dimension christique. De la crucifixion et à la résurrection, comme si la défaite d'ici-bas était liée à la victoire dans l'éternité ou, à tout le moins, de la (très) longue durée d'un cycle infini. Il y a là un sens du rituel que Ferron respecte⁶.

Les défaites qui deviennent des victoires

On peut identifier une première conséquence au resserrement : les défaites finissent par engendrer les victoires. Comme le dit Mithridate :

Ce fut en effet une bien longue bataille, et elle en a fait des morts, le temps qu'elle a duré, tu t'imagines! Mais ces morts-là laissaient leurs armes à ceux qui n'en avaient pas, aux survivants, aux survenants, aux enfants. Il en a fallu de la patience

⁵ Ferron, répondant à Jean Basile qui avait eu des mots très durs sur *Les Grands Soleils*, y voyant notamment la « symbolique solaire aryenne » et les « croix gammées » (1968, p. 13), écrivait dans *Le Devoir* du 14 mai 1968 : « Dans mon pays, on a déjà œuvré sur le symbole, mais à partir de la croix celtique que nous devons aux Irlandais. Au cercle de cette croix (qui représente le soleil, signe de vie, derrière la croix, signe de mort), on ajoutait des petits rayons en bois; le soleil s'en trouvait encore plus clairement représenté. Il y avait gradation de la croix latine à la croix celtique, de la croix celtique à la croix québécoise. Un degré de plus et c'était l'ostensoir où la croix est en train de disparaître dans la lumière. Que les grands soleils aient pour moi quelque chose de liturgique, quel mal à ça? Je suis imprégné de christianisme, je n'y peux rien. » (1985, p. 261)

⁶ « En reprenant les structures initiatiques, Ferron est tout à fait fidèle au sens de ce rituel. Ce qu'il met d'abord en valeur, c'est le mouvement même de la mort à la vie, de la Nuit au Jour, qui fait l'essentiel de sa symbolique et de celle de l'initiation qui est, pour reprendre une explication succincte de M. Éliade, "le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la nescience et de l'immaturité à l'âge spirituel de l'adulte". » (L'Hérault, 1980, p. 212)

aux générations, de la ruse, des détours, de l'obstination, du courage, pour mûrir une défaite et la transformer en victoire! (GS, p. 539)

Les morts laisseront leurs fusils aux survivants : reprenant les paroles que Chénier aurait prononcées avant la bataille de Saint-Eustache, lesquelles furent relayées par les récits de F.-X. Garneau, de L.-O. David et de L. Fréchette⁷, Ferron amplifie ces circonstances héroïques à tout un peuple⁸, pris au cœur d'un cycle de traditions et de défaites, enrichies de tout le poids narratif des grands historiens et écrivains du Canada français⁹. Tout à coup, dans une perspective qui désarticule la ligne du temps et la retourne sur elle-même, ce peuple défait est à l'avant-garde d'une sorte d'armée spectrale, « ceux d'avant, les chevaux prophétiques, ceux d'arrière, laquais de cimetière », dit encore Mithridate, rappelant qu'eux aussi « tirent, tirent » (GS, p. 458)! La victoire sourdra grâce à tous ces morts mal enterrés. Si l'on en croit Sauvageau, les tombes ne se renferment jamais dans cette pièce : « Les revenants n'aiment pas revenir et préféreraient dormir en paix dans une mort juste. Tu peux essayer de mettre une pierre sur leur tombeau! » (GS, p. 459)

L'esthétique du resserrement rapproche toujours plus les revenants des vivants, les rend de plus en plus contemporains; elle permet en outre une sorte de mûrissement de la défaite en victoire. Nul doute que cette dernière idée est héritée, du moins

⁷ Voir Garneau, 1852, p. 279; David, 1937, p. 49; Fréchette, 1908, p. 262, v. 47-49.

⁸ L'Hérault remarque la même chose (2000, p. 90-91).

⁹ « [...] Mithridate est surtout au cœur d'un dispositif narratif complexe qui vise, au contraire de Fréchette, à faire saisir l'événement à travers la pluralité des récits "historique", "légendaire", etc. Ainsi fait-il contrepoint tout au long de la pièce à un narrateur neutre — le discours de l'historien en quelque sorte — qui donne la séquence des faits et situe l'événement dans son contexte sociopolitique. » (L'Hérault, 2000, p. 101)

en partie, de Louis Fréchette, dont les œuvres constituent l'intertexte vivant des *Grands Soleils*, comme l'ont montré les travaux de L'Hérault¹⁰, qui parlent même d'une « véritable intention de réécriture » (2000, p. 99). Il faut rappeler les propos de Ferron sur sa découverte de l'auteur, lorsqu'il était encore enfant :

Fréchette, mon premier auteur, c'est le chantre initial un peu fou que rien ne déçoit, que rien ne rebute, de la victoire qui s'accomplit lentement en dépit des défaites. Les défaites sont des péripéties nombreuses et regrettables d'une victoire unique qui se perpétue pour l'honneur de mon père et la gloire hautaine de ma mère. Fréchette, à sa façon naïve, c'est le chantre de l'obstiné recommencement de la vie. (Ferron, 1987, p. 106; voir Olscamp, 1997, p. 100)

Le récit de Fréchette, expression obstinée du cycle de la vie, vient donc étoffer celui de Ferron; la description de la bataille de Saint-Eustache est même copiée¹¹ sur celle du poème « Chénier¹² », où on trouve ces vers particulièrement éclairants pour notre propos : « Aux clameurs des Anglais d'épouvantes saisis / Ensanglanté, farouche, au bord d'une fenêtre, / On voyait tout à coup comme un spectre apparaître / Et lancer aux vainqueurs, dont sa haine fait fi, / Un dernier coup de feu dans un dernier

¹⁰ L'Hérault, qui pêche parfois en surinterprétant les liens entre les textes de Fréchette et la pièce de Ferron, montre néanmoins que « Ferron trouve chez Fréchette non seulement le héros et l'action des *Grands Soleils*, mais aussi des éléments fondateurs de sa symbolique du renouvellement de la vie, dont la figure des grands soleils est emblématique. » (2000, p. 83). Il traite notamment de leur héliotropisme commun (voir 2000, p. 94-95).

¹¹ Comme l'a bien dit Jean Marcel : « les *Grands Soleils* ne constituent pas une pièce *sur* l'histoire de 1837, mais un récit théâtral *sur la narration* que se fait la collectivité des événements de 1837 » (Marcel, dans L'Hérault, 1980, p. 214).

¹² « Dans *Les Grands Soleils*, la description de la bataille de Saint-Eustache suit de très près le texte de Fréchette. C'était à une époque où le patriotisme n'était pas noir, mais chaleureux et libéral. » (Ferron et L'Hérault, 1997, p. 177)

défi! » (1908, p. 265, v. 105-109). Que peut bien représenter ce spectre? Fréchette ne décrit pas seulement un patriote qui saute depuis les fenêtres de l'église en feu et qui défie les habits rouges : ce spectre représente aussi et surtout le défi de tout un peuple, lequel annonce la défaite de l'ennemi, momentanément gagnant. Peu importe le 14 décembre 1837 : par une sorte de renversement aux accents bibliques, qui rappelle la parabole des ouvriers de la onzième heure, la défaite, toutes les défaites, se transformeront tôt ou tard en victoire¹³. Le cycle, chez Ferron et chez Fréchette, vient rouvrir les tombes mal fermées des perdants d'hier; les défaites s'allègent et finissent par faire advenir la victoire. C'est « l'obstiné recommencement de la vie ».

Allègement et familiarisation

On peut relever au moins deux autres conséquences du resserrement, liées à la transformation de la défaite en victoire : il

¹³ Lucie Robert constate aussi un renversement de la défaite en victoire chez Fréchette, du plan personnel au plan collectif : « Comme *Félix Poutré, Papi-neau* met en scène des personnages qui cherchent à "réaliser ce qu'[ils n'ont] pu obtenir par les armes". Poutré accusait une petite victoire sur les représentants de l'État despotique. Dans ce cas-ci, c'est Rose et Hastings qui, par leur mariage, réussissent l'union des "deux races", comme une sorte de sublimation du conflit à l'origine des Rébellions. Nous avons donc ici la répétition d'une même structure fondamentale : à l'échec du programme collectif (les Rébellions) répond le succès d'un programme individuel qui agit comme une synecdoque et qui, par là, parvient à transformer une défaite en victoire. » (2003, p. 23) Robert croit en outre que Ferron a repris le flambeau de Fréchette : « Soulignant, cent ans plus tard, sa filiation avec le théâtre de Fréchette, Ferron parvient ainsi à accomplir le projet que s'était initialement fixé le poète : transformer une défaite en victoire. Il y parvient, à distance, en ouvrant l'avenir sur l'histoire du peuple en tant que collectivité, histoire encore à écrire et même à accomplir. » (p. 26)

réduit la charge mortifère des défaites; il permet aussi une *familiarisation* avec les événements et les personnages de l'histoire nationale, bref une appropriation des traditions et du parcours du peuple, concentrés en un soleil irradiant. Dans *Les Grands Soleils*, Ferron ne voit pas les risques que Hamel identifiait à partir du 18 Brumaire de Louis Bonaparte :

Le risque est alors de laisser l'histoire revenir sur elle-même, de transformer sa linéarité en un souffle cyclique qui raconterait toujours à nouveau, jusqu'à la parodie, des narrations antérieures plutôt que de constituer de nouveaux récits, de nouvelles mises en intrigue à partir des événements qui y sont racontés. (2006, p. 119-120)

Ferron ne craint pas la répétition de l'histoire et de ces récits multiples, ceux-ci pouvant glisser vers la parodie. Il réactive cet enchevêtrement infini d'événements et de récits, y cherche des effets comiques et permet du même coup une sorte d'allègement de la défaite initiale. Retenons, à titre d'exemple, le cas du « personnage » de Félix Poutré. Voyons d'abord la réalité historique : le patriote Poutré, personnage historique, aurait feint la folie pour être libéré de la Prison du Pied-du-Courant en 1839. Ses mémoires, *Échappé de la potence. Souvenirs d'un prisonnier d'État canadien en 1838*, parus en 1862, furent un succès énorme (voir Fauteux, 1950, p. 354, et Collin, 2003¹⁴), amplifié par la pièce de Louis Fréchette, *Félix Poutré*, que Ferron

¹⁴ Proche de Jocelyn Létourneau, qui dirigera d'ailleurs sa thèse de doctorat sur Chénier, Marc Collin interprète assez largement et librement la trahison de Poutré : « La portée de la contradiction entre "l'infatigable joueur de tours" et le "fielleux faux patriote" dépasse donc le simple cas de Félix Poutré. Il y a dans les *Souvenirs* trois histoires qui se superposent : celle du personnage fictif qui échappe à la pendaison en faisant semblant d'être fou, celle du délateur qui dissimule sa trahison en inventant cette histoire, et celle de tout un peuple qui, en réponse à une situation sans issue, tire son épingle du jeu en adoptant une stratégie comparable. » (2003, p. 140)

connaissait bien¹⁵. La vérité viendra néanmoins dès la fin du 19^e siècle chez Benjamin Sulte et se confirmera au début du siècle suivant chez l'historien Gustave Lanctôt : le héros qui avait soi-disant dupé ses geôliers était finalement un espion du parti loyal (Lanctôt, 1948, p. 201-224). Du héros qui trompe les Anglais à l'homme déchu qui a trompé les siens, le parcours est celui de la victoire à la défaite. Ferron n'en réussit pas moins à s'approprier le personnage historique en en faisant un personnage de sa pièce. Il peut, du même coup, alléger sa charge dramatique, voire la désamorcer à force d'effets comiques qui disqualifient la fausse victoire du tricheur. En ce sens, Ferron se permet de travestir la réalité historique, ce que peu de commentateurs ont noté malgré leur intérêt pour le personnage¹⁶.

¹⁵ En 1976, Ferron écrivait : « Le théâtre qui est le reflet d'un milieu est sanctionné par ce milieu. Au siècle dernier, le *Félix Poutré* de Fréchette a triomphé longtemps, jusqu'à ce que Laurier en interdise la représentation s'étant rendu compte que le héros était un agent double! Dans cette pièce où le personnage principal joue la folie, le peuple québécois s'est montré à lui-même combien il peut être rusé, fourbe et que ce sont-là ses armes beaucoup plus que sa force. » (2006, p. 587) Voir aussi Ferron et L'Hérault, 1997, p. 129 et 233.

¹⁶Ce qui n'a pas manqué d'engendrer des interprétations pour le moins étonnantes, comme celle, toute politique, de Donald Smith : « Ferron, lui, utilise Poutré pour typifier le Canayen opportuniste et veule. [...] Il ne représente pas uniquement le colon du dix-neuvième siècle; Poutré est l'exemple typique d'une trahison nationale de n'importe quelle époque : il admet lui-même d'ailleurs qu'"une semaine, un an ou un siècle, le temps n'est rien" (33). Félix Poutré, Canayen à double face, illustre le patronage qui fait que même aujourd'hui certains Québécois se disent indépendantistes à telle personne (leur "ami") et fédéraliste à une autre (leur "boss"). » (1976, p. 306) L'Hérault croit quant à lui que « Ferron reprend le personnage là où Fréchette l'avait renié quand il apprit que Poutré n'était pas le patriote qu'il prétendait être mais un délateur. » (2000, p. 107) Dans sa thèse de doctorat consacrée à la représentation de Chénier, Collin reconnaît la « bonne idée » d'intégrer la figure de Poutré dans la pièce, mais croit que Ferron nie « les problèmes les plus lourds que cet héritage pose à la conscience historique québécoise », parce qu'il harmonise et réduit l'écart entre les positions respectives des personnages plutôt que de les exacerber ou de tout simplement les représenter afin de mettre en relief « le

En ce sens, Félix Poutré, décrit dans la pièce comme « un habitant canadien dans la cinquantaine » (GS, p. 371), n'avait, dans les faits, que vingt-trois ans lors de la bataille de Saint-Eustache. Il est aussi, dans le texte de Ferron, un « habitant du Brûlé, à Saint-Eustache des Deux-Montagnes » (GS, p. 407). Le « vrai » Poutré habitait bien plutôt dans la région de Saint-Jean-sur-Richelieu. Que signifient ces changements? On peut d'abord croire que le changement géographique procède justement de cette concentration de l'histoire des Patriotes autour de l'église de Saint-Eustache, dont l'incendie représente le soleil irradiant de la victoire. Le changement d'âge élève Poutré au statut de père, voire de « père Noé de notre pays, après le déluge de l'Atlantique, un plus grand personnage que la pièce ne le montre » (GS, p. 382). Le tricheur aura ainsi une descendance qui pourra rembourser les dettes de son père¹⁷, fût-ce en le répudiant et en le jetant dans la fange. François, le fils que Ferron a imaginé pour Félix Poutré, est aussi chargé d'une symbolique assez lourde : « François, le Canadien errant de l'Amérique, de la bataille de Saint-Eustache, du front de Normandie, de la guerre de Corée, le zouave, le mercenaire, le Vandoze, le timide, l'inquiet, le proscrit, dont l'exil cessera bientôt, le jour même qu'il aura un pays. » (GS, p. 382) Le conflit entre le père et le fils se joue donc à un niveau qui les dépasse: d'un côté, le père *ratoureux* qui ne cherche qu'à cultiver sa terre et à maintenir une existence morne et sécuritaire; de l'autre côté, le fils sans terre

problème de la division des Québécois (entre indépendantistes et fédéralistes) » qui « demeure aussi aigu sinon davantage à l'époque où écrit Ferron qu'il ne l'était en 1837 ». (2006, p. 87-88) Collin lit plutôt maladroitement l'œuvre de Ferron, comme si celle-ci était tenue d'alimenter les hypothèses du chercheur, ce qui constitue une sorte de pétition de principe analytique.

¹⁷ « On l'avait trop vanté dans le passé. Aujourd'hui, il n'en mène pas large, c'est qu'il doit rembourser. » (GS, p. 382)

et sans racines, celui que Mithridate décrit comme le « Fils abandonné en tous les hommes qui meurent abandonnés, qui meurent toujours seuls et abandonnés au milieu de la vie proliférante, de la communauté réjouie et des paradis retrouvés », celui qui « était à Saint-Eustache », « dans tous les fours crématrices », « à Hiroshima, à Dresde, à Hanoi » (*GS*, p. 536). Ici, la répétition des récits vient donner sa chance au fils : la grande trahison du père, au fil des récits, s'efface au profit d'une roublardise mineure, facilement démontable : le personnage Poutré manœuvre pour ne pas payer le baptême de son dix-septième enfant. Félix Poutré devenu personnage n'est pas menaçant : son fils peut ainsi le capturer et le conduire à Chénier, qui lui dira : « On dit que vous êtes un beau danseur, un maître en pirouettes, que vous tournez si vite que les Chouayens vous trouvent un derrière loyaliste alors même que vous faites risette aux Patriotes. Et vice versa. Je ne voulais pas mourir sans vous avoir vu figuer. » (*GS*, p. 499-500) Tout se passe comme si le « personnage » Chénier avait lu la pièce de Fréchette ou les mémoires du « vrai » Poutré, ce dernier y racontant comment il avait feint la folie en prison en faisant « des contorsions, des gambades¹⁸ » (Poutré, 1884, p. 97). La répétition des récits et la circularité du temps permettent au personnage de Chénier de non seulement connaître la vérité, mais aussi de retourner vers le traître ses soi-disant victoires contre l'ennemi. La parodie dédramatise les faits, à telle enseigne que dans le quatrième acte, la gigue repart de plus belle mais prend un tout autre sens. Certes, la danse de Poutré est toujours risible, mais cette fois-ci, elle participe plutôt d'une fête, celle de la victoire : « le pays est à nous » (*GS*, p. 544), annonce Mithridate à Chénier. Poutré se

¹⁸ L'Hérault (2000, p. 108) note la même chose.

retrouve tout à coup « l'ami » de Chénier (GS, p. 545). Même si la substance de ce quatrième acte est plutôt absconse, force est de constater que Poutré est sauvé par un « souffle cyclique » qui ne craint pas la farce.

La dédramatisation à l'œuvre dans *Les Grands Soleils* passe aussi par la relation des événements qui menèrent aux Rébellions de 1837 et de 1838. Le narrateur de la pièce s'exprime ainsi :

Un grand garçon sort de la maison, il n'a pas dit son nom, il rencontre Craig et Witherall, il est à pied, ils sont à cheval; il se rend compte qu'il n'est ni un ni l'autre : ça, c'est possible; il note en même temps qu'ils n'ont aucune considération pour lui : ça, non! Il faudra débarquer. Alors commencent les petits incidents, les petits incidents font les grands.

Poêle à deux ponts! De la couchette à trois matelas aux quatre-vingt-douze résolutions, il y en aura eu de la progression! Quand l'année 1837 arriva, elle était attendue. (GS, p. 385-386)

Subitement, on passe d'une chanson traditionnelle, gaie et familière, à la rébellion qui couve. Pas d'explications politiques complexes ou emberlificotées : 1837 constitue un événement simple qui va de soi, lequel on doit pouvoir s'approprier sans difficulté. Chez Ferron, l'événement est même doublement familier. Lisons cet extrait de *L'Appendice aux confitures de coings ou le congédiement de Frank Archibald Campbell* :

D'âge à marcher au catéchisme, il le faisait pieds nus jusqu'aux premières maisons du village, tenant ses souliers et ses chaussettes à la main, et fut souvent dépassé, timide et honteux, par des cavaliers et des écuyères aux bottes luisantes, montés sur des bêtes nerveuses, de tout autre allure que le petit cheval canadien; ces cavaliers et leurs dames cheminaient tout en devisant en anglais et, Dieu merci! ne daignèrent jamais lui jeter un regard. Après leur passage, il repartait vers l'église sur le mauvais pied, plein d'envie pour ces privilégiés et quelque peu mécontent d'un Dieu qui ne lui accordait pas ce luxe, ces élé-

gances, et le gardait pieds nus dans la poussière¹⁹. (Ferron, 1990, p. 176-177)

L'extrait est presque identique, sauf que l'enfant de ce passage est le père de Ferron. En transposant cet « événement » dans *Les Grands Soleils*, en associant le marcheur à Chénier²⁰, l'écrivain s'approprie en quelque sorte le passé, en fait une histoire de famille²¹. 1837 est plus que jamais familier pour l'écrivain, lequel se permet même de recentrer la Rébellion autour de sa « géographie » personnelle. En effet, si la région de Maskinongé n'a pas été un foyer patriote très actif (voir Laporte, 2004, p. 316, 319 et 323), il en va tout autrement du comté de Chambly (voir Laporte, 2004, p. 169), dont plusieurs lieux sont au cœur de l'imaginaire ferronien. Ainsi Ferron peut-il raconter l'exploit de Bonaventure Viger, qui libère deux Canadiens des mains des loyaux sur le chemin de Chambly (voir *GS*, p. 461). Il inscrit aussi cet épisode dans *Cotnoir* pour décrire le Coteau-Rouge, entre Saint-Hubert et Saint-Antoine-de-Longueuil (voir 1970, p. 33; passage cité par L'Hérault, 1980, p. 51). À en croire l'écrivain, cet événement constitue les débuts des Rébellions (voir Ferron, 2006, p. 339-340). Encore une fois, chez Ferron, l'origine est située à quelques jets de pierre de la maison de l'écrivain.

¹⁹ Olscamp (1997, p. 35) croit que Ferron a imaginé cette scène

²⁰ « Ces Anglais, je les ai regardés : n'en avais-je pas le droit? Ils étaient sur mon chemin, le chemin était étroit. [...] Quand je suis sur mon chemin, je passe. À qui sont les chemins étroits? Ils ne sont pas au roi. [...] J'ai rencontré les Anglais trop souvent. Eux aussi, quand ils sont sur leur chemin, ils passent! Pour qui se prennent-ils? Qu'ils le disent. Mais ils ne sont pas parlables. Tant pis pour eux! Parce que c'est par eux que nous parlerons, contre eux que nous nous affirmerons. » (*GS*, p. 454)

²¹ L'Hérault notait d'ailleurs : « Partant d'une recherche personnelle, d'un héritage à inventorier, [l'œuvre de Ferron] rejoint la famille, la paroisse, le comté, pour déboucher sur le pays qui, lui-même, ramène à soi. » (1980, p. 43)

On peut évoquer un dernier exemple de resserrement, de familiarisation : la relation entre le docteur Chénier et le curé de Saint-Eustache. On sait que la relation historique entre les deux hommes ne fut pas des plus chaleureuses : le 1^{er} décembre 1837, Chénier obligeait le curé Jacques Paquin à lui remettre les clés du nouveau couvent de Saint-Eustache qu'il voulait occuper (Laporte, 2004, p. 275; Paquin, 1974, p. 46); le 4 décembre, Paquin, incapable de convaincre le médecin de renoncer à la force, cherche à fuir le village. Intercepté, il est ramené à Chénier qui lui dira : « Vous nous avez nui extraordinairement; vous êtes la cause du refroidissement qu'éprouve la paroisse en ce moment-ci. Vous devriez être à notre tête quand nous irons combattre pour nous donner l'absolution. » (Laporte, 2004, p. 275-276; voir aussi Paquin, 1974, p. 48) De l'autre côté, dans le *Journal historique des événements arrivés à Saint-Eustache* qu'on attribue au curé Paquin, on dit de Chénier qu'il est « depuis longtemps bien connu par son patriotisme outré, par ses emportements et la véhémence extraordinaire des harangues révolutionnaires qu'il prononçait à chaque assemblée » (Paquin, 1974, p. 44). Ces propos ne surprennent guère : le curé Paquin était « un fervent loyal » (Laporte, 2004, p. 275), un « curé "constitutionnel" » pour le dire comme l'historien Gérard Filteau²² (2003, p. 294). L'opposition entre les deux hommes se prolongera dans la mémoire de Saint-Eustache : en 1885, on proposera la construction d'un monument en l'honneur de Chénier; le tout se conclura plutôt par l'installation, dans l'église paroissiale, d'un granit en l'honneur de l'abbé Jacques Paquin (voir Collin, 2006, p. 92-93), « qui a édifié et honoré ses paroiss-

²² Filteau ajoute qu'« [a]près la bataille de Saint-Denis, il refusa de chanter une messe d'action de grâces en l'honneur des vainqueurs ».

siens par ses vertus, par sa science, par ses œuvres littéraires et historiques comme par ses nombreux actes de bienfaisance²³ ». Voilà pour la réalité historique. Et dans *Les Grands Soleils*? D'entrée de jeu, celui qui n'est d'abord identifié que par sa fonction, « curé », est décrit comme « gras et sympathique » (GS, p. 371). Certes, il n'est pas d'accord avec la tournure des événements (voir GS, p. 413), ne prêche pas la violence²⁴, tente de calmer Chénier, mais il semble en définitive partager les mêmes objectifs que le médecin²⁵, même s'il se veut moins pressé que ce dernier. Il révèle à Élizabéth, la servante de Chénier : « Élizabéth, le Docteur Chénier et moi, nous étions deux amis au collège. Je sais ce qu'il pense; rien d'important ne nous sépare. Nous tendons vers le même but; nous différons par les moyens. Mais nous ne sommes pas des ennemis. » (GS, p. 440) Tout à coup, le processus fictionnel de resserrement permet de rapprocher les deux hommes par leur éducation, par une longue amitié ainsi que par leur patriotisme. Ce rapprochement donne des conversations sincères entre le curé et le médecin, analogues à celles qu'on retrouvera dans *Le Saint-Élias* entre le docteur Fauteux et le chanoine Tourigny²⁶ : « Prophétise à ta

²³ Plaque en granit installée à l'intérieur de l'église de Saint-Eustache.

²⁴ « Tous les moyens de résister sont permis, sauf la violence. » (GS, p. 453)

²⁵ Leblanc ne voit pas la relation entre les deux hommes du même œil : « Le Curé, sympathique en lui-même et sympathisant avec le docteur, auquel il donne sa bénédiction, se révèle fondamentalement loyaliste, comme tel, opposé à Chénier. » (1982, p. 440) Nous ne saurions dire ce qui permet de croire ici que le Curé est « fondamentalement loyaliste ». Nous sommes plus près de Major, parlant du curé « qui représente une "loyauté" assez douteuse à la Couronne » (1968, p. 10). Donald Smith, de son côté, l'associe à Félix Poutré, y allant même de cette interprétation qui passe, croyons-nous, à côté du personnage : « Intéressé beaucoup plus à ce que Poutré paie les cloches du baptême qu'à la révolution, il fait preuve de corruption. » (1976, p. 312)

²⁶ L'Hérault (2000, p. 110) associe aussi le curé à l'abbé Tourigny. Il rappelle également que le docteur Fauteux « avait été du parti des Patriotes, ce qui ne

guise, Luc, mais pour le moment, tout le monde ici est Patriote. » Ce à quoi le curé répondra : « Le mois prochain, tout le monde sera Chouayen. » (GS, p. 473) Il ajoutera : « De quoi te mêles-tu, Jean-Olivier? Les gens ne nous demandent pas d'être Patriotes ou Chouayens; ils ont besoin d'un curé et d'un médecin. » (GS, p. 474) Il y a plus qu'un resserrement ici : Ferron remplace le curé Jacques Paquin par un nouveau personnage, dont le prénom « Luc » vient marquer le changement. Tout se passe comme si le processus de resserrement corrigeait une erreur du passé, à savoir l'excommunication du patriote Chénier. Voici une des scènes qui précèdent la bataille :

Le Curé : Je t'ai dit ce que je devais te dire, Jean-Olivier. Je n'insiste pas. Je te garde mon amitié. Que Dieu...

Chénier : Cette excommunication te gêne! Tu n'es plus sûr de tes formules.

Le Curé : Bah! Dieu n'est pas soumis aux évêques. J'ai le droit de dire : « Que Dieu te protège! »

Chénier : Merci, Luc. Et si j'en ai le droit, je te fais le même souhait. (GS, p. 512)

Même si les mandements de Mgr Lartigue auraient dû s'interposer entre le curé et le médecin, la simplicité et la sincérité de la relation entre les deux hommes viennent à bout de la grande histoire, celle qui engendre les défaites et qui écrase les petits peuples. La familiarité et le resserrement que permet la littérature corrige l'histoire, en redessine le lit. C'est ainsi qu'à la toute fin de la pièce, le curé peut rejoindre la grande fête : « *Entrée du curé – Tous font "Ah!"* » (GS, p. 551)

plaisait guère dans le diocèse de Trois-Rivières », qu'il « est de l'Institut canadien » et que lorsque les « Papineau, les Dessaulles [*sic*], les Doutre et les Dorian passent à Batiscahan, ils trouvent chez lui gîte et couvert ». (Ferron, 1993, p. 39)

*

* *

Ferron, dans *Les Grands Soleils*, ne cherche donc pas à se sortir du cycle afin que la libération du peuple laisse « les morts enterrer leurs morts pour réaliser son propre objet », comme le disait Marx : au contraire, il anime la grande roue, la relance, étoffe son propos en charroyant tous les récits, toutes les défaites qui, paradoxalement, s'allègent dans la longue durée. L'histoire se recentre autour d'un point qui permet une réelle appropriation du passé. Voilà l'étape nécessaire pour qu'advienne la patrie du docteur Chénier. Comme le dit Mithridate : « Voilà des siècles que la force cherchait à s'imposer à la faiblesse : elle a obtenu pour résultat que le faible s'impose au fort. Le général Colborne marchait à la défaite. C'est Chénier qui triomphe et avec lui le Fils contre le père. » (GS, p. 538)

Dans le contexte du Québec, qui a surgi tardivement dans la modernité, il aura été normal de chercher à gagner du temps, à rattraper les enseignements perdus en ralentissant le temps, à l'allonger en le retournant sur lui-même. Le passé n'avait pas été suffisamment assimilé; il a fallu revenir sur nos pas. De nouveau, Mithridate, s'adressant au Fils : « Tu as peut-être pris des détours, mais tu reviens simplement à Saint-Eustache, à vingt milles d'ici. » (GS, p. 538) Voilà qui donne tout son sens à ces mots qu'une vieille femme dit à l'enfant qui vient de naître, au début de la deuxième scène du premier acte : « Ainsi, te voici donc dans ton pays natal. » (GS, p. 393) Le grand tour est plus que jamais nécessaire, et l'alexandrin ferronien rappelle les vers du poème liminaire de *L'Homme rapaillé* : « J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant / il y a longtemps que je ne m'étais pas revu / [...] je ne suis pas revenu pour revenir / je

suis arrivé à ce qui commence » (Miron, 1998, p. 19, v. 1-2 et 6-7) On pourrait aussi penser à ces propos que Pierre Vadeboncœur tenait dans *Un génocide en douce* : « Le passé éloigne du présent, puis il permet parfois d'y rentrer avec le regard agrandi et nouveau de celui qui revient dans son pays d'un long voyage. » (1976, p. 135) Un même rapport au temps unit ces trois figures majeures de la modernité culturelle québécoise.

Cela dit, il existe un risque à ne pas passer à un temps linéaire, ouvert sur un avenir sans bornes : le cycle des récits au Canada français charrie aussi des traditions mortifères — le ressentiment, la peur, le refus de soi, l'ambivalence – que l'on ne peut éliminer facilement, malgré les efforts d'un Ferron, d'un Miron ou d'un Vadeboncœur. Si ces grains ne meurent et que la roue continue à tourner, il se peut que ces traditions prennent aussi de l'ampleur, masquent les victoires érigées sur les vestiges des défaites. Après tout, le grand et long voyage qui ramène à Saint-Eustache n'a jamais été achevé. Tirons-en quelques conclusions, fussent-elles citoyennes.

Bibliographie

- ANDRÈS, Bernard. (1977), « Comment brillent encore *Les Grands Soleils* », *Voix et images*, vol. 3, n° 1, p. 147-149.
- BASILE, Jean. (1968), « Réflexion sur “Les Grands Soleils” », *Le Devoir*, 11 mai, p. 13.
- CHALVIN, Michel. (1968), « À propos des “Grands Soleils” », *Le Devoir*, 22 mai, p. 5.
- COLLIN, Marc. (2003), *Mensonges et vérités dans les Souvenirs de Félix Poutré*, Québec, Éditions du Septentrion.
- . (2006), « Autour de Chénier : les Rébellions et la conscience historique canadienne et québécoise », thèse de doctorat en histoire, Québec, Département d'histoire, Université Laval.
- DASSYLVA, Martial. (1968), « *Grands Soleils* et basse messe », *La Presse*, 29 avril, p. 24.
- . (1977), « Une meilleure présentation des *Grands Soleils* », *La Presse*, 23 juillet, p. D2.
- DAVID, Laurent-Olivier. (1937) [1884], *Les Patriotes de 1837-1838*, Montréal, Librairie Beauchemin.
- FAUTEUX, Aegidius. (1950), *Patriotes de 1837-1838*, Montréal, Les Éditions des Dix.
- FERRON, Jacques. (1970), *Cotnoir*, suivi de *La Barbe de François Hertel*, Montréal, Éditions du Jour.
- . (1985), *Lettres aux journaux*, Montréal, VLB éditeur.
- . (1987), *La Conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, préface de Pierre Vadeboncœur, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur.

- . (1990), *Les Grands Soleils*, dans *Théâtre I*, préparation de l'édition et introduction de Jean Marcel, Montréal, L'Hexagone.
- . (1990), *Les Confitures de coings*, suivi de *L'appendice aux Confitures de coings ou le congédiement de Frank Archibald Campbell*, Montréal, Typo.
- . (1993), *Le Saint-Élias*, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Roger Blanchette, préface de Pierre L'Hérault, Montréal, Typo.
- . (2006), *Chroniques littéraires 1961-1981*, édition préparée par Luc Gauvreau et préface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt, coll. « Cahiers Jacques-Ferron ».
- . et Pierre L'Hérault (1997), *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et Marcel Olscamp pour les notes, Montréal, Lanctôt Éditeur.
- FILTEAU, Gérard. (2003), *Histoire des patriotes*, introduction de Gilles Laporte, Québec, Éditions du Septentrion.
- FRÉCHETTE, Louis. (1908), *La Légende d'un peuple*, avec une préface de Jules Claretie, édition définitive, revue, corrigée et augmentée, illustrations d'Henri Julien, Montréal, Librairie Beauchemin.
- GARNEAU, François-Xavier. (1852), *Histoire du Canada. Depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, t. IV, Québec, Imprimé par John Lowell, rue de la Montagne.
- GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT. (1988), *Théâtre québécois I*, nouvelle édition, présentation d'Alonzo Leblanc, Montréal, BQ.
- GRANDPRÉ, Pierre de. (1969), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. IV.

- HAMEL, Jean-François. (2006), *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit.
- HARTOG, François. (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- L'HÉRAULT, Pierre. (1980), *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, Montréal, PUM.
- . (2000), « *Les Grands Soleils* de Ferron : une lecture de Fréchette », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, édition préparée et présentée par Brigitte Faivre-Duboz, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », p. 81-121.
- LANCTÔT, Gustave. (1948), *Fausseurs et faussetés en histoire canadienne*, préface de Robert de Roquebrune, Montréal, Éditions Variétés.
- LAPORTE, Gilles. (2004), *Patriotes et loyaux, Leadership régional et mobilisation politique en 1837 et 1838*, Québec, Éditions du Septentrion, 2004.
- LAVOIE, Michelle. (1969), « Jacques Ferron ou le prestige du verbe », *Études françaises*, vol. 5, n° 2, p. 185-193.
- LEBLANC, Alonzo. (1982), « *Les Grands Soleils*, drame de Jacques Ferron », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 438-443.
- MAJOR, André. (1968), « Le folklore de notre humiliation », *Le Devoir*, 30 avril, p 10.
- MARX, Karl. (1976). *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales.
- MERCIER, Andrée. (1999), « *Historiettes* (1969), de Jacques Ferron. L'historiographie au risque de la littérature », dans François Dumont (dir.), *La Pensée composée. Formes de recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene.

- MESSIER, Alain. (2002), *Dictionnaire encyclopédique et historique des Patriotes 1837-1838*, Montréal, Guérin.
- MIRON, Gaston. (1998), *L'Homme rapaillé*, troisième édition, version définitive, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo, 1998.
- OLSCAMP, Marcel. (1997), *Le Fils du notaire. Jacques Ferron 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides.
- PAQUIN, Jacques. (1974), *Journal historique des événements arrivés à Saint-Eustache, pendant la Rébellion du Comté du Lac des Deux-Montagnes. Depuis les soulèvements commencés à la fin de novembre, jusqu'au moment où la tranquillité fut parfaitement rétablie*, Montréal, John Jones, 1888, repris dans Maximilien Globensky, *La Rébellion de 1837 à Saint-Eustache*, présenté par Hubert Aquin, Montréal, Éditions du Jour, p. 39-230.
- POUTRÉ, Félix. (1884), *Échappé de la potence. Souvenirs d'un prisonnier d'État canadien en 1838*, deuxième édition, illustrée, Montréal, C.O. Beauchemin et fils, libraires-imprimeurs.
- ROBERT, Lucie. (2003), « L'art de transformer une défaite en victoire. La représentation des Rébellions dans le théâtre de Louis Fréchette », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 12, n° 1, automne 2003, p. 16-27.
- SMITH, Donald. (1976), « Un théâtre mythique. "Les Grands soleils" et "La Tête du roi" », *Études françaises*, vol. 12, nos 3-4, p. 293-341.
- VADEBONCŒUR, Pierre. (1976), *Un génocide en douce*, Montréal, L'Hexagone/Parti pris.

Résumé

Dans sa pièce *Les Grands Soleils* (1958 et 1968), Jacques Ferron tend à récupérer l'héritage de la rébellion de 1837. Conscient qu'on ne saurait se dégager d'un certain temps cyclique qui prévaut au Québec, l'écrivain cherche à créer des formes neuves à même les matériaux de la tradition. Pour ce faire, on constate chez Ferron une sorte de logique qui permet l'appropriation du passé et la libération de son potentiel révolutionnaire : *l'esthétique du resserrement*. Ferron rapproche les hommes de toutes les époques, les *concentre* — pour parler comme Laurent Mailhot — jusqu'à ce qu'ils ne forment plus qu'un centre, qu'une sorte de soleil irradiant. Les défaites s'y transforment en victoires.

Abstract

Jacques Ferron's play *Les Grands Soleils* (1958 and 1968) is looking for the 1837 Rebellion's legacy. Although a sort of cyclic vision of time in Quebec, the writer wants to create new forms on the basis of tradition. Ferron liberates revolutionary strength ties with legacies from the past in the way of an *esthétique du resserrement*. He brings together and melts down people from all ages, until to obtain a kind of shining sun. Defeats could become victories.

Bouter les Allemands hors de France Jeanne d'Arc dans *Formation* de Pierre Guyotat

Julien Lefort-Favreau

Université du Québec à Montréal

La figure de Jeanne d'Arc est toujours, au moins, double. L'historien Michel Winock écrit qu'elle représente à la fois la France révolutionnaire et la France chrétienne. Les querelles qui ont contribué à constituer Jeanne d'Arc en figure témoignent d'une sorte de division essentielle de la France : « Si son image a été à ce point disputée, c'est bien qu'elle pouvait incarner les deux cultures qui ont concouru à doter la France d'une identité singulière. » (Winock, 1997, p. 4469) Lieu de tension entre deux conceptions fondamentalement opposées de l'histoire, Jeanne d'Arc est aussi la figure par excellence de la récupération idéologique de la mémoire. De Jules Michelet au Front National, en passant par Charles Péguy, Charles Maurras ou Daniel Bensaïd, elle est devenue au fil des siècles un objet culturel hétérogène, à l'image des procédés mémoriels qui pré-

sident à sa construction. Les représentations de Jeanne d'Arc, qu'elles soient littéraires, théâtrales ou cinématographiques, fonctionnent par sédimentation. Par ses représentations antérieures, par les discours existants qu'elle véhicule, par les lieux communs qui l'investissent, elle apparaît comme l'objet parfait pour interroger les modalités de l'appropriation par la littérature d'un imaginaire de la défaite et de la résistance.

Parmi toutes les représentations de Jeanne d'Arc, *Formation* (2007), de Pierre Guyotat, constitue un cas intéressant : récit autobiographique restituant l'enfance de l'auteur durant la Seconde Guerre mondiale, il présente à la fois des données biographiques concernant la mémoire de sa famille et une conception plus englobante de l'histoire de l'Antiquité jusqu'au vingtième siècle. C'est dans ce dispositif précis que la figure de Jeanne d'Arc fait son apparition dans *Formation*, présence discrète, mais insistante, aux riches possibilités interprétatives. La rencontre entre la pucelle d'Orléans et une œuvre littéraire qui entretient un rapport critique à l'histoire et la mémoire fait naître une poétique de l'histoire singulière. Si l'histoire a toujours été présente dans l'œuvre de Guyotat, elle est ici structurante. L'utilisation de la figure de Jeanne d'Arc par Guyotat contribue à la constitution de cette poétique, dont la portée politique ne fait aucun doute. Cet article vise à discerner une politique de la littérature qui témoigne d'un rapport polémique aux tensions idéologiques constituant les objets culturels. Contrairement à une littérature « à thèse » qui reproduit une doxa politique donnée de façon univoque, c'est plutôt une littérature qui expose les rouages laborieux de la construction de l'histoire et de la mémoire qui m'intéresse ici.

Dans *Formation*, l'histoire est omniprésente, notamment par le souvenir de la Seconde Guerre mondiale. Sa famille « impeccable¹ » fait partie de réseaux de résistance et prendra une importance capitale dans l'élaboration de sa conception de l'histoire. L'oppression politique est contrée par l'action héroïque des hommes, et c'est ce dont témoigne ce récit rétrospectif écrit au présent : « Je l'ai [ce récit] écrit comme la plupart de mes textes, à l'indicatif présent. » (2007, p. 9) Guyotat substitue un rapport direct au passé à la distance habituelle des récits rétrospectifs. Cette modalité autobiographique relève d'un souci de clarté et d'honnêteté : dire l'histoire au présent engage une éthique. Il faut *tout dire l'histoire*, et cette ambition de totalité implique évidemment aussi la possibilité de se tromper, ou du moins d'interroger des mémoires soumises à la controverse. *Formation*, dans son écriture à l'indicatif présent, témoigne aussi de la volonté d'écrire pour son époque, de faire partie du monde, d'y être mêlé. Comme dans tous les autres textes de Guyotat, on y observe la figuration d'un univers singulier, et le regard posé sur l'histoire est celui d'un témoin immédiat. Ainsi, l'enfance de Guyotat est racontée au présent d'un bout à l'autre, de la naissance en 1940 jusqu'à sa jeune adolescence, dans un même espace temporel.

Mais il apparaît que l'énonciation d'une œuvre au présent recèle une dimension politique. Les réflexions d'un enfant durant la Seconde Guerre mondiale ont potentiellement le même impact maintenant. Guyotat s'est fait connaître par des textes qui, à la fin des années 1960, dénonçaient la toute récente vio-

¹ Dans le cadre d'un entretien accordé à Laure Alder, à l'émission *Hors-Champs* du 27 décembre 2010 sur France-Culture, Guyotat affirme que sa famille a été « impeccable ».

lence coloniale de la Guerre d'Algérie et semble vouloir conférer la même force à la trilogie par le rapport direct à l'histoire qu'elle met en œuvre. Il est évident que la littérature qui prétend à une valeur de témoignage a souvent l'ambition de servir d'exemple pour le présent. Toutefois, au devoir de mémoire cent fois ressassé, c'est plutôt à une éthique du témoignage que semble répondre *Formation*. À cette mémoire quelque peu pesante, saturée, dirait Régine Robin (2003), du devoir national et des pressions idéologiques à laquelle elle est soumise, la littérature peut imposer des discours plus complexes, plus critiques. Il y a bien dans *Formation* la volonté de restituer une mémoire en train de disparaître, de devenir *strictement* histoire, soit celle de la Seconde Guerre mondiale, en l'énonçant au présent, comme un événement du passé dont la trace est encore vivante. Guyotat tente d'éviter que la mise à distance historique arrache ces événements à la mémoire vive. L'évocation dans le présent de 2007 de la Seconde Guerre mondiale comme si elle était un événement d'actualité est un acte politique, car elle fait preuve d'un refus de la sclérose de l'histoire. La littérature, dans cette économie, est une activité polémique qui maintient les faits historiques dans leur actualité dissensuelle.

Héroïsme, famille, patrie : les personnages de l'histoire

Les horreurs de la Seconde Guerre mondiale touchent directement la famille du jeune Guyotat, et très tôt, « s'affirme en [lui] cette notion de l'Histoire comme alternance d'asservissement et de délivrance » (2007, p. 45). Cet énoncé pourrait en quelque sorte structurer l'ensemble de l'œuvre de Guyotat. À la tension entre imaginaire chrétien et imaginaire révolutionnaire s'ajoute

une opposition entre asservissement et délivrance. Dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, la Libération de la France par les forces alliées constitue l'ultime délivrance. Alors que *Formation* détaille l'oppression, la peur, la constante angoisse de grandir dans une famille de résistants, la Libération s'avère évidemment une scène de joie :

Quelques jours après le passage des troupes de la 1^{re} Armée Française par la montagne ardéchoise, des unités de l'Armée Américaine remontent par la nationale 82 qui traverse en direction du col de la République et de Saint-Étienne notre village et s'y arrêtent. Les GMC, les jeeps, et les chars en grand bruit de chenilles, stoppent au centre le long de la place Jeanne-d'Arc et de l'immeuble de la Poste où nous habitons tout en haut. (2007, p. 33)

Dans cet extrait, on observe une présence discrète de Jeanne d'Arc, voire anecdotique, mais non moins significative. Il faut tout de même noter que c'est sur la place Jeanne-d'Arc qu'arrive la libération; à l'idée de délivrance se superpose une figure précise. Le cliché des jeeps délivrant le petit village français est mis en parallèle avec un autre cliché : la place Jeanne-d'Arc, réalité toponymique typique au même titre que l'école Jules-Ferry ou le square Jean-Jaurès. C'est donc dans le cadre d'une scène idyllique que Jeanne d'Arc fait son entrée dans *Formation*. La Libération, scène de liesse patriotique, a lieu sur une place baptisée du nom de la pucelle qui a jadis délivré la France. On le sait, à l'occupation du territoire de la France, Jeanne riposte, dans une célèbre missive envoyée au Roi d'Angleterre : « Je suis ci venue de par Dieu le roi du Ciel, corps pour corps, pour vous bouter hors de toute France. » Plusieurs siècles plus tard, c'est sur une place portant son nom que les Alliés viennent « bouter hors de toute France » l'envahisseur allemand.

Comme pour Michelet, que Guyotat a très certainement lu, l'histoire est faite par les hommes et s'incarne dans des figures. La Jeanne de Michelet est une jeune fille du peuple et prouve *de facto* sa capacité d'intervenir dans le cours de l'histoire. Michelet use aussi d'un procédé qui vise à faire de figures précises l'incarnation de la Patrie. À propos de Jeanne d'Arc, il écrit : « Souvenons-nous toujours, Français, que la patrie chez nous est née du cœur d'une femme, de sa tendresse et des larmes, du sang qu'elle a donné pour nous. » (1974, p. 41) Guyotat, lui, crée des lignées d'hommes qui font l'histoire, avec une ligne de partage nette entre ceux qui sont du bon ou du mauvais côté. À l'instar de Carl Schmitt (2009), la condition essentielle du politique est ici le couple ami-ennemi. Ce couple détermine la différence entre ceux qui contribuent à la Patrie et ceux qui y nuisent, entre les résistants et les traîtres. Ce couple permet aussi un partage : si le politique advient, c'est parce qu'il y a antagonisme, agression. Le politique n'est pas un espace neutre, c'est un espace partagé; un espace *commun*, mais aussi un espace *divisé*. La France, durant la Seconde Guerre mondiale, est divisée.

Ce qui est en jeu dans cette conception de l'histoire, c'est bien la possibilité de l'action des hommes sur le cours des événements. L'attention portée aux personnages historiques indique que l'alternance d'asservissement et de délivrance n'est pas le produit du hasard, mais bien le résultat de l'intervention des hommes :

Le portrait [celui de De Gaulle] est partout, en couleurs, dans les vitrines, les boutiques, dans les intérieurs privés, la rue principale, dans sa partie haute renommée rue du Général-de-Gaulle. Le Général de Gaulle rejoint, avec le Général Leclerc, Roland à Roncevaux, Saint Louis, Jeanne d'Arc, Bayard, Hen-

ri IV, Louis XIV, Napoléon, Guynemer, figures que je vois dans de grands livres — albums en couleurs de l'Histoire de France [...] et les traîtres, Ganelon, le Prince Noir, Isabeau de Bavière, le Connétable de Bourbon, Bazaine, Pétain. (2007, p. 139)

Jeanne d'Arc est ici placée dans la lignée de ceux qui défendent la France, de ceux qui incarnent sa force. À la figure de De Gaulle, énoncée dans le présent de la Seconde Guerre mondiale, se superpose celle de Jeanne d'Arc. Michel Winock (1997 p. 4465) signale d'ailleurs que cet amalgame est chose courante à la Libération. Si Jeanne d'Arc fut souvent reprise par la droite et l'extrême droite au cours du vingtième siècle, on l'utilise tout de même comme symbole de la Résistance ou de la Libération lors de la Seconde Guerre mondiale. Guyotat crée une lignée transhistorique, où les personnages sont pratiquement essentialisés parce que sortis de leur contexte historique. Paradoxalement, c'est aussi par le caractère contingent de l'histoire que les hommes deviennent des héros, forcés par les événements d'agir, de défendre leur peuple. Guyotat écrit dans *Formation*, toujours à propos du Général : « Le nom de Gaulle apparaît sur les lèvres de ma mère : on peut maintenant le prononcer librement, je sais déjà que la France c'est autrefois la Gaule et pour moi alors il va de soi que le héros ne peut se nommer que du nom du pays qu'il libère, je pense qu'il peut, qu'il doit même s'appeler de Gaule de France. C'est le Héros. » (2007, p. 139) Se jouent dans cette admiration immodérée une résistance, un héroïsme, mais surtout une certaine idée de la France, telle que transmise par l'institution scolaire, par l'histoire officielle.

Cette dévotion pour de Gaulle, tout comme la haine de ceux qui ont trahi la France, est évidemment très loin d'une historiographie nuancée et présente les traits d'une certaine naïveté enfantine. L'enfant pose un regard lucide sur les évé-

nements historiques qui se déroulent sous ces yeux. Toutefois, et peut-être précisément pour cette raison, il est exclu de l'action; l'histoire défile sous ses yeux. Il peut apprendre de l'histoire, mais n'y participe pas. L'enfant Guyotat est tiraillé entre une mémoire familiale qu'il apprend de sa mère, par l'action des hommes et des femmes de sa famille, et une histoire transmise par l'institution scolaire, avec les pressions idéologiques qui lui sont inhérentes. Dominique Maingueneau fait l'exposé de ces manipulations dans *Les Livres d'école de la République (1870-1914)* (1979) en montrant la représentation de Jeanne d'Arc dans les ouvrages de l'école républicaine de la Troisième République. Par exemple, dans *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno, manuel d'histoire imprimé jusqu'en 1930², c'est le salut de la patrie qui est mis de l'avant dans l'histoire de Jeanne, et non pas l'importance du roi. C'est même, plus précisément, « délivrer la patrie » qui devient l'enjeu capital dans cette version de l'histoire de la pucelle. Le regard de Guyotat reproduit, en quelque sorte, la naïveté et le manichéisme de l'historiographie de l'école républicaine.

Mais la transmission de l'histoire et la naissance du patriotisme passent aussi par le récit familial. L'histoire familiale légendaire³ existe à travers le récit de la mère, qui constitue sa famille en exemple : exemplaire par son comportement admirable, mais aussi par son caractère métonymique. Du « discours calme et patient » de sa mère, Guyotat comprend les « figures et les événements de sa famille » et prennent vie en lui « la notion de la patrie [...], l'idée de la France » (2007, p. 45-46). À l'instar de

² Il est vraisemblable de croire que ce manuel était encore utilisé en 1945.

³ « L'état de guerre renforce la légende familiale. » (2007, p. 39)

Michelet qui, on se le rappelle, faisait naître la France du cœur de Jeanne d'Arc, Guyotat semble ici réactiver un imaginaire « maternel » du patriotisme et fait du patriotisme un concept sensible donnant un sens renouvelé à l'idée de « mère patrie ».

Mémoires des lieux et des événements de l'histoire

Les événements historiques s'inscrivent dans les lieux, dans la « géographie humaine ». La libération arrive sur la place Jeanne-d'Arc et on remonte la rue principale, *récemment* renommée Charles-de-Gaulle. De plus, on trouve dans *Arrière-fond* (2011), qui constitue la suite de *Formation*, une statue Jeanne-d'Arc et une rue Michelet. Guyotat nomme scrupuleusement les lieux de l'action, car si l'histoire se transforme sous nos yeux par ceux qui la font, les lieux habités sont aussi modifiés par elle. L'idée d'une adéquation entre les lieux et la mémoire n'est certes pas nouvelle. Des arts de la mémoire de Cicéron jusqu'à l'entreprise déjà évoquée des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora, les arts du récit et la rhétorique trouvent un ancrage important dans la remémoration des événements par leur incarnation dans l'espace. Mais l'inscription de l'histoire dans les lieux varie selon les impératifs politiques de chaque époque. Nul ne l'a aussi bien dit que Maurice Halbwachs dans son ultime ouvrage, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte* : « [...] la mémoire collective chrétienne adapte à chaque époque ses souvenirs des détails de la vie du Christ et des lieux auxquels ils se rattachent aux exigences contemporaines du christianisme, à ses besoins et à ses aspirations. » (1971, p. 167) Ce dont Halbwachs fait la preuve dans cet ouvrage, c'est bien la manipulation de l'histoire et de la mémoire par les individus ou

les institutions pour l'adapter aux nécessités de chaque époque. Mais il indique aussi l'inscription de l'histoire dans des lieux mouvants, bougeant aux mêmes rythmes que la mémoire. La toponymie semble incarner tout à fait cette idée : on nomme un lieu, mais on pourra le renommer selon les contingences de chaque époque. Ici, c'est un rapport complexe et fortement politique entre histoire et mémoire qui transparaît dans la représentation des lieux des événements.

Guyotat ne crée pas seulement des lignées dans lesquelles s'inscrit la figure de Jeanne d'Arc, il fait aussi des listes d'événements historiques. Si l'histoire est faite par les hommes, elle n'est toutefois pas un *continuum* invariable. Dans le flot de l'histoire viennent s'immiscer des événements dont la force symbolique n'est pas altérée par le temps. Autant de ruptures qui viennent montrer cette alternance dont parle Guyotat :

Le Grand Ferré, la rétraction publique de Jeanne au cimetière Saint-Ouen de Rouen, son « brûlement » sur la place du Marché, l'assassinat d'Henri IV rue de la Ferronnerie et sa plaie désolante — rond et lame dedans, image et douleur de l'Histoire humaine —, et même les derniers mots de Louis XIV à son arrière-petit-fils : « *Ne m'imites pas dans le goût que j'ai eu de la Guerre* », le Chevalier d'Assas, la bataille de boules de neige dirigée par l'enfant Bonaparte à l'École Militaire de Brienne, la réconciliation du Roi et de la Nation le 14 juillet 1790, les femmes de Constantine assiégée par les Français en 1840 se jetant dans les gorges du Rummel — les peuples agressés résistent, chevaleresquement, nous l'apprenons alors. (2007, p. 125-126)

La France est donc constituée d'une série d'événements militaires et politiques, alternances de défaites et de victoires, oscillation entre le rôle d'agresseur et de victime. Se superposent dans cette liste les deux Jeanne identifiées par Winock. D'un

côté la Jeanne catholique, martyr; de l’autre, la Jeanne révolutionnaire, qui, agressée, résiste au nom de son peuple. Les « scènes choisies » par Guyotat sont évocatrices : Jeanne qui avoue, sous la torture, ses péchés, puis son exécution. La conception de l’histoire énoncée plus haut se confirme : Jeanne d’Arc devient le symbole même de l’alternance entre asservissement et délivrance. Si Jeanne peut libérer la France, elle peut aussi être asservie. Et si la France est noble, elle peut aussi occuper le rôle de l’agresseur, comme dans le cas du siège de Constantine évoqué dans la liste. Les événements, comme les lieux, sont sujets aux manipulations de l’histoire. Jeanne d’Arc est soumise à une mémoire « problématique » de la France, certes héroïque, mais dont Guyotat découvre tôt qu’elle est *toujours inévitablement* alternance.

Alternance et réversibilité des figures

C’est aussi par le truchement d’un intertexte littéraire que la figure de Jeanne d’Arc arrive dans l’œuvre de Guyotat. La référence à Péguy apparaît ici particulièrement ambivalente :

Tout près [dans la bibliothèque de sa mère], un exemplaire original du *Mystère de la charité de Jeanne d’Arc*, de Charles Péguy — contemporain de naissance de notre Grand-Père, dont maintenant je peux lire avec elle d’autres morceaux que celui qu’elle me lit à la Libération : *Adieu Meuse endormeuse et douce à mon enfance*. (2007, p. 154-155)

À la Libération, c’est un texte d’une grande ferveur catholique que la mère de Guyotat lui lit. Péguy, on le sait, a écrit deux Jeanne d’Arc : une laïque et une autre, chrétienne, qui recèle toute la puissance enfiévrée du converti. Ainsi, il semble intéressant de voir que Guyotat, après avoir fait appel à une Jeanne

d’Arc révolutionnaire, revendique celle du second Péguy. Dans *L’Argent*, Péguy insiste lui aussi sur le caractère double de la France : « La France n’est pas seulement la fille aînée de l’Église [...], elle a aussi dans le laïque une sorte de vocation parallèle singulière, elle est indéniablement une sorte de patronne et de témoin (et souvent une martyre) de la liberté dans le monde. » (1961, p. 1262) Personnage complexe, socialiste, dreyfusard, puis revenant vers un catholicisme conservateur, Péguy incarne les contradictions d’une certaine France au tournant du vingtième siècle. Ce climat social et intellectuel, Guyotat en est l’héritier, notamment par son grand-père ou par son grand-oncle, ami de Georges Duhamel et Charles Vildrac, écrivains maintenant un peu oubliés. Chez le grand-père Vianney, on discutait « avant et après Guerre de l’Affaire Dreyfus (Bloy contre Péguy), de la Séparation de l’Église et de l’État, de Clemenceau et Caillaux » (2007, p. 152). Guyotat établit toujours les mêmes lignées dissensuelles dans lesquelles s’inscrit Péguy, mais celui d’avant la conversion. Comment comprendre l’héritage politique de Guyotat ? Aux communismes pluriels (PCF, maoïsme à la *Tel Quel*) normalement associés à la génération de Guyotat se superpose un fort imaginaire de la Première Guerre mondiale et des débats intellectuels et politiques la précédant ou la suivant concernant la laïcité, le républicanisme ou le Parti Radical de Clemenceau. Cet héritage « secret » vient certainement troubler l’idée que l’on pouvait se faire de la politique de la littérature chez Guyotat.

Si l’utilisation de Jeanne d’Arc témoigne bien de la mémoire héroïque de la France, il ne fait aucun doute qu’elle met également en évidence un imaginaire de la défaite. Pour Walter Benjamin, les historiens devraient tenir compte des vaincus,

contre l'idée d'une raison historique, ou contre un matérialisme historique, la marionnette qui « gagne à tous les coups » (2000, p. 427). Le temps d'énonciation de *Formation*, l'indicatif présent, met en jeu un messianisme du présent. Comme l'écrit Benjamin dans l'ultime fragment des thèses « Sur le concept d'histoire » : « L'avenir ne devint pas un temps homogène et vide. Car en lui chaque seconde était la porte étroite par laquelle pouvait passer le Messie. » (2000, p. 443) L'alternance entre asservissement et délivrance dont parle Guyotat témoigne donc bien de la cohabitation d'un imaginaire religieux (rédemption, attente messianique) et d'un imaginaire révolutionnaire (la possibilité de l'événement, l'avènement d'un moment politique). Le messianisme historique de Benjamin n'est donc pas sans rapport avec la politique de la littérature exposée ici. Dans *Formation*, il y a un lien intrinsèque entre un passé peuplé de figures historiques, un présent chargé de résistance et d'action, et un futur au potentiel révolutionnaire. La figure de Jeanne, telle que reprise par Guyotat, montre comment l'idée « laïque » de révolution est investie par un caractère messianique.

Une série de couples conceptuels structure l'usage que fait Guyotat de la figure de Jeanne d'Arc : asservissement/délivrance, passé/présent, messianisme/action, histoire/mémoire. La référence à Péguy vient en quelque sorte confirmer l'usage ambivalent de la figure de Jeanne d'Arc. Elle incarne, à elle seule, toute la complexité du rapport au politique de Guyotat, mais aussi l'inscription problématique de l'action politique dans la littérature. L'association de la figure de Jeanne d'Arc avec Charles de Gaulle montre aussi cette ambiguïté : le Général est certes un héros digne de ce nom, mais sa présence est tout de même surprenante chez un auteur qui a conspué le

pouvoir colonial et la guerre d'Algérie. Mais plus qu'une ambivalence qui témoignerait d'une sorte d'œcuménisme politique, les figures de l'histoire dans *Formation* font plutôt preuve d'une *réversibilité*. Les personnages peuvent être des oppresseurs et des victimes, mais aussi des vaincus et des vainqueurs. L'histoire est représentée jusque dans ses contradictions. Tenir compte de l'histoire des vaincus dans la littérature, c'est entretenir un rapport critique envers l'histoire et trouver des modalités de représentation qui correspondent à cette alternance et cette réversibilité.

Cette volonté de faire de la figure de Jeanne d'Arc un modèle de résistance n'est pas particulièrement originale. Toutefois, en régime contemporain, c'est souvent sur le mode parodique que ce type de figures est revendiqué, l'humour étant utilisé comme stratégie de résistance⁴, ce qui n'est aucunement le cas dans *Formation*. De plus, le mélange entre imaginaire religieux et imaginaire révolutionnaire soulève de nombreuses questions. Assisterait-on, dans ce corpus, à une sorte de retour du religieux qui serait la condition essentielle d'un espoir politique? Peut-on réduire les stratégies de Guyotat à un repli, à un retour, qui viendrait s'inscrire en faux contre les logiques avant-gardistes, qui elles-mêmes s'établissaient contre l'engagement sartrien? Il y a, dans cette dynamique que j'ai décrite, un fort rapport au messianisme tel que je l'ai entendu plus tôt. *Formation* investit un espace temporel, par son écriture au présent, qui n'est pas celui traditionnellement réservé aux récits rétrospectifs. Ce qui est en jeu, c'est donc la possibilité de conjurer un imaginaire de la défaite en évitant la sclérose de l'histoire offi-

⁴ Voir par exemple Nathalie Quintane, *Jeanne Darc*, Paris, P.O.L., 1999.

cielle et en s'inspirant des figures héroïques du passé pour les faire exister dans le présent. Si ces figures ont un caractère transhistorique, la rédemption est donc possible à tout moment, par la venue du Messie, mais aussi par l'action des hommes. C'est aussi ce que représente la figure de Jeanne d'Arc : envoyée par Dieu tout en étant dans la lutte parmi les hommes.

Toutefois, il ne faut pas oublier qu'il y a à l'œuvre dans ce messianisme une forte négativité. C'est de l'état d'exception permanent, pour paraphraser Benjamin, que surgit cette espérance. C'est contre la raison historique, dans la crainte de la catastrophe imminente, que devient possible la délivrance au présent. Jamais tout à fait advenu, ce présent reste toujours potentiel. Enzo Traverso (2002) fait une distinction entre les vaincus et les victimes. Les victimes sont les disparus de l'histoire, et ceux-ci hantent *Formation* : après la Guerre, nombreux sont ceux qui ne reviennent pas. Le vaincu, lui, a perdu la bataille, mais espère toujours gagner la guerre; il est un sujet de l'histoire. En exposant l'action parfois désespérée des hommes qui tentent d'aller à contre-courant de l'histoire, Guyotat met en œuvre une sorte de résistance mélancolique. Sa littérature porte le deuil des défaites du vingtième siècle. Toutefois, ce regard tragique n'interdit ni espérance ni foi dans le futur : conscience des défaites passées, espérance des victoires potentielles et ainsi de suite, suivant le principe d'alternance.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter. (2000), « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, t. III, trad. de M. de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 427-443.
- GUYOTAT, Pierre. (2007), *Formation*, Paris, Gallimard.
- . (2011), *Arrière-fond*, Paris, Gallimard.
- HALBWACHS, Maurice. (1971), *La Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine ».
- MAINGUENEAU, Dominique. (1979), *Les Livres d'école de la République (1870-1914)*, Paris, Le Sycamore.
- MICHELET, Jules. (1974), *Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PÉGUY, Charles. (1961), « L'Argent », dans *Œuvres en prose, 1909-1914*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROBIN, Régine. (2003), *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées ».
- SCHMITT, Carl. (2009), *La Notion du partisan*, trad. de M.-L. Steinhäuser, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- TRAVERSO, Enzo. (2002), « La mémoire des vaincus », *Vacarme*, n° 21, en ligne : <<http://www.vacarme.org/article434.html>>.
- WINOCK, Michel. (1997), « Jeanne d'Arc », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 4427-4480.

Résumé

Dans *Formation* (2007), de Pierre Guyotat, la figure de Jeanne d'Arc incarne un rapport politique à la mémoire, aux événements, aux lieux et aux personnages, permettant la compréhension d'une poétique de l'histoire singulière. Les principes d'alternance et de réversibilité viennent gouverner la figure de Jeanne, tout comme Charles de Gaulle, auquel elle est associée dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. Guyotat se saisit d'un objet culturel qui est hétérogène par les représentations artistiques dont elle a fait l'objet dans le passé, et idéologiquement connoté par les discours qu'elle véhicule, mettant à jour une politique de la littérature fondamentalement polémique.

Abstract

In Pierre Guyotat's *Formation* (2007), the figure of Joan of Arc represents a political report to memory, events, places and characters, putting in place a poetics of history. The principles of alternation and reversibility applies to Joan's figure, as well as Charles de Gaulle's, to which she's associated in the context of World War II. Guyotat uses in his work a cultural object, heterogeneous and ideologically connoted by all the speeches it projects and the artistic representations of the past it carries, updating a fundamentally polemical politics of literature.

De George Sand à Henry Murger : note sur les débuts du bohémianisme (1835-1845)

Françoise Genevray
Université Jean Moulin-Lyon 3

La décennie 1835-1845 sépare l'éclosion de la bohème comme motif littéraire¹ et sa canonisation par Henry Murger. Longtemps, l'homophonie entre bohème et Bohême, doublée d'une synonymie entre bohème et bohémien, contribue à enchevêtrer ces notions. Le substantif *bohême* désigne au Moyen Âge un vagabond étranger, à peu près le *bohémien* d'aujourd'hui². Une signification sociale apparaît au XVII^e siècle quand il catalogue un individu réfractaire aux règles de la vie

¹ Décalée d'une réalité sociologique préexistante : voir Goulemot et Oster.

² Le Gitan ou Tzigane passe pour originaire d'Égypte (*gipsy, zingaro*), puis de Bohême.

commune. Les *Scènes de la vie de Bohème* contribuent à fixer le sens maintenant reçu de *bohème*, qui perdra peu à peu son circonflexe³. Pourtant, Murger lui-même utilise indifféremment *bohème* ou *bohémien*⁴, comme beaucoup de ses contemporains.

L'intérêt du doublet *bohème-bohémien* dépasse le cadre de la pure lexicologie pour s'étendre à l'histoire culturelle et littéraire. Parus de 1845 à 1849 dans *Le Corsaire-Satan*, adaptés à la scène (1849) et réunis en recueil (1851), les feuillets de Murger forgent le paradigme de la bohème comme milieu et mode de vie des jeunes artistes pauvres. Leur succès déclencha un flot de publications s'attachant à la dépeindre, à cerner sa nature et ses contours. Mais si « la notion de bohème ne fut pas mise au point et demeura sporadique jusqu'aux abords de 1850, où elle prit une place plus nette et plus durable dans la conscience française » (Seigel, p. 37), c'est entre autres raisons parce qu'il lui fallut du temps pour se dégager du *bohémien*. Figure ancienne et quasiment mythique, ce dernier, loin de céder la place, fait puissamment écho aux aspirations romantiques. Les membres du Petit Cénacle (1830-1832) s'identifient aux « Bohémiens sans toits, sans bancs, / sans existence engainée » (cité par Laisney, p. 303) pour afficher leur rupture avec les codes de vie bourgeois et avec l'esthétique néo-classique. Stigmatisé par l'opinion courante ou valorisé par l'esprit romantique, le bohémien nuit durablement à la visibilité du bohème.

Examiner la démarcation entre cénacles et bohème

³ Longtemps l'homophonie entre bohème et bohême fait hésiter sur le choix de l'accent. Murger lui-même utilise parfois le circonflexe dans son manuscrit, et l'hésitation continue après lui.

⁴ Voir notamment sa « Préface » (mai 1850) aux *Scènes de la vie de bohème*.

n'entre pas dans notre propos, tout en appelant une remarque qui s'y rattache. Le lien de filiation établi après coup par T. Gautier entre la bohème et le Petit Cénacle constitue certes un anachronisme. Mais que l'ombre du bohémien continue de hanter toute évocation de la bohème artiste n'est pas moins évident. Nerval, qui fut mêlé au Petit Cénacle, prolonge l'ambiguïté orthographique (bohème/Bohème) et sémantique (Bohème/bohémien) en entrelaçant trois notions : la « bohème galante » de sa jeunesse au cœur du vieux Paris, l'errance bohémienne de ses vagabondages aux alentours de la capitale et la Bohème scripturale de ses « petits châteaux » imaginaires⁵. En 1854, un opuscule intitulé *Paris-Bohème* remémore la liaison primitive : « Vous avez sans doute rencontré sur les routes ces bandes de Zingari venus du pays du soleil, et qu'on appelle, je ne sais pourquoi, des bohémiens. Ces enfants de la liberté vont partout où les entraîne le caprice [...] ces gens-là sont les bohèmes de la grande route; soyons, nous, les bohèmes de la grande ville. » (Delord, p. 9)

Le *bohémien-bohème* des années 1830 et 1840 offre un assortiment composite : jeunesse, activités artistiques, vie instable et désordonnée, accointances avec les bas-fonds. Le dernier trait s'explique par la persistance du *bohémien* dans l'imaginaire de la marginalité urbaine. Les Zingari sont à la fois fascinants et suspects, de même les bohémiens. Dans leur pièce *Les Bohémiens de Paris* (1843), D'Ennery et Grangé les définissent comme des individus sans « asile reconnu », sans profession fixe, subsistant d'expédients plus ou moins licites, « prêts à vivre honnêtement s'ils le peuvent, et autrement s'ils

⁵ *La Bohème Galante* (1852), *Les Petits Châteaux de Bohème* (1853), *Promenades et Souvenirs* (1854-1855).

ne le peuvent pas » (acte I, scène 7). Murger marque donc un jalon décisif en isolant la gent artiste d'une population équivoque de parasites, d'aventuriers, de charlatans et de filous. Ainsi débarrasse-t-il la bohème des éléments troubles qui ternissent l'image du bohémien, réputé chapardeur et asocial. Bien que le mélange antérieur ressurgisse parfois, la notion de bohème renverra après lui aux jeunes artistes sans le sou, qui convertissent l'âpre nécessité en liberté joyeuse.

Entre le *bohémien* métaphorique des amis de Pétrus Borel, Gautier ou Nerval et le *bohème* réputé véritable (quoique littérisé) des *Scènes de la vie de Bohème* s'intercale une phase où l'artiste bohème émerge chez des personnages fictifs dits « bohémiens », qui sont en fait des artistes pauvres analogues à ceux que peindra Murger. Cette étape intermédiaire n'a guère été observée. Réservant la référence bohémienne *stricto sensu* à la « préhistoire du bohémianisme », antérieure à sa « fondation véritable », Seigel évacue les années 1840, survolées en deux pages (p. 37-38) qui sautent directement de 1834 au début des années 1850. La plupart des chercheurs oublient d'inclure George Sand dans ce cadre ou s'en tiennent comme leur collègue à *La dernière Aldini* (1838), négligeant des textes sandiens un peu postérieurs et assez différents. Le bohémien chez Balzac et Sand appartient justement à cet intervalle sur lequel nous souhaitons arrêter l'attention. La thématique bohémienne s'accompagne en effet chez eux d'un traitement nouveau, qui l'inscrit dans un moment précis de l'Histoire. La figure de l'artiste-bohémien, jusqu'alors intemporelle, voire pour Sand quelque peu abstraite, se redéfinit pendant cette phase où nouvelle et roman prennent en charge sa représentation réaliste, situant l'individu et les groupes bohèmes dans un contexte socio-économique en pleine recomposition.

L'artiste sur le marché : Balzac, Champfleury

« Pour les artistes et les écrivains, le changement fondamental se résume assez facilement : le mécénat céda la place au marché. » (Seigel, p. 22) Les créateurs du XIX^e siècle affrontent tous peu ou prou les contraintes liées à cette mutation, dont les conséquences néfastes sont dénoncées dès l'orée des années 1830. S'il se plie au goût de ses nouveaux clients, l'artiste risque de se voir condamné à faire « des œuvres de boudoir, de salon; il livre son talent à l'industrie, aux caprices de la mode, aux fantaisies de ceux qui achètent, les bourgeois »⁶. Pour Vigny (*Chatterton*, 1835), le poète n'a que des malheurs à attendre d'une société où les valeurs marchandes supplantent le goût aristocratique. Soumise au calcul des coûts et des revenus, la « littérature industrielle » (Sainte-Beuve, 1839) menace l'indépendance spirituelle de l'écrivain.

La figure du bohémien, relayée ensuite par le bohème, incarne la difficile insertion du créateur dans une société de plus en plus dominée par l'argent : les artistes « sont les Bohémiens d'aujourd'hui », lance F. Pyat en 1834. Dans « Un grand homme de province à Paris », deuxième partie d'*Illusions perdues* (1839), Balzac montre deux voies ouvertes au « bohémien » de la pensée ou des arts. Enivré par ses premiers succès de plume comme journaliste, Lucien de Rubempré cède aux séductions périlleuses du métier. L'épisode s'achève par un désastre professionnel, moral et financier. Quand les créanciers s'abattent sur le domicile qu'il partage avec sa maîtresse, l'actrice Coralie tombée elle aussi en disgrâce, Balzac parle de la « détresse absolue » des « deux bohémiens » dont on saisit les meubles. Loin du futur stéréotype de la bohème joyeuse et

⁶ Lettre signée « Un artiste », *L'Artiste*, n° IV, 1832, p. 81.

désinvolte, il peint un Lucien accablé chez qui « la misère avait éteint toute fierté » (p. 448). À cette destinée pitoyable l'auteur oppose le fier Cénacle des neuf grands esprits réunis rue des Quatre-Vents dans une « froide mansarde » où se réalisent « les plus beaux rêves de sentiment ». Le Cénacle comprend un interne en médecine (Bianchon), un peintre, un écrivain, un philosophe, etc., et le penseur républicain Michel Chrétien : « ce gai bohémien de l'intelligence, ce grand homme d'État, qui peut-être eût changé la face du monde, mourut au cloître Saint-Merry comme un simple soldat ». À l'époque où Lucien fait sa connaissance, Chrétien subsiste en bohème des lettres grâce à de petits travaux dans l'édition, faisant « des tables des matières pour de grands ouvrages, des prospectus pour les libraires, muet d'ailleurs sur ses doctrines comme est muette une tombe sur les secrets de la mort » (p. 241-243). Balzac admire ce « gai bohémien »⁷ et ses compagnons pour leur hauteur de vues, pour leur conduite fraternelle et pour l'envergure généreuse des projets que dissimule la modestie de leur vie présente.

Que la bohème soit ou non prometteuse, qu'elle prépare un avenir meilleur ou le fasse seulement et parfois indéfiniment attendre, la réponse n'allait pas de soi. Il y aura là pour Murger un problème personnel, fruit de son ambivalence : l'apologie de la pauvreté n'exclut pas chez lui la fascination pour l'argent, ni la vocation artistique le désir d'une position sociale. Pris entre sa sympathie pour ce milieu et son aspiration à s'établir, Murger ne put jamais sortir de la bohème, sans doute pour les motifs psychologiques et intimes qu'analyse Seigel (p. 53 sq.).

⁷ Cliché répandu depuis une célèbre chanson de Béranger (1828) : « Sorciers, bateleurs ou filous / Reste immonde / D'un ancien monde / Sorciers, bateleurs ou filous / Gais bohémiens, d'où venez-vous ? »

Mais si tant d'autres littérateurs connurent eux aussi une bohème prolongée, c'est pour d'autres raisons encore : le bohème peut-il faire autre chose que pérenniser sa situation quand elle découle non d'un libre choix, mais d'une donnée structurelle ? Cette question conduit à interroger la notion de marginalité bohémienne.

En octobre 1845, Champfleury publie le bref récit intitulé *Chien-Caillou* d'après le surnom du protagoniste. Fils d'un tanneur du Faubourg Saint-Marceau, le héros s'enfuit de chez lui à dix ans et devient graveur. Autodidacte, il n'a pas fréquenté d'atelier, acquérant son métier par l'étude solitaire des eaux-fortes de Rembrandt. « Sans éducation littéraire, sans éducation artistique, il était parvenu à faire des œuvres d'un grand sentiment. » Mais il tombe sous la coupe d'un marchand qui l'exploite sans scrupules et finit dans la misère. Chien-Caillou est « de cette race de bohêmes qui restent toute leur vie bohêmes » (p. 24). Il loue près de la place Maubert une mansarde dont Champfleury, promoteur du « réalisme » (mot nouveau en ce sens) et adepte d'une peinture véridique, dresse l'inventaire, complété d'une page ironique qui confronte sur deux colonnes « Les mansardes des poètes » et « Les mansardes réelles », nettement moins riantes.

Poésie et réalité s'opposent ici comme deux versions contrastées de la bohème. La première, lyrique, célèbre à la façon de Béranger les charmes de l'insouciance juvénile : « dans un grenier qu'on est bien à vingt ans » (*Le Grenier*). La deuxième, dramatique, dément cette vision positive. Dès *La Peau de chagrin* (1831), Balzac montre le pouvoir de l'argent et son corollaire, la mise à l'écart de la jeunesse instruite dans une société où priment l'utile et le lucratif. Raphaël de Valentin

s'épuise dans sa mansarde à écrire un traité de philosophie qui passera inaperçu : l'auteur n'évoque même pas la sortie du livre, comme si le grand travail de Raphaël s'évaporerait tout simplement. *Illusions perdues* relate l'odyssée du poète provincial sans fortune (Lucien) qui s'élance à l'assaut de la gloire littéraire, des élégances et de la richesse, sans connaître les lois d'une réussite durable et sans en posséder les moyens. L'écrivain moderne se veut libre, affranchi de la mendicité littéraire. Il compte vivre de sa plume et faire métier de son art. Mais s'il n'appartient pas à une famille aisée, il devra gaspiller son énergie dans les besognes mal payées. Ceux qui fréquentaient le groupe du Doyenné (1835-1836) avec Nerval étaient fils de grands bourgeois et de hauts fonctionnaires. La pauvreté se supporte mieux quand le présent s'adosse ainsi à des espérances d'héritage : « nous étions pauvres, mais aucun de nous n'eût consenti à s'attarder ou à se défaire la main dans le travail mercenaire », écrira Arsène Houssaye (p. 305). Par contre, les bohèmes des années 1840 ont presque tous des origines modestes. Le père de Murger est concierge-tailleur, celui de Champfleury secrétaire de mairie à Laon, celui de Charles Barbara marchand d'instruments de musique, celui d'Alfred Delvau tanneur au faubourg Saint-Marcel. Qu'il sorte du peuple ou de la petite bourgeoisie, le bohème intellectuel de cette génération pâtit de la « surqualification scolaire consécutive à la réforme de l'enseignement et à la fermeture des débouchés » (Heinich, p. 78). Artiste, il subit le divorce entre une image de soi « héroïque » (Grana, p. 57), fondée sur l'idée romantique de la vocation, et les conditions extérieures de son activité. Balzac, Champfleury et Sand incorporent ces données à la trame de leurs fictions.

Bohème idéalisée et bohémien réaliste : George Sand

Inscrite dans la « préhistoire du bohémianisme », la double appellation *bohème-bohémien* pèse fortement sur le type littéraire et journalistique de l'artiste démuni, encore *bohémien* et pas encore tout à fait *bohème* au sens popularisé par Murger. L'œuvre de George Sand présente un intérêt spécial à ce stade. Des *Lettres d'un voyageur* (1834-1836) à *Teverino* (1845)⁸, ce type s'y rencontre plus d'une fois avec des constantes et des variations. Des rapports complexes unissent chez l'auteur trois éléments distincts, mais jamais tout à fait disjoints : la province de Bohême en pays tchèque (*Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt*), une Bohême métaphorique désignée comme patrie spirituelle de l'artiste (*Lettres d'un voyageur*, *La dernière Aldini*, *Teverino*), enfin la bohème sociale de Paris (*Horace*), qui regroupe des étudiants et des artistes sans le sou.

Si la bohème vécue par l'écrivain en herbe (1831), bohème empirique avant la lettre, ne porte pas ce nom dans *Histoire de ma vie* (1854-1855), en revanche sa Bohême idéale s'édifie explicitement dans les années 1830 sur l'image du bohémien, célébré par les *Lettres* du « problématique voyageur » (1943, préface)⁹ et par *La dernière Aldini*. Toutefois la bohème « oubliée » de Sand ne s'arrête pas à cette période (voir Gould, p. 357-365). Le *bohémien* revient assez souvent dans ses écrits postérieurs (romans, correspondance) pour avoir suscité des travaux spécifiques (Hecquet, p. 103, et Genevray, 1998, p. 39-51). Il reste à replacer leurs résultats

⁸ Cette date correspond à la parution des premières *Scènes de la vie de Bohème* de Murger, *terminus ad quem* choisi pour le présent article. Le thème bohémien se retrouvera chez Sand souvent associé au théâtre (*Le Château des Désertes*, *Pierre-qui-roule*).

⁹ Préface (1843) des *Lettres d'un voyageur*.

dans un cadre plus large que celui des études sandiennes et, notamment, dans l'histoire des représentations de l'artiste au XIX^e siècle.

Ce personnage polymorphe traverse chez Sand divers sous-genres narratifs : l'autofiction (*Lettres d'un voyageur*), le récit d'aventures et sentimental (*La dernière Aldini*), le roman social (*Horace*), le roman historique de formation (*Consuelo*), la fantaisie (*Teverino*)¹⁰. Plus fondamentalement, on distingue dans ce corpus deux variantes : d'une part, une bohème lointaine, située dans un pays étranger (*La dernière Aldini*, *Consuelo*, *Teverino*) où le cadre historique, peu circonstancié, ne pèse guère (sauf dans *Consuelo*); d'autre part, une bohème plus proche de l'auteur et du lecteur, inscrite dans la France contemporaine (*Horace*). Sand n'envisage pas le bohémien comme une somme de traits immuables. Elle remodèle plusieurs fois sa physionomie en fonction de ses besoins personnels, de son analyse de la société et des convictions qu'elle veut transmettre.

Le bohémien est d'abord, durant les années 1830, « fiction de soi » (voir Laforgue) et autodéfinition de l'écrivain. Aurore Dupin-Dudevant, alias George Sand, veut gagner par la plume son indépendance de femme. Le bohémien libertaire des *Lettres d'un voyageur* (1834-1836) lui fournit alors une identité de rechange : il habite une bohème idéale, autrement dit une idée de bohème qui légitime l'autonomie à la fois personnelle, professionnelle et intellectuelle de l'auteur. Sur le plan personnel, l'écrivain doit en effet gérer une situation anémique au regard des codes sexuels et matrimoniaux. La romancière

¹⁰ « *Teverino* est une pure fantaisie dont chaque lecteur peut tirer la conclusion qu'il lui plaira. » (Sand, 1852)

revendique le statut d'artiste, mais la lettre VI (À *Éverard*) refuse de subordonner celui-ci à une utilité sociale ou à un engagement politique (voir Genevray, 2003). La liberté du voyageur, celle de « George le bohémien » (lettre de février 1836 à Frédéric Girerd) et de Léo (*La dernière Aldini*), consiste à refuser l'enracinement géographique ainsi que les déterminations familiales ou sociales : « l'artiste, reprit Léo, a pour patrie le monde entier, la grande *Bohème*, comme nous disons » (Sand, 1992a, p. 133). Il n'en va plus de même dans les textes ultérieurs, qui problématisent fortement l'indépendance de l'artiste et l'inscrivent dans certaines conditions particulières de temps et de lieu.

Au chapitre « Bohèmes » de son livre, Heinich (p. 32 et 41) évoque le basculement qui va de la bohème heureuse de Murger à celle, désespérée, de Champfleury¹¹. Elle se garde pourtant de tracer une chronologie linéaire. En effet, outre que les *Scènes de la vie de Bohème* du premier commencent à paraître l'année même où le second publie *Chien-Caillou* (1845), ce basculement n'a rien d'un processus irréversible. Il s'agit plutôt d'un balancement entre deux versions simultanées. De même, il sera difficile de soutenir l'idée commode, mais trop simple qu'« avec Sand et Balzac, donc, la bohème change de signe » (Laisney, p. 299), passant du négatif au positif. Balzac, on l'a vu, présente les deux versions (Lucien, le Cénacle) et pose les deux signes. Quant à Sand, une telle idée ne vaut que si l'on s'en tient aux textes des années 1830. La formule inverse ne lui convient pas davantage si l'on se borne à dire qu'une bohème réaliste remplace sa bohème idéalisée. Heinich a donc le mot

¹¹ L'appréciation de l'auteure concernant Murger ne fera pas l'unanimité. L. Chotard (« Introduction » à Murger, p. 22) montre le pessimisme de la vision murgérienne.

juste quand elle montre qu'*Histoire de ma vie* reflète chez Sand autobiographe « la tension entre ces deux acceptions — réaliste et idéalisée » (p. 80). L'extrait cité à l'appui relate les débuts de l'auteur, peu avant le succès d'*Indiana* (1832), qui inaugure sa carrière de romancière. La même tension se découvre dans ses fictions de l'artiste bohémien, *Teverino* par exemple¹². Mais que faut-il entendre par *idéaliser* et ne devrait-on pas préciser le sens de *réaliste* ?

L'idéalisation consiste à invoquer sous le nom de Bohème une contrée imaginaire, un espace mental, « patrie fantastique des âmes sans ambition et sans entraves »¹³. Elle présuppose une essence bohémienne (liberté d'esprit, d'allure et de mouvement, dons artistiques, marginalité sociale) affranchie des contingences extérieures. Mais la bohème des romans sandiens n'appartient pas toute à ce registre. Publié en feuilleton de novembre 1841 à mars 1842 dans la *Revue indépendante*, *Horace* perpétue accessoirement la mythologie du bohémien, crédité d'une « indépendance absolue » et d'une « fainéantise délicieuse » (p. 204), mais tend bien davantage vers un tableau réaliste de la bohème au sens murgérien, peuplée de jeunes Parisiens sans position et sans fortune. Le réalisme consiste à ancrer solidement ce milieu dans un temps et un lieu définis par des réalités d'ordre social, économique et politique. Aussi faut-il clarifier la terminologie. Il n'y a pas d'homologie de principe entre le couple « idéalisée vs réaliste » et le couple « enchantée vs désenchantée » donné pour

¹² Heinich (p. 97) ne mentionne que *Lélia* (1833) et *Elle et Lui* (1859), sans rapport avec notre problématique.

¹³ Sand, 1970-1971, p. 817. Cette Bohème idéale s'apparente au Tyrol imaginaire de la *Lettre I* ou à la Suisse de la *Lettre VII* : « fonder, dans la belle Helvétie ou dans la verte Bohème, un colonie d'artistes » (p. 818).

synonyme (Heinich, p. 37). Nous réservons la paire « idéaliste vs réaliste » aux modes de figuration du bohémien, abstraction faite de la tonalité (optimiste ou pessimiste) et du jugement de valeur porté sur le personnage. Autrement dit, idéalisme et réalisme s'entendront ici comme catégories esthétiques dénotant un régime de représentation littéraire¹⁴, sans égard pour la qualification morale ou affective qui peut s'ajouter.

Paris bohème : Horace

L'action d'*Horace* a cours dans la période d'agitation populaire qui suit 1830. Elle inclut l'insurrection de juin 1832, qui fut réprimée dans le sang au cloître Saint-Merri. Sand choisit ses héros dans le quotidien : des étudiants (Horace et le narrateur), un *bousingot* (Jean Laravinière), une grisette (Eugénie), un rapin qui devient factotum de théâtre (Paul Arsène), une ouvrière qui monte sur les planches (Marthe). Paul et Marthe incarnent « la vocation vagabonde de l'artiste bohémien » (p. 276) : au lieu de référer comme auparavant chez Sand à l'indépendance morale et spirituelle du peintre ou de l'acteur, le terme correspond cette fois à une catégorie d'artistes précaires, sans ressources, sans appuis et même sans formation. Fils de cordonnier et chargé de famille, Paul sacrifie sa passion et abandonne la peinture, qui rapporte trop peu pour faire vivre les siens. L'auteur en fait un représentant typique du Paris laborieux : « c'était le type peuple incarné dans un individu; non le peuple robuste et paisible qui cultive la terre, mais le peuple artisan, chétif, hardi, intelligent et alerte » (p. 48).

¹⁴ « Le réalisme sérieux des temps modernes ne peut représenter l'homme autrement qu'engagé dans une réalité politique, économique et sociale en constante évolution. » (Auerbach, p. 459)

Balzac et Sand rapportent la condition du bohémien-bohème aux changements qui affectent la France contemporaine. À l'essor des couches moyenne et supérieure de la bourgeoisie sous la monarchie de Juillet répond, dans *Horace*, la frustration des milieux populaires et de la petite bourgeoisie¹⁵. Ce roman (sans doute le plus balzacien de Sand) prend acte de la situation concrète de l'artiste dans la société du temps. La marchandisation déjà évoquée n'en est qu'un aspect, pourvu d'ailleurs d'un double tranchant. Sur ce thème, *L'Artiste* a publié dès 1831-1832 deux analyses différentes. L'une, citée plus haut (voir note 6), regrette ses effets dommageables. L'autre indique des suites bénéfiques, car le passage du mécénat privé ou de la commande étatique au marché de la librairie, combiné avec la diffusion croissante de l'imprimé et de la culture, peut avoir des résultats positifs pour l'artiste moderne. Tirant ses revenus d'un travail mis par lui-même en vente, il s'affranchit de la sujétion morale ou esthétique qui le pliait à la volonté des grands. Le voici libre. Non point dans l'absolu, libre plutôt de choisir ses affiliations, de lier son sort moral et matériel à d'autres qu'aux privilégiés : « l'artiste aujourd'hui est placé au milieu de la société tout entière, il s'inspire des désirs et des souffrances de tous, *il parle à tous, il crée pour tous; il n'est plus valet mais peuple*; il n'attend son salaire que de son travail et des *productions libres de son génie*; sa position sociale est donc devenue plus morale, plus indépendante, plus capable de favoriser les progrès de l'art. » (Saint-C, p. 53) Dans les termes que nous soulignons s'ébauche

¹⁵ À « la bourgeoisie encroûtée qui, maîtresse de toutes les forces de l'État, en fait un misérable trafic » (1982, p. 68), appelée aussi « le juste-milieu et la bourgeoisie parvenue » (p. 109), Sand oppose « la jeune bourgeoisie » (p. 69) qu'elle estime capable d'embrasser la cause démocratique et républicaine.

la double postulation de l'artiste sandien : sans attaches et jaloux de sa liberté, même s'il parle au nom du peuple (Teverino), ou engagé aux côtés des petits et des opprimés (Consuelo).

L'artiste, chez Sand, se fait peuple ou porte-parole de celui-ci en vertu d'une solidarité objective fondée sur les conditions matérielles et morales imparties aux créateurs. Cet inflexibilité caractérise tous ses personnages de *bohémiens* depuis le début des années 1840 et leur donne une couleur politique qu'on ne trouvera pas chez le *bohème* de Murger, qui « se désintéresse totalement des affaires de la cité » (Laisney, p. 303). Cette couleur imprégnait déjà *La dernière Aldini*, mais le cadre restait là assez vague, de même que l'analyse des forces en présence. La « Bohème » idéale de Léléo gommait les distinctions de classe¹⁶, celle d'*Horace* les souligne et marque qu'il faut choisir son camp, quitte à nouer des alliances. Paul Arsène, « républicain populaire » (Sand, 1982, p. 181), participe aux barricades de 1830 parce que « mieux vaut mourir d'un coup de fusil que de faim » (p. 54). Laravinière, « étudiant émeutier » (p. 70) salué « *président des bousingots* » (p. 68), veut révolutionner le nouveau régime « en faveur du peuple » (p. 205). Luttant contre « la puissance bourgeoise » (p. 189), il choisit cette cause par conviction et non par intérêt : « Je suis très content de la société en ce qui me concerne. J'y jouis d'une indépendance absolue, et j'y savoure une fainéantise délicieuse. Je la traverse en véritable bohémien, et je n'y ai qu'une affaire, qui est de conspirer pour son renversement ; car le peuple souffre [...]. » (p. 204)

¹⁶ Gould (p. 360) la définit comme « a socially liberated space that erases the confines of race, gender, nation and especially class ».

Sand joue sur l'articulation entre artiste ambulant (sa définition minimale du bohémien) et artiste prolétaire (soumis à une grande précarité) pour promouvoir l'artiste pauvre¹⁷. Ceci revient à l'extraire de la marge : ou le bohémien sort du peuple, comme Marthe et Paul, ou il s'agrège au peuple (Consuelo), fût-il comme Teverino originaire (à demi et par simple hypothèse) d'une noble famille. Un tel parti conduit à épurer le type bohémien pour le délivrer des stigmates dégradants de sa marginalité première¹⁸. La mère de Consuelo, *zingara* misérable, devait mendier : sans renier ouvertement la condition maternelle, l'héroïne s'en libère et construit sa vocation d'artiste comme un véritable métier, qui la hisse sur les scènes les mieux cotées d'Europe. Euphémisant toujours plus l'image d'abord peu positive de la bohémienne, le diptyque finit par la sublimer dans l'épilogue quand, tournant le dos à sa brillante carrière, Consuelo part mener une vie errante et obscure parmi le peuple de Bohême (*La comtesse de Rudolstadt*, 1844).

Ainsi le bohémien fictif se détache-t-il de l'auteur, qui s'était approprié le mythe pour légitimer ses choix personnels. Au bohémien libertaire (le voyageur, Lélío) succède ce bohémien solidaire qu'est l'artiste pauvre. Sand ne le dépeint pas pour lui-même, comme objet d'une esquisse naturaliste ou satirique de « physiologie » sociale à la manière du temps. Elle le charge d'incarner son idéal philosophico-politique d'égalité républicaine, et c'est dans cette autre acception qu'on peut

¹⁷ Elle s'y emploie aussi dans la vie réelle, conseillant le maçon-poète Charles Poncy et ouvrant aux poètes ouvriers les colonnes de la *Revue indépendante* (1842).

¹⁸ « Ma mère était plus bas placée que la vôtre [...]. Elle n'appartenait pas à cette classe laborieuse et persévérante qui vous donne à vous un titre de noblesse dans le peuple. Elle était de la race vagabonde et avilie des Bohémiens de ce monde. », écrit Sand à Ch. Poncy (23 décembre 1843).

parler d'idéalisme. L'artiste pauvre fait siennes des aspirations démocratiques qui dépassent l'enjeu de son propre statut : Sand l'érige en porteur des revendications populaires, qu'il s'agisse des petites gens (*Horace*) ou d'un peuple opprimé, nié comme nationalité (la Bohême de *Consuelo*)¹⁹.

L'évolution ainsi marquée n'est d'ailleurs pas linéaire, car dans *Teverino* revient en force la première version du bohémien. Le héros éponyme semble conçu pour incarner une fois encore la Bohême métaphorique des années 1830 : il n'a aucune place marquée dans l'espace social, aucun engagement durable, et son patriotisme italien reste platonique. Simultanément, l'auteur réactive les connotations défavorables du terme. « Poète naturel », bon chanteur, doué pour la comédie, Teverino répugne par indolence à perfectionner ses dons et reste un dilettante. Bien qu'elle le peigne avec sympathie, Sand ne s'identifie pas sans réserve à ce bohémien qu'elle range dans la catégorie des « aventuriers » (1992b, p. 628, 643, 674, et 1852) et dont elle fait un homme seul. Au contraire, les bohèmes se regroupent pour se soutenir mutuellement en réunissant leurs espoirs et leurs expédients : ainsi se forment, non point en marge ou à la périphérie, bien plutôt dans les interstices de l'officialité littéraire et culturelle, ces unions, groupes, cénacles, fraternités et colonies d'artistes fondés sur l'entraide.

Si Marthe et Paul Arsène optent pour « la vocation vagabonde de l'artiste bohémien », c'est qu'ils ne peuvent être artistes tout court, avec la formation, le loisir, les ressources et les relations nécessaires. Paul Arsène engloutit sa jeunesse dans les besognes alimentaires :

¹⁹ Incarnée notamment par Zdenko, « l'artiste vagabond, qui est mon égal et mon confrère », dit *Consuelo*.

Il fallait donc qu'il allât grossir le nombre, énorme déjà, des enfants perdus de cette civilisation égoïste qui a oublié de trouver l'emploi des pauvres maladifs et intelligents. À ceux-là le théâtre, la littérature, les arts, dans tous leurs détails brillants ou misérables, offrent du moins une carrière, où, par malheur, beaucoup se précipitent par mollesse, par vanité ou par amour du désordre, mais où, en général, le talent et le zèle ont des chances d'avenir. » (Sand, 1982, p. 277)

La marginalité passe pour inséparable des définitions usuelles de la bohème (Heinich, p. 28 et 35). Pourtant, Murger ne voit dans « la grande famille des artistes pauvres, fatalement condamnés à la loi de l'incognito » et vivant « pour ainsi dire en marge de la société, dans l'isolement et dans l'inertie » qu'une sous-catégorie, une « Bohème ignorée » distincte de « la vraie Bohème » « qui fait en partie le sujet » de son livre (« Préface », p. 35 et 40). Dès lors qu'on voit en elle, comme Sand, une « carrière » non dénuée de « chances d'avenir », la bohème n'est pas marginale sur le plan numérique. Manifestation exemplaire d'une situation répandue, elle offre une voie de secours à une catégorie nombreuse, enfants des couches modestes sans débouchés pour leurs aptitudes : « il est certain que le domaine de l'art était le seul où ils pussent trouver un refuge pour leur existence matérielle, un milieu pour le développement de leur vie intellectuelle » (Sand, 1982, p. 276). Quant à savoir s'il s'agit d'une forme temporaire d'apprentissage ou d'une relégation à vie dans ce qu'on nomme aujourd'hui les « petits boulots », les formules employées par Sand hésitent à trancher : il est trop tôt pour préjuger de l'avenir.

*

* *

George Sand ne connaît qu'un seul terme pour désigner le bohémien des chemins et celui de la grande ville. Support d'identification personnelle dans sa correspondance et dans les *Lettres d'un voyageur* ou personnage de roman dans *La dernière Aldini*, *Horace*, *Consuelo* et *Teverino*, la figure du bohémien circule à travers ses écrits des années 1835-1845 entre plusieurs espaces : Bohême géographico-historique, patrie imaginaire des artistes, bohème sociale parisienne. Tout en soulignant la polyvalence du vocable, nous avons mis l'accent sur *Horace* comme jalon méconnu dans la préhistoire du bohémianisme. Là émerge en effet l'artiste-bohème qui prendra la vedette chez Murger. Toutefois, la bohème d'*Horace* ne coïncide pas avec la bohème « fauchée et heureuse » que l'on a cru rencontrer chez ce dernier (voir Heinich, p. 28). Ce n'est pas pour autant la bohème désolante du génie obscur et exploité que dépeint Champfleury dans *Chien-Caillou*. Non que Sand cherche un moyen terme entre ces deux pôles. Elle ne valorise pas une marginalité censément héroïque, pas plus qu'elle ne la disqualifie comme voie sans issue. Son propos consiste à faire le point sur un état social dont la marginalisation des créateurs offre un symptôme parmi d'autres. Si l'auteur de *Consuelo* et surtout de *Teverino* continue de chérir la figure presque intemporelle de l'artiste ambulant, le bohémien d'*Horace* « se parisianise »²⁰. Le cercle de ses amitiés appartient au prolétariat intellectuel urbain et son expérience individuelle s'inscrit dans un cadre historique nettement défini : la Révolution de juillet a été confisquée par la bourgeoisie moyenne et supérieure, les talents éclos dans le petit peuple ont peu d'avenir. Qu'il y ait dans l'existence de la bohème ainsi

²⁰ Loïc Chotard, « Introduction » à Murger (p. 7).

particularisée un « vivant reproche à la vie bourgeoise » (Seigel, p. 68) devient de plus en plus clair vers la fin des années 1840. Ouverte ou souterraine, la politisation de la bohème découle de ce diagnostic. C'est pourtant l'époque où les sympathies radicales de Murger se refroidissent. Aussi revient-il à Sand d'avoir donné la préfiguration romanesque d'une convergence idéologique et pratique entre bohème et révolution qui ne se cherchera dans les faits qu'à partir de 1848.

Bibliographie

- AUERBACH, Erich. (1977), *Mimesis*, Paris, Gallimard, coll. « Tel »
- BALZAC, Honoré de. (1990), *Illusions perdues*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».
- CHAMPFLEURY. (1990), *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver*, Paris, Éd. des Cendres.
- DELORD, Taxile, Arnould FRÉMY et Edmond TEXIER (1854), *Paris-Bohème*, Paris, A. Taride.
- D'ENNERY, Adolphe et GRANGÉ. (1843), *Les Bohémiens de Paris*, drame en 5 actes et 8 tableaux donné à l'Ambigu-Comique le 27 septembre 1843, Paris, Marchant.
- GENEVRAÏ, Françoise. (1998) « Des *Lettres d'un voyageur à Teverino* : George Sand ou le voyageur sans bagage », *Romantisme*, n° 99.

- . (2003), « Bohême, bohème, bohémien : autour de George Sand », journée d'études « L'Auteur en marge », 10 avril, <<http://www.univ-lyon3.fr>> (onglets : Recherches / Ressources/Articles).
- GOULD, Evelyn. (1998), « George Sand's forgotten Bohemia », dans David A. POWELL et Shira MALKIN (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam, Rodopi.
- GOULEMOT, Jean-M. et Daniel OSTER. (1992), *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve.
- GRANA, César. (1964), *Bohemian Versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York-Londres, Basic Books.
- HECQUET, Michèle. (1992), « Enfants de Bohême : naissance et légitimation chez Sand », *Revue des sciences humaines*, n° 226.
- HEINICH, Nathalie. (2005), *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HOUSSAYE, Arsène. (1971), « La Bohème romantique », dans *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*, t. 1, Genève, Slatkine Reprints (réimpr de l'éd. de Paris, 1885-1891).
- LAFORGUE, Pierre. (2003), *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck.
- LAISNEY, Vincent. (2008), « De la sociabilité bohémienne à la sociabilité cénaculaire (les *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger) », dans Sarga MOUSSA (dir.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et dans les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan.

- MURGER, Henry. (1988), *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- SAINT-C [Alexandre de St-Chéron]. (1832), « De la position sociale des artistes », *L'Artiste*, n° IV/5, p. 53.
- SAND, George. (1992a), *La dernière Aldini*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus ».
- . (1992b), *Teverino*, dans *Vies d'artistes*, *op. cit.*
- . (1982), *Horace*, Meylan, Éd. de l'Aurore.
- . (1852), *Notice précédant la réédition de Teverino*.
- . (1970-1971), *Lettres d'un voyageur*, dans *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- SEIGEL, Jerrold. (1991), *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, trad. fr. par O. Guitard, Paris, Gallimard, [New York, 1986].
- La Bohème Galante* (1852), *Les Petits Châteaux de Bohème* (1853), *Promenades et Souvenirs* (1854-1855).

Résumé

L'étude de la bohème est une page importante dans l'histoire des représentations de l'artiste au XIX^e siècle. La décennie considérée dans cet article correspond à l'intervalle séparant l'émergence de la bohème comme motif littéraire et sa consécration définitive par les feuilletons de Henry Murger (1845-1849). La double appellation *bohème* / *bohémien* pèse encore fortement à ce stade sur la figure journalistique et

littéraire de l'artiste pauvre ou de l'intellectuel démuné que l'on rencontre chez Balzac (*Illusions perdues*) et Champfleury (*Chien-Caillou*). Cependant, les travaux sur la bohème (J. Seigel, N. Heinich, A. Glinöer) s'attachent peu aux multiples textes de Sand, qui, des *Lettres d'un voyageur* (1834-1836) à *Teverino* (1845) en passant par *Consuelo* et *La dernière Aldini*, intéressent cette phase initiale du bohémianisme. La fin de l'article met l'accent sur *Horace* (1842), roman où la figure mythique, presque intemporelle, du bohémien, artiste indépendant et vagabond, fait place à l'analyse d'une situation historique et d'un état social contraignants, qui n'offrent guère d'avenir aux talents créateurs d'origine populaire.

Abstract

The study of bohème is an important chapter in the history of nineteenth-century representations of the artist. The decade under scrutiny in the present article corresponds to the interval between the emergence of bohème as a literary motif and its definitive consecration through Henry Murger's feuilletons (1845-1849). The dual designation as *bohème/bohemién* still bears heavily, at this point, on the journalistic and literary figure of the penniless artist or the destitute intellectual as portrayed by Balzac (*Illusions perdues*) and Champfleury (*Chien-Caillou*). Research work on bohème (J. Seigel, N. Heinich, A. Glinöer), however, takes little account of Sand's numerous texts which, from *Lettres d'un voyageur* (1834-1836) to *Teverino* (1845) including *Consuelo* and *La dernière Aldini*, belong to this initial phase of bohemianism. The end of the article focuses on *Horace* (1842), a novel where the mythical, almost timeless figure of the bohemian as an independent, wandering artist gives way to an analysis of the constraints imposed by a historical situation and social conditions that offer very little scope for a promising future to creative talents of humble birth.

Les Géorgiques de Claude Simon : de l'ancienne à la nouvelle terre

Marie Miguet-Ollagnier

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Relisant *Les Géorgiques* de Claude Simon, nous relevons quatre occurrences du substantif « apocalypse » ou de l'adjectif « apocalyptique ». Deux se rencontrent dans la deuxième partie consacrée à l'expérience que fait de la guerre, en hiver, le combattant de 1940. Il est alors plongé dans « une apocalypse de froid » (p. 124), un froid qui, est-il dit, est d'une « intensité terrifiante », ayant une force comparable à celle des « puissants et apocalyptiques chevaux roux » (p. 102). La quatrième se trouve dans la quatrième partie, où le personnage essentiel est

cet O. inspiré par la figure de George Orwell, participant, sans dominer l'événement historique, à la guerre civile espagnole. Selon Lucien Dällenbach, O. « apparaît comme un frère ennemi ou, en tout cas, comme un frère inférieur » (p. 1229) du combattant de 1940. Or il est présenté par le romancier « aplati de tout son long, écrasé dans cette espèce de cataclysme, d'apocalypse » (p. 289). Cet Orwell n'est encore qu'un témoin passif et immature, mais si Claude Simon veut suggérer sa présence, c'est sans doute parce qu'il va devenir l'auteur d'un ouvrage décrivant une hallucinante fin du monde libre, le fameux roman d'anticipation *1984*, publié en 1949, à l'époque où Simon lui-même commence à entrer dans la littérature (ses *Géorgiques* seraient secrètement l'œuvre d'un nouveau George). Quant à la troisième occurrence, elle se rencontre dans la partie médiane, la troisième, celle qui constitue l'axe de symétrie du roman et elle est appliquée à la vision d'un personnage lui aussi médiateur, la grand-mère du combattant de 1940, celle qui a encore en mémoire ce qui concerne l'aïeul L.S.M., jugé coupable d'un crime de parricide puisqu'il a voté la mort du roi; l'aïeule est montrée « conférant une même dimension apocalyptique à tout ce qui pouvait constituer quelque motif ou prétexte de souci, d'alarmes » (p. 195).

S'agit-il dans ces différents cas d'un emploi hyperbolique des mots « apocalypse » et « apocalyptique », qui seraient alors simplement synonymes de « catastrophe », « catastrophique », ou bien ces mots signalent-ils — c'est l'hypothèse que nous allons tenter de vérifier — une véritable structure du roman où se donnerait à lire, comme en un palimpseste, un hypotexte constitué notamment par l'*Apocalypse de Jean* ?

Preliminaires du grand jour

Nous voyons d'abord, disséminées dans un roman dont le titre proclame plutôt une inspiration virgilienne, des allusions à une annonce de fin du monde qui sont empruntées à un vocabulaire biblique et spécialement apocalyptique. De la Bible, le troisième personnage, O., est dit avoir été imprégné dans sa jeunesse, avant qu'il ne soit formé plus tard à une autre Bible, les écrits de Marx. De façon irrévérencieuse, un premier barbu, Moïse (vu à travers la fameuse statue de Michel-Ange), est mis en rapport avec un guide sacré des temps modernes :

lui, [...] qui avait fait tant de chemin non pas seulement pour racheter des siècles de débauche et d'iniquité, comme il était écrit dans le Livre dont son enfance avait été nourrie, mais encore obéir à l'autre Bible dont, à son tour, son adolescence avait été nourrie, œuvre d'un autre Moïse, tout aussi barbu, quoique sans cornes et revêtu d'un complet-veston, issu toutefois du même vieux peuple que ses prédécesseurs, perfectionnant en quelque sorte le dieu exigeant, sévère et législateur qu'ils avaient façonné (p. 283).

Les annonces johanniques sont au nombre de quatre : il y a l'épreuve, le sceau, l'ange et les apocalyptiques chevaux qui apparaissent au chapitre VI de l'*Apocalypse*. Le terme à connotation théologique d'*épreuve*, lié à l'annonce d'une période radicalement nouvelle, se rencontre dans la deuxième partie du roman, associé à formule solennelle : « Mais le temps n'était pas encore venu. » (p. 130) Cette formule est reprise avec la marque du pluriel à la page suivante : « Les temps, donc, n'étaient pas encore venus » (p. 131). On peut y entendre un écho de l'*Apocalypse* : « car le temps est proche » (I, 3). Voici le passage solennellement introduit, mettant en lumière l'épreuve essentielle, celle du feu :

Sans doute fallait-il que d'abord ils (les hommes, les cavaliers) passent (comme au cours de ces initiations rituelles que pratiquent des ordres ou des confréries secrètes) par la série des épreuves qu'avait consacrées une longue coutume (la pluie en automne, le froid ensuite, l'ennui) avant d'en arriver au printemps, à cette suprême et dernière consécration : celle du feu (p. 130).

On lit au verset 17 du chapitre IX de l'*Apocalypse* : « les têtes des chevaux étaient comme des têtes de lions, et leur bouche jetait du feu, de la fumée et du soufre ».

Le deuxième préliminaire est le sceau. Ce n'est pas par hasard, selon nous, qu'une page de la troisième partie des *Géorgiques* associe l'image d'un sceau et le syntagme « dimension apocalyptique » (p. 195). Est en effet arboré « à la manière d'un sceau » par la vieille femme, grand-mère du combattant de 1940, un camée qui lui vient de l'ancêtre L.S.M. Le rôle de l'aïeule est d'être notamment une incarnation de la mort; « oublieuse du monde qui l'entour[e] » (p. 195), elle est tout entière contemplation du vide. Elle réunit une fois par mois « les survivants endeuillés de quelque catastrophe collective » (p. 198) que contemplent dans son salon les portraits des ancêtres, « foule nombreuse des morts » (*ibid.*). Elle est « la dernière héritière du nom seulement inscrit à présent au fronton d'une cave aux cuves à demi vides » (*ibid.*). Sa demeure à demi ruinée est le « pharaonesque tombeau dans lequel elle s'était tenue comme enterrée vivante » (*ibid.*). Elle s'y emmure chaque année pendant neuf mois à partir du jour des Morts, pratiquant une « sorte de claustration, de réclusion volontaire » (p. 199). Cette vieille femme ne représente pas seulement la famille mais aussi l'Histoire avec une majuscule : « Et avec elle ce fut comme si tout ce qui subsistait encore d'un passé confus, d'une tranche d'Histoire [...] avait été effacé, aboli » (p. 197). Le

chapitre VI de l'*Apocalypse* nous fait assister à l'ouverture des sceaux par l'Agneau. À l'ouverture du quatrième sceau paraît un cheval qui est l'incarnation de la Mort et l'Enfer le suit. Selon les exégètes de la Bible, cet Enfer est le Schéol ou le séjour des morts.

Le troisième messenger de la fin du monde est l'Ange. Le verset 11 du chapitre IX de l'*Apocalypse* introduit un ange de l'abîme nommé en hébreu « Abaddon », en grec « Apollyon », ce nom signifiant « destructeur ». Les chapitres XV et XVI de ce même dernier livre de la Bible mettent en scène sept anges chargés de verser sur le monde les coupes de la colère de Dieu. Les exégètes mettent en rapport les cataclysmes qu'ils déclenchent avec ceux que raconte le livre de l'Exode lors de l'épisode des dix plaies d'Égypte. Dans le récit de la dixième plaie intervient l'Ange exterminateur frappant les premiers nés des Égyptiens. Dans l'*Apocalypse*, la colère des anges émissaires de Dieu atteint la terre, la mer, les fleuves, le soleil, la bête, l'Euphrate, Babylone la Grande Prostituée. Il est dit de celle-ci, au verset 5 du chapitre XVIII de l'*Apocalypse* : « Dieu s'est souvenu de ses iniquités. » Dans la quatrième partie des *Géorgiques*, O. est nommé à trois reprises ange ou archange exterminateur (deux occurrences p. 283; une p. 290). Son adversaire est appelé emphatiquement l'Iniquité. L'ange et l'Iniquité sont dans le roman de pauvres instruments de quelque chose qui les dépasse. L'hypotexte biblique est présent mais il est dévalorisé :

lui, l'ange exterminateur, en train de boiter maintenant sur le remblai, poursuivant à coups de baïonnette une silhouette d'homme à moitié vêtu, [...] s'escrimant à enfoncer une lame d'acier entre les omoplates de l'Iniquité en fuite (un pauvre diable, selon toute vraisemblance, enrôlé de force), la

manquant, trébuchant sous son élan, reprenant sa course, l'Iniquité gagnant de vitesse sur lui, s'évanouissant dans le noir, le laissant là, bredouille, frustré, hors d'haleine (p. 290).

Nous en venons à la marque la plus indiscutable d'une relation intertextuelle avec *l'Apocalypse* : c'est la mention, dans la deuxième partie des *Géorgiques*, des « puissants et apocalyptique chevaux roux » (p. 102). Ces chevaux de la Bible obsèdent Claude Simon depuis *La Route des Flandres* comme l'avait déjà remarqué Karen L. Gould (p. 94). Le critique relevait dans le roman paru aux éditions de Minuit en 1960 « l'apocalyptique, le multiple piétinement des sabots sur la route » (p. 277) — image qui pourrait paraître banale si elle ne se précisait quelques pages plus loin par le chiffre « quatre » (p. 309). Ces quatre cavaliers se retrouvent en 1969 dans *La Bataille de Pharsale* (p. 262), traversant un hameau désert. Les chevaux, ici, se minéralisent pour mieux signaler une définitive déperdition d'énergie. Ils deviennent une frise de marbre, elle aussi soumise à l'érosion du temps. La transposition en œuvre d'art ne sauve pas du néant. On voit dans ce texte les chevaux « secouant leurs crinières pétrifiées, emportant leurs cavaliers pétrifiés. Leur couleur grisâtre ne les distingue pas de l'espace grisâtre, lui aussi pétrifié, sur lequel ils se profilent. » (p. 263) Les quatre cavaliers hantent encore en 1997 *Le Jardin des plantes* (p. 297). Dans ces différents passages, c'est le *quatre* qui signale l'intertexte biblique. Dans *Les Géorgiques*, c'est l'adjectif *roux*. On lit aux versets 2 à 4 du chapitre VI de *l'Apocalypse*, dans la traduction de Crampon, qui est contemporaine (ayant paru en 1923) de la jeunesse de Claude Simon, élève des Jésuites au collège Stanislas : « Et je vis paraître un cheval blanc. [...] Et il sortit un autre cheval qui était roux. Celui qui le montait avait le pouvoir d'ôter la paix de la

terre, afin que les hommes s'égorgeassent les uns les autres, et on lui donna une grande épée. » Est peut-être greffée sur ce souvenir de la Bible la rêverie simonienne récurrente de la scène au cours de laquelle un officier meurt en brandissant une arme. Dans le texte de l'*Apocalypse*, le cheval suivant est noir, il représente la famine; le dernier, pâle, symbolise la peste. Dans le contexte romanesque qui est le sien en 1981 et qui déroule des histoires sur fond de guerre, Simon ne retient que la couleur rousse, celle du cheval qui ôte la paix, et il l'étend à tous les chevaux. Nous nous réservons de montrer plus loin qu'au-delà du conflit historiquement daté de 1940, c'est une guerre des mondes qui est déclarée.

Barcelone, Babylone : les grandes prostituées

Nous avons là des signes précurseurs. Si nous examinons la réalisation actuelle de la catastrophe, nous la voyons dans *Les Géorgiques* gagnant à la fois l'espace naturel et l'espace culturel urbain. Attachons-nous d'abord à ce dernier. Il nous paraît probable que joue dans la quatrième partie des *Géorgiques* une paronymie Barcelone/Babylone. Babylone, nouvelle Babel, nouvelle ville maudite, est dans l'*Apocalypse* assimilée à la Grande Prostituée qui doit payer de sa ruine des années de débauche et de richesse insolente. Cette femme, au verset 3 du chapitre XVII du livre des visions de Jean, est vue « assise sur une bête écarlate, pleine de noms de blasphème ». Le nom de la ville de Barcelone où O. est traqué à la suite de l'insurrection anarchiste de Mai, est livré non dans le roman mais dans la quatrième de couverture du livre. Il est parfois donné à deviner dans le cours du texte; un cratylisme, semblable à celui du narrateur proustien dans sa jeunesse, inaugure une rêverie sur « cette ville ou plutôt cette étendue

boursoflée, jaunâtre, au nom lui-même semblable à une boursoflure, ballonné, ventru, se déroulant (glissant) à partir de la double bouffissure initiale en sinueuses convulsions de boucles et de jambages » (p. 320). La double bouffissure initiale du B peut signaler aussi bien Barcelone que Babylone ou Babel. Barcelone intègre à elle les villes espagnoles aux anciennes splendeurs comme Lérída (p. 334). L'inscription en grandes majuscules PUTA (p. 335) les désigne comme nouvelles incarnations de la Grande Prostituée. On a une hallucinante évocation d'une civilisation urbaine retournant au néant mais dont les ruines malodorantes gardent le souvenir d'une ancienne opulence : traces de palaces, de banques, de bordels, d'édifices religieux délabrés. Ces ruines sont hantées par des êtres devenus des ombres d'eux-mêmes : « les visages cireux et grisâtres des vieilles prostituées aux fausses dents d'acier chromé » (p. 322). On rencontre aussi « les visages impitoyables et rehaussés de carmin des vieilles momies aux fausses dents d'or » (*ibid.*), « les sexes flasques, broussailleux et grisâtres qu'exhibent les vieilles putains soulevant des dentelles déchirées, les hommes noirs, à quatre pattes, les genoux protégés par des morceaux de vieux pneus attachés de ficelles étalant le goudron sur le trottoir dans l'âcre et suffocante fumée » (p. 323). À l'extérieur de la cité, « les cargos rouillés dans le port » (p. 322) témoignent de l'ancienne prospérité commerciale de Barcelone, ville maintenant ruinée. De même, il est dit de Babylone la Grande Prostituée, au verset 11 du chapitre XVIII de l'*Apocalypse* : « Et les marchands de la terre pleurent et sont dans le deuil à son sujet, parce que personne n'achète plus leur cargaison : cargaison d'or, d'argent, de pierres précieuses. » Dans le même chapitre, au verset 19 : « Malheur ! Malheur ! La grande ville dont l'opulence a enrichi

tous ceux qui avaient des vaisseaux sur la mer, en une heure elle a été réduite au désert. » Les pilotes voient au loin la fumée de son embrasement (XVIII, 26). Cette Grande Prostituée est maintenant « un séjour de tout esprit impur, un repaire de tout oiseau immonde et odieux » (*Apocalypse*, XVIII, 2). La ville où, dans *Les Géorgiques*, erre O. semble un cloaque où toutes les déjections du monde se sont déversées : « par l'effet de la pesanteur avait glissé, était venu s'amasser, s'accumuler ce que les autres pays avaient péniblement et peu à peu expulsé au cours des siècles, entassé là comme au fond d'une poche, d'un cul-de-sac, bloqué, malodorant et couvert de mouches » (p. 320). Barcelone cesse ainsi d'être une ville espagnole géographiquement situable pour devenir le symbole de la déchéance de toutes les villes de la terre. De la même façon, selon les exégètes de la Bible, Babylone ne désigne aucune ville particulière mais représente la cité des hommes opposée à la cité de Dieu. La ville des *Géorgiques* a de « hauts panaches de poussière s'élevant, tourbillonnant, fuyant entre les façades désolées, s'affalant, s'élevant de nouveau au-dessus des chaussées défoncées, poudreuses, où serpentent en gluantes rigoles de boue noire les eaux des éternelles et vaines lessives » (p. 323). De ces coulées se détachent des « bulles de dômes dérivant avec lenteur, venant s'agglutiner en grappes sous les nuées de mouches aux orifices bouchés des égouts » (*ibid.*). Les anciennes splendeurs sont souillées, dégradées; on voit « les fientes des pigeons sur les statues de bronze, les architectures bosselées » (p. 322). Ce n'est pas seulement la nature dégradée mais aussi l'impudicité qui laisse ses traces sur cette ville de la quatrième partie des *Géorgiques* : sont dénoncées ses « vitrines garnies de préservatifs couleurs de muqueuses », ses « affiches roses contre la syphilis », ses « affiches couleur de soufre contre

la blennorragie » (*ibid.*). La mention du soufre pourrait être une allusion à la cité maudite de Sodome, détruite par le soufre céleste, cité que l'*Apocalypse* compare explicitement, en même temps que l'Égypte, à la Grande Prostituée. Les visions de Jean les vouent à la destruction : « et leurs cadavres resteront gisants sur la place de la grande ville, qui est appelée en langage figuré Sodome et Égypte, là même où leur Seigneur a été crucifié » (*Apocalypse*, XI, 8). De ces cadavres abandonnés, on peut voir la transposition dans le roman avec « les grappes de jambes, de seins, de têtes d'enfants, de bras, de mains en cire suspendues en ex-votos [*sic*] dans les églises » (p. 322).

Admirateur de Proust, Simon réécrit à sa façon ce que son devancier donne à lire dans *Le Temps retrouvé*, montrant en surimpression Paris bombardé, Sodome, Pompéi (voir p. 385-386). Les bâtiments restés debout de la ville simonienne n'ont qu'une apparence de vie, comme ces corps pétrifiés qu'on trouve dans les ruines des villes antiques ensevelies sous les cendres du Vésuve. Cette ville offre le spectacle d'un « lourd et jaunâtre cancer de pierres » (p. 325). Une vision analogue se présente dans les villes du Nord que présente la dernière partie du roman : « ce pourrissoir, l'étouffant labyrinthe de pierres, de ruelles, de palais vides, de prisons, sous son pestilentiel couvercle aux relents de sang croupi et de cadavres mal chaulés » (p. 390). Le caractère apocalyptique de la séquence est ici donné par le martèlement du chiffre *quatre* : « quatre officiers généraux » (p. 391), « quatre panaches bleu blanc rouge », « quatre visages tannés, sévères, imperturbables », « les quatre onduleux et fastueux plumets s'inclinant une deuxième fois, les quatre rudes visages de cuir s'abaissant de nouveau », « les quatre claquements de talons, les quatre tintements argentés des éperons » (p. 392). Dans ce passage où

on voit converger des armes d'un continent entier assoiffé de vengeance, on pense non seulement aux quatre cavaliers, mais aussi aux quatre anges de l'*Apocalypse* à qui a été confiée la tâche de nuire à la terre (VII, 2-3).

Pour revenir à Barcelone, les corps de ceux qu'on y rencontre semblent avoir été brûlés puis minéralisés par un feu céleste comme celui qui a détruit Sodome ou par une éruption volcanique semblable à celle qui a anéanti Pompéi : « ceux qui n'avaient pas eu le temps de s'enfuir tués sans distinction de sexe ni d'espèce » (p. 324). Il s'agit bien là d'un spectacle de fin du monde, malgré quelques vestiges prestigieux ; nous sont données à contempler

les mêmes orgueilleuses architectures boursouflées, toujours debout, intactes [...], mais semblables maintenant à ces carapaces de crustacés, ces coquilles vidées de leur contenu, comme ces villes restées telles quelles après le passage de quelque catastrophe, paradoxalement protégées par la violence, la soudaineté, la vitesse même d'un cataclysme brutal, quelque ouragan ou quelque pluie de cendres surprenant ses habitants en plein sommeil, puis l'ouragan déjà parti, les cendres dispersées, sans presque laisser de traces, du moins spectaculaires, retrouvées des siècles plus tard avec leurs maisons aux tables encore dressées, leurs riches mosaïques, leurs cirques monumentaux, leurs priapiques enseignes de lupanars (p. 324).

Mort et renaissance du cosmos

L'*Apocalypse* de Jean décrit des signes de la fin des temps qui ne concernent pas seulement Babylone, la Grande Prostituée, mais aussi le cosmos. On lit aux versets 12 et 13 du chapitre VI de l'*Apocalypse* : « Et je vis, quand il eut ouvert le sixième sceau, qu'il se fit un grand tremblement de terre, et le soleil devint noir comme un sac de crin, la lune entière parut comme du

sang, et les étoiles du ciel tombèrent vers la terre, comme les figures vertes tombent d'un figuier secoué par un gros vent. » Au milieu de la deuxième partie des *Géorgiques*, dans les plaines du Nord, « le piétinement des sabots remplaçait le sourd ébranlement qui semblait venir des profondeurs de la terre » (p. 113). L.S.M., pour sa part, dans la première partie, « voit un soleil mauve sur fond brun. Le mauve se décolore, devient blafard, comme une lune indécise entourée peu à peu d'un halo plus clair qui se casse et se divise en marbrures, en polygones irréguliers. » (p. 61) Le général ressemble parfois à un augure latin découpant dans le ciel un espace qui lui permet de prévoir l'avenir. Il semble à un moment enregistrer des forces inconnues agissant sur la planète; ainsi lorsqu'il observe dans le ciel l'étrange mouvement d'un nuage :

Le nuage est plus foncé lorsqu'il se condense, presque noir, s'éclaircissant lorsqu'il s'allonge, file dans une direction ou l'autre, parfois au contraire comme suspendu sur place, immobile, nombreux et pour ainsi dire clignotant. Tour à tour il diminue de volume, se rassemble, pointe soudain en fer de lance, s'étirant en écharpes, comme de la limaille de fer attirée par un invisible aimant qui se déplacerait dans le ciel, montant et descendant, décrivant de larges spirales, agité d'un incessant et minuscule mouvement intérieur. (p. 67-68)

Mais c'est surtout la deuxième partie des *Géorgiques* faisant voir le monde par les yeux du combattant de 1940 doublé plus tard d'un romancier visionnaire qui nous rend contemporains d'une « apocalypse de froid » (p. 124). Le lecteur devient le spectateur d'une terre sur laquelle la vie a disparu, où règne l'entropie, où les hommes sont « brutalement jetés, déposés comme à la surface d'une planète morte, dépeuplée et glacée » (p. 85). Le cycle des saisons, caractéristique de la vie sur terre, a disparu. Le froid, est-il dit, « atteint une intensité

terrifiante, devint quelque chose de pour ainsi dire cosmique : implacable, vivant, c'est-à-dire comme une force sauvage aussi, comme les puissants et apocalyptiques chevaux roux, à la fois tranquille et opiniâtre, inflexible, comme un étau » (p. 102). La fin de l'alternance féconde des saisons est signifiée un peu plus loin : « Il semblait que l'hiver ne dût pas avoir de fin, qu'il avait toujours été là, serait encore là lorsque les barres sur les jours des calendriers arriveraient à mai ou à juillet, que le printemps et l'été faisaient partie de ces choses abolies une fois pour toutes » (p. 105). Les corps sont devenus des « mannequins transparents sans chair ni os » (p. 103). Ce froid paraît avoir son origine dans un ailleurs lointain, contre lequel le monde terrestre est sans défense : « sans le moindre écran contre le froid sidéral et céruleen qui se précipitait, compact, du fond des espaces interstellaires, pesait de toute son impondérable masse sur les collines et les vergers enneigés jusqu'à la lisière mauve de la forêt » (p. 118). Les hommes éprouvent « la sensation fantomatique sur le visage d'impondérables contacts se dissolvant, accrochés aux cils, fondant sur les lèvres avec une saveur métallique » (p. 94). Les images de Simon rendent palpable une sorte de *horla*, pour reprendre le titre et, sans doute, le jeu de mot de la nouvelle de Maupassant. L'auteur du roman de 1981 suggère quelque chose qui vient d'au-delà de la terre, une matière « à la fois compacte et fluide », pénétrant partout, « dans les narines, la bouche, les poumons, [...] envahissant le corps selon les lacis compliqués des bronches, des bronchioles, des vaisseaux » (p. 102). Le grand organisme vivant qu'est un corps d'armée semble voir son activité arrêtée « comme si le gel avait figé dans une sorte de mécanique immobilité les rouages de l'énorme machine qui, dans un premier temps, s'était mise en branle, puis s'était tout à coup

arrêtée, comme quelque mécanisme soudain grippé » (p. 133). Les hommes sont « projetés, comme hors de l'Histoire, ou livrés à quelque chose qui se situait au-delà de toute mesure » (p. 119).

Simon suggère parfois aussi la présence, dans la nature, de réalités semi-monstrueuses qui ressemblent à la Bête de l'*Apocalypse*. Un général devient « quelque animal à carapace, une tortue, un obus posé verticalement, gourde, raide, avec, comme une sorte d'attribut phallique [...] son étui à revolver » (p. 115). La force qui fige les vivants semble atteindre les vents eux-mêmes : « Il n'y avait pas de vent non plus. Comme si le froid avait gelé ou plutôt solidifié sur place l'air lui-même, comme si par quelque opération chimique les particules invisibles qui le composaient s'étaient prises toutes ensemble en un bloc transparent, lumineux » (p. 118). Dans l'*Apocalypse*, au chapitre XVI, la mer devient comme le sang d'un mort (verset 3), le soleil brûle les hommes par le feu (verset 8).

On sait toutefois que, pour l'auteur de ce dernier livre de la Bible, la destruction n'est pas le dernier mot. On voit surgir, annoncée par l'Ange et descendant du ciel d'auprès de Dieu, une Jérusalem nouvelle. Simon lui-même a confiance en une force de régénération de la terre, comme le rappelle Anne Clément-Perrier : « Tout ce qui retourne à la terre est à nouveau pourvu de vie, et ramène à l'analogie *materia-mater*. » (p. 90) Si *Les Géorgiques* de Claude Simon ont cinq parties alors que le poème didactique de Virgile n'a que quatre chants, c'est pour indiquer un nouveau départ du temps. Le chapitre consacré à « l'apocalypse de froid » (p. 124), au « terrifiant hiver se ruant à l'intérieur » (p. 138), souligne aussi le caractère vivifiant de cette saison, utilisant un ensemble d'images empruntées aux

pierres précieuses. Le regain de froid est annoncé par une « impitoyable et radieuse limpidité de saphir » (p. 138). L'hiver est comparé au « contenu d'une de ces boîtes en cuir sombre qu'ouvre un joaillier, dévoilant soudain l'impitoyable et glacial éclat des pierres, comme une apothéose minérale, l'ultime et triomphal avatar du carbone, des forêts englouties depuis des milliers et des milliers d'années » (*ibid.*). C'est une imagerie voisine de celle qui, selon la vision de Jean, caractérise la Jérusalem nouvelle : « la première base est du jaspé; la deuxième du saphir, la troisième de la calcédoine » (*Apocalypse*, XXI, 19-20). Mais le monde nouveau de Simon ne descend pas du ciel, il surgit des profondeurs de la terre, il est le « triomphal avatar du carbone ».

L'expérience du combattant de 1940 étant celle qui est la plus proche de celle de l'auteur, c'est en elle plus qu'en l'aigre acharnement de L.S.M. qu'il faut voir l'ultime message du livre.

Bibliographie

APOCALYPSE DE JEAN. (1923), dans *La Sainte Bible*, traduction de l'abbé A. Crampon, Paris, Desclée et Cie.

CLÉMENT-PERRIER, Anne. (1998), *Claude Simon. La fabrique du jardin*, Paris, Nathan.

DÄLLENBACH, Lucien. (1981), « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique*, n° 414, novembre.

GOULD, Karen L. (1979), *Claude Simon's mythic muse*, Columbia, French Literature Publications

PROUST, Marcel. (1989 [1927]), *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

SIMON, Claude. (1960), *La Route des Flandres*, Paris, Minuit.

—. (1969), *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit.

—. (1981), *Les Géorgiques*, Paris, Minuit.

—. (1997), *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit.

Résumé

Le roman *Les Géorgiques* fait allusion à l'*Apocalypse* en renvoyant au texte final de la Bible. Le vocabulaire de Claude Simon est celui de Jean annonçant la fin du monde, surtout quand il parle de chevaux roux. La quatrième partie se déroule à Barcelone et à Lérída, villes où O (Orwell) est témoin de la guerre civile. Cette région est une nouvelle Babylone maudite. La catastrophe atteint aussi en 1940 le Nord de la France et toute la planète. Mais le texte biblique et le roman annoncent une renaissance de la terre avec des images analogues.

Abstract

The novel *Les Géorgiques* alludes St John's *Apocalypse*, the last part of the Bible. Claude Simon's lexicon is the same as in the biblical text foretelling the universal disaster, especially when he speaks about reddish horses. The fourth part takes place in Barcelone and Lerida, the towns where O (Orwell) witnesses the civil war. This land is a new wretched Babylone. The disaster extends as far as North of France in 1940 and the whole planet. But the biblical text as well as the novel foretell a new birth of the earth and uses the same imagery.

Pour une approche bioculturelle des récits¹

Marc Lapprand
University of Victoria

La publication de *L'Origine des espèces* (1859) a suscité toutes sortes d'interprétations et de tendances dans l'histoire des idées : depuis l'adhésion enthousiaste aux découvertes sur l'évolution jusqu'à l'eugénisme de sinistre mémoire, en passant par un rejet systématique déjà de la part de certains des contemporains de Darwin. Même aujourd'hui, d'aucuns n'y voient dans ses applications au littéraire qu'une sorte de critique historique non déclarée plutôt qu'une réelle approche scientifique en soi; une attitude d'indifférence prédomine encore chez les théoriciens de la littérature (Saul, p. 112 et

¹ Je tiens à remercier mes collègues Kim Blank, Alain Schaffner, Insook Webber et Martin Winckler pour leurs précieux conseils.

125). Il est remarquable, pourtant, que très tôt des critiques littéraires aient modelé leurs travaux sur la théorie de l'évolution. Hippolyte Taine (1828-1893) est l'un des premiers à avoir été directement influencé par Darwin. Il proposait une forme de critique littéraire physiologique prenant en compte la race (au sens d'« empreinte d'un esprit national »), le milieu (environnements physique et historique) et le moment : « Il en résulte une psychologie scientifique, que l'on peut étudier en botaniste ou en anatomiste, et qui vise à retrouver chez l'écrivain le secret de son mécanisme mental. » (Bergez, p. 15) À la même époque, et dans la mouvance du naturalisme, c'est Zola qui appuie massivement son histoire des Rougon-Macquart sur l'hérédité et donc, dans une certaine mesure, sur l'évolution.

Cependant, le « darwinisme » tel que les intellectuels non strictement scientifiques le percevaient à la fin du dix-neuvième siècle a produit une espèce de cacophonie où se mêlaient dérives idéologiques et sciences naturelles. Même le concept de « lutte pour la survie » en est venu à être parfois considéré au niveau de l'individu, au lieu de l'espèce, ce qui n'a guère de sens. Daniel Grojnowski le note dans sa préface à *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (1891) : « Raisonnant, peut-être sans trop s'en rendre compte, en adepte du darwinisme, J. Huret est amené à concevoir le champ culturel comme un espace conflictuel qui voit triompher les mieux adaptés, les plus forts ou les plus féroces. » (p. 20) Fortement inspiré par Brunetière, lui-même adepte du transformisme de Lamarck, Huret, plus proche de Sainte-Beuve que de Darwin, menait ses enquêtes sans souci « évolutionniste » autre que ce que lui suggérait une mode rendue attrayante par l'emploi d'un jargon pseudo-scientifique. Au début du vingtième siècle, certains intellectuels de premier plan ont dès lors pris une position

nuancée par rapport à l'évolution. C'est le cas de Valéry, qui, pourtant, reconnaissait le bouleversement potentiel que la théorie de Darwin était à même d'apporter dans notre conception du monde². C'est aussi celui de Bergson, qui, à la même époque dans *L'Évolution créatrice* (1907), examinait les tendances du néodarwinisme tout en distinguant l'intellect humain du biologique.

Les dérives idéologiques auxquelles le darwinisme fut associé dans l'entre-deux-guerres mirent peut-être un frein aux explorations de cette discipline dans les sciences humaines et sociales. Cette théorie ne figurait en tout cas certes pas au programme de la Nouvelle Critique américaine ou du formalisme de l'École de Prague. Ce n'est véritablement que depuis le début des années 1990 — surtout dans le monde anglo-saxon — qu'est en train de se former une nouvelle discipline qui propose un autre mode de lecture des textes littéraires, appelé parfois « biopoétique » ou « darwinisme littéraire », depuis l'ouvrage clé de Joseph Carroll du même titre, en rapport direct avec les derniers développements de la psychologie évolutionniste. Cette nouvelle approche offre en corollaire une remise en cause de certaines méthodes critiques qui ont dominé le discours académique pendant deux générations successives, du structuralisme à la déconstruction. Les découvertes récentes en neuroscience et en psychologie cognitive ne sont pas étrangères à ce nouveau créneau

² « Ceci nous ramène à Darwin sans détour. Celui-là je ne l'aime pas, il m'est indifférent et comme extérieur. Mais nul historien ne peut ignorer son existence. Songe que s'il a raison, toute l'histoire en est changée. Je veux dire tout le raisonnement historique. Et il est certain qu'il a apporté quelque chose. » (Valéry, Lettre à son ami André Lebey [1906], dans 1960, p. 1544-1545)

scientifique, car jamais n'avons-nous été mieux informés sur le fonctionnement réel du cerveau humain (Saul, p. 300). On l'aura compris, ce nouveau mode de réflexion veut intégrer le biologique avec le littéraire, le génétique avec l'ontologique. En effet, il faut partir du biologique avant de considérer le social, car l'être humain, tout en étant hautement socialisé, est d'abord un animal dont certains comportements sont encore fortement engrammés dans son génome.

Vers la fin du vingtième siècle, un certain radicalisme théorique a abouti à une forme de déterminisme culturel qui a fait de l'individu un produit de sa culture, comme s'il partait de zéro à la naissance. Or si la culture du milieu dans lequel nous sommes nés façonne plus ou moins notre mode de vie en société (facteurs épigénétiques), elle ne saurait supplanter un bagage génétique qui nous est propre, non en tant qu'individu, mais en tant qu'espèce. L'évolutionnisme redonne la primauté à tout ce qu'il y a de biologique en nous, notamment d'un point de vue phénotypique, ce terme désignant les « traits individuels résultant de l'interaction entre l'environnement d'un organisme et son génotype » (Workman, p. 335). Dans ce sens, nous assistons bel et bien à un mouvement radicalement contraire au fonctionnement très compartimenté dans lequel opéraient les divers savoirs en sciences humaines et sociales pendant la seconde moitié du siècle dernier et où les excès de spécialisation ont produit des aberrations notoires dans le métadiscours littéraire, les mathématiques étant ainsi parfois invoquées en vue d'obscurcir le métadiscours. Cela a produit des impasses, certes, mais celles-ci ont aussi eu pour effet positif d'hybrider les discours, en suscitant entre autres le retour de la critique historique et l'avènement de la critique génétique, sous

l'impulsion des travaux fondateurs de Pierre-Marc de Biasi sur les manuscrits de Flaubert.

L'un des fondements de cette approche renouvelée réside dans la « consilience ». Le terme n'est pas nouveau; il fut créé par un philosophe scientifique anglais, William Whewell, en 1840 (Gould, p. 192). Or c'est le célèbre entomologiste et père de la sociobiologie, Edward O. Wilson, qui va redonner un nouveau lustre à ce terme, en l'utilisant comme titre d'un de ses ouvrages (1998; en français « l'unicité du savoir »). Pour Wilson, qui en modifie légèrement l'acception originale, la consilience désigne l'imbrication des explications causales dans le but de réunir et d'harmoniser les champs de la connaissance (sciences pures, humaines et sociales), au lieu de les séparer et de les radicaliser selon les tendances précédentes. Pour lui, il s'agit du défi ultime de la pensée humaine : faire se rejoindre les sciences et les humanités dans un « même élan » (selon l'étymologie du terme « consilience ») de pensée synthétique, la sociobiologie en étant la discipline matricielle par excellence. Deux précurseurs de la littérature d'anticipation illustrent d'ailleurs à merveille une forme de consilience : H.G. Wells et Jules Verne.

Cette notion de consilience est globalisante et synthétisante : elle aspire à ce que toutes les sciences convergent pour lire et dire notre condition humaine, comprendre qui nous sommes et où nous allons. La lecture de notre génome nous permettra peut-être de tout rassembler, au lieu de continuellement diviser les savoirs dans des zones hermétiques. Nos différences culturelles, raciales, sociales ne sont que des écrans de fumée : nous sommes tous des cousins éloignés de Lucy, la célèbre australopithèque dont on a retrouvé les restes en 1974 en Éthiopie. Mieux encore, selon Steve Olson,

la totalité de la population terrestre actuelle descendrait de quelque 20 000 individus qui peuplaient la corne de l'Afrique, il y a environ 200 000 années (Olson, p. 28). Quelle que soit la polémique que ce chiffre a pu soulever parmi les anthropologues, la plupart s'accordent à avancer que, selon le lignage mitochondrial présent dans toute séquence d'ADN humaine, nous descendons tous effectivement des mêmes ancêtres. Certes, selon les régions du globe, au gré des migrations humaines et des métissages ethniques, les peuples ont évolué en affichant des traits parfois distinctifs et reconnaissables. Nous ne formons pourtant qu'une seule espèce, ce qui devrait suffire à (idéalement) anéantir le terme de « race », qui n'a plus aucun fondement scientifique. Claude Lévi-Strauss l'avait déjà pressenti en son temps, en invitant instamment à ne pas mélanger race et culture :

Aussi, quand nous parlons [...] de contribution des races humaines à la civilisation, ne voulons-nous pas dire que les apports culturels de l'Asie ou de l'Europe, de l'Afrique ou de l'Amérique tirent une quelconque originalité du fait que ces continents sont, en gros, peuplés par des habitants de souches raciales différentes. Si cette originalité existe — et la chose n'est pas douteuse — elle tient à des circonstances géographiques, historiques et sociologiques, non à des aptitudes distinctes liées à la constitution anatomique ou physiologique des noirs, des jaunes ou des blancs (Lévi-Strauss, p. 10-11).

Vers une approche évolutionniste de la littérature

Ce n'est pas seulement le texte littéraire dans sa forme canonique qui est concerné : il s'agit de rendre compte du phénomène universel qu'est le fait de raconter des histoires. Un ouvrage récent de Brian Boyd, spécialiste reconnu de Nabokov,

a démontré avec autant de brio que de conviction ce que peut produire la consilience en études littéraires : *On the Origin of Stories* (2009). Le fait que ce livre soit sorti au cent-cinquantième anniversaire de *L'Origine des espèces* n'est pas le fruit du hasard. S'appuyant sur des principes sociobiologiques et évolutionnistes dans son étude du littéraire, Boyd explore de nouveaux modes de lecture, en délaissant un tant soit peu l'analyse purement sémiologique³. Il propose, faute de mieux pour le moment, le mot « *evocriticism* » (Boyd, p. 384) pour désigner cette nouvelle science de la littérature. Après une première partie théorique, Boyd étudie en guise d'application deux textes que rien ne rapproche d'emblée : *L'Odyssée* d'Homère et *Horton Hears A Who!* du fameux Dr. Seuss (1954). Dans le premier cas, la question fondamentale qu'il se pose est de comprendre ce qui justifie le pouvoir d'attraction jamais démenti de cette narration trimillénaire. Pourquoi l'être humain s'intéresse-t-il encore à l'histoire du retour d'Ulysse chez lui après vingt ans de pérégrinations qui ne peuvent en rien correspondre à notre mode de vie contemporain (valeurs individuelles, morales, guerrières, philosophiques) ? Pour le second, Boyd propose que l'album illustré pour enfants de Seuss est une métaphorisation de l'humiliation cinglante vécue par les Japonais après leur défaite à l'issue de la Seconde Guerre mondiale (Hiroshima, Nagasaki). La première est une étude phylogénique (origine évolutive) et la seconde ontogénique (origine individuelle), ce qui justifie leur rapprochement pour mieux les contraster.

³ Certains détracteurs du darwinisme littéraire arguent de son silence sur le plan esthétique, car sont mis au même niveau le canon et la littérature populaire (voir Adams, p.155-170). N'est-ce pas ce que l'on reprochait naguère aux structuralistes ?

Trois grands principes gouvernent la méthode : (a) l'art est une « machine darwinienne » (Boyd, p.121) qui existe pour des raisons biologiques; (b) la fiction correspond à une expérience cognitive personnalisée; (c) les récits, dans toute leur variété, sont autant d'atouts majeurs pour les prises de décision, le fictif servant à informer le réel et aidant à agir sur celui-ci. Dans une perspective évolutionniste, l'art et, en particulier, la littérature deviennent donc un facteur performant pour faciliter l'adaptabilité de l'être humain, notamment sa capacité de raisonner (Gottschall et Wilson, p. 169). Pour les évolutionnistes, le cerveau, dans toute sa complexité, est « adapté ». Pour dire les choses autrement, si l'être humain est capable d'une activité mentale d'une complexité qu'aucun animal ne peut égaler, c'est le fruit d'une adaptation, même si celle-ci est sans doute due à un hasard évolutif. Mais pourquoi notre cerveau a-t-il ainsi évolué⁴ ?

Poussons d'un cran ce questionnement : pourquoi sommes-nous plus souvent séduits ou attirés par les fictions, les récits imaginaires, fantasmés, utopiques ou même surnaturels (et religieux), que par les récits écrits ou filmiques documentaires, scientifiques ou purement informatifs ? En corollaire, pourquoi avons-nous inventé les dieux et les religions (voir Boyer, 2001) ? Tout lecteur est un analyste en puissance, même si ses outils sont intuitifs avant d'être formalisés. Les évolutionnistes s'attachent à décrire les processus cognitifs en jeu lors de la lecture et, en cela, se trouvent grandement assistés par les neurobiologistes qui, en

⁴ Question qui a justifié l'imposante étude de l'anthropologue évolutionniste Terrence Deacon (1997), qui propose notamment que notre cerveau a progressivement adapté (en l'élargissant) la zone préfrontale du cortex pour satisfaire les besoin neurocognitifs liés à l'acquisition et la maîtrise du langage.

parallèle, montrent le cerveau en train de réagir à des stimuli spécifiques. On est ainsi capable, grâce à l'imagerie par résonance magnétique (IRM) et la tomographie par émission de positrons (TEP), de cartographier l'activité corticale et de mettre en évidence l'intérêt *vital* que l'être humain porte aux valeurs que sont le jeu, l'art, la créativité, et l'activité cérébrale purement imaginaire, dans des optiques de compétition, de coopération, de désir de reconnaissance et de statut social. Ce sont tous ces aspects que veut révéler l'approche bioculturelle des récits, afin de démontrer les fonctions fondamentalement humaines de ces comportements, qui en l'occurrence transcendent, sans pour autant le nier, le « culturel » que chacun de nous a intériorisé. Les fictions que nous assimilons dès notre plus jeune âge activent en nous certaines fonctions vitales, en préparant nos circuits neurocognitifs à faire face à des situations pour lesquelles nous sommes déjà programmés (sélections naturelle et sexuelle, par exemple), mais aussi des situations auxquelles nous n'avons jamais été confrontés (peurs du vide et de l'étranger, répulsion face aux serpents ou aux araignées, par exemple) et qu'il faut vivre une première fois afin d'en activer le gène porteur. C'est ce que les évolutionnistes nomment la « théorie de l'alerte préventive » (Workman, p. 263).

Si, faute de traces paléanthropologiques suffisamment abondantes, il est extrêmement ardu de dater les moments clés dans les changements majeurs de notre évolution, il a cependant été possible d'établir que les pratiques ludiques et artistiques précèdent de très loin l'avènement du langage, qui est le propre de notre espèce. Les anthropologues ont montré que les récits ont pu exister sans autre forme de communication

que la danse, le mime et l'expression gestuelle, voire les tatouages ou les peintures corporelles : on a ainsi trouvé des traces d'utilisation de l'ocre sur la peau remontant à près de 120 000 ans (Boyd, p. 77), tandis que les peintures murales de la grotte de Chauvet (France) datent de quelque 30 000 ans. Il va sans dire que l'apparition et le développement du langage ont progressivement démultiplié les possibilités narratives.

L'anthropologue et psychologue britannique Robin Dunbar a eu l'idée originale, sinon lumineuse, de lier la naissance du langage à la pratique de l'épouillage entre nos ancêtres les grands singes. Cette activité en effet ne peut se pratiquer que par couple. Au-delà de sa raison d'être purement hygiénique, on sait que c'est aussi un mode de communication très efficace entre deux individus et qui est proche à ses débuts, selon Dunbar, d'une forme de commérage (« *gossip* »). En outre, « l'épouillage devient une mesure fiable de dévouement et peut être payé de retour par une assistance lors d'agressions » (Nadel, p. 14). Or il a bien fallu trouver un autre médium pour s'adresser en même temps à plusieurs individus, d'où l'apparition du langage, qui a sans doute dû débiter par des grognements, raclements de gorges et cris articulés (Dunbar, *Grooming, Gossip, 1997*). Si l'on est encore incapable de situer dans le temps l'apparition de la grammaire des langues, même approximativement, on est néanmoins certain qu'elle devance largement l'arrivée de l'écriture.

Les évolutionnistes s'interrogent sur la raison d'être de ce qui fait de notre espèce le seul animal parlant, avec pour conséquence immédiate notre propension à entendre ou à lire des histoires et, partant, à en raconter. Même si la linguistique saussurienne a récemment modifié notre perception du langage

en l'envisageant essentiellement comme un moyen de communication, les anthropologues et les sociologues ont établi que la grande majorité de nos prises de parole quotidiennes sont de l'ordre du babillage ou du commérage, ce qui ressortit à la fonction phatique déjà identifiée par Jakobson dans les années 1960, bref d'informations a priori non pragmatiques et n'ayant que peu à voir avec nos besoins réels comme la nourriture ou la sécurité. La perception de ce type de discours change cependant si l'on considère qu'il s'agit avant tout de *raconter* des histoires, vraies ou controuvées.

C'est à partir de l'âge de quatre ou cinq ans que l'enfant est normalement capable d'inférer correctement ce que l'autre pense et, en particulier, de reconnaître avec assurance si l'histoire racontée est véridique ou inventée. C'est là une application directe de la « psychologie intuitive » (« *theory of mind* », Workman, p. 115), qui fait malheureusement défaut chez les enfants autistes. Dès ce moment se développe chez l'être humain une appétence incontrôlable pour les histoires racontées et pour, en particulier, celles du type « faire-comme-si », ce que Jean-Marie Schaeffer (p. 41 et suiv.) appelle la feintise ludique. Comment la narration peut-elle être considérée comme un phénomène d'adaptation à l'environnement et non un simple sous-produit de l'aptitude au langage ?

Darwin fut le premier à proposer que l'art, sous n'importe quelle forme, en raison particulièrement de son coût élevé, voire de son extravagance, est un facteur caché jouant en faveur de la sélection sexuelle (Miller, 2001, p. 260-261). En effet, si un individu est capable de consacrer autant d'énergie à une chose reconnue comme étant inutile pour la survie quotidienne, ce ne

peut être que la preuve qu'il a d'excellents gènes : il peut se permettre de *gaspiller* ses efforts là où d'autres renâclent à des tâches purement utilitaires (abri, nourriture, soins basiques). Il s'avère donc un partenaire éminemment attrayant en période génitale, c'est-à-dire à l'âge optimal pour la reproduction. Nous possédons des traces d'artefacts artistiques remontant à l'âge de pierre (hachettes ornementées, statuettes humaines ou animales) dont on sait qu'ils n'avaient aucune visée utilitaire, en raison de leur abondance dans un même emplacement. On en est venu à supposer que ces manifestations artistiques étaient loin d'être aussi gratuites, ou uniquement esthétiques, qu'elles pouvaient le paraître d'emblée. Nous avons pourtant affaire ici à un contentieux entre les évolutionnistes. Le psychologue évolutionniste Geoffrey Miller, par exemple, penche pour la théorie darwinienne de l'art comme stratégie de sélection sexuelle. Wilson, quant à lui, considère l'art (et la religion) comme le produit d'un cerveau sur-adapté en quelque sorte. Tout se passe alors comme si le mental devait créer de l'art pour compenser sa complexité innée (Carroll, p. xx-xxi).

Si l'on accepte l'hypothèse que l'art en général est une adaptation, favorisant la survie et la reproduction du plus apte, principes darwiniens par excellence, qu'en est-il plus spécifiquement de la narration et donc de la pratique littéraire ?

En inventant (ou en écrivant) des fictions, nous voulons avant tout partager avec d'autres auditeurs ou lecteurs potentiels les histoires dans lesquelles sont médiatisées des sélections et des combinaisons de toute la panoplie des sentiments et des émotions. Au-delà des stratégies narratives conscientes chez l'auteur de la fiction existe aussi le désir de partage et de coopération, que renforce le statut social conféré

par les lecteurs aux créateurs de fictions, ce qui augmente leur visibilité et satisfait du même coup leur soif de reconnaissance. Selon Geoffrey Miller, les indicateurs de l'aptitude et de la propension à raconter des histoires de manière accomplie ou réussie servent de méta-fonctions mentales par rapport aux adaptations basiques de l'être humain à son environnement naturel (Miller, 2001, p. 105). Ils constituent à cet égard une sorte de plus-value adaptative. Certes, pour satisfaire cette fonction, il nous faut des histoires originales, inventives, d'un imaginaire renouvelé, des récits qui nous interpellent, nous étonnent, nous choquent, nous perturbent, nous effraient ou nous hypnotisent...

Geoffrey Miller insiste sur cette disposition au langage sous toutes ses formes (langage oral ou écrit, romans ou films), car il la considère comme un véritable indicateur adaptatif dans la sélection sexuelle. Il prend comme illustration exemplaire d'étalage verbal (« *verbal display* ») les cinq niveaux discursifs de l'histoire de Cyrano de Bergerac : 1) l'auteur original de *L'Histoire comique des états et empires de la lune* (1657); 2) la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897); 3) le personnage de Cyrano dans toute sa verve séductrice destinée à gagner le cœur de Roxane; 4) le traducteur anglais de la pièce (Anthony Burgess, puisque c'est en anglais que Miller l'a lue); 5) Geoffrey Miller (2001, p. 378) lui-même qui relate tous ces niveaux dans son ouvrage *The Mating Mind*. Cette chaîne peut même se prolonger par l'auteur de ces lignes qui la commente à son tour, puis par le lecteur de ces lignes et éventuellement par d'autres à qui elles seraient transmises. De tels niveaux de discursivité, qui remplissent tous des fonctions adaptatives,

peuvent aisément s'appliquer à d'autres grandes œuvres du passé, transcendant le dispositif purement textuel mis en place.

Une lecture évolutionniste va donc faire éclater le cadre rigide du texte, valoriser la subjectivité des récepteurs de l'œuvre et poser autant de points de vue (*loci*) que de niveaux discursifs, comme dans l'exemple de *Cyrano*, sans privilégier la sémiotique textuelle en soi. Le texte devient l'un des pôles adaptatifs d'un ensemble cohérent dont toutes les composantes sont à considérer (individu, écrivain créateur, narrateur, personnage ou narrataire, histoire racontée, lecteur, critique). Il ne s'agit certes pas de restituer ici des égalités simplistes du type auteur = narrateur, mais de faire intervenir tous ces pôles en harmonisant leurs relations dans la perspective des nécessités adaptatives. La finesse que permet d'atteindre une analyse purement textuelle reste tout à fait valable et nécessaire dans une perspective évolutionniste, car on ne peut jamais épuiser la richesse d'interprétation des histoires auxquelles nous sommes confrontés. Et c'est justement l'un des premiers motifs de cette approche, qui consiste non pas tant à établir des points de vues discursifs (auteur — personnage — lecteur) que des *interprétations* des situations engagées par l'histoire racontée, notamment grâce à la psychologie intuitive (Carroll, p. 165). Ce qui est particulièrement prégnant ici, c'est que cette aptitude humaine à inférer ce que l'autre pense s'applique également aux trois *loci* indiqués plus haut entre parenthèses : le lecteur suppose ce que pense l'auteur et réciproquement, de même qu'il raisonne sur ce que « pensent » les personnages, autant unilatéralement qu'entre eux.

Vers une méthodologie bioculturelle ?

Après avoir souligné ces grandes lignes de la psychologie évolutionniste, peut-on parler d'une méthodologie relativement à la lecture d'un texte littéraire ? On aura compris qu'il s'agit avant tout d'une méthode empirique, fondée sur l'observation des faits et qui ne saurait présumer des résultats qu'elle escompte. Les chercheurs, dans ce domaine, s'accordent à penser que l'évolutionnisme en est au seuil de la phase pédagogique, celle de la production de manuels destinés à l'enseignement universitaire (Carroll, p. xix). Cela signifie qu'un effort est actuellement en cours en vue de la diffusion de ces découvertes relativement récentes, mais que cette discipline n'a pas encore atteint une maturité telle qu'elle puisse prétendre à une théorie constituée. On voit d'ailleurs se dégager deux courants divergents : l'un généraliste, représenté notamment par Boyd, Carroll, Gottschall et E.O. Wilson, et l'autre plus restreint, tel que l'envisagent surtout Buss, Cosmides et Tooby (voir Scher et Rauscher). Pourtant, les débats actuellement en cours sont tels qu'il est plausible que cette prochaine phase (théorique) soit déjà bien en voie de se constituer. L'évolutionnisme a remis en cause un certain nombre de théories sur la base de leur contradiction intrinsèque (le postmoderne) ou de leur inanité biologique (le complexe d'Œdipe). Le plus grand paradoxe à résoudre est peut-être celui du déterminisme culturel, qui présente la liberté humaine comme illusoire. Il ne s'agit pas de nier le culturel comme spécificité acquise, mais de reconnaître qu'il y a d'abord et avant tout une *nature* humaine et que celle-ci conditionne pour une part nos agissements. Cela n'explique évidemment pas tout : ce n'est pas parce que nous sommes dotés de deux jambes

pour marcher qu'est prédéterminé l'endroit où nous allons nous rendre dès lors que nous nous mettons à marcher.

Jean-Marie Schaeffer posait lui aussi au tournant du siècle dernier la question de savoir pourquoi l'être humain a une telle soif de fiction, mais son point de vue ne débordait guère le cadre de la littérature. Le biologique y affleurait parfois, mais ce n'est pas une avenue explorée de propos délibéré par l'auteur et qui n'est pas toujours favorable à des concepts tels que celui de « même » élaboré par Richard Dawkins pour faire pendant au gène, analogie que Schaeffer estime en l'occurrence « trop simpliste » (Schaeffer, p. 121). Mais on ne peut ignorer la richesse et la pertinence de son propos, notamment sur le plan de ce qu'il appelle la modélisation des jeux fictionnels, qui concorde avec les enjeux évolutionnistes.

Joseph Carroll propose par exemple une structure de base comportant cinq concepts nécessaires et suffisants pour amorcer une lecture évolutionniste :

(a) la nature humaine en tant que hiérarchie de motifs structurée (au sein de laquelle le motif de construire des représentations imaginaires tient une place prééminente); (b) le « point de vue », ou la topique du sens selon trois centres de conscience distincts : celui de l'auteur, des personnages et du lectorat pressenti; (c) le recours à des universaux humains comme cadre général de référence par rapport auquel les auteurs posent leur propre identité de même que leurs propres structures significantes individuelles; (d) un ensemble de catégories destiné à analyser les différences individuelles identitaires; et (e) la distribution d'un sens littéraire spécifique réparti en trois dimensions principales : (i) le thème (contenu conceptuel), (ii) le ton (ambiance émotionnelle) et (iii) l'organisation formelle (une notion qui s'étend des macrostructures telles que l'intrigue et

l'enchaînement narratif jusqu'aux microstructures comme le phrasé, le lexique et les séquences sonores⁵.)

C'est cette grille de lecture qui m'a permis d'échafauder un essai sur l'œuvre de Martin Winckler. L'ouvrage vise à montrer ce qui suscite chez Marc Zaffran la nécessité de se parer d'un pseudonyme d'écrivain dont le nom est emprunté à l'œuvre de Georges Perec (Winckler), de créer un personnage de médecin fortement inspiré de son expérience personnelle et qui apparaît dans plusieurs romans (Bruno Sachs), le tout afin de légitimer son activité d'écriture et d'espérer atteindre la renommée littéraire. La cohésion de ces trois pôles est telle que, tout en les distinguant sur le plan narratologique, il ne semble guère viable en l'occurrence de les distinguer totalement, sauf à produire des aberrations. Ainsi par exemple, on sait à quel point l'éthique médicale en est un leitmotiv de première importance. Or comment concevoir que le personnage de Bruno Sachs, dont il est le porte-drapeau, n'épouse pas le credo de Marc Zaffran lui-même ? Parce que les romans « médicaux » de Martin Winckler sont réalistes dans leur conception, il est nécessaire que l'écrivain et le personnage central croient aux

⁵ « (a) human nature as a structured hierarchy of motives (within which the motive of constructing imaginative representations holds a prominent place); (b) "point of view", or the location of meaning within three distinct centers of consciousness—that of the author, the characters, and the implied or projected audience; (c) the use of human universals as a common frame of reference in relation to which authors identify their own individual identities and their own distinct structures of meaning; (d) a set of categories for analyzing individual differences in identity; and (e) the distribution of specifically literary meaning into three chief dimensions: (i) theme (conceptual content), (ii) tone (emotional coloring), and (iii) formal organization (a concept that ranges all the way from macrostructures like plot and narrative sequencing to microstructures like phrasing, word choice, and sequences of sounds). » (Carroll, p. 188, je traduis)

mêmes valeurs, sauf à tomber dans une incohérence totale ou, pire, dans une parodie macabre dont on sait avec certitude que tel n'est pas l'objet de son auteur (voir Lapprand, 2012).

Nul ne le niera, par-delà nos ascendances familiales, sociales, culturelles et ethniques, chacun de nous a soif d'entendre et de lire des histoires. À ce niveau-là rien n'a vraiment changé depuis *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère jusqu'à *Harry Potter* et *Millenium*. À nous d'en tenir compte aujourd'hui devant tout texte littéraire, d'où qu'il provienne. Les interprétations sont infinies, aussi illimitées que l'imaginaire humain. Notre consommation narrative est un besoin vital, adaptatif et donc profondément évolutif. Heureusement pour nous, Schéhérazade ne s'est pas arrêtée après la mille-et-unième nuit. Ses histoires continuent de traverser siècles et frontières, elles ont simplement changé de couleur, de vernis et de conteur. Tant qu'il y a aura de l'humain, il y aura du cognitif et, par conséquent, du narratif. Il s'agit en somme de rien de moins que la survie du notre cerveau, donc de notre espèce.

Bibliographie

Cette bibliographie, sans vouloir être exhaustive, répertorie une sélection d'ouvrages majeurs dans le domaine de la psychologie évolutionniste. Le cas échéant, la version française est indiquée. Nous avons placé dans une catégorie à part les ouvrages qui touchent directement au domaine littéraire.

Ouvrages généraux

- ADAMS, Jon. (2011), « Value Judgments and Functional Roles: Carroll's Quarrel with Pinker », dans Nicholas SAUL et Simon J. JAMES (dir.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, Rodopi.
- BERGEZ, Daniel *et al.* (2002), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan Université.
- BLACKMORE, Susan. (1999), *The Meme Machine*, Oxford, New York, Oxford University Press. Traduction française : *La Théorie des mèmes : Pourquoi nous nous imitons les uns les autres*, Paris, Max Milo, 2006.
- BOYER, Pascal. (2001), *Et l'homme créa les dieux : Comment expliquer la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BRYSON, Bill. (2007), *A Short History of Nearly Everything*. New York, Broadway Books, 2004. Traduction française : *Une histoire de tout, ou presque...*, Paris, Payot.
- BUICAN, Denis. (2008), *L'Odyssée de l'évolution*, Paris, Ellipses.
- BUSS, David. (1999), *Evolutionary Psychology: The New Science of Mind*, Boston, Allyn and Bacon.

- DARWIN, Charles. ([1859] 2009), *On The Origin of Species by Means of Natural Selection*, New York, The Modern Library, présentation d'Edward J. Larson (nombreuses éditions en français de *L'Origine des espèces* et dans d'autres langues).
- DAWKINS, Richard. (1975), *The Selfish Gene*, Oxford University Press. Traduction française : *Le Gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 1976.
- DEACON, Terrence. (1997), *The Symbolic Species*, New York, Londres, W. W. Norton and Company.
- DUNBAR, Robin. (1997), *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- . (2004), *The Human Story: A New History of Mankind's Evolution*, Londres, Faber and Faber.
- et Louise BARRETT (dir.). (2007), *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, Oxford, Oxford University Press.
- FISHER, Helen. (1992), *Anatomy of Love*, New York, Ballantine Books, traduction française : *Histoire naturelle de l'amour*, Paris, Robert Laffont, 1994.
- GOULD, Stephen Jay. (2003), *The Hedgehog, the Fox and the Magister's Pox: Mending the Gap between Science and the Humanities*, New York, Three Rivers Press.
- HURET, Jules. (1999), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1961), *Race et Histoire*, Paris, Éditions Gonthier.
- MILLER, Geoffrey. (2001), *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, New York, Anchor Books.
- . (2009), *Spent: Sex, Evolution, and Consumer Behavior*, New York, Viking.

- NADEL, Jacqueline et Jean DECETY. (2002), *Imiter pour découvrir l'humain : Psychologie, neurobiologie, robotique et philosophie de l'esprit*, Paris, PUF.
- OLSON, Steve. (2002), *Mapping Human History: Genes, Race, and Our Common Origins*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company.
- PINKER, Steven. (2002), *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York, Viking Penguin, traduction française : *Comprendre la nature humaine*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- RAYMOND, Michel. (2008), *Cro-Magnon toi-même ! : Petit guide darwinien de la vie quotidienne*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences ».
- SCHER, Steven J. et Frederick Rauscher (dir.). (2003), *Evolutionary Psychology: Alternative Approaches*, Boston, Dordrecht, New York, Londres, Kluwer Academic Publishers.
- SMAIL, Daniel Lord. (2008), *On Deep History and the Brain*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- VALÉRY, Paul. (1960), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- WILSON, Edward O. (1998), *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York, Akfred A. Knopf, traduction française : *L'Unité du savoir : de la biologie à l'art, une même connaissance*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- WORKMAN, Lance et Will Reader. (2004), *Evolutionary Psychology: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, traduction française : *Psychologie évolutionniste : Une introduction*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

Ouvrages plus spécifiques aux approches évolutionnistes du narratif ou de l'art

- BOYD, Brian. (2009), *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press.
- CARROLL, Joseph. (1995), *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press.
- . (2004), *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, New York, Routledge.
- DUTTON, Denis. (2009), *The Art Instinct*, New York, Berlin, Londres, Bloomsbury Press.
- GOTTSCHALL, Jonathan. (2003), "The Tree of Knowledge and Darwinian Literary Studies", *Philosophy and Literature*, vol. 27, n° 2, p. 255-268.
- et David Sloan Wilson (dir.). (2005), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- LAPPRAND, Marc. (2012), *Trois pour un: Une lecture évolutionniste de l'œuvre de Martin Winckler*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- SAUL, Nicholas et Simon J. James (dir.). (2011) *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, New York, Rodopi.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1999), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- TOOBY, John et Leda COSMIDES. (2001), "Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts", *SubStance*, vol. 30, n° 1-2, p. 6-27.

Résumé

Une nouvelle approche critique est en train de s'implanter dans le champ de la connaissance. Pour les littéraires, une approche bioculturelle peut-elle contribuer à un renouveau épistémologique ? Le défi de cette nouvelle approche est de rassembler des savoirs constitués normalement séparément : il s'agit d'intégrer la biologie, l'anthropologie, la sociologie au vaste creuset des sciences humaines : c'est la « consilience ». Cela suppose la reconnaissance préalable du rôle adaptatif que les narrations ont joué et jouent encore pour l'évolution d'*Homo sapiens*. Après un survol de la réception de Darwin dans les milieux non scientifiques, cet article propose un état présent de ce qu'il est convenu d'appeler l'approche bioculturelle ou biopoétique; il pose les grandes questions auxquelles cette discipline est confrontée, sans prétendre répondre à toutes, mais en espérant montrer tout l'intérêt que revêt ce nouveau terrain d'investigation. On trouvera en annexe une bibliographie de base propre à ce domaine.

Abstract

A new discipline is developing quite firmly as another field of cognition. Can literary Darwinism contribute to an epistemological renewal? The main challenge of this new approach may reside in integrating different domains that do not normally overlap: biology, anthropology, sociology, within the vast melting-pot of the humanities. This "Consilience" presupposes first to recognize the adaptive role that narrations have played in the evolution of *Homo sapiens*. After briefly reviewing Darwin's reception in non-scientific milieus, this article offers an update on what is now often called "Literary Darwinism", or biopoetics; it poses the great questions to which this discipline is confronted. Without claiming to offer an answer for all of them, it hopes at least to demonstrate the vital interest this new field of knowledge and thought may hold for the future. A basic bibliography with regard to this particular topic is annexed to this paper.

Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.),
Huysmans et les genres littéraires
Rennes, La Licorne, Presses universitaires de Rennes,
2010, 379 p.

Yves Thomas
Trent University

Après Gustave Flaubert et avant Anatole France, Huysmans ferait-il figure d'ascète jouisseur ? Son œuvre pose-t-elle la difficulté de cette convergence ? La question a l'avantage de proposer le cheminement mystique de l'écrivain en dérèglement possible, d'un pas certain vers la réalisation d'un projet littéraire qui le détourne du programme naturaliste. Mais aussi, il est vrai que la critique huysmansienne est pour la plupart d'ordre biographique. Per Buvik¹ l'a bien noté en 1989

¹ Per Buvik, *La Luxure et la Pureté*, Oslo, Solum Forlag-Didier érudition, 1989.

dans son étude *La Luxure et la Pureté. Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Est-il impossible de confondre le défi religieux de la vie avec l'utopie jouissive d'une œuvre qui accumule de la volupté dans une quête du sacré ? Autrement dit, peut-on négliger de comprendre que Huysmans a pu superposer le projet et sa relation, la préparation et le dispositif qui l'organise ? Et, ainsi, l'écrivain n'a-t-il pas l'audace de se diriger lui-même, de s'inclure en s'enfermant dans la clôture de son système ? Par voie de nécessité, l'écriture de cette vie consacrée va exiger de l'isolement. Elle est ouverte à sa propre condition, à elle-même. Elle marche en circuit fermé. Il y a là une perspective proche de celle de Flaubert. Elle fait penser à l'œuvre qui mobilise l'ermite de Croisset pendant vingt-cinq ans, *La Tentation de saint Antoine*. Un regard rétrospectif découvre aujourd'hui chez Flaubert et chez Huysmans une tendance commune de mettre de l'avant dans leurs œuvres de fiction le contenu exceptionnellement riche de leur documentation. Et si Huysmans avait aussi été tenté par la retraite qu'il destine en plaisanterie, contre le naturalisme, à son personnage des *Esseintes* ? À partir de *Là-Bas*, le dessein de Huysmans ne manque pas de clarté. Il s'agit pour l'auteur d'*En Route*, de *la Cathédrale* et de *l'Oblat*, de montrer que l'invention des sentiments et la morale humaine ne sont rien en regard de l'épreuve divine. Le rachat devient affaire de littérature. Après avoir abandonné tout espoir de conquérir le monde, l'écrivain doit découvrir, au-delà de sa déception, la vérité de l'art et de la vie. C'est précisément ce qu'Emmanuel Godo² retient lorsqu'il parle d'un « roman à ciel ouvert ». Mais également, en se

² Emmanuel Godo, *Huysmans et l'évangile du réel*, Paris, Cerf, 2007, p. 227.

tournant vers ces œuvres, le lecteur peut s'interroger sur la spécificité du genre littéraire dont il s'agit : roman, hagiographie, poème en prose, critique d'art ? Quel genre littéraire voit-on poindre ici à l'horizon au bout du dérèglement documentaire ?

Dans *Huysmans et les genres littéraires*, Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan s'attachent à ces questions pour ouvrir des perspectives sur l'œuvre plus que sur la vie. Les Actes du colloque de Nice organisé par le Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature (Université de Nice - Sophia Antipolis) et le Groupe Marge (Centre Jean-Prévost - Université de Lyon III), édités avec soin par Bonnet et Seillan, témoignent de cette façon moins orthodoxe d'approcher l'œuvre de Huysmans. *Huysmans et les genres littéraires* est ainsi révélateur de ce qui est en passe de devenir le point de rencontre des chercheurs et qui ordonne la démarche critique. Cet ouvrage met notamment en valeur l'hybridité de l'écriture huysmansienne.

Le premier trait frappant de cet ensemble de considérations sur l'exploration des genres à travers l'œuvre de Huysmans est le refus du discours à tendance biographique. Bonnet et Seillan notent avec verve, dans leur avant-propos, que l'hybridité est un « principe récurrent » chez Huysmans. Aux genres établis, celui-ci préfère les genres que d'autres ont oubliés ou relégués dans les marges. La pantomime est citée comme exemple.

On trouvera ainsi dès les premières pages de l'ouvrage les réflexions de Sylvie Duran sur le carnet de travail de Huysmans, le « Carnet vert », de Philippe Barascud sur la lettre de

remerciement dans sa correspondance, de Christian Berg sur Huysmans préfacier.

Articulé en huit parties accompagnées d'introductions qui préparent le lecteur à la problématique spécifique abordée dans chacune, *Huysmans et les genres* propose une première partie plus générale sur les « Genres et positions dans le champ littéraire ». Jean-Marie Seillan se penche notamment sur les rapports entre la production littéraire de l'auteur d'*À Rebours*, de *Là-bas*, d'*En Route*, et le marché. Il souligne la remarquable sensibilité de Huysmans aux mouvements du marché des produits littéraires. La deuxième partie s'oriente plus spécifiquement sur la pratique romanesque. Gilles Bonnet constate que le roman huysmansien met en place un espace paratopique, un lieu intermédiaire qui tout à la fois ménage un dedans et un dehors. Cette tension, remarque-t-il, est au principe d'une poétique du seuil. La troisième partie examine les « débords du roman ». Jérôme Solal espère moins tracer des lignes fermes d'une pratique que retenir certaines configurations qui constituent des sorties, au nombre de quatre, du roman. Stéphanie Guérin-Marmigère, pour sa part, cherche à montrer en quoi *La Cathédrale* tient du modèle de l'encyclopédie médiévale. La quatrième partie approfondit l'interrogation sur l'hybridité de l'écriture de Huysmans en se penchant sur les rapports de l'œuvre avec le poème en prose dans l'article de Kazura Tsukiana et celui d'Henri Scepi, en choisissant de s'attarder sur les productions moins étudiées comme le font Sylvie Thorel-Cailleteau et Alice De Georges-Métral en étudiant les *Croquis parisiens*. La diversité des perspectives mises en jeu dans ce volume reste soucieuse des marges de la littérature. Dans la cinquième partie, Silvia Designi

et Alexia Kalantzis s'intéressent au journalisme de Huysmans. Une place est faite une fois de plus aux *Croquis parisiens* dans l'article de Jonathan Devaux. Mais une démarche critique qui met l'accent sur les genres et la littérarité peut aussi éclairer plus fondamentalement les rapports qui se tissent entre les récits brefs et la presse. Dans la sixième partie, plus éclatée, c'est le mérite des études de Daniel Grojnowski sur la nouvelle, de David Baguley sur *À Vau-L'eau* et de Per Buvik sur les récits de voyage de montrer comment ces textes courts interrogent les modalités qui éloignent Huysmans du journalisme. Si deux articles, ceux d'Ariane Martinez et de Morgane Leray, jettent un éclairage nouveau sur Huysmans et la pantomime dans la septième partie, la huitième partie se focalise surtout sur l'hagiographie *Sainte-Lydwine de Schiedam*, qui fait l'objet des analyses fines et précises de Gaël Prigent, de Philippe Marty et de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin.

On aura compris qu'il s'agit là d'une contribution significative à l'appréciation et à la connaissance des inflexions du travail esthétique que Huysmans impose aux genres littéraires. Enfin, à peine perceptible, enfouie dans les notes sur les auteurs, un point d'intérêt à signaler : la recette des tomates farcies qu'offre Gilles Bonnet en supplément...

Sjef Houppermans, Manet van Montfrans et
Annelies Schulte Nordholt (dir.),
Proust et la Hollande. Marcel Proust Aujourd'hui 8,
Amsterdam-New York, Éditions Rodopi, 2011, 274 p.

Thomas Carrier-Lafleur
Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Le désir est l'essence même de l'homme,
c'est-à-dire l'effort par lequel l'homme
s'efforce de persévérer dans son être.
Spinoza, *Éthique*

Peut-on lire *À la recherche du temps perdu* comme une
« invitation au voyage » ? Il semble bien que oui, à la condition
de relever la pleine potentialité de ces termes. C'est-à-dire que
le narrateur expérimente les limites du voyage en créant un

continuum bien spécial d'espace et de temps, un espace-temps mouvant dont le sujet doit prélever les images fortes et significatives grâce à une lecture stratigraphique des affects, des perceptions et de l'imaginaire. Or, dans la pensée romanesque de Proust, le lieu est avant tout intérieur. L'observateur proustien favorise le regard éloigné et, plus encore, le regard médiatisé ; un regard au second degré qui est le propre de l'imagination et de la rêverie. Ce qui intéresse Proust, c'est la poésie du lieu, le mystère de ses signes, le déploiement de son essence. Plus encore, le lieu permet à la pensée de se penser elle-même, en ce sens que le lieu intérieur ou imaginaire, en plus d'être en quelque sorte la limite du voyage, est aussi la pointe du non-savoir, du savoir qui repose sur autre chose que la connaissance directe et vérifiable. C'est le côté bachelardien, avant la lettre bien sûr, de Proust : le lieu et l'espace sont des vecteurs de poésie. On se souvient de ces phrases puissantes de l'ouverture de *La Poétique de l'espace* :

Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté de l'image. L'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes. [...] Alors que la réflexion philosophique s'exerçant sur une pensée scientifique longuement travaillée doit demander que la nouvelle idée s'intègre à un corps d'idées éprouvées, même si ce corps d'idées est astreint, par la nouvelle idée, à un remaniement profond, comme c'est le cas dans toutes les révolutions de la science contemporaine, la philosophie de la poésie doit reconnaître que l'acte poétique n'a pas de passé, du moins pas de passé proche le long duquel on pourrait suivre sa préparation et son avènement. [...] [P]ar l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle

profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. [...] Il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l'image poétique, à une phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge de la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité. (p. 1-2)

L'image poétique — et, pour le cas qui nous intéressera au cours des lignes qui suivront, l'image du lieu — a donc un passé, mais il s'agit d'un passé immémorial. Faire la chronique du lieu, c'est mettre en relief ou en perspective son imagination et sa pensée. En ce sens, le roman de Proust peut se lire comme une impressionnante recherche philosophique qui ne cesse de poser des questions essentielles : *qu'est-ce qu'un lieu ? Que peut une image ? Comment peut-on développer son imagination ?* L'apprentissage du narrateur est certes celui d'un homme de lettres, en cela que la *Recherche* se termine sur le livre à venir, mais cette quête est aussi celle de l'imagination, d'un véritable désir de penser et, surtout, de penser autrement. Dans cet apprentissage, le lieu, sous toutes ses déclinaisons, est un allié de choix, ce pour quoi il importe de lui accorder toute l'attention nécessaire. Il faut donc être présent au lieu, par la pensée, être dans la minute immémoriale du lieu.

Le paradoxe dans tout cela est bien sûr qu'il s'agit d'une présence à distance. Il faut se télescoper vers le lieu par la pensée. Dès son enfance à Combray, le narrateur travaille la captation et l'agencement imaginaires du lieu, comme en témoigne la célèbre opposition entre le côté de Méséglise (le côté de chez Swann) et le côté de Guermantes. La ville de province se laisse en effet appréhender sous le mode sériel et métonymique du continuum. Combray est un monde

physiquement clos — où tous les habitants se connaissent et où il n'y a pas, à proprement parler, d'événements, contrairement à Paris, ville de la vitesse —, un monde de lenteur qui, a priori, semble a-romanesque. Néanmoins, il y a bien un roman de Combray et c'est celui de la poésie, un roman poétique de l'imagination et des désirs d'enfance, le « vert paradis des amours enfantines », dirait Baudelaire : « L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et la Chine ? » (« *Moesta et errabunda* », *Les Fleurs du mal*). La réflexion de Proust est tout aussi étonnante :

Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle. Sans doute elle progresse en nous insensiblement et les vérités qui en ont changé pour nous le sens et l'aspect, qui nous ont ouvert de nouveaux chemins, nous en préparions depuis longtemps la découverte; mais c'était sans le savoir; et elles ne datent pour nous que du jour, de la minute où elles nous sont devenues visibles. Les fleurs qui jouaient alors sur l'herbe, l'eau qui passait au soleil, tout le paysage qui environna leur apparition continue à accompagner leur souvenir de son visage inconscient ou distrait; et certes quand ils étaient longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant qui rêvait — comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule — ce coin de nature, ce bout de jardin n'eussent pu penser que ce serait grâce à lui qu'ils seraient appelés à survivre en leurs particularités les plus éphémères; et pourtant ce parfum d'aubépine qui butine le long de la haie où les églantiers le remplaceront bientôt, un bruit de pas sans écho sur le gravier d'une allée, une bulle formée contre une plante aquatique par l'eau de la rivière et qui crève aussitôt, mon exaltation les a portés et a réussi à leur faire traverser tant d'années successives, tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent et le souvenir de ceux qui les foulèrent. Parfois ce morceau de paysage amené

ainsi jusqu'à aujourd'hui se détache si isolé de tout, qu'il flotte incertain dans ma pensée comme une Délos fleurie, sans que je puisse dire de quel pays, de quel temps — peut-être tout simplement de quel rêve — il vient. (1987 [1913], p. 181-182)

Le lieu est une sorte de science subjective. Par sa réalité immatérielle, il favorise l'errance positive du « *moi* » à travers les années et les rêves. Proust le dit très clairement : le lieu est une apparition, une illumination pour l'esprit, un dérèglement rimbaldien de tous les sens. Et si le lieu proustien est immatériel, c'est parce qu'il est une situation pour la pensée. Il est en quelque sorte une question posée à l'esprit, un problème qui ne nécessite pas d'être résolu mais, ce qui est bien différent, d'être expérimenté. Le lieu est une pensée sauvage ou, ce qui revient au même, une pensée libérée. Le narrateur est à Combray comme dans un atelier de peintre, en ce sens que le lieu est la toile de l'esprit, l'écran mobile sur lequel la pensée pourra inscrire ses données, et l'imagination, ses désirs. La compréhension du lieu est également stratigraphique, puisque le sujet est confronté à la coexistence de nappes de souvenirs et d'affects. C'est l'éclatement et la transmission du visible. En somme, devant le texte proustien, nous sommes comme le narrateur dans son coin de nature à Combray, en cela que le roman est un entrelacs de lieux, de temps et de rêves que le lecteur devra faire siens pour les expérimenter à son tour. Pour le lecteur, le lieu proustien est une technique individualisée de l'imagination et de la rêverie.

La Hollande : voyage, critique et intertextualité

C'est sur un lieu précis, la Hollande, qu'ont réfléchi les divers collaborateurs du huitième numéro de la célèbre revue *Marcel*

Proust Aujourd'hui, carrefour, s'il en est un, pour tous les proustiens qui ont encore le désir d'être surpris et émerveillés par l'univers de la *Recherche* et de son créateur. Grâce à des articles érudits et, le lecteur saura s'en réjouir, complémentaires, sont interrogés les divers modes d'existence de la Hollande dans la biographie, l'imaginaire, la correspondance, les avant-textes et l'œuvre de Proust.

Voici les portes d'entrée empruntées par les auteurs, telles que présentées dans l'introduction de l'ouvrage. D'abord « Proust *en* Hollande ». Or, ce rapport est double. D'une part, les (deux) voyages que Proust fit dans ce pays (1898 et 1902), voyages décisifs pour la vie de l'écrivain mais surtout pour la structure de son œuvre, par exemple avec la mort toute hollandaise de l'écrivain Bergotte devant le fameux et énigmatique pan de mur jaune de la *Vue de Delft*, puis avec le personnage de Maria, dite « la Hollandaise », qui migrera vers les terres de Gomorrhe pour devenir Albertine et ainsi ouvrir un nouveau cycle romanesque au cœur même de la *Recherche*. D'autre part, il y a la réception de Proust en Hollande. « Aussi bien la première réception que celle des décennies suivantes comme encore les tendances actuelles sont passées en revue. L'intertextualité occupera dans ce cadre la place qu'elle a su obtenir au cours des années. Cela veut dire également que les créateurs artistiques inspirés par Proust nous retiennent longuement » (p. 7), lit-on avec bonheur. Il y a ensuite « l'imaginaire hollandais », un discours qui mêle dans la plus totale liberté la vérité et la fiction, les biographèmes et les idées de roman. Avec Combray, Balbec, Paris, Venise, la Hollande est un des lieux importants de la *Recherche* et un espace intérieur où s'entremêlent les pensées du narrateur. La Hollande est, pour ainsi dire, une nappe de sens brut, que le narrateur devra

déplier avec la force de son regard et de son imaginaire. Ce dernier numéro de *Marcel Proust Aujourd'hui* a donc pour but de rendre compte du roman de la Hollande, tel que le pays se donne à lire dans le roman. L'écrivain, comme dans le pari de Pascal ou dans les stades kierkegaardiens, fait le choix du lieu, il le transforme en mode d'existence. Choisir la Hollande, aux côtés des autres villes et des autres pays, c'est cartographier le réel et l'imagination à partir d'un discours romanesque qui délaisse le récit de voyage pour le grand voyage du récit. Finalement, on trouve « Proust et la peinture hollandaise ». Rembrandt, Vermeer, cela va de soi : ces deux peintres étant des professeurs de beauté, comme Proust lui-même a pu le dire à propos de Montesquiou. La peinture tient les choses de l'espace en cercle autour du sujet qui la regarde. Le peintre n'est donc pas un imitateur, mais un créateur d'univers, au même titre d'ailleurs que le romancier tel que Proust le conçoit, s'opposant du coup à la littérature de notations ou aux portraits biographiques qu'il reproche respectivement aux Goncourt et à Sainte-Beuve. Le peintre doit reprendre l'espace et le lieu, mais de façon créatrice, d'une manière différente. À son tour, le romancier opère une reprise du travail du peintre et en fait œuvre de critique et de roman. Ces trois enjeux, Sjef Houppermans et ses complices les manient de main de maître : ils les font coexister au sein d'un ouvrage où chaque texte est un discours complet et cohérent mais qui, dans le même temps, est le complément d'un texte passé ou à venir, dans ce continuum hollandais et cet appel à la découverte qu'est *Proust et la Hollande*. Sans pouvoir rendre compte de toute la richesse propre à chacun des articles de ce numéro — ce pour quoi nous en recommandons vivement la lecture à quiconque s'intéresse, de près ou de loin, à l'œuvre de Proust —, nous opterons plutôt

pour un survol, volontairement métissé, des principales voies d'analyse offertes par les différents auteurs de l'ouvrage.

Ainsi, dans l'article d'ouverture, « À propos d'un "blanc" du texte : le voyage en Hollande », Julie André fait état de la faible présence dans la *Recherche*, comparativement au voyage en Italie, des deux périple hollandais effectués par Proust à la fin de la vingtaine et au début de la trentaine. Cette quasi-disparition de la Hollande, toujours en comparaison avec les autres pays parcourus par l'écrivain, en est d'autant plus surprenante compte tenu de la forte présence du pays et de ses environs dans les brouillons de la *Recherche* (c'est en effet un des mérites de la critique génétique que de tracer l'histoire d'un lieu dans la pensée d'un écrivain, d'en faire un motif, voire un dispositif romanesque dont les apparitions et les disparitions en viennent à écrire un autre discours, une version officieuse qui complète la version officielle, celle publiée).

Ce "blanc" du texte, que cache-t-il ? Quelle image des Pays-Bas Proust dessine-t-il ? À travers les nombreuses références à Amsterdam et à la Hollande dans les brouillons, il semble que ce ne soit pas tant les impressions de son propre voyage que Proust réécrit que le motif du "voyage de Hollande" tel qu'il apparaît dans la littérature depuis le XVIII^e siècle. Comme le soulignent les écrits de Fromentin ou de Taine, c'est principalement pour la valeur artistique de ses grands maîtres que cette destination est prisée. Et c'est d'ailleurs pour cette raison que Proust lui-même se rend en Hollande [...]. Au paysage et à l'art se lie un idéal féminin. Le voyage, l'art, la femme : c'est de cette constellation que Proust s'empare lorsqu'il commence à rédiger son roman. (p. 10)

Lieu commun, lieu rêvé, la Hollande est bien un stade dans l'apprentissage du futur écrivain, comme Balbec ou l'Italie le seront pour le narrateur. Le voyage se comprend aussi comme une initiation à l'écriture, comme si la nature du lieu était qu'il

soit transcendé par le sujet qui le visite et qui en fera une structure importante de son inconscient d'écrivain. Le lieu est une matrice de correspondances baudelairiennes, comme le remarque J. André. Le paysage donne à penser l'être aimé, et inversement. Aussi, entre la Maria des brouillons et Albertine telle que le lecteur la connaît, il y a-t-il toute la Hollande (on retrouve par ailleurs cette idée dans la biographie même de Proust, dans sa relation et son voyage avec Bertrand de Fénélon, comme le montre très bien Adam Watt dans son article, « *"Un peu fatigué (et cependant très bien portant)" : santé et souffrance du voyage en Hollande à la Recherche du temps perdu*, p. 25-35). Le lieu, et c'est son mystère, permet les transferts de singularités, le kaléidoscope des éléments romanesques. Et il nous paraît normal que la Hollande, telle que Proust a pu la visiter, soit un « blanc » du texte, c'est-à-dire un plaisir caché. La Hollande, c'est l'imaginaire, c'est précisément ce que l'on ne voit pas ou que l'on ne voit qu'à l'intérieur de soi-même, vision directe de l'esprit par lui-même. Dans la *Recherche*, la Hollande est peut-être hors champ, mais elle n'est pas hors jeu. Au contraire, on pourrait même avancer qu'entre les lignes se dessine le « devenir-champ » du pays et du lieu, qui se donne à lire par un effet de médiation, ce qui est tout à fait proustien, comme la vraie connaissance de Combray viendra des miettes d'une madeleine. À travers Albertine et les désirs pour les femmes lointaines, la Hollande est une réminiscence perpétuelle. On peut par ailleurs trouver une autre raison à la présence de ce blanc, à la disparition et à la résurrection de la Hollande, dans l'article de Frank Schuerewegen, « Patiner à Balbec » (on renverra également volontiers à son livre, paru en 2012 chez Classiques Garnier, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*), où l'auteur s'intéresse aux êtres de fuite (Gilberte,

Albertine et les autres femmes aimées) qu'il rebaptise les « êtres de glisse ». En effet, la meilleure façon de parler d'un lieu est peut-être de le laisser glisser, en le laissant planer dans la réalité du virtuel et du désir. La ville, le pays et l'être aimé sont, chez Proust, des êtres de fuite qu'il ne faut pas tenter de retrouver dans le monde réel, mais dans l'imagination.

Karen Haddad poursuit cette enquête avec son texte au titre évocateur, « La Hollande existe-t-elle ? Une comparaison en morceaux ». La réponse est oui, mais d'une manière paradoxale ou, à tout le moins, alambiquée. Non seulement la Hollande existe, mais on pourrait même avancer qu'elle bénéficie d'une surexistence, d'une multiréalité, propre d'ailleurs à tous les lieux proustiens importants. Pour le dire autrement, les lieux dans la *Recherche* ne sont pas fixes, car ils possèdent le don d'ubiquité. Ils se fragmentent, se morcellent, comme dit K. Haddad, et voyagent eux-mêmes, s'offrent au délire de la vision du sujet, comme ne manque pas de le remarquer le narrateur. Par exemple, lors de ses promenades orientales et nordiques à Venise :

Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. Le soir, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, avec des nuances si variées qu'on eût dit, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (Proust, 1989 [1927]), p. 229)

Le lieu est en soi un réseau, voire un rhizome, de possibilités et de juxtapositions. Le narrateur interroge de façon ontologique l'être et l'apparaître des choses qui l'entourent, pour ainsi découvrir leur universelle variation et leur vie non organique. Dans la *Recherche*, roman écrit à partir de visions, est renouvelée la gamme des moyens pour voir, et donc pour voir autrement. La place des choses dans le monde en est ainsi positivement bouleversée. La vision peut transpercer l'univers et faire apparaître la Hollande en pleine Italie. Dans un passage similaire (un doublon de la *Recherche* sur lequel on reviendra dans quelques lignes), c'est Venise qui évoque Paris et Paris qui rappelle la Hollande, dans une découverte sérielle et différentielle du lieu :

Ce n'est pas à Venise seulement qu'on a de ces points de vue sur plusieurs maisons à la fois qui ont tenté les peintres, mais à Paris tout aussi bien. Je ne dis pas Venise au hasard. C'est à ses quartiers pauvres que font penser certains quartiers pauvres de Paris, le matin, avec leurs hautes cheminées évasées, auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs; c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, et qui fleurit en nuances si variées qu'on dirait, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (Proust, 1988 [1920-1921, p. 860])

dit en effet le narrateur, dans une sorte de naissance continuée du lieu dans et par la pensée. Ce continuum représente bien l'énigme de la vision qui ponctue l'apprentissage sensorimoteur et métaphysique du narrateur. Les questions soulevées par K. Haddad sont primordiales : « si, étant à Venise, je pense à la Hollande, ou si, étant à Paris, je pense à Venise, qui me fait penser à la Hollande, qui elle-même me fait penser à la Suisse, où suis-je exactement ? La Hollande existe-t-elle ? Venise existe-t-elle ? Et Paris ? », selon le théorème proustien souvent

éprouvé par le narrateur et le lecteur qui consiste « non à comparer *x* et *y*, mais à connaître *x* à travers *y*, trouver du *y* dans *x*, un côté *y* de *x*. Seulement, que connaît-on exactement d'une chose qu'on connaît dans une autre ? Que sais-je de la Hollande si je la connais dans Venise ? » (p. 58). Cette dernière interrogation est bonne mais, selon nous, légèrement mal posée. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de connaître un lieu *dans* un autre, mais plutôt *à travers* un autre lieu. Dans la *Recherche*, la vérité se distribue à coup de médiations, comme des révélations au second degré (le génie de Racine par la Berma, le bon style romanesque par la peinture de Vermeer, l'homosexualité de Charlus par sa démarche, la vraie nature d'Albertine par une remarque déplacée, etc.). La vérité est toujours dans le passage, et il en va de même pour les illuminations topologiques du narrateur. Il faut imaginer un immense continuum d'espace et de temps, analogue en quelque sorte au cône bergsonien de *Matière et mémoire*, où tous les lieux réels et rêvés coexistent et s'entremêlent. Ce n'est que par un indice, telle rue, tels toit ou jardin, que le narrateur sera en mesure de créer la transversale adéquate et, du même coup, rendra opératoire ce continuum, ce miroir mobile qui fait coexister tous les lieux et tous les temps.

C'est une idée semblable que développe Luc Fraisse, nom familier à tous les proustiens, à qui l'on doit des dizaines d'articles et plusieurs monographies essentielles, dont la plus récente *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*¹, dans son article « L'"exposition de cent tableaux hollandais" : sources et enjeux esthétiques ». Or, les « cent

¹ Voir notre recension de cet ouvrage dans @analyses, vol. 7, n° 1, hiver 2012 : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1895>.

tableaux hollandais » font partie d'un passage essentiel du roman mais qui est aussi célèbre puisqu'il constitue un doublon (on sait que les trois derniers volumes de la *Recherche* sont posthumes et que Proust n'a pas eu le temps, comme il en vante les mérites chez Balzac ou Michelet, d'y apporter le dernier « coup de pinceau »). Ces textes suivent les passages que nous venons de citer sur la coexistence et le tissage des villes. D'abord au *Côté de Guermantes* :

D'ailleurs l'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour y fait de chaque croisée le cadre où une cuisinière rêvasse en regardant à terre, où plus loin une jeune fille se laisse peigner les cheveux par une vieille à figure, à peine distincte dans l'ombre, de sorcière; ainsi chaque cour fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés. (Proust, 1988 [1920-1921], p. 860)

Ensuite dans *Albertine disparue* :

Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière, — faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés, de chaque pauvre maison silencieuse et toute proche à cause de l'extrême étroitesse de ces *calli*. Comprimées les unes contre les autres, ces *calli* divisaient en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. (Proust, 1989 [1927], p. 229)

Fidèle à la rigoureuse et surprenante méthode d'étude des sources (à l'image de la critique littéraire pratiquée par Michel Charles et Charles Mauron), L. Fraisse mettra en relief ces deux

passages et, du même coup, fera la lumière sur une grande partie de la poétique proustienne. Laissons l'auteur développer sa méthode :

ce sont ces quelques lignes dont nous voudrions si possible extraire le suc, par le biais des lectures de Proust sur la Hollande — ce qui demande quelques explications préliminaires. L'étude des sources a, un peu vite, été rangée parmi les disciplines les plus périmées de l'histoire littéraire, parce qu'elle était censée remplacer le texte par son contexte, supposait un processus de création individuelle auquel on préférait un développement collectif de la littérature se définissant comme intertextualité, et relevait enfin de ces *intentions de l'auteur* qui gênaient l'interprétation qu'est tout acte de lecture [...]. Prises dans l'absolu, ces pétitions de principe, qui recèlent un ferment de vérité, constituent des erreurs. Refaire les lectures d'un écrivain après lui, considérées comme autant de causes explicatives de son œuvre, ne réduit pas la pluralité interprétative à un sens unique et obligé. Bien au contraire, l'étude des sources nourrit une démultiplication de sens, au sein de l'œuvre lue comme résultante de ces lectures. (p. 78-79 ; l'auteur souligne)

C'est une grande joie pour le lecteur que de se voir offrir un article dont le contenu s'accorde aussi harmonieusement avec la méthode, en ce sens qu'il s'agit d'interpréter la juxtaposition des deux « expositions de cent tableaux hollandais » grâce à celle des multiples lectures de l'écrivain. Opérer une sérieuse étude des sources, c'est justement entrer dans l'univers de la coexistence et de la juxtaposition, où une lecture mène à une autre, où un auteur en fait découvrir dix autres. Or, on l'a vu, il en est exactement de même pour les lieux dans la *Recherche*, où le narrateur retrouve la Hollande par Venise ou par Paris juxtaposés. Une source, dit bien L. Fraisse, « loin de déposséder l'écrivain de son œuvre, loin de confondre cette œuvre avec ce qui n'est pas elle, peut proposer une explication de texte dirigée,

et faire apparaître une pluralité de significations travaillant quelques lignes » (p. 85), comme l'exposition hollandaise de Venise et de la cour de l'hôtel Guermantes nous fait retrouver Montesquiou, Taine et Fromentin. Même s'il affirme que l'œuvre ne peut venir que du « *moi* profond » de l'artiste — lieu proustien par excellence —, une autre des modernités de Proust est de travailler entre les lignes des autres écrivains, qu'il s'agisse de Racine, Balzac, Michelet, Baudelaire, Chateaubriand, Nerval, ou encore de peintres comme Whistler, Manet, Monet, Turner et bien d'autres, pour n'énumérer que quelques noms mentionnés dans la *Recherche* : écrire entre les lignes exactement comme on retrouve Haarlem entre deux ruelles vénitiennes. Le narrateur redécouvrira tous les lieux rêvés lors de son enfance, mais pas toujours à l'endroit où ils devraient être, ce qui est l'heureuse cause d'un effet de choc analogue aux plus belles réminiscences du roman. Explorer le réel à travers la juxtaposition de ses éléments, telle est l'une des plus grandes leçons de Proust, et tel est aussi l'objet de l'article admirable de L. Fraisse, texte qui se juxtapose avec bonheur aux autres productions de ce proustien que, comme Delft pour le voyageur, le lecteur trouvera à bien des endroits dans ses recherches et lors de ses découvertes sur l'univers de l'auteur de la *Recherche*.

Il est à nouveau question de juxtaposition (et/ou de coexistence) lorsque Marie-Laurence Noël analyse sous le rayon spécial de Rembrandt les figures du vieillissement que l'on trouve lors du « Bal de têtes », questionnant du même coup la réfraction de la peinture dans le roman. Cette section de la *Recherche*, qui d'ailleurs clôt le roman, met en scène la vision du narrateur et lui fait éprouver un paradoxe pour lequel la peinture hollandaise lui apportera quelques solutions. Ayant découvert, grâce à la série de réminiscences de « L'adoration perpétuelle »,

la vraie nature du temps et l'essence de l'écriture du livre à venir dans une sorte d'éternité « extra-temporelle » (comme il le dit lui-même), il se voit confronté aux visions des vieillards que sont devenues ses anciennes connaissances. La vieillesse est donc une métamorphose qui met en péril l'entreprise extratemporelle du futur roman du narrateur. La tâche est ici de voir la nature éternelle du temps à travers les masques de la vieillesse, de radiographier le réel pour en tirer une poésie nouvelle, exactement comme peut le faire un peintre tel Rembrandt. La vieillesse n'est pas une impossibilité pour l'essence extratemporelle du temps, elle n'y est que juxtaposée, dans une « concrétion artistique qui s'enrichit de la fréquentation des images » (p. 110). La vérité du livre à venir est bel et bien une question de vision. Voir à travers le réel, c'est aussi le rôle du critique qui sonde le texte, comme le fait Luzius Keller à la recherche des tableaux cachés du roman de Proust (voir son article « Tableaux exposés et tableaux cachés dans *À la recherche du temps perdu* : Rembrandt et Vermeer », p. 115-130). C'est encore du « pouvoir de la vision » dont il est question dans le texte de Nathalie Aubert, « La peinture hollandaise de notre mémoire ». La peinture est le paysage de la mémoire, l'écran sur lequel viennent coexister nos impressions, nos sensations et nos souvenirs. En effet, nous rêvons le monde comme un vaste tableau, nous agençons tous les signes sur une même toile, une sorte de plan d'immanence de la vie et de la mémoire. Passer de Rembrandt à Vermeer, c'est l'occasion pour le narrateur de recadrer son paysage intérieur, une lumière nouvelle sur les mots et les choses. Comprendre la mémoire proustienne comme un paysage — plus encore, comme un paysage hollandais —, c'est rendre au sol mental des souvenirs toute sa complexité. Nicolas Valazza, avec « Portrait de Proust en dentellière : Au-delà

du petit pan de mur jaune », nous montre également qu'il est possible de dépasser la peinture par elle-même et fait du fameux petit pan de mur jaune, ce pan qui soutient la mort de l'écrivain Bergotte tout en lui offrant une révélation esthétique hors du commun, un « leurre que l'écrivain est appelé à dépasser » (p. 149). Pour ce faire, l'auteur recadre l'esthétique proustienne à partir d'un autre tableau de Vermeer, *La Dentellière*. Tout un monde vermeerien se déploie et se tisse dans la *Recherche*, comme si une araignée était descendue dans le système. La fragmentation, esthétique chérie par Proust, se donne alors à comprendre autrement, c'est-à-dire par le biais d'une lecture stratigraphique ou architectonique, une lecture qui juxtapose les différents morceaux dans un même monde possible. Dans la *Recherche*, et dans toute la pensée de Proust, la Hollande n'est jamais loin, en cela qu'elle est un centre d'irradiation esthétique privilégié pour la poétique proustienne du roman, comme le montrent bien Thanh-Vân Ton-That (« Mystères hollandais chez Proust autour de la figure de la religieuse dans *Jean Santeuil* », p. 67-75), Manet van Montfrans (« "Les Hollande" de Whistler chez Proust », p. 171-200). D'une manière analogue, c'est Proust qui ne cesse de hanter la Hollande, à travers sa présence dans l'imaginaire de ce pays — voire de tout l'imaginaire du Nord — et de ses écrivains, comme le prouvent les articles originaux et révélateurs de Nell de Hullu-van Doeselaar (« À la recherche de la fille zélandaise : Marcel Proust, Piet Mondrian et la Zélande », p. 201-221), de Sabine van Wesemael (« Lire Proust aux Pays-Bas », p. 223-241), d'Annelies Schulte Nordholt (« Premiers lecteurs de Proust aux Pays-Bas : Samuel Dresden », p. 243-257) et celui de Sjef Houppermans (« Flâneries nordiques. Proust et la littérature néerlandaise d'aujourd'hui », p. 259-272), ce dernier proposant un imposant tour d'horizon de la réception de Proust

dans l'imaginaire nordique néerlandais, montrant bien par là que Proust est encore et toujours d'actualité, en ce sens que chaque lecteur est à même de proposer sa propre recherche du temps perdu et, surtout, sa propre façon de retrouver le temps et de le rendre grâce à une série de visions privilégiées, comme nous l'offre ce huitième numéro de *Marcel Proust Aujourd'hui*.

Comment parler des lieux

Comme on espère avoir pu le montrer avec notre propre tour d'horizon de cet ouvrage fascinant qu'est *Proust et la Hollande*, la première « place » du lieu se trouve dans le langage et dans l'imaginaire. La Hollande, sous toutes ses formes et ses manifestations, est donc un exemple perpétuel de ce phénomène. Le pays est un mode d'idéation de l'essence du lieu proustien dans tout ce qu'il a de plus mobile, c'est-à-dire de plus vivant. Le lieu permet en effet une interférence positive entre les différents plans de la pensée, une problématisation du réel qui se donne à l'écrivain comme une tâche à exécuter. En devenant lieu intérieur, le pays se différencie et s'individualise.

On le voit, Proust nous donne à lire et à penser un type bien particulier de voyageur, très près de ce « voyageur casanier » que Pierre Bayard a pu décrire et expliquer dans son récent livre. Le narrateur, à travers ses fantasmes féminins, ses rêveries picturales, son attention flottante et son imagination extratemporelle, offre une nouvelle compréhension du voyage faisant de notre intériorité et de notre pensée le meilleur moyen de transport possible. La *Recherche* a des idées de lieux, grâce à une juxtaposition virtuelle et créatrice du monde sensible. Dès Combray, le narrateur rêve à Balbec, à Venise. Par

la pensée, il y voyage, dans le même temps qu'il construit le lieu dans sa pensée, au même titre que Proust, dans sa chambre aux murs capitonnés, a su créer sa comédie humaine intérieure, ses propres Mémoires d'outre-tombe qui sont aussi une invitation au voyage. Or, on voit bien la différence entre la méthode des Guermantes et celle du narrateur qui, à travers deux conceptions diamétralement opposées du voyage et du lieu, sont aussi deux visions du monde qui s'excluent mutuellement :

Je dis que j'étais allé autrefois à Amsterdam et à La Haye, mais que, pour ne pas tout mêler, comme mon temps était limité, j'avais laissé de côté Haarlem.

« Ah ! La Haye, quel musée ! » s'écria M. de Guermantes. Je lui dis qu'il y avait sans doute admiré la *Vue de Delft* de Vermeer. Mais le duc était moins instruit qu'orgueilleux. Aussi se contenta-t-il de me répondre d'un air de suffisance, comme chaque fois qu'on lui parlait d'une œuvre d'un musée, ou bien du Salon, et qu'il ne se rappelait pas : « Si c'est à voir, je l'ai vu ! »

« Comment ! vous avez fait le voyage de Hollande et vous n'êtes pas allé à Haarlem ? s'écria la duchesse. Mais quand même vous n'auriez eu qu'un quart d'heure, c'est une chose extraordinaire à avoir vue que les Hals. Je dirais volontiers que quelqu'un qui ne pourrait les voir que du haut d'une impériale de tramway sans s'arrêter, s'ils étaient exposés dehors, devrait ouvrir les yeux tout grands. » Cette parole me choqua comme méconnaissant la façon dont se forment en nous les impressions artistiques, et parce qu'elle semblait impliquer que notre œil est dans ce cas un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés (Proust, 1988 [1920-1921], p. 813)

L'orgueil de Basin est en effet bien différent des rêveries du jeune narrateur à Combray. Tous les deux, sans connaître le lieu (ou, pour Basin, le tableau de Vermeer) dont il est question, ont trouvé une façon bien différente de combler leur ignorance. Le narrateur sait tirer profit de sa connaissance partielle, puisque, pour lui, le lieu n'a pas de vérité en lui-même, il est une

médiation vers des vérités plus belles et plus importantes, comme la vieillesse des convives du « Bal de têtes » peut donner une vision à l'état pur du temps et de son éternelle nouveauté. Et Oriane ne fait pas mieux que son mari, puisqu'elle regarde sans voir. Elle prend des notes, sans mettre les choses qui l'entourent en perspective, sans en faire un continuum de sensations et de souvenirs. Proust, et c'est ce que disent à leur façon les auteurs de *Proust et la Hollande*, nous demande d'ouvrir les yeux de l'esprit et de l'imagination, de laisser le pays et la ville venir à nous plutôt que de se précipiter vers eux, faisant ainsi de tout un chacun son propre lieu retrouvé.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston. (2010 [1957]), *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes ».
- Bayard, Pierre. (2012), *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- PROUST, Marcel. (1987 [1913]), *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1989 [1927]), *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1988 [1920-1921]), *Le côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Jeffrey Johnson, *Creative Development in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu*
New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 2012, 230 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau.

Baudelaire, « L'héautontimoroumenos »

Dans un texte probablement inconnu de l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, Bergson développe un concept qui n'est pourtant pas étranger à la pensée esthétique de son

célèbre cousin par alliance¹, celui qui est curieusement nommé le « mouvement rétrograde du vrai ». Pour s'en convaincre, on citera ce passage, qui nécessitera après coup quelques commentaires :

Les choses et les événements se produisent à des moments déterminés ; le jugement qui constate l'apparition de la chose ou de l'événement ne peut venir qu'après eux ; il a donc sa date. Mais cette date s'efface aussitôt, en vertu du principe, ancré dans notre intelligence, que toute vérité est éternelle. Si le jugement est vrai à présent, il doit, nous semble-t-il, l'avoir été toujours. Il avait beau n'être pas encore formulé : il se posait lui-même en droit, avant d'être posé en fait. À toute affirmation vraie nous attribuons ainsi un effet rétroactif ; ou plutôt nous lui imprimons un mouvement rétrograde. Comme si un jugement avait pu préexister aux termes qui le composent ! Comme si ces termes ne dataient pas de l'apparition des objets qu'ils représentent ! Comme si la chose et l'idée de la chose, sa réalité et sa possibilité, n'étaient pas créées du même coup lorsqu'il s'agit d'une forme véritablement neuve, inventée par l'art ou la nature ! (Bergson, 2009, p. 14)

Pour aller vite, en passant pour ainsi dire par-dessus plusieurs subtilités dont fait preuve le philosophe dans ce texte, le temps bergsonien est une illusion, mais une illusion créatrice. Toute l'œuvre de Bergson vise à rendre au temps sa « durée créatrice », c'est-à-dire son mouvement tout-puissant d'où jaillit continuellement de la nouveauté (ce que lui reprocha par ailleurs un disciple tel Bachelard, lorsqu'il prône avec force une philosophie du repos). Dans ce même texte de 1922, on trouve, quelques paragraphes en amont de la citation que nous venons

¹ Pour le lecteur qui s'intéresserait à ce sujet, il n'est pas inutile de noter que, si l'on en croit l'état actuel des recherches (et particulièrement l'essai de Joyce N. Megay, 1976), Proust aurait lu les textes de Bergson, à divers degrés d'attention, jusqu'en 1904, à savoir jusqu'au *magnum opus* du philosophe, *L'Évolution créatrice*.

de relever, une illustration proprement littéraire de ce concept. Avec raison, Bergson fait remarquer que l'apparition d'un nouveau mouvement littéraire permet de reconsidérer de façon substantielle l'histoire des lettres. En opposition au classicisme, se crée par exemple le romantisme. On se croirait face à une opposition radicale, le nouveau succédant à l'ancien et n'ayant aucune commune mesure avec lui. Or, dans la philosophie bergsonienne — et dans la pensée proustienne, comme on le verra sous peu —, une telle compréhension de l'histoire de l'art est nécessairement bornée à une vision partielle, pour ne pas dire simpliste, de la vraie problématique du « progrès » et de la « nouveauté ». L'arrivée du mouvement romantique, bien qu'il s'oppose au classicisme qui le précède, permet tout de même de faire remarquer des propriétés qui, jusque-là, étaient pour ainsi dire cachées dans ce dernier : le mouvement rétrograde du vrai opéré, bien malgré lui, par le courant romantisme nous fait découvrir ce qu'il y avait déjà de romantique chez les auteurs classiques, un romantisme « inconscient » ou « en germe ».

La réalité se construit sous la forme d'une dialectique des points de vue ou, pour le dire autrement, d'une dialectique *parallaxique*. La parallaxe — concept, d'abord très populaire au XVII^e siècle et maintenant utilisé aussi bien en astronomie, en physique quantique, en psychanalyse qu'en philosophie contemporaine (voir Žižek, 2004) — représente ce jeu entre l'objet et le sujet où un déplacement du second terme de l'équation provoque un changement de nature chez le premier. En soi, ce changement peut certes être compris comme une illusion mais, comme on vient de le voir avec le temps parallaxique bergsonien, une illusion qui a tout pour devenir une donnée créatrice de la conscience. S'introduit dans la

réalité ordinaire une autre forme de réel : le réel « traumatique » ou, pour reprendre les mots de Proust, le réel « à l'état pur ». Pour aller un peu plus loin, il est nécessaire de souligner le paradoxe qui s'ensuit. En effet, dans un tel renversement des perspectives où la durée sort de ses gonds, on assiste à une sorte d'inversion des rôles ou des polarités entre, d'une part, le sujet et, d'autre part, son objet. Pour un temps du moins, le premier devient passif alors que le second gagne en puissance et devient actif. Évidemment, il faut être prudent avec de telles considérations relativistes, puisqu'elles semblent être en mesure de projeter l'ombre de l'ambiguïté sur les catégories dites « ordinaires » de la connaissance (pour le bref exemple bergsonien que nous avons évoqué, libre alors à chacun de voir, suivant le point de vue adopté, une *opposition* ou une *continuation* entre les classiques et les romantiques). Or, il nous semble que c'est précisément ici que Proust et la brillante lecture qu'en fait Jeffrey Johnson dans son récent livre doivent intervenir activement. Dans un premier temps, il sera pertinent de commenter un passage essentiel de la *Recherche* à l'aide du réseau conceptuel que l'on trouve dans *Creative Development*, en ce sens que cet ouvrage est à même de présenter une nouvelle voie d'analyse pour certaines idées proustiennes que l'on croyait pourtant fixées, voire « surcommentées » (c'est, pour le dire de cette façon, la rançon de la gloire posthume de l'écrivain). Puis, une fois cette relecture effectuée, nous reviendrons un peu plus dans le détail sur l'argumentation choisie par J. Johnson et, particulièrement, sur l'opposition qu'il voit dans la *Recherche* entre le romantisme et la modernité.

L'inquiétante étrangeté de l'artiste proustien

Creative development in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu est un ouvrage où l'auteur, J. Johnson, s'intéresse explicitement, en variant les méthodes d'analyse et les points de vue sur sa problématique (de la philosophie aux mathématiques, en passant par la sémiotique et la sociologie), au *devenir artiste* de « Marcel », le narrateur alter ego du roman proustien. On peut d'emblée noter que le choix opéré par J. Johnson de nommer ainsi le narrateur — malgré les rares occurrences dudit prénom (seulement deux fois, et ce, pour l'entièreté de la *Recherche*) et en dépit de l'opposition féroce des études proustiennes modernes depuis au moins le *Proust et les signes* de Deleuze (donc depuis les années 1960) — a pour but de rendre compte, non pas de la simple analogie autobiographique, mais des correspondances esthétiques, voire philosophiques, entre le narrateur Marcel et l'auteur Proust. Pour le dire avec J. Johnson, « la nécessité qu'éprouve Proust pour l'unité conceptuelle est reproduite dans la recherche de Marcel quant à l'unité spirituelle » (p. 5, notre traduction ; « Proust's need for conceptual unity is replicated in Marcel's search for spiritual unity »). Cette question du devenir artiste, à la fois intra- et extradiégétique, est si *évidente* (pour utiliser cette expression populaire : elle « crève les yeux ») que la critique n'a pas toujours su lui rendre justice, comme le remarque J. Johnson avec beaucoup de lucidité. Maintes choses ont pu être écrites sur la spécificité romanesque du texte proustien ou sur la structure (réaliste, sémiologique, psychanalytique, etc.) de celui-ci mais, pour le dire de cette manière, rarement a été mise en perspective la fluidité conceptuelle qui caractérise l'apprentissage artistique et littéraire de son principal protagoniste.

La nature de l'œuvre d'art est ainsi tributaire de la personnalité de l'artiste, suivant la célèbre phrase de Marcel², souvent citée, selon laquelle sa propre vie peut se lire comme une vocation littéraire, un appel à l'écriture. Mais peut-être faudrait-il citer textuellement le passage en question, afin de faire état des nuances dont fait montre Proust pour amener une idée semblable. Le passage, texte célèbre du *Temps retrouvé*, se lit d'abord comme suit : « Toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation ». Et — il faut être précis sur ce point —, il continue de la sorte : « Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs » (Proust, 1989, p. 478). La finesse du *Creative Development* de J. Johnson est d'avoir su accorder à cette pensée proustienne toute l'attention qu'elle mérite lorsqu'elle met en branle une dialectique entre l'actuel et le virtuel : celle impliquée dans le « *aurait pu et n'aurait pas pu* ». Cette oscillation ontologique touchant à l'être de l'écrivain proustien, nous montre Johnson (en utilisant pour sa part d'autres exemples et d'autres

² Pour cette recension, nous respectons le choix nominatif de J. Johnson, tel qu'expliqué. Par ailleurs, il nous faut profiter de cette note pour mentionner au lecteur que, afin d'éviter le constant va-et-vient entre le français et l'anglais et le jeu des parenthèses que provoquerait un grand nombre de citations, il nous a semblé préférable de suivre conceptuellement, mais aussi *librement*, l'argumentation — autant admirable que stimulante pour l'esprit — de J. Johnson.

passages de la *Recherche*), vaut également pour l'objectif que le lecteur doit choisir face au roman.

« Marcel voyage d'un point à un autre. Il change d'états en devenant un artiste. La distance est la mesure d'espace et de temps entre deux points ou figures » (p. 43 ; « Marcel travels from one point to another. He changes states in becoming an artist. Distance is the measure of space and time between two points or figures »), écrit justement J. Johnson. Or, il faut bien remarquer que les deux points sont radicalement opposés. À la lettre, la littérature est *simultanément* tout et rien pour Marcel ou, pour le dire autrement, elle passe du zéro absolu à une sorte de souverain bien spinoziste. Pourtant, et c'est là toute l'étrangeté du devenir proustien, d'un pôle à l'autre de cette dialectique, la vie de Marcel reste inchangée. Mais, du même coup, le changement *médiatique* — au sens de changement de point de vue — provoque un véritable changement *ontologique*. Ce moment de la *Recherche* (celui que l'on qualifie généralement sous le nom d'« Adoration perpétuelle », malgré l'ambiguïté apparente du second terme, comme nous tentons de le montrer grâce au travail de J. Johnson) est donc curieusement celui où Marcel devient écrivain et, la nuance est importante, un *grand* écrivain, sans pour autant n'avoir jamais produit une œuvre digne de ce nom (position dans laquelle se trouvait Proust lorsqu'il commença à écrire la *Recherche*). Pour le dire avec J. Johnson, il s'agit d'une sorte de « discontinuité psychologique » (voir p. 64, pour l'analyse de ce concept de « psychological discontinuity »), en ce sens qu'entre la banalité de la vie oisive et bourgeoise et le vitalisme propre au génie et à l'inspiration, il paraît y avoir un écart *incommensurable* mais qui, pourtant, est bel et bien *franchi*. Le « devenir artiste » proustien est

ainsi tributaire d'un tour réflexif où la vocation, que Marcel croyait inexistante ou perdue, vient s'inscrire dans la réalité comme une sorte de tache ou de point aveugle : Marcel ressent l'appel de la vocation et de l'écriture même s'il ne peut le situer, voire le comprendre (le comprendre *logiquement*). Le « devenir artiste » est à découvrir dans cette pure différence, pourtant inexplicable, qui se trouve entre les deux pôles de la dialectique. La vocation proustienne de l'artiste ou de l'écrivain est à comprendre en tant qu'objet qui n'existe pas en soi : pour exister, la vocation nécessite un certain point de vue qui, lui-même, est à repérer dans l'écart parallaxique qui sépare le tout et le rien. Dans ce passage du *Temps retrouvé* que nous sommes toujours en train de commenter grâce aux intuitions de J. Johnson, Proust convie son lecteur à regarder la réalité à travers la différence pure. Le choix entre chacun des pôles de la dialectique demande ainsi une « reconceptualisation » totale des données de l'expérience (voir p. 75, sur la « re-conceptualization »). La réalité du « devenir artiste » est donc comparable à une anamorphose : un noyau « traumatique » en mesure de déformer la vision et de modifier la compréhension ontologique du monde, des êtres et des choses.

Peut-être ces réflexions sont-elles à même de nous montrer en quoi il était nécessaire pour Proust d'abandonner un roman explicitement autobiographique, pourtant bien entamé, comme *Jean Santeuil*, pour se concentrer plutôt sur cette sorte d'*autofiction avant la lettre* (J. Johnson n'utilise pas ce terme, mais il est fort à parier qu'il ne serait pas en désaccord avec cette analyse) qu'est la *Recherche*. La différence entre les deux romans n'en est donc pas une différence de degré, mais bien de nature. La fiction parallaxique mise en œuvre dans la *Recherche* — et dont le nœud de l'esthétique est

livré dans le passage que nous venons d'analyser — décrit bien les limites de l'autobiographie classique et ce en quoi le roman proustien est synonyme d'un changement majeur dans ce que l'on nomme généralement « l'écriture de soi ». Pour le dire ainsi, la *Recherche* est autobiographique dans la mesure où elle raconte la vie, à peine modifiée, de son auteur et de son « devenir artiste » (par exemple, qu'Alfred Agostineli, le chauffeur et « l'amant » de Proust, se métamorphose en jeune fille sous la forme d'Albertine Simonet ne nous semble pas, du point de vue qui nous intéresse et qui importe aussi dans l'ouvrage de J. Johnson, être un changement majeur et justifier en soi une réelle création romanesque). En revanche, elle est fictionnelle en ce que son principal sujet — le devenir, la vocation, le génie, etc. — est précisément ce que l'on ne peut pas raconter, et surtout pas sous le mode direct de l'autobiographie : c'est la fameuse pensée de Pascal comme quoi « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ». L'histoire d'un « devenir artiste » se comprend alors comme une dialectique des points de vue. Au sein d'une fiction construite sur des biographèmes, il s'agit de créer un intervalle où iront se loger, sans que l'on puisse exactement les situer, le devenir et la vocation. Le réel proustien — expression qui est aussi à comprendre comme le réel biographique *de Proust* et par ricochet, *de Marcel* — est en soi une parallaxe. La « mêmeté » de l'expérience et du quotidien est alors transformée en une multitude d'apparences, de fragments et de points de vue. On pourrait encore citer Proust et ses, étranges s'il en est, métaphores végétales :

Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation. Et ceux qui se nourriraient ensuite d'elle ignoreraient, comme ceux qui mangent les graines

alimentaires, que les riches substances qu'elles contiennent ont été faites pour leur nourriture, avaient d'abord nourri la graine et permis sa maturation.

En cette matière, les mêmes comparaisons qui sont fausses si on part d'elles peuvent être vraies si on y aboutit. Le littéraire envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. (Proust, 1989, p. 478)

On peut le répéter : le réel proustien se comprend donc comme le jeu des points de vue et des écarts créateurs que la fiction est à même de rendre possible. Le réel de l'expérience « subjective », c'est-à-dire personnelle ou intime — tel le roman semi-autobiographique d'une vocation d'écrivain —, ne peut se dire que par la fiction en tant que tour réflexif du devenir sur lui-même. L'éthique romanesque de la *Recherche* — comme le montre J. Johnson dans son analyse audacieuse du « devenir » proustien — est parallaxique : il ne faut qu'un changement de perspective pour transformer le néant en souverain bien, l'échec en réussite.

La querelle des « isme » : romantisme et modernisme

On retrouve Bergson — ou, plutôt, une forme temporelle analogue à la durée créatrice bergsonienne — par un autre aspect de l'argumentation de *Creative Development*, inséparable de ce que nous avons déjà pu dire de la parallaxe propre au devenir. En effet, le brio de l'ouvrage de J. Johnson est d'avoir su développer la dialectique proustienne, à la fois intérieure et

extérieure à la *Recherche*, du romantisme et du modernisme (mieux : de la modernité). En déplaçant quelque peu l'analyse, on trouve là deux nouveaux pôles constitutifs de l'oscillation proustienne de la vocation et du « devenir artiste », oscillation qui vaut aussi bien, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour Marcel que pour Proust lui-même.

Cette querelle entre romantisme et modernité doit en effet se comprendre comme une mise en question de l'expérience de l'œuvre d'art. Pour reprendre le vocabulaire de Pierre Bourdieu (1998), Proust a su mettre en fiction *l'opposition constitutive entre deux champs*, deux espaces aux valeurs diamétralement opposées. L'intérêt du roman de Proust, aux yeux de J. Johnson, est de construire, sous le mode (pseudo) romantique, la consécration d'un artiste moderne, vivant et créant au début du xx^e siècle. De ce point de vue, la *Recherche* peut donc se lire à la fois comme un roman réactionnaire (qui croit encore en des idéaux somme toute dépassés comme le génie, la vocation, voire l'inspiration) et un roman essentiellement moderne (dans la veine du peintre de la vie moderne tel que présenté par Baudelaire). La contradiction est certes intéressante : il s'agit de raconter, grâce à un vocabulaire romantique, les illusions, les tourments et les joies d'un artiste moderne. En anticipant quelque peu sur l'analyse de J. Johnson, on peut présenter le problème ainsi : c'est en abandonnant ses idéaux romantiques que Marcel pourra devenir un véritable écrivain — c'est-à-dire un écrivain moderne — mais, et il faut être précis sur ce point, sans cesdits idéaux, il n'aurait jamais pu atteindre une pareille vision nouvelle. On pourrait également le formuler ainsi : c'est en s'intéressant au grand art romantique (en étant tenté par lui)

que Marcel — et par là même Proust — va être en mesure de construire une image originale de l'artiste moderne. Or, est-ce le point de vue romantique qui apporte une vision nouvelle de la modernité ou alors les questions modernes qui sont à même de transformer l'image que l'on se fait du romantisme ? Tout en ayant la finesse de laisser cette question ouverte, J. Johnson a su tirer profit d'une telle dialectique et, du même coup, souligner la nécessité pour tous les proustiens de s'intéresser à une pareille question.

Cette dialectique entre le romantisme et la modernité se présente dans le roman comme une sorte de chassé-croisé entre les révélations et leurs objections subséquentes. À nouveau, nous utiliserons un passage de la *Recherche* qui n'est pas explicitement travaillé par J. Johnson, mais nous proposons de l'analyser en suivant les nuances propres à son analyse. Il s'agit d'un autre moment important du *Temps retrouvé*, lui aussi souvent commenté, mais qui présente également une particularité sur laquelle il ne faut pas s'empresse de passer, au risque de mettre de côté l'essentiel du propos de Proust. Ce moment, qui ouvre la seconde partie du dernier tome de la *Recherche* (moment généralement nommé le « Bal de têtes »), suit les grandes révélations, à saveur romantique, sur l'art et sur la vie que postule le narrateur Marcel une fois que ce dernier a pu expérimenter une série de réminiscences exceptionnelles dans la bibliothèque des Guermantes. Proust écrit :

je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois, et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau. En effet, dès que j'entrai dans le grand salon, bien que je tinsse toujours ferme en moi, au point où j'en étais, le projet que je venais de former, un

coup de théâtre se produisit qui allait élever contre mon entreprise la plus grave des objections. Une objection que je surmonterais sans doute, mais qui, tandis que je continuais à réfléchir en moi-même aux conditions de l'œuvre d'art, allait, par l'exemple cent fois répété de la considération la plus propre à me faire hésiter, interrompre à tout instant mon raisonnement.

Au premier moment je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, et pourquoi chacun semblait s'être « fait une tête », généralement poudrée et qui les changeait complètement. (Proust, 1989, p. 499)

Or, en quoi consiste réellement « la plus grave des objections » tout juste remarquée par Marcel ? Pour le dire rapidement, et pour mieux le commenter ensuite, cette objection n'est rien d'autre que le constat de la vieillesse, exposée ici par le simple fait que Marcel, de retour à Paris après la guerre et à la suite de nombreuses années d'absence, ne reconnaît pas les invités de cette fête mondaine, c'est-à-dire ceux et celles qu'il connaît depuis toujours et que, par conséquent, il devrait reconnaître. L'objet perçu, pour utiliser ce mot, ne « colle » pas avec la vision de celui qui le regarde. Cette constatation est encore plus fâcheuse en ce qu'elle suit de quelques minutes les grandes révélations grâce auxquelles Marcel a compris que le but de l'œuvre d'art est de reproduire une vision de l'éternité et de la jeunesse éternelle analogues à celle des réminiscences (à savoir qu'il existe un en soi du passé, le passé pur, éternel par nature, que l'on peut expérimenter dans la vie de tous les jours, mais que seule l'œuvre d'art est en mesure de déployer ; et c'est précisément cela que J. Johnson nomme le romantisme proustien). L'objection proustienne par excellence — objection représentative de toute sa dialectique romanesque — est donc ceci : comment la vieillesse peut-elle être aussi apparente, voire aussi cruelle, alors qu'essentiellement, comme nous le montre

l'œuvre d'art, nous sommes tous éternels ? Avec élégance, J. Johnson nomme cela « la difficulté d'être un être humain » (p. 183 ; c'est le titre de la conclusion de l'ouvrage : « The Difficulty of Being a Human Being »).

Force est pourtant d'admettre que Proust nous avait préparés à une telle dialectique. Le plus curieux (mais en même temps le plus grandiose) est que l'anticipation de cette « objection » moderne, pour ne pas dire pessimiste (si, du moins, on suit l'analyse de J. Johnson), du *Temps retrouvé* nous était donnée à *même* l'art supposément romantique des réminiscences, comme quoi chez Proust — auteur par excellence d'une dialectique élastique — une chose en vient toujours à signifier son plus exact contraire. Prenons cet exemple, sous la forme d'une question : quelle est la différence entre la réminiscence de la madeleine et celle de la bottine, c'est-à-dire entre Combray et la grand-mère ? La réponse est simple : aucune, il n'y a pas de différence, en ce sens que le procédé est par nature identique. Or, on peut tout de même remarquer que, de la madeleine rappelant Combray à la bottine (ou plutôt aux lacets défaits), l'effet de la réminiscence est inversé : d'une part Marcel ressent une sorte de joie éternelle (à côté des mornes tristesses et des mémoires partielles se tient le fier « édifice du souvenir » de la mémoire dite involontaire) et, d'autre part, percent un deuil quasi sanglant (la mort de la grand-mère) que rien ni personne ne pourra effacer et des remords affreux avec lesquels Marcel devra apprendre à cohabiter (lui qui, un an plus tôt, refusait de croire à la mort de sa grand-mère, en cela qu'il n'y accordait essentiellement aucune importance et qu'il n'en a pas été affecté). Si l'on considère les réminiscences proustiennes comme une sorte

d'éternel retour nietzschéen (ce qu'elles sont en partie), il faut bien comprendre que sont susceptibles de revenir à la fois les joies et les douleurs. Le souvenir pur de la mort de la grand-mère, tel qu'il se présente dans *Sodome et Gomorrhe*, n'est pas une anomalie dans le roman. Au contraire, ce passage en constitue même un des moments les plus importants et les plus mémorables pour le lecteur. Si les réminiscences n'apportaient à Marcel qu'une béate joie éternelle, sans doute serions-nous autorisés à considérer Proust comme un auteur idéaliste, romantique (toujours au sens de J. Johnson), voire naïf. La réminiscence douloureuse de la mort de la grand-mère, ne provoquant aucune extase, mais bien de la tristesse, montre un des pans de la modernité proustienne : celui de la polysémie propre à son projet romanesque. Le gai savoir des réminiscences ne peut donc exister que s'il abrite en son sein une sorte de faille, un écart ontologique dans lequel la différence pure est à même de se glisser pour mettre en œuvre un nouveau rapport avec le signifiant (c'est ce que nous avons également tenté d'expliquer plus haut lorsqu'il était question de la différence infinie — et pourtant franchie — entre le néant et l'absolu de la vocation d'écrivain). La modernité proustienne, ce qui permet à son entreprise romanesque d'être toujours viable, est d'avoir su intégrer, au parfait circuit romantique des réminiscences heureuses, un excès traumatique, une tache, un corps étranger qui résiste tant bien que mal à toute synthèse (une telle remarque, suggérée par les analyses de J. Johnson, nous semble valoir pour tous ceux qui ont le désir d'écrire sur Proust : il faut être prudent et ne pas tenter d'unifier à outrance son projet ; malgré la symétrie quasi parfaite de son roman, nous devons tout de même reconnaître que Proust a su y inclure une différence radicale, un écart parallaxique, un certain flou ontologique de la

réalité, « comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles », lit-on dans la section de *Sodome et Gomorrhe* justement nommée « Les intermittences du cœur »).

« L'objection » du *Temps retrouvé* fonctionne donc de cette manière et montre toute la complexité — c'est-à-dire la richesse — du roman proustien. Marcel découvre *dans le même temps* la structure de son roman et l'objection à cette entreprise : l'éternité « extra-temporelle » (le mot est de Proust) et la vieillesse humaine. Est-ce pour autant une impasse ? Pour y répondre, on peut citer la suite (un peu longue) du passage en question, où Marcel porte son attention à quelques-uns des convives de cette « fête » parallaxique :

Le prince [le prince de Guermantes] avait encore en recevant cet air bonhomme d'un roi de féerie que je lui avais trouvé la première fois, mais cette fois, semblant s'être soumis lui-même à l'étiquette qu'il avait imposée à ses invités, il s'était affublé d'une barbe blanche et, traînant à ses pieds qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb, semblait avoir assumé de figurer un des « âges de la vie ». Ses moustaches étaient blanches aussi, comme s'il restait après elles le gel de la forêt du Petit Poucet. Elles semblaient incommoder sa bouche raidie et, l'effet une fois produit, il aurait dû les enlever. À vrai dire je ne le reconnus qu'à l'aide d'un raisonnement et en concluant de la simple ressemblance de certains traits à une identité de la personne. Je ne sais ce que le petit Fezencac avait mis sur sa figure, mais tandis que d'autres avaient blanchi, qui la moitié de leur barbe, qui leurs moustaches seulement, lui, sans s'embarrasser de ces teintures, avait trouvé le moyen de couvrir sa figure de rides, ses sourcils de poils hérissés, tout cela d'ailleurs ne lui seyait pas, son visage faisait l'effet d'être durci, bronzé, solennisé, cela le vieillissait tellement qu'on n'aurait plus dit du tout un jeune homme. Je fus bien étonné au même moment en entendant appeler duc de Châtellerauld un petit vieillard aux moustaches argentées d'ambassadeur, dans lequel seul un petit bout de regard resté le même me permit de

reconnaître le jeune homme que j'avais rencontré une fois en visite chez Mme de Villeparisis. À la première personne que je parvins ainsi à identifier, en tâchant de faire abstraction du travestissement et de compléter les traits restés naturels par un effort de mémoire, ma première pensée eût dû être, et fut peut-être bien moins d'une seconde, de la féliciter d'être si merveilleusement grmée qu'on avait d'abord, avant de la reconnaître, cette hésitation que les grands acteurs, paraissant dans un rôle où ils sont différents d'eux-mêmes, donnent, en entrant en scène, au public qui, même averti par le programme, reste un instant ébahi avant d'éclater en applaudissements. (Proust, 1989, p. 499-500)

Alors, l'objection bloque-t-elle réellement le projet romanesque ? La perte du romantisme des réminiscences sonne-t-elle également le glas de l'écriture, ou du moins de l'inspiration, du roman à venir ? À vrai dire : non, il n'en est rien. C'est seulement à partir de la contradiction perpétuelle entre l'éternité et la vieillesse que Marcel est en mesure de penser en romancier, au-delà de l'opposition stricte et réductrice entre le romantisme et la modernité. Il s'agit bien là d'un *effort*, voire de l'effort typiquement proustien. Mais en quoi consiste-t-il ? Marcel doit faire un effort pour être en mesure de faire exister le point de vue parallaxique par excellence, le perpétuel va-et-vient entre les oppositions. Le romancier moderne, suivant les indices fournis par Proust et les analyses tentées par J. Johnson (voir la page 172, sur le « cercle de la création » ; l'auteur y propose même des formules mathématiques), est celui qui a su trouver un point de vue paradoxal parce que simultanément un et pluriel, à savoir une philosophie à la fois moniste et pluraliste. La vieillesse n'est pas le contraire de l'éternité ou de la béatitude, elle en est plutôt le complément ou, ce qui revient au même, le point de départ *nécessaire*. La fête mondaine qui conclut la *Recherche* est, à la

lettre, une féerie romanesque : un lieu des possibles interchangeables et des transformations subites. Comme on peut le lire dans le passage tout juste cité, Marcel est en mesure, grâce à la physionomie d'un seul et même convive, de reconnaître à la fois une jeunesse inchangée (et, par-là, éternelle) et une vieillesse aussi exsangue que comique. L'humour proustien, essentiellement moderne, est celui de la différence à la fois minime et infinie : le même être porte sur lui les marques de l'ensemble de sa vie, c'est-à-dire aussi bien des indices qui, comme des hiéroglyphes, permettent de déchiffrer une histoire qui part de sa plus tendre enfance jusqu'à sa vieillesse la plus avancée. Un tel être — et, selon Proust, nous le sommes tous — n'est ni plus ni moins qu'un paradoxe en mouvement : il est, dirait probablement Paul Ricœur, *lui-même comme un autre*. C'est la création d'un ordre où les apparences ne sont plus que de simples apparences : elles représentent chacune des vérités, par essence contradictoires. Pour reprendre le vocabulaire de Leibniz, ce que Marcel découvre, lors de la fête du « Bal de têtes », c'est une monadologie où chaque marque gravée dans les corps vaut pour une vérité à la fois totale et partielle. L'art du romancier proustien — ce qu'a très bien compris J. Johnson lorsqu'il traite du temps comme forme unificatrice et paradoxale (voir les chapitres 6 et 7 de son ouvrage : « The State of Genius » et « Proust and the Fourth Dimension ») — est celui qui, flirtant aussi bien avec le romantisme et la modernité, opère un changement de perspective qui renverse les conditions d'impossibilité en conditions de possibilité : la vieillesse, voire la mort prochaine, en fabuleux leviers d'écriture et de création de nouveautés.

L'insoutenable légèreté de l'être proustien

Au cours de son bel ouvrage, J. Johnson ne cesse de faire marcher son lecteur sur ce fil ténu — proustien par nature — qui passe du non-sens quasi total à l'explosion continue de vérités et de joies, rendant hommage à la complexité de la pensée proustienne qui, pour arriver à opérer des synthèses, doit passer par un grand nombre de contradictions qui représentent autant d'enjeux symboliques. Pour le dire avec Bergson (philosophe d'ailleurs utilisé, ici et là, avec intérêt dans *Creative Development in Marcel Proust's* À la recherche du temps perdu), le mouvement rétrograde du vrai auquel nous convie une telle lecture de la *Recherche* — utilisant le « devenir artiste » du narrateur Marcel comme point focal — est que le vrai n'est jamais donnable directement : il est l'unité fictionnelle qui produit, après coup, des effets dans le réel. C'est la féerie du « Bal de têtes » ou encore la parallaxe du néant et de l'éternité qui montrent en quoi la solution ne peut arriver que « trop tard » sans pour autant qu'il soit trop tard ou, pour le dire autrement, que le véritable devenir ne commence qu'une fois que tout est joué. Le « je » proustien — différent du « je » autobiographique comme on a pu le voir — est *en soi* un mouvement rétrograde (ou rétroactif) de la vérité : multipliant les paradoxes et le jeu des points de vue contradictoires, il montre en quoi toute finalité est en soi une illusion, un mirage de la vérité. Dans son livre, J. Johnson a donc fait ressortir avec talent les champs du roman proustien, tout en ayant su en dégager les forces caractéristiques. La fiction proustienne, à l'image du « devenir artiste » qui s'y forme, renvoie aux différents rapports entre ces forces ou, pour le dire en langage proustien, au kaléidoscope (ultime instrument parallaxique)

des divers points de vue. Par ailleurs, son double jeu entre le romantisme et la modernité permet à la vérité — une fois qu'elle a pu opérer son mouvement rétroactif (à l'instar de *Creative Development* qui fonctionne comme une brillante relecture de toute la *Recherche* à même de dégager des vérités nouvelles, et souvent inattendues, sur le roman) — de coexister dans l'équivoque.

La passion inactive de Marcel se convertit ainsi en projet artistique grandiose et efficace : celui des vérités latérales. La *Recherche*, analysée par J. Johnson en tant que synthèse des impossibles, devient sous les yeux du lecteur un télescopage de possibles structurellement inconciliables. Il ne faut donc pas critiquer Proust et son curieux projet d'avoir tenu à faire « flotter » la vérité et le devenir, en ce sens que le romancier en a fait des vérités *indéterminées* (ou, pour être plus exact, *en voie de détermination*). On ne trouvera donc pas de morale ou de jugement dans la *Recherche* (contrairement à ceux qui croient y voir un art de vivre tout fait et d'emblée fonctionnel) mais, ce qui est bien différent, une éthique : tout en étant essentiellement romancier, Proust est proche de ces philosophes (tels Bergson, Spinoza ou Nietzsche) qui prônent une « déhiérarchisation » absolue des choses et des êtres, acceptant la vérité là où son mouvement rétroactif voudra bien la placer. La vérité n'est pas donnée toute faite, on la trouve recouverte d'un mince voile de contradictions et de paradoxes, impliquant à la fois une chose et son contraire. C'est de cette manière, et seulement de cette manière, que la rupture peut devenir *continuation*, et l'apparence d'un échec une réelle *réussite*.

Bibliographie

- BERGSON, Henri. (2009), « Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » [1922], dans *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* [1932], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes ».
- Bourdieu, Pierre. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points : Essais ».
- MEGAY, Joyce N. (1976), *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie ».
- PROUST, Marcel. (1989) *Le temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008), *La parallaxe* [2004], Paris, Fayard, coll. « Ouvertures ».

Anouk Cape, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*

Paris, Honoré Champion,
coll. « *Poétiques et Esthétiques XX^e-XXI^e siècle* », 2011, 280 p.

Yves Thomas
Trent University

Le titre, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, jette d'emblée le lecteur de l'ouvrage d'Anouck Cape dans la confusion. De quel temps s'agit-il ? De quels mouvements de l'avant-garde est-t-il question ? Pour de plus amples renseignements, il paraît convenable de consulter l'introduction, où le lecteur peut espérer découvrir avec plus de précision l'époque qui est à l'horizon de ce travail. Lecture faite, il y a ce renseignement : « C'est pendant la première moitié du XX^e siècle, au temps de l'épanouissement des avant-gardes dites

historiques, que les liens unissant fous et artistes se nouent de manière nouvelle. » (p. 8) Ainsi s'établissent, selon le titre que nous fournit Anouck Cape, les « frontières du délire ».

Mais pourquoi « dites historiques » ? Comme s'il y avait un doute émis sur l'emploi du terme « historique » dans le contexte de l'avant-garde. Le doute va sans explication, sans critique. Qui a dit qu'il existe une avant-garde historique ? En vain, le lecteur cherchera le nom de Peter Bürge¹ ou de Jochen Schulte-Sasse qui ont soutenu rigoureusement le développement d'un lien étroit entre les mouvements de l'avant-garde esthétique et l'avant-garde révolutionnaire. Il s'agit de prendre en compte la distinction notable que cette association opère entre l'art d'avant-garde et l'art moderne. Selon Bürger, l'art d'avant-garde ne constitue pas la simple expression de la négation d'une pratique artistique établie. L'art d'avant-garde comporte une critique de l'art en tant qu'institution. Et comme tel, il met en place, à l'aide de textes programmatiques, une critique des institutions de la société bourgeoise moderne. Ainsi en est-il du futurisme, de Dada, du surréalisme, du surréalisme révolutionnaire, de COBRA, de l'Internationale situationniste.

À lire le travail d'Anouck Cape, tout se mêle et glisse dans la modernité. Mais au-delà des frontières qu'elle fixe dans la première moitié du siècle dernier, en 1966, on pouvait lire dans le numéro 10 de *l'Internationale situationniste* : « Et dans les salons parisiens, pour l'admiration des imbéciles, un Lacan reprend la recette d'Heidegger [...]. Heidegger et Lacan transportent chez eux, sans autre motif que d'éblouir la galerie, cet émiettement

¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

obscur du langage qu'ils ont trouvé dans la phase ultime de l'écriture poétique moderne.² » Au-delà des frontières assignées, l'avant-garde poursuit sa critique institutionnelle de la psychiatrie. À partir de 1909, aux années 1920, à la suite de Marinetti, des futuristes, d'Apollinaire, de Tristan Tzara, de Hugo Ball, de Kurt Schwitters, de Dada, à Zurich, Berlin, Cologne, Paris, à la suite des futurs surréalistes, Breton, Aragon, Éluard, Péret, Baron, Fraenkel, des surréalistes mêmes déjà nommés, Desnos, Crevel, Artaud, il est juste de dire que les poètes se cherchent et explorent de nouveaux territoires, y compris un langage expérimental. « La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite », dira l'annonce de la visite de Saint-Julien-le-Pauvre prévue pour le 4 avril 1921.

Devant l'urgence, il est à constater aussi que les internés d'asiles de la guerre et de l'après-guerre ne reconnaissent par leur scène. Ils sont égarés par les aberrations de leurs espaces et, s'ils cherchent un nouvel ajustement par la création, une nouvelle accommodation à leurs « maladies », ils ne font que reconstituer, avec d'autres matériaux et sous d'autres formes artistiques ou poétiques, les encadrements dont ils voulaient se défaire. Le groupe surréaliste réuni autour d'André Breton a posé le problème pour jeter un éclairage nouveau sur cette production artistique forgeant les bases d'une critique de l'institution psychiatrique. C'est Antonin Artaud pourtant qui est, à cet égard, le plus virulent dans sa « Lettre aux Médecins-Chefs des asiles de fous » qui paraît en 1925 dans le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*.

Cape tient bien compte de cet épisode, qui illustre la position anti-institutionnelle du mouvement. Mais quand il s'agit de revenir sur les stages effectués par Breton dans les centres de

² *Internationale situationniste*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 1997, p. 475.

neurologie à Saint-Dizier en 1916 sous la direction du Docteur Leroy et à la Pitié dans le service du Docteur Babinski, elle demeure des plus vagues en insistant sur son dépaysement de poète devant les internés et en négligeant l'expérience qu'il acquiert en tant que clinicien³. Pour 1917, elle se contente de dire : « Son retour (Breton) à Paris en 1917 le ramène à des activités littéraires. » (p. 25) Pour sa part, Henri Béhar note bien qu'à la fin du mois de janvier 1917, après un stage de formation accélérée au Val-de-Grâce, Breton est affecté au service du neurologue Joseph Babinski. Ainsi, selon Cape, se révoque en doute l'hypothèse selon laquelle l'avant-garde artistique et littéraire aurait pu faire sortir adéquatement de l'ombre des asiles les activités créatrices des internés.

On se demande en définitive où l'auteure veut en venir. S'agit-il d'une critique de l'avant-garde dans sa tentative de mettre en valeur les écrits des patients d'hôpitaux psychiatriques ? S'agit-il de la mise en place d'une défense des patients contre les intervenants de l'avant-garde ? Ou, encore, de l'encensement ou de la condamnation des traitements psychiatriques institués ? Au total, il est regrettable qu'Anouck Cape n'ait pas choisi une autre argumentation pour mettre en valeur le travail considérable de recherche et de dépouillement qu'elle a réalisé.

³ En 1916, Breton est interne au centre de neurologie dans le collège Saint-Dizier dirigé par le Docteur Raoul Leroy, ancien assistant de Charcot médecin-chef de l'asile d'aliénés du département de la Seine. Il s'entretient quotidiennement avec le Dr Leroy au sujet des rêves nocturnes des patients. Béhar (*André Breton. Le grand indésirable*, Paris, Fayard, 2005, p. 56-57 et p. 61-62.) évoque ces moments passés avec le docteur pour souligner leur importance. Sous son égide, Breton apprend à établir des diagnostics et lit les classiques de la psychiatrie, Charcot, Freud, Kraepelin, ainsi que *le Précis de psychiatrie* de Régis et Hesnard.

Yun Sun Limet et Pierre-Emmanuel Dauzat (dir.),
Cioran et ses contemporains,
Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, 352 p.

Sylvain David
Université Concordia

Il n'est pas facile de rendre compte d'un ouvrage collectif. La tâche se complique d'autant plus lorsque le livre en question est consacré à Cioran, un auteur dont l'œuvre comporte elle-même une propension au fragment et au multiple. Le titre, à cet égard, devrait agir comme point de focalisation, comme ligne de fuite des perspectives invoquées. Or, si les chapitres les plus intéressants du recueil sont effectivement consacrés aux rapports entre *Cioran et ses contemporains*, l'ensemble est loin de s'y résumer.

La question des liens entretenus par l'auteur de *L'Inconvénient d'être né* avec son époque et son milieu est pourtant hautement pertinente. Les études cioraniennes ont en effet souvent tendance à prendre au pied de la lettre la posture d'« étranger métaphysique » — si ce n'est d'être « tombé du temps » — mise de l'avant par les textes. Un peu d'ouverture en ce sens s'avère dès lors rafraîchissant et salutaire. Le collectif aborde la contemporanéité de Cioran selon deux approches distinctes, mais complémentaires : des études mettant en évidence le dialogue, parfois involontaire, que la production de l'auteur entretient avec des textes de l'époque, d'une part; des témoignages évoquant les liens que l'écrivain maintient malgré tout avec le milieu littéraire, de l'autre.

Dans la première de ces perspectives, la contribution de Yun Sun Limet (codirectrice du recueil) évoque le différend entretenu par Cioran et Maurice Blanchot, dans la *NRF* des années 1950, autour de la question d'une éventuelle « fin du roman ». Pareille incompréhension mutuelle s'explique peut-être par la trop grande proximité intellectuelle des auteurs, hantés par « l'écriture, cette affaire qui, avec la mort, fut leur tourment à tous deux » (p. 48). De même, l'essai de Pierre-Emmanuel Dauzat (codirecteur) montre comment se manifeste chez Cioran et Romain Gary une commune lecture nihiliste de la scène de la Passion, où tant le Christ que Judas se voient soupçonnés de « tentation suicidaire » (p. 39). On y apprend d'ailleurs que l'auteur de *La Danse de Gengis Cohn* s'était lancé dans la lecture du *Précis de décomposition* peu avant sa propre mort volontaire. Enfin, Monica Garoiu explore, dans la foulée des travaux de Michel Jarrety, les confluences des œuvres de Cioran et d'Albert Camus : la « morale dans l'écriture » (p. 65)

des deux penseurs trouverait son origine, notamment, chez Montaigne ou Pascal.

Aussi pertinentes et stimulantes soient-elles, ces diverses tentatives de renouveler la lecture de l'œuvre cioranienne n'en achoppent pas moins toutes sur le même écueil : le référent extérieur (Blanchot, Gary, Camus) auquel se voit rapporté l'écrivain est invariablement traité d'un point de vue « intemporel », dans son rapport avec des inquiétudes fondamentales (la finitude de la condition humaine) ou la tradition universelle (exégèse biblique, culture classique). De ce fait, en dépit d'une prometteuse tendance à ratisser plus large, la propension à l'anachorétisme des études cioraniennes se maintient.

Cette lecture abstraite de l'œuvre trouve toutefois contrepartie dans la seconde perspective de contemporanéité mise de l'avant par le collectif, à savoir des témoignages de proches de Cioran (Simone Boué, Imre Toth) et des extraits de correspondance (Gabriel Matzneff, Jacques le Rider). Si le portrait qui s'en dégage est généralement fidèle à ce qu'on peut lire ailleurs, certaines anecdotes apportent un éclairage révélateur sur la part d'artifice propre à l'image dégagee par l'auteur. Par exemple, Yves Peyré raconte comment celui qui a pu écrire « avoir commis tous les crimes hormis celui d'être père » pouvait se montrer particulièrement soucieux du bien-être des enfants des autres (p. 286). De même, Jeanine Worms révèle (sans pourtant faire elle-même le lien) que l'appartement de la rue de l'Odéon, que Cioran a toujours dit avoir obtenu par l'entremise d'une lectrice, fut en fait le fruit d'une démarche entreprise — à rebours, il est vrai — auprès du Parti communiste français (p. 28). Enfin, une correspondance

avec Jean Paulhan dévoile un Cioran acculé par la nécessité d'avoir à renouveler son titre de séjour, qui déroge momentanément à ses principes de marginalité pour se faire admettre, soutenu par Saint-John Perse, à la Société des gens de lettres (p. 314). On trouve en outre dans cet échange épistolaire confirmation du fait, révélé par Simone Boué à l'époque de la parution des *Cahiers*, que c'est Paulhan qui, dans les années 1950, relançait un Cioran désintéressé par son œuvre pour le pousser à écrire (« Votre mot a exercé sur moi l'effet d'un ultimatum », p. 316).

Ces légères — et amusantes — disparités entre l'intransigeance de l'œuvre et les aléas du quotidien de son auteur ne doivent bien évidemment pas servir à mettre en doute la sincérité de la prose cioranienne. Elles peuvent toutefois, et c'est là leur intérêt, servir de garde-fou heuristique en soulignant que le détachement auquel aspire le « je » qui se construit au fil des essais et des aphorismes demeure un idéal, une pure construction littéraire. Dès lors, toute tentative d'explication de l'œuvre par l'homme — comme il y en a encore malheureusement trop souvent dans le cas de l'auteur des *Syllogismes de l'amertume* — demeure faussée. Mais aussi, toute lecture trop littérale, qui reprend sans les questionner les prétentions de l'œuvre à faire fi de son contexte, est à proscrire. Comme le souligne Norbert Dodille : « D'où qu'il parle (de ses livres, ses cahiers ou ses interviews), Cioran décline une série de décalages qui le rendent, par exemple, original et irréductible dans une perspective d'histoire littéraire. » (p. 170)

La visée du collectif, telle qu'elle s'énonce en introduction, s'avère ainsi pleinement justifiée :

Cioran ne fut pas seul. Sa pensée et son écriture se comprennent non seulement à l'aune de l'histoire du ^{xx}e siècle, mais également au travers des relations qu'elles entretiennent avec les œuvres qui s'élaboraient dans le même temps sur les scènes française et européenne, et l'anecdote des conflits avec l'un ou l'autre [Sartre, Camus, Blanchot] ne doit pas faire oublier que l'on ne peut lire l'un sans les autres. (p. 10)

Aux études précédemment citées s'ajoutent d'ailleurs des développements sur des thèmes, déjà abordés par la critique cioranienne, comme le rapport à l'œuvre — et à la personne — de Benjamin Fondane, de Samuel Beckett ou d'Henri Michaux. D'autres contributions, portant sur des liens intertextuels distants tels l'œuvre de Démocrite, de Pascal ou la littérature française « fin de siècle », diluent toutefois un peu le propos. Il en va de même pour des chapitres consacrés au « sentiment roumain de l'existence » ou sur le passage du roumain au français. (cela dit, la lecture croisée que propose Dorica Lucaci des manuscrits de *Sur les cimes du désespoir* et du *Précis de décomposition* se révèle fort instructive, en dépit de son statut périphérique par rapport à la thématique d'ensemble).

Mais il n'empêche que cet ouvrage est peut-être, tout simplement, paru un peu tard (les codirecteurs font état, dans l'introduction, de difficultés de publication). En effet, nombre de textes qui y figurent semblent mus à la fois par une volonté de laver l'auteur d'*Histoire et utopie* du soupçon de fascisme larvé qui pesait sur lui depuis les révélations sur son passé faites à la fin des années 1990 et par une aspiration à inscrire son œuvre dans un panthéon universel. Or, s'il est effectivement louable de « rendre Cioran à la littérature, voire à la métaphysique » (p. 10), la pérennité immédiate de l'œuvre semble, depuis sa récente intronisation en Pléiade (du moins pour les textes français), assurée. D'où la nécessité, désormais, pour la critique

cioranienne, de passer outre à une simple « défense et illustration » de l'œuvre pour procéder à son analyse véritable, ce qui implique notamment d'accepter de sacrifier une part de la supposée singularité de son auteur à sa nécessaire remise en contexte. Ce à quoi le présent recueil, en dépit d'une certaine timidité (due entre autres à son contenu éclaté), montre la voie à suivre.

Daniel Lançon et Patrick Née (dir.), *Yves Bonnefoy.*

Poésie, recherche et savoirs,

Paris, Hermann éditeurs, « Actes du colloque de Cerisy », 2007, 612 p.

François Lallier, *La Voix antérieure, II. Jouve, Jourdan, Michaux, Frénaud, Munier*, Bruxelles,

La Lettre volée, coll. « Essais », 2010, 195 p.

Nelson Charest

Université d'Ottawa

Il peut sembler étrange de vouloir associer ces deux livres aux parcours et aux visées aussi différents. D'une part, un collectif réunissant plus de vingt-cinq spécialistes qui s'interrogent sur une œuvre d'une grande unité, celle d'Yves Bonnefoy. D'autre part, un essai de François Lallier, poète, critique et éditeur, portant sur cinq œuvres poétiques du XX^e siècle, des œuvres aux contours souvent poreux, où la poésie se verse également dans le roman, l'essai ou l'art visuel : celles de Jouve, Jourdan, Michaux, Frénaud et Munier. Alors que le collectif fait suite à un

colloque de Cerisy-la-Salle et accuse d'autant plus son événementialité en offrant les échanges et tables rondes qui ont suivi les exposés, où incidemment Lallier intervient, l'essai de ce dernier se présente comme la suite d'un essai précédent, qui interrogeait *La Voix antérieure* (2007) chez quelques poètes du XIX^e siècle (voir <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1310>), proposant ainsi une réflexion qui traverse les époques et tente de s'approcher de l'essentiel. Enfin, si les études réunies par Daniel Lançon et Patrick Née se proposent d'interroger l'apport de l'œuvre poétique, essayistique et éditoriale de Bonnefoy à différents savoirs constitués, soit le « Langage », l'« Histoire de l'art », la « Philosophie », l'« Histoire des idées [et la] sociologie », l'« Histoire des religions, [les] théologies » et la « Psychanalyse », l'essai de Lallier entend plutôt transposer dans plusieurs œuvres une même interrogation et recherche, au prix d'une sélection parfois serrée dans ces œuvres. Or c'est pourtant sur ce dernier point que ces deux livres se rencontrent et à partir duquel j'aimerais ici en rendre compte; car les « savoirs » intégrés par Bonnefoy, comme l'indique le titre, le sont par une démarche de « Poésie, recherche », ce qui convient certes à l'entreprise de Lallier. Et inversement, on peut reporter sur la quête multipliée d'un Bonnefoy, aperçue dans ses divers faisceaux par les critiques, la recherche et l'écoute d'une même « voix antérieure », celle des maîtres et des pensées maîtresses, certes, mais plus fondamentalement, celle d'un appel au monde qui chemine vers une connaissance qui n'oblitére jamais, qui au mieux révèle et met au jour une inquiétude essentielle. Là où les uns disent « savoirs », au pluriel, l'autre répond « gnose »; mais les uns et les autres sont sensibles à la question posée par le monde à l'être de langage qu'est le poète.

Ce point est d'ailleurs souligné par les éditeurs du collectif dès les pages d'introduction, où ils expliquent le sens du titre choisi et particulièrement du mot « recherche », qu'ils ont placé entre « poésie » et « savoirs » :

Ainsi, plus et mieux que d'une somme sur *Yves Bonnefoy et les savoirs*, sans doute vaut-il mieux parler à propos de ce volume collectif de *savoirs en recherche* : tant dans les savoirs savants (par ce qui les meut en profondeur loin des grilles préétablies) que dans l'*exister* lui-même — à quoi les convoque précisément le permanent creusement de la question poétique, telle qu'au sein de la communauté de parole la porte Yves Bonnefoy. (p. 19)

Plusieurs spécialistes d'horizons divers viendront attester de cette quête jamais achevée dans l'œuvre de Bonnefoy, où le savoir est d'abord connaissance de sa « finitude » et donc relance toujours activement la recherche. On connaît les réserves qu'entretient Bonnefoy envers le « concept », depuis déjà l'*Anti-Platon* et, au contraire, sa défense toujours en marche de la « présence » ; sa quête des savoirs ne saurait donc être envisagée comme une plongée dans l'abstraction et l'érudition, sans convoquer tout l'être dans une expérience qui, *in fine*, mène naturellement à la poésie. C'est pourquoi Anne Hénault note, même dans les textes les plus objectifs du poète, un engagement de tout l'être sollicité à l'occasion du savoir :

[...] Yves Bonnefoy prend à bras le corps l'observation et la description d'un des fonctionnements les plus énigmatiques et les plus cruciaux de l'éprouver : celui qui apparaît comme *une* des clés, peut-être même *la* clé de l'intelligence souveraine, active dans toutes les grandes synthèses — qu'elles soient de l'ordre de la science, de l'art ou de la décision politique et stratégique (au sens le plus large). Ces synthèses semblent ne pouvoir intervenir que lorsque toutes les facultés d'un être sentant (esprit conceptuel et corps propre, cerveau droit et

cerveau gauche, pensée conceptuelle et être-au-monde global alias *présence*) sont mobilisées dans l'extrême attention à une tâche à accomplir. (« Dire (et ne pas dire) Yves Bonnefoy », p. 32)

C'est pourquoi également ce savoir toujours renouvelé s'alimente tant des contradictions que plusieurs spécialistes soulignent, d'un regard mieux habitué à l'orthodoxie, contradictions qu'ils ne condamnent pas néanmoins, car elles inscrivent cette quête dans la finitude de l'être et le dynamisme d'une réflexion qui a fait vœu d'authenticité. Poète, jusque dans son travail de directeur de la collection « Idées et recherches » chez Flammarion, Bonnefoy offre à la science de s'ouvrir aux linéaments du concept et de la présence et permet ainsi, au final, des débouchés considérables. Sans être précisément un érudit, Bonnefoy poursuit sur plusieurs fronts une question essentielle dont chaque savant particulier peut bénéficier, au profit souvent d'un débat foncièrement engagé.

Il est clair alors qu'une majorité des contributions reviennent sur cette antinomie et sur la haine du concept chez Bonnefoy, que plusieurs s'accordent à ne pas voir comme un refus simple de la raison, du raisonnement et des savoirs. Or dans un texte de la section « Philosophie », Yvon Inizan montre bien ce que cette orientation doit à Jean Wahl, philosophe, professeur et « maître à penser » du jeune Bonnefoy :

Aux concepts, ces pages opposent le lieu — la ville et ses rues —, « les chemins et les pierres » qui sont précisément déjà « le continu du monde : « Voici ce monde sensible », écrit le poète; « [j]e dirai qu'il est loin de nous comme une ville interdite. Mais je dirai aussi qu'il est en chacun de nous comme une ville possible. » [citations extraites de « Les tombeaux de Ravenne », dans *L'Improbable et autres essais*, p. 24.] Continuité que Jean Wahl pourrait avoir commencé d'exposer, à sa manière, dans la préface de *Vers le concret* : « Au-dessous de l'espace qui est instrument pour l'esprit du savant, et au-dessous de l'espace

qui appartient au monde de la description, il y a donc un espace qui appartient au domaine vital, celui que nous saisissons par le contact avec le réel. » [extrait de *Recherches philosophiques*, p. 7.] (« Étapes sur le chemin de la poésie : Jean Wahl, une philosophie de l'existence », p. 259)

Il s'agit alors d'imprimer aux savoirs une quête qui se vit dans l'inquiétude et au contact de la finitude, ce qui ouvre ceux-ci à l'étrangeté du monde tel qu'il est. Cette même inquiétude trouve résonance à l'autre bout du spectre, au contact de la question religieuse, dans ses développements récents :

Ayant présenté la poésie comme l'une des réserves de sens possible pour l'articulation d'un discours théologique, Michel de Certeau va encore plus loin en évoquant une sorte de *devenir (ou d'invention) poétique de la théologie*. La théologie, ne pouvant plus s'appuyer sur des croyances qui se présenteraient comme autant de *réponses* aux questions de l'existence, renvoient aujourd'hui à des croyances « qui nous parlent encore, mais de *questions* désormais sans réponse. » [extrait de *La Faiblesse de croire*, p. 252.] Telle serait « l'inversion moderne », qui ne marquerait pas tant la fin des croyances que la transformation de leur fonction sociale [...]. (François Nault, « La poésie d'Yves Bonnefoy, et le "théâtre des opérations" théologiques », p. 437)

Ainsi se trouve résolue une accointance avec la religion que plusieurs ont déjà notée, malgré l'athéisme toujours affirmé de la part de Bonnefoy; comme si, là encore, son questionnement incessant l'amenait à décroisonner les savoirs établis et le mettait paradoxalement en dialogue avec les visions les plus ouvertes et, par là, les plus innovantes de ces savoirs.

À côté de cet « avant-gardisme » de Bonnefoy, on trouve également la figure d'un historien qui non seulement réactive le passé, mais est soucieux également d'inscrire dans ses enquêtes l'épaisseur de l'intervalle temporel qui nous sépare et nous

rapproche des époques révolues. Car le poète est en constant dialogue avec « l'Arrière-pays », par-delà un horizon, spatial ou temporel, que le regard poétique peut sonder :

Mais qu'un poète ait consacré tant de son énergie à des réflexions sur des artistes éloignés de lui de plusieurs siècles, il n'y a guère — il n'y a pas — d'exemple. Peu d'exemples, également, d'écrivains qui aient tant relevé la dimension historique, la densité de sens abordable seulement par un savoir du passé, dans les œuvres de leur temps — d'où, au milieu de tel texte sur Chagall (qu'il rapproche de Fra Angelico), cette soudaine digression sur la valeur de vérité propre à la démarche historique, une fois de plus articulée à la mise au jour des grandes catégories structurantes de la conscience, traversant les temps et les lieux [...]. (Rémi Labrusse, « Une poétique de l'histoire de l'art ? », p. 144.)

Constamment Bonnefoy veille à donner une profondeur historique aux œuvres et artistes qu'il commente et pratique des ponts qui visent certes à comprendre les œuvres particulières, mais plus encore à saisir et à sentir un engagement de tout l'être dans son devenir historique, au moyen de figures tutélaires qui guident notre marche. Ainsi Manet est-il compris sous le prisme de Mallarmé (Pierre Schneider, « Yves Bonnefoy et l'histoire de l'art », p. 119-139), ou ce dernier au regard de Baudelaire (Patrick Labarthe, « Yves Bonnefoy et la poétique du romantisme », p. 301-323), entre autres. En cela Bonnefoy pratique une critique de « compassion », comme il le souligne à la fin de la table ronde suivant l'exposé de Schneider : « Compassion, participation, on pourrait presque dire *collaboration ontologique*, collaboration au projet d'être, d'être ensemble. On demande à l'autre de collaborer à ce projet par un premier apport de confiance — ce premier apport étant ce que j'ai essayé de signifier avec ce mot certes difficile, compassion. » (p. 139) On trouvera une autre

trace de cette « compassion » dans l'engagement multiple du travail de Bonnefoy, qui offre les divers visages d'une responsabilité poétique particulièrement réussie et efficace, et surtout généreuse :

Car il ne s'agit de rien moins que de militer pour une réorganisation autour d'une définition nouvelle de « la poésie ». Travail de redéfinition qui revient essentiellement à délimiter la « vraie » poésie par rapport aux poétiques qui font fausse route, mais aussi par rapport à la littérature et aux autres genres discursifs — en bref, il s'agit d'une reconfiguration interne et d'un repositionnement externe de la poésie en tant qu'espace social relativement autonome. Conscient que ce travail de délimitation est généralement dénié, Yves Bonnefoy l'assume comme faisant partie intégrante de sa démarche poétique. (Paul Dirks, « Réflexivité contre autotélisme : Yves Bonnefoy, poète militant », p. 353-354)

Cet aspect de l'œuvre et de la vie de Bonnefoy est constamment souligné dans cet excellent collectif comme une des rares réussites conscientes, dans la littérature contemporaine, d'une œuvre qui a pu intégrer et même transformer le champ sans pour autant renier ses valeurs propres et profondes. Ce que confirme magistralement ici la diversité des horizons parcourus par cette œuvre qui, fondée essentiellement sur la poésie, pose des questions et montre des avenues innovantes à une foule de savoirs. Venant forcément « après coup », ce collectif aux multiples points de vue n'en laisse pas moins l'impression de toucher au cœur d'une œuvre poétique qui se porte constamment vers son dehors et son débord, et marque ainsi sa nécessité dans le monde actuel et à venir.

*

* *

François Lallier, pour sa part, pose d'emblée sa quête d'une « voix antérieure » dans la poésie française du XX^e siècle dans le sillage d'une entreprise gnostique : « On sait que la Gnose a pour trait essentiel une conception dualiste du monde. La première "connaissance" est celle d'un monde divisé. Nous sommes en exil dans la matière, qui forme la mauvaise part, et séparés de l'autre monde, auquel appartient la conscience. » (p. 9) Le langage poétique serait particulièrement apte à reconnaître cette scission, car il a affaire à une absence originelle, cet « antérieur » sur lequel il fonde sa parole :

Dans la rencontre de *l'autre*, se fait jour une même réalité, oubliée par les visées ordinaires et qui revient comme expérience, au point où l'apparaître se montre relié à une présence absente, et dont l'absence même ordonne une mémoire devenant source et origine. (p. 12-13)

En huit chapitres, Lallier commente des œuvres choisies des cinq poètes déjà cités, afin d'y découvrir cette « source et origine » qui précède et prépare le poème, signe d'une expérience dont le Verbe témoigne. Chaque chapitre vise un poète particulier, souvent proche de Lallier, qui fait donc lui aussi œuvre de critique de compassion. Jouve, commenté dans trois chapitres différents, reçoit ici une position nodale, due notamment à son dialogue particulièrement fécond tant avec la théologie qu'avec la psychanalyse, par le biais notamment de sa compagne et psychiatre, Blanche Reverchon. Ce nouveau calibrage du XX^e siècle poétique n'est pas le moindre des intérêts de cet essai, qui permet de retrouver une quête de fond qui parcourt le siècle dans des œuvres qu'on aurait tort de croire marginales.

L'exposé commence donc par une confrontation de la recherche poétique avec le questionnement religieux chez

Jouve. On trouve alors la défense d'un Dieu absent qu'un Grosjean ne nierait pas et qui s'inscrit sans heurt dans une contemporanéité à la fois cynique et croyante, en mal de candeur comme de fondement. Liant Bonnefoy et Jouve, Lallier souligne ce que la nouvelle théologie a de profondément gnostique :

Comme Yves Bonnefoy l'a souligné le premier en 1972, une telle question conduit aux frontières de ce qu'on pourrait aisément définir comme une théologie non pas chrétienne, mais gnostique, si Jouve aussitôt ne ressaisissait l'idée d'une plus haute raison : « L'injustice peut-elle baigner dans la justice ? Mais je sais que l'énoncer c'est encore adorer la Justice. *Deus absconditus* [...] » (p. 36-37)

Parce qu'il ne peut être connu, Dieu réclame un questionnement incessant sur ses attributs et son existence même, un doute qui affirme plus qu'il n'infirme sa présence, par son absence. C'est pourquoi le Verbe, que rencontre le poème, sera fondé sur un « rien », comme un point d'absence qui génère les circonvolutions de l'imperfection dans le giron d'une écriture toujours faillible :

Le Verbe est moins un fait du langage que quelque chose qui passe en lui, et autant une présence qu'un manque. À proprement parler, il n'existe pas, ou pour mieux dire, il existe dans le rien du monde. En lui, le monde n'est pas — non qu'il soit aboli par sa transformation en mots, mais parce que l'inexistence est le mode d'être où se révèle la présence de Dieu. Et plus la poésie est attentive au *Verbe*, plus est cette musique comme un souffle sur les mots, plus elle est fidèle également au rien du monde, et plus elle est elle-même. (p. 46)

La poésie sort ainsi d'une position qu'on voulait supérieure, de suppléance à la religion pour les romantiques, ou de réponse au vide religieux pour le mythe symboliste ou l'inconscient surréaliste; elle devient, ultime conquête mais qui

a tout en effet d'un « antérieur », le témoin privilégié d'une absence qu'elle a coutume de dire, mieux que quiconque, ce que rend admirablement ici la métaphore ancestrale de la « musique ».

Il n'est pas à dire, pour autant, que le poème moderne se cantonne dans la théologie gnostique, car cette connaissance de l'absence, elle peut l'acquérir par plusieurs voies. C'est, chez Jouve encore, l'apport qu'offre la psychanalyse — infiniment mieux comprise par ce dernier que par les surréalistes, qui en ont surtout fait un mythe :

Jouve, dans *Le Tableau*, met en récit sa pensée de la relation avec l'inconscient comme Autre. Il le fait à travers une *imago* de Blanche [Reverchon], déconstruisant et dévoilant la fonction qu'elle occupe dans son projet fondamental, la transformation des pulsions inconscientes en pouvoir de poésie, donnant à celle-ci à la fois son matériau symbolique et sa forme, par quoi une vérité spirituelle pourra être atteinte. Cette opération, qui comporte une connaissance, utilise les données de la psychanalyse, mais reste tributaire d'un fait essentiel qui appartient en propre à celle-ci : le transfert. (p. 78)

Rejetant la clôture de l'œuvre, Jouve, selon Lallier, intègre le poème dans une démarche de transformation de soi qui s'approche de la cure en ce qu'il donne aux mots autre chose qu'une fonction purement symbolique. Par le transfert, le poème témoigne d'un véritable échange avec l'Autre, marqué par un dégagement du moi, qui « peut se déprendre, sans se perdre » (p. 79). Une attitude qu'on retrouvera chez Roger Munier, qui est en quête d'une objectivité qui serait l'antérieur du poème :

Ce qui est à atteindre, ce n'est pas le monde que je vois, mais aussi que je désire, ou que je veux, c'est le monde tel qu'il est sans moi, et donc avant moi, d'une antériorité toutefois qui

n'est pas seulement temporelle, mais relève d'un état — une *instance pure* — « qui est l'être-dans » [extrait de *Le Seul*, p. 85]. À qui est pleinement *dans*, il n'est pas d'intériorité, pas de dehors. (p. 177)

Là encore, le poème dépasse la simple symbolisation et marque une rencontre réelle avec ce qui dépasse la subjectivité, la clôture du poème et la clôture tout court. Rappelant le mot de Rilke, Lallier voit là le domaine de « l'Ouvert », institué par le poème.

C'est pourquoi le savoir et la connaissance recherchés par le poème moderne se traduisent mieux par la gnose, car ils ne sauraient se manifester par une quête d'un objet extérieur qu'il faudrait apprendre, mais plutôt par une radicale extériorité qu'il faut expérimenter; la connaissance, ici aussi, n'est pas conceptuelle mais exige une œuvre de compassion. Chez Jourdan, par exemple, elle fait toute la responsabilité du poète et oriente l'écriture :

Les textes de 1972, plus longs, moins liés aux œuvres plastiques, approfondiront cette responsabilité, la réfléchissant comme le sens même de ce qui fulgure dans la formule, quand l'élan de la recherche à travers le langage trouve son objet, l'éclaire et nous éclaire. Aussi surprenante et imaginative soit-elle, et non sans le tranchant d'une rhétorique, elle coïncide avec une connaissance et un usage du monde. (p. 112)

Si ce n'est plus la foi qui guide cet art de vivre, il n'en reste pas moins que la poésie vécue dans son antériorité éclaire d'une « persuasion » les mots qui se présentent et qui transmettent, par là, un savoir qui est tout autant une expérience. Chez Michaux également, le savoir rencontre la persuasion lorsque le moi s'ouvre au radicalement autre et en est indubitablement traversé :

La "persuasion", c'est ici à la fois persuader et être persuadé. [...] Une fin est atteinte, et peut-être le but, lorsque dans le sujet — dans le moi — la séparation est en même temps réparation, rapatriement, en cet *autre de tout lieu* auquel il appartient et qui lui est donné, avec le dire né du rythme, selon un « savoir catégorique ». Le sens dont les mots étaient « en attente », le voici désormais atteint. (p. 140)

En fin de course, c'est donc l'inconnu qui est à connaître dans le poème et qui, par sa présence, témoigne d'une entreprise réelle de dégagement de soi. Le poème serait cette parole qui garde la mémoire d'un inconnu antérieur qu'il conserve intact en ses lignes. Loin d'être un non-sens, cette quête est au contraire la seule qui soit signifiante :

Et cette venue de l'autre a sa place dans le langage. Certaines formes, certaines séquences de mots sont bien l'irruption de quelque chose qui n'appartient pas aux différences sans fin, mais atteste d'un inconnu qui se donne et se donnant donne aux mots leur vraie « Signification ». Une telle donation est alors le dire de l'« être ». (p. 146)

Loin d'être passif pour le poète fécond, l'antérieur qui assure le poème surgit avec la vigueur d'une apparition et bouleverse par le fait même son lecteur et, par suite, son critique ; et sa compassion n'est pas non plus passive mais au contraire participation active à l'ébranlement qui génère encore une connaissance active. Lallier, comme Bonnefoy, comme Roger Munier, sont les passeurs, à différents niveaux, d'une antériorité qui marque la voix jusque dans ses derniers contours :

Le Néant est la vérité du monde, son dévoilement aussi bien que son apparition, parce qu'il est en lui l'impouvoir absolu. C'est lui qui, dans le dévoilement des apparences comme apparences, vérité qui est leur chute aussi bien que leur commencement, « surgit » comme « le Rayonnant ». Cette vérité est l'une des plus hautes que peut revendiquer, si elle s'en préoccupe, la poésie. (p. 192-193)

Patrick Saveau, *Serge Doubrovsky*
ou l'écriture d'une survie,
Dijon, Éditions universitaires de Dijon,
coll. « Écritures », 2011, 95 p.

Elizabeth Molkou
Université de New York à Paris

Le visage le plus exposé de Serge Doubrovsky est sans doute celui qui l'a conduit à introduire le vocable d'autofiction à l'occasion de la parution de son ouvrage *Fils* en 1977. Il inaugurerait par là une série de textes placés sous le signe de la création de soi par l'écriture. Or l'œuvre doubrovskyenne naît avant *Fils* et ne peut être réduite à la volonté de renouveler le genre autobiographique.

C'est ce qu'entend essentiellement rappeler l'ouvrage de Patrick Saveau, première et brève monographie entièrement consacrée à Serge Doubrovsky. Cet ouvrage répond à un double objectif. D'une part mettre au jour les fondements du projet autofictionnel tels qu'on les trouve dans *La Dispersion*, parue en 1969 — avant donc son fameux *Fils* — bien qu'on ne puisse faire entrer ce texte dans la catégorie hybride de l'autofiction. Dans un deuxième temps, explorer la question de la judéité ou plutôt celle du trauma de la guerre, si fondamentale au geste d'écriture doubrovskien.

L'initiative de cet ouvrage est saluée par l'écrivain lui-même dans sa vibrante préface. Il y reprend entièrement à son compte l'analyse de Saveau à l'exception de sa prétendue indifférence à Israël, une question hélas absente de la présente édition.

Ainsi avec cet ouvrage Patrick Saveau entreprend-il d'investir un intervalle peu exploré : celui qui sépare l'écriture d'une vie de l'écriture d'une survie, reprenant les mots de Doubrovsky lui-même : « Si je dois vivre, une chose de sûre, continuer le cahier noir sous une autre forme, laquelle, aucune idée, un jour ÉCRIRE, roman, essai, sais pas, mais SI par miracle je survis, c'est plus qu'une envie, un devoir, ÉCRIRE MA SURVIE » (*Laissé pour conte*, Grasset, p. 429)

Certes, Doubrovsky et les siens demeurent d'authentiques survivants, des miraculés de la Seconde Guerre mondiale, qui ont réussi à échapper aux rets de l'occupation. Mais la possibilité de se maintenir en vie dont il s'agit ici est bien celle que seule l'écriture va rendre possible, et ce, dès les premiers textes qui ont précédé *Fils*.

Pour Saveau, la période de l'Occupation occupe d'autant plus une place centrale que le traumatisme qu'elle engendre chez le jeune Doubrovsky va traverser l'œuvre de part en part. Cette question va servir de fil conducteur dans l'analyse, car elle permet à elle seule d'appréhender les questions de la vie de l'auteur et de sa judéité, deux chapitres éclairants qui s'appuient sur le travail biographique le plus étendu sur Doubrovsky. Le rapport à cette appartenance, loin d'être simple, est fondé sur une puissante dualité : la nécessité d'affirmer sa judéité tout en se déclarant non-Juif. Perpétuelle oscillation entre une judéité vidée de sa substance et l'identification à un destin collectif vécue elle aussi sur le mode du ressassement.

Les amours de Doubrovsky n'échappent pas à ce principe qu'a Saveau à cœur de démontrer. À savoir la manière dont le traumatisme original va déterminer la relation amoureuse. *La Dispersion* met également en place un modèle d'écriture de la relation amoureuse. La première relation avec Elisabeth va servir de déclencheur à la remémoration, au ressassement. Ce modèle culmine dans *Le livre brisé*, où l'extrême de la persécution rejoint l'extrême de la disparition d'Ilse, dont la mort est racontée. Là encore, il démontre une des leçons majeures de l'entreprise d'écriture de Doubrovsky. Le témoignage de la persécution ou de l'indicible de la mort d'Ilse est toujours être de langage, incorpore toujours une part de ce que nous pouvons appeler au sens large « fiction », la vie ne pouvant jamais être appréhendée directement.

Le chapitre intitulé « Masculinité : une (dé)route historique » explore quant à lui la manière dont la masculinité s'écrit d'un bout à l'autre de l'œuvre et dont elle se nourrit elle

aussi du traumatisme originel. On regrette que, bien que perspicace, il n'apporte rien de nouveau à l'interprétation de Régine Robin dans une étude publiée en 1997. Cette dernière a amplement commenté la question centrale du manque. N'ayant pas participé à la Résistance, Doubrovsky aurait « manqué » à sa guerre, un manque, un vide dont l'écriture deviendra le seul refuge.

Enfin le chapitre portant sur la vie quotidienne — du reste peu représentatif de cet ouvrage — lui aussi apparaît moins convaincant en ce sens qu'il se borne à rappeler la forte imprégnation des épisodes de la vie quotidienne par le trauma de la persécution. On se consolera avec le chapitre final, sorte de bonus constitué d'extraits d'entretiens inédits avec l'auteur.

On aurait apprécié que la question générique de l'autofiction, certes essentielle pour appréhender l'œuvre, ne soit ici expédiée. En effet, à aucun moment Saveau ne semble remettre en cause la position de Doubrovsky, celle la plus communément admise, à savoir que s'il est l'inventeur du vocable, il ne serait en aucun cas celui du genre...

On ne peut que se réjouir cependant du caractère salutaire de son approche : s'attacher de manière pleinement assumée à l'engagement référentiel de l'œuvre, les femmes dans l'œuvre renvoyant aux femmes réelles dans la vie, les coupures de journaux aux articles de lois réels, etc... Mais l'intérêt principal de l'analyse de Saveau demeure celui de s'employer à restituer à *La Dispersion*, négligée par la critique, sa dimension inaugurale. C'est en effet dans ce texte que se met en place le théâtre intérieur de l'écrivain ou, pour reprendre le terme de Jean Ricardou, la constitution d'un biotexte. Dans ce texte fondateur, se jouent à la fois la nécessité de témoigner,

l'impossibilité d'échapper à un puissant ancrage référentiel, soit un contrat de lecture déterminé par un rapport de ressemblance, de fidélité au réel et l'impossibilité d'écrire une fiction. C'est dans ce mouvement de va-et-vient perpétuel que l'œuvre de Serge Doubrovsky a pu se déployer et renouveler de manière inédite les frontières d'un genre.

Arnaud Genon, *L'Aventure singulière
d'Hervé Guibert*

Paris, Mon Petit Éditeur, 2012, 137 p.

Christian Milat
Université d'Ottawa

Auteur d'*Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne* (L'Harmattan, 2007), cofondateur du site herveguibert.net, directeur du numéro 51 (2011) de *La Revue littéraire* consacré à Hervé Guibert et du dossier *Hervé Guibert, vingt ans après*, paru dans la revue *@nalyses* (2012), Arnaud Genon a également fait paraître au cours des dix dernières années de nombreux articles sur l'auteur d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Ce sont

quelques-uns de ces textes qui, retravaillés, sont rassemblés dans *L'Aventure singulière d'Hervé Guibert*, ouvrage publié pour commémorer le vingtième anniversaire de celui qui fut à la fois écrivain, journaliste, photographe et vidéaste.

L'objectif de Genon est de faire apparaître « les réseaux internes de l'œuvre, de révéler, au sens photographique du terme, les liens qui existent entre les différents livres mais aussi les différents domaines explorés et investis » (p. 8) par Guibert.

Pour ce faire, Genon procède en deux étapes. La première partie de son livre, qui regroupe quinze études, est intitulée « L'univers d'Hervé Guibert ». Prenant en considération les quelque trente œuvres réalisées par Guibert — romans, nouvelles, essai, articles, scénario, lettres, journal intime, albums de photographies, film —, Genon y décèle, malgré leur disparate apparent et au-delà de l'écriture du sida à laquelle elles sont trop souvent réduites, plusieurs traits qui en assurent une remarquable unité. Il s'agit tout d'abord de l'entreprise de « dévoilement de soi en faisant du vécu la matière première de l'écrit » (p. 13) : l'expert en écriture de soi qu'est Genon — voir notamment www.autofiction.org — souligne avec raison que cette entreprise, qui vise à bannir tout secret et qui s'interdit toute pudeur, se déploie néanmoins à travers un jeu permanent entre le vrai et le faux, entre le factuel et le fictionnel. Ensuite, l'accent est très justement mis sur la volonté d'exhiber, d'explorer le corps, transformé par Guibert « en laboratoire de jouissance et de souffrance » (p. 25) qu'il offre en spectacle à ceux qui lisent ses textes ou qui regardent ses images et qui, malgré eux, deviennent ainsi des voyeurs. Enfin, si Guibert mobilise de nombreux genres littéraires, force est de constater qu'il s'ingénie à les brouiller : « Les textes de l'écrivain ne sont

jamais ce qu'ils semblent être (faux journal, faux roman policier) [...]. » (p. 61)

Dans la seconde partie, « Hervé Guibert et son espace critique », Genon dresse un état des lieux des études guibertiennes. Il note qu'à compter *d'À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), ouvrage qui a connu un grand succès auprès du public — 400 000 exemplaires en ont été vendus quatre années après sa publication —, la critique journalistique a été particulièrement riche : comptes rendus, dossiers, entretiens, y compris à la télévision, puis nécrologies se sont succédé. La critique universitaire, en revanche, a été plus lente à se mettre en place, notamment en France, de nombreux chercheurs, en particulier parmi les premiers, appartenant à des universités étrangères, ce qui, il faut bien le constater, n'est hélas pas l'apanage de Guibert : pensons, par exemple, un demi-siècle plus tôt, aux études robbe-grillétiennes... Genon dresse la liste des premiers travaux consacrés à Guibert, rappelant notamment les sujets de thèse de maîtrise (*Hervé Guibert, l'homme qui disait tout ?*, 1992) puis de doctorat (*Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, 1997) de Marie Darrieussecq. Il analyse plusieurs contributions majeures à l'élucidation de l'œuvre guibertienne, notamment celles de Ralph Sarkonak et de Jean-Pierre-Boulé. Les colloques, les publications, les traductions et les rééditions qui marquent cette œuvre depuis plusieurs années constituent, à ses yeux, autant de signes manifestant que Guibert est enfin sorti de son « purgatoire » (p. 97)

Arnaud Genon a conçu son ouvrage avec l'intention « de lancer des pistes, d'offrir des clés, d'entrouvrir quelques portes

et de susciter, sans jamais trop en dire, l'envie de lire ou de relire Hervé Guibert » (p. 8) : comportant en annexes repères biographiques et références bibliographiques, *L'Aventure singulière d'Hervé Guibert* remplit parfaitement le contrat que son auteur lui a assigné.

Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio.*
Écrivain de l'incertitude,
Paris, Éditions Ellipses, 2011, 184 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

La richesse d'une œuvre se dévoile dans la fécondité des critiques qu'elle suscite et qui la démultiplient selon des perspectives variées et complémentaires. À ce titre, l'œuvre leclézienne est exemplaire en ce sens qu'elle n'a de cesse de susciter l'éclosion d'études qui convient le lecteur à en découvrir les multiples facettes. Son potentiel de résonance polysémique captive et sollicite des approches originales à la

mesure des avenues interprétatives qu'elle propose. Dans son ouvrage, Isabelle Roussel-Gillet s'emploie à « pointer des détails » en « abordant tour à tour les récits, les essais et les nouvelles, [privilégiant] des textes moins commentés tel le récent *Ritournelle de la faim* ou moins connus, dits "mineurs", tel *Sirandanes* » (p. 9). Fondant la légitimité de cette approche sur la conception leclézienne de l'esthétique du dénuement et du « minimalisme de l'esprit » (p. 10), elle s'attachera entre autres « aux petites broderies de *Sirandane*, [aux] vibrations de *L'Inconnu sur terre*, [à] la peau indienne peinte de *Haï*, [au] corps de *L'Africain*, [aux] traces du *Chercheur d'or*, [aux] légendes de *Raga* » (p. 10). C'est dire que le lecteur est convié à emprunter des chemins de traverse, parfois des sentiers à peine défrichés au cœur d'un foisonnement sémiotique où s'entrelacent le soi et l'autre, le connu et l'inconnu, le familier et l'inédit dans un ample et incessant mouvement d'écriture qui révèle des réalités insoupçonnées. L'essayiste partage la conception de l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, pour qui « grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier » (p. 8). La littérature opère ainsi un travail de forage et d'élargissement de l'imaginaire dans son rapport au réel. Entrelacées dans le moment de la lecture, les consciences échangent leurs référents et, pour un temps, accomplissent la traversée des signes. Non pas pour en donner une interprétation définitive, mais pour leur ouvrir le champ des possibles. Ainsi se tisse la pensée de l'essayiste qui, à l'instar de la couturière, « passe entre les mailles des textes lecléziens » (p. 23) pour en dégager les parcours intertextuels qui en alimentent les résonnances.

« Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience (René Char). » C'est sur cette épigraphe

programmatique que s'ouvre le premier chapitre de l'ouvrage et qui donne la mesure de l'admiration que voue l'essayiste à l'œuvre du nobélisé de 2008. Le Clézio est « un écrivain passeur » et un conteur nourri d'expériences fondatrices au contact des démunis, des colonisés et des laissés-pour-compte de la société de consommation et des puissants de ce monde. Prenant acte et parti pris pour les sans-voix et les sans-défense, sa « vie entre les lignes » sera aussi celle vécue entre les gens et entre les continents. Sa biographie s'étend sur des aires géographiques multiples où l'écrivain a appris le sens de la diversité et de ce que l'on pourrait appeler l'écologie humaine, cette relation étroite des individus et des peuples avec le territoire. Ces réalités, il les appréhendera par le biais du roman, qui est, selon ses propres termes, comme le rappelle Roussel-Gillet, « le meilleur moyen d'interroger le monde actuel, sans avoir des réponses qui soient trop schématiques » (p. 20).

Le lecteur assidu de Le Clézio et de ses commentateurs pardonnera à l'essayiste de s'attarder d'entrée de jeu sur les étapes qui ont façonné l'originalité de son écriture. Il s'agit en quelque sorte d'un passage obligé qui introduira sommairement les moins familiers de l'œuvre aux diverses influences et caractéristiques qui périodisent le travail de l'écrivain. À la révolte et à violence cacophonique des premiers écrits, produits avec la fougue d'une jeunesse inspirée par le Nouveau Roman et le Nouveau Réalisme, succédera la découverte des mondes primitifs qui seront l'occasion de la découverte de modes de vie inspirants dont résultera une certaine accalmie. Cette « immersion », qui donnera naissance à des essais sur la pensée primitive dans son sens le plus noble — *Haï, Les Prophéties de Chilam Balam, La Fête chantée, Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* —, « n'est pas un dispositif technique, elle fait sens

et transforme l'écriture de l'homme », précise fort à propos Roussel-Gillet (p. 13). Le besoin de communication y prend le pas sur la volonté de bousculer les normes, d'où une narration qui se fait plus fluide. La conscience de la pluralité des points de vue et, partant, des identités engendre une structure romanesque polyphonique qui est en quelque sorte l'aboutissement d'une démarche de traduction de la complexité du monde qui se veut aussi authentique que possible.

Si les sources d'inspiration de Le Clézio lui viennent de son contact direct avec les univers qu'il lui a été donné de fréquenter et de découvrir, elles proviennent également d'un bagage de lectures au fil desquelles il aura métabolisé un bagage intertextuel impressionnant. Aussi l'originalité de cet ouvrage tient-elle en partie à l'importance accordée aux paratextes et, en particulier, aux préfaces. Qu'il s'agisse des préfaces autoriales comme pour les premiers romans ou de préfacier les autres, « Le Clézio propose la célébration d'un livre et ouvre un entre-deux, celui de tout geste de lecture » (p. 47). À l'exemple de Baudelaire et de Proust, son acte critique est mu par l'admiration, l'identification et la sympathie. Et l'on pourrait en dire de même de la posture de l'essayiste qui, dans une semblable dynamique de réappropriation, offre en partage admiratif ses propres lectures de l'œuvre leclézienne. Ainsi se tissent des connivences d'un lecteur à l'autre :

Le geste d'hommage de Le Clézio, que ce soit envers Lautréamont, Michaux, Sartre ou Truman Capote, ne se fige pas dans sa forme. Ses écrits critiques ou ses préfaces sont, à chaque fois, des voies herméneutiques qui ouvrent, sèment des indices du contexte socio-historique, puis du rêve et des plaisirs de la langue. L'écrivain glisse sur le miroir d'un livre autre, dans son infinitude et sa part de songe. (p. 51-52)

Heureuse image que celle du miroir qui sait capturer le mouvement d'une conscience en éveil au contact de l'altérité. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'une communion des esprits qui, dans l'imperfection de la médiation langagière, cherchent à communiquer leur compréhension du monde. Laquelle est largement favorisée par le livre, dont Le Clézio prétend qu'il est le « meilleur vecteur pour accéder à la culture » (p. 52). L'examen de son parcours de lecteur témoigne en effet de ce rapport privilégié à l'écrit. Nourri aux traditions littéraires française et anglaise, Le Clézio découvre sa voix au contact de la pensée des autres, de ceux à qui il s'identifie et qui lui offrent, avec leurs mots, des voies d'accès à l'introspection et à la formulation de sa propre vision du monde. Assumant et dépassant « le complexe de l'héritier qu'a généré l'individualisme romantique de la fin du XVIII^e siècle » (p. 91), Le Clézio rejoint la tradition antique qui préconise l'imitation : « il rend hommage à Michaux [en s'en faisant] l'interprète et [en écrivant] en empathie avec le poète »; chez Lautréamont, il « relève [...] des motifs obsessionnels aux fortes similitudes avec son propre univers des années 1970 »; l'influence de Rimbaud se fait sentir à travers toute son œuvre : « de façon allusive à travers les voyelles de l'abécédaire de *Mondo*. Le "A, noir corset velu des mouches éclatantes qui bombinent autour des puanteurs cruelles" du poème "Voyelles" de Rimbaud devient A "comme une grande mouche avec des ailes repliées en arrière" [...]. Dans *Onitsha*, Le Clézio emprunte à Rimbaud le verbe "bombiner", qui signifierait "faire la bombe" dit-il »; « dans la *Quarantaine* Rimbaud apparaît dans l'encadrement du roman, dans son texte liminaire et son texte de clôture » (p. 93); de Faulkner et de Dos Passos, il emprunte le simultanésisme et s'ouvre, entre autres, aux littératures mauricienne, africaine et mexicaine; sans oublier la lecture de la Bible « essentielle pour comprendre *Le Déluge* ».

Son parcours est ainsi exemplaire d'un travail d'écrivain *métisserand* au sens « [d']une poétique de l'entrelacement » (p. 163) qui se construit au fil des récits qui se succèdent sur le dévidoir comme un seul et long texte d'apprentissage et de mise en procès du verbe.

L'écriture de Roussel-Gillet a le grand mérite de saisir en d'heureuses formules les caractéristiques du scintillement des tonalités textuelles leclésiennes. En harmonie avec son sujet, le style de son analyse est limpide et, par endroits, poétique. Loin d'une approche objective désincarnée, la voix de l'auteure s'affiche et s'affirme avec conviction et autorité. Le lecteur goûte le texte, s'en délecte par moments et s'enrichit de perspectives qui ouvrent sur des horizons renouvelées de l'œuvre. Certains passages, moins originaux, viennent appuyer et renforcer des avenues déjà explorées, alors que d'autres, plus nombreux, viennent ajouter leur lot de découvertes inédites. C'est le cas notamment de la section consacrée à la référence à Le Clézio dans le collage de Ray Johnson — *Untitled (Troy Donohue with Silhouettes)* — reproduit en page de couverture de l'ouvrage. Artiste-phare de l'avant-garde américaine des années 1950-1960, Ray Johnson privilégie l'éphémère et « l'identification de l'art et de la vie (un des principes du groupe Fluxus repris dans *L'Extase matérielle*) » (p. 170). Tous deux, héritiers des mouvements de contestation des années 1960, partagent leur critique de la société marchande et du rôle de l'art comme forme de résistance et de conscientisation. Cette reconnaissance du dédoublement de l'autre-en-soi constitue une manifestation de la puissance ubiquitaire des textes leclésiens, occupés à tisser des liens, à suturer des espaces de médiation qui forgent une « "parole du doute" [...] dans le dialogue des entre-deux entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre deux cultures, entre deux parts de soi-même » (p. 162).

Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*
Paris, Presses universitaires de France,
coll. « Interventions philosophiques », 2010, 472 p.

Désirée Lamoureux
University of Western Ontario

Depuis la parution des *Bienveillantes* de Jonathan Littell en 2006, le monde littéraire se questionne sur le rôle de la parole du bourreau fictif dans la compréhension des génocides. Si plusieurs critiques croient que la parole du bourreau fictif nous aide à comprendre les raisons qui existent derrière l'extermination des Juifs d'Europe ou le massacre des Tutsis au Rwanda, Charlotte Lacoste demeure convaincue que ce genre d'ouvrage perpétue l'idéologie du bourreau en usurpant la place de la victime et en banalisant la violence génocidaire. Son ouvrage, *Séductions du bourreau*, cherche à démontrer que la parole du bourreau fictif n'est pas fiable.

La première partie expose un historique du témoignage en commençant par les recherches de Jean Norton Cru sur le sujet à la suite de la Première Guerre mondiale. En effet, c'est en rentrant de cette guerre des tranchées que certains soldats ont décidé de mettre par écrit ce qu'ils avaient vécu. À ces témoignages véridiques, Cru oppose les récits romancés qui continuent d'édulcorer la guerre et à en faire un spectacle glorieux. C'est donc *Témoins* (1929), l'inventaire commenté des témoignages et des récits sur la Première Guerre mondiale de Cru, qui aurait ouvert la voie aux rescapés des camps de concentration nazis. Cependant, tout comme ceux des « témoins honnêtes » (p. 31) de la Grande Guerre, les témoignages des survivants seront largement ignorés au profit de romans mettant en scène l'horreur des camps. Lacoste estime que le public préfère ces derniers à cause de leur style « comme si vous y étiez » (p. 121) qui répond à la curiosité du lecteur au détriment de la distanciation nécessaire à la compréhension de l'expérience génocidaire. Pourvus d'un « ethos d'humilité » (p. 50), les survivants transcrivent pour leur part uniquement des expériences dont ils ont été témoins en négligeant toute chronologie et toute différenciation entre les événements : autant de preuves de l'absence de temporalité dans le camp et de l'horreur omniprésente dans toutes les sphères de l'existence. Lacoste ne cache pas son mépris pour les romanciers (Jean-François Steiner, Sylvain Reiner et Erich Maria Remarque) qui, en narrant l'expérience concentrationnaire à la place de la victime, ont défriché le terrain pour le bourreau.

Justement, si Annette Wieviorka, dans son ouvrage de 1998, parlait de l'avènement de *L'ère du témoin* depuis le procès d'Eichmann à Jérusalem, Lacoste y voit plutôt une tendance à faire de *chacun* un témoin, le bourreau inclus. Lacoste est d'avis qu'en démocratisant le témoignage, on usurpe la position de la victime, on normalise et on banalise le génocide. Lacoste ne voit ni un témoin dans le bourreau, ni un témoignage dans son récit : elle renomme « l'ère du témoin » de Wieviorka « l'ère du bourreau ».

C'est à l'aide d'une analyse rigoureuse de l'œuvre phare de « l'ère du bourreau » (p. 246), dans sa deuxième partie, que Lacoste se positionne à l'encontre de plusieurs critiques et chercheurs qui ont vu en la parole de Maximilien Aue, le narrateur des *Bienveillantes*, une voix légitime et fiable. Effectivement, l'idée que le bourreau fictif détient la vérité sur le génocide fait son chemin, même chez les historiens (p. 157). Lacoste ne manque pas de souligner le paradoxe qui englobe pourtant ce nouveau rôle du romancier : il a tous les droits en matière de création, mais il détient aussi une légitimité historiographique. On a donc attribué aux *Bienveillantes* une fonction pédagogique et explicative que Lacoste nie. Selon elle, le but du roman ne joue pas le rôle de prévenir le génocide en l'élucidant, mais de déculpabiliser le coupable. Elle interprète le point central de l'œuvre — le bourreau existe dans chaque être humain —, non pas comme un gage de l'humanité de Aue, mais comme un processus de manipulation qui cherche à rétablir le statut du bourreau. Selon son hypothèse, le roman serait un procès — une réécriture de *l'Orestie* d'Eschyle — où le lecteur forme le jury, Aue l'accusé et Littell l'avocat. En faisant du jury

un bourreau potentiel, on lui enlève la capacité de juger sans hypocrisie : il doit disculper le bourreau afin de rester lui-même innocent des crimes qu'il pourrait (ou aurait pu) commettre.

Lacoste considère Littell comme un avocat, car il aide Aue à gagner les sympathies de ses lecteurs en faisant de son protagoniste un être cultivé, intelligent et moral. Notamment, Littell arme son personnage principal d'une grande culture, d'une grande intelligence et d'une morale infaillible : il adore la musique, il pontifie constamment sur une variété de sujets, il vit selon la philosophie kantienne. Lacoste démontre non seulement que ces attributs sont des leurres pour amadouer le lecteur, mais elle souligne que le matricide, les divagations oniriques et les passages bucoliques du roman demeurent tous des fausses routes pour distraire le lecteur de la vérité : Aue est un génocidaire. De plus, Lacoste voit en la transformation de tous les êtres humains en monstres une mauvaise interprétation de la « banalité du mal » d'Arendt. Pour Arendt, la « banalité du mal » signifie un processus d'auto-abrutissement par lequel Eichmann s'est convaincu que ce qu'il faisait — envoyer des centaines de milliers de Juifs vers la mort — était banal. Littell, au contraire, voit dans la « banalité du mal » l'idée selon laquelle n'importe qui — tout être ordinaire, voire banal — pourrait devenir bourreau (p. 227). À cause de cette lecture superficielle d'Arendt, Lacoste voit dans ce roman la relativisation des crimes nazis.

Dans la troisième partie, Lacoste établit des liens entre les procédés présents dans *Les Bienveillantes* et les récits d'autres génocidaires fictifs : les « machetteurs » du Rwanda et les parachutistes français en Algérie. Notons que, d'un point de vue

méthodologique, la comparaison de SS, de génocidaires rwandais et de tortionnaires français dans une guerre postcoloniale pose problème. D'abord, l'absence de définition du terme « bourreau » fait en sorte que des tortionnaires, des bourreaux fonctionnaires, des tueurs, des « machetteurs », des opérateurs de chambre à gaz, etc. sont placés sur le même plan alors qu'il nous semble que ces divers « types » de bourreau demandent une perspective individuelle. De plus, l'auteure place ensemble une guerre et deux génocides en omettant toute explication historique et contextuelle. Cette absence demeure inquiétante, surtout du fait que l'auteure désigne justement l'omission du contexte historique comme un moyen de légitimer les actions du bourreau.

Malgré nos réserves méthodologiques, cette dernière partie cherche à dévoiler les objectifs de ce genre de littérature en mettant en relief les similarités entre Aue et les autres bourreaux fictifs. D'après les exemples relevés, le trope du bourreau « homme ordinaire » refait fréquemment surface : l'universalisation de la responsabilité se marie à la déresponsabilisation des responsables. Lacoste nous invite à considérer que cela participe à la fois d'une culpabilisation des victimes et d'« une vague de réhabilitation des criminels politiques » (p. 387). Ainsi, « l'ère du bourreau », en littérature, devient un moyen de légitimer la torture, la guerre et la violence qui continue à exister malgré le « plus jamais » qu'on a répété à la suite de la Seconde Guerre mondiale.

Susan Margaret Murphy, *Le Canada anglais de
Jacques Ferron (1960-1970).
Formes, fonctions et représentations*,
Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, 435 p.

Nicole Gagnon
Université Laval

Selon le préfacier Jean Marcel et vraisemblablement, en raison du recours sans états d'âme à l'appareil conceptuel de la critique littéraire, cette imposante étude serait à l'origine une thèse. Quant à la version publiée, elle semble avoir été écrite directement en français puisqu'il n'est pas fait mention d'un traducteur en page titre, ce qui étonne un peu, l'auteur

paraissant se mouvoir allègrement, à certaines gaucheries près, dans cette langue « forestière » — moyennant peut-être l'intervention d'un précieux reviseur, à qui a tout de même échappé quelques traces d'origine : « le terme utilisé by Scott » (p. 150); « le rendement [reddition?] d'Édimbourg » (p. 266); « cette conclusion, ferait-elle partie » (p. 365 : j'en ai ici à la virgule).

Livre « à marquer d'une pierre blanche dans les archives déjà abondantes des études ferroniennes » (Jean Marcel)? Mettons. Tout en bornant son travail aux productives années 1960 et en le concentrant sur la figure de Frank Scott, Murphy ratisse large et tamise finement. L'inévitable intertextualité — effectivement incontournable chez Ferron, dont l'œuvre est plus que toute autre « saturée de culture », écrivait Jean Marcel à propos du *Ciel de Québec* (quelque part dans *Pensées, passions, prose*, si la mémoire ne me trompe pas trop) — nous transborde d'*Anciens Canadiens* en Walter Scott, en passant par Valéry, Racine, Groulx ou Shakespeare, mettez-en. Par ailleurs, pas une mini-pépite de sens du texte ferronien n'échapperait à l'acuité du regard de l'auteur. Du solide, où l'honnête lecteur que je suis apprend tout plein de choses. Pourtant...

L'ouvrage est étayé d'une copieuse bibliographie, à laquelle manquent cependant quelques références majeures (notamment la pénétrante lecture de Dominique Garand, dans *Accès d'origine*, Hurtubise, 2004), en plus de correspondance inédite (avec Jean Marcel et Ray Ellenwood) et de plusieurs entretiens ou communications personnelles. Il repose sur une revue critique de quelques travaux pertinents à la question et, surtout, sur une reconstitution du « prétexte », à savoir les données factuelles concernant Ferron et les acteurs réels qu'il a

pris comme prétextes, au sens courant du terme, pour fabriquer les Anglos qui meublent son monde d'écrivain.

Au premier chapitre, Murphy relève l'importance du point de vue ethnographique dans l'œuvre de Ferron (p. 28), celui de l'abbé Surprenant. Elle n'exploite cependant pas cette piste. Parce que l'imaginaire abbé n'aurait guère étudié le Canada anglais ? On aurait aimé le savoir. J'ai tout de même trouvé, reproduit dans les *Chroniques littéraires* (2006), un texte datant de 1969, où Ferron relevait la présence dans l'annuaire téléphonique de Montréal de « quatre-vingt patronymes se rapportant aux quatre points cardinaux; tous britanniques ». Le perspicace abbé commente : « Sans la boussole, vous ne comprendrez jamais l'âme anglaise; c'est d'ailleurs par cet instrument que vous distinguez le Britannique du gipsy. » (*Chroniques littéraires*, p. 135-136). Murphy aurait pu nous en dire un peu plus si ce point de vue l'avait intéressée.

Avant d'aborder le cœur du sujet, Frank Scott, l'auteur nous offre en hors-d'œuvre un minutieux décortilage de deux dédicaces de Ferron à des connaissances *canadiens* : Scott Symons pour *La Tête du roi* (1963) et Peter Dwyer pour *Le Salut de l'Irlande* (1970). Du premier — futur auteur du roman à scandale *Place d'Armes*, 1967 — elle nous apprend qu'il s'agit d'un journaliste torontois amoureux du Québec, dont il revendique sa part d'héritage : « Je suis aussi bien Canadien français que Canadien anglais, et cela de droit. » (cité p. 85.) Et qu'il prend parti pour Marie-Claire Blais contre « la Sainte chapelle d'écrivains » anticléricaux et anti-fédéralistes (cité p. 83). Ferron lui sert une « critique dévastatrice », pour ensuite l'inviter à dîner et lui dédicacer sa pièce de théâtre, où un jeune Canadien anglais prénommé Scott est invité à dîner, à titre de

truchement dans un problématique dialogue père-fils. Le sens de cette dédicace, selon Murphy, revient à inviter Symons à se voir à « travers les yeux des Canadiens français » (p. 104). J'ai plutôt idée que la dédicace est destinée au lecteur/spectateur, pour lui indiquer qu'il s'agit de « réfuter » (p. 103) la vision de la société canadienne-française proposée par Symons : « une de ces “feintes” par laquelle la force de “l'anglicisation” tente de cantonner le français dans le “piège doré” de la culture » (p. 95).

La dédicace du *Salut de l'Irlande* (décembre 1970) à Peter Dwyer, « éminence grise du Conseil des arts du Canada et espion » (cité p. 118), est encore plus curieuse. Selon l'analyse complexe de Murphy, elle marquerait à la fois un repentir pour s'être défilé naguère d'une conversation sur *Hamlet* et une « provocation » (p. 128) aux Irlandais qui ont fait le même choix que CDA Haffigan, le père du roman, « pour le régime fédéral [...] qui a rendu ce dernier fou » (*ibid.*). Mieux convaincant.

Je ne vais pas tenter de résumer tout ce que l'auteur tire de sa documentation et de ses dissections intertextuelles à propos de Frank Scott et de ses trois avatars romanesques (dans *La Nuit*, *La Charette* et *Le Ciel de Québec*), qui occupe quelque deux tiers de l'ouvrage. J'en retiens seulement un aspect discutable. Murphy nous apprend d'abord que, contrairement aux apparences, l'homme Scott est d'origine anglaise, pas écossaise. À quoi rime alors l'écossitude de sa « mise en personnage » (p. 164) — expression plus adéquate que « modèle dont s'inspire Ferron », généralement utilisée dans le texte? C'est que le Frank Archibald Campbell de *La Nuit* et de *La Charette* renvoie à cet autre poète et juriste qu'était l'historique Archibald Campbell, patron de François-Xavier Garneau, dont le François Ménard de *La Nuit* devient ainsi un

avatar. Ce renvoi intertextuel se double d'une sorte de « réécriture des *Anciens Canadiens* » (p. 261), avec le personnage d'Arché, Écossais assimilé et néanmoins frère ennemi. J'y perçois pour ma part quelque chose de plus fondamental, voyant mal Ferron se complaire gratuitement dans l'intertextualité. Dans une lettre (1969) à Frank Scott, où il s'explique de l'usage qu'il fait de sa personne, on peut lire : « j'ai fini par digérer mon Écossais » (cité p. 177). D'où il a pu confier au Frank-Anacharcis du *Ciel de Québec* la tâche d'écrire en première personne (autodiégèse) la conclusion du roman.

Les Écossais, dont ceux de la première vague arrivés dans l'armée de Wolfe « ne tardèrent pas à se rendre et à se franciser » (cité p. 257), paraissaient à Ferron plus comestibles que les Anglais pour l'affabulation, peut-on y comprendre. Après la Crise d'octobre et le « congédiement de Frank Archibald Campbell » (dans *Les Confitures de coing*, 1972) cependant, Ferron remet tous les Anglo dans le même sac pour refuser dorénavant d'en faire son miel. « Ce Monsieur l'Anglais [...] n'existe tout simplement pas et ne saurait être le guiâble [...]. Je refuse catégoriquement de me l'incorporer et d'en faire mon directeur de conscience pour la bonne raison que je me sens plus guiâble que lui et surtout, surtout parce qu'il n'est pas mangeable. » (*Du fond de mon arrière-cuisine*, 1973, p. 106.) Comme cette citation déborde sa période, Murphy n'était pas tenue de s'y arrêter; elle aurait néanmoins eu intérêt à en tenir compte.

L'indispensable intertextualité laisse cependant échapper des renvois intuitifs qui n'affleurent pas nécessairement à la surface du texte. *Le Ciel de Québec*, histoire de fondation de la paroisse Sainte-Eulalie, fait-signer-vers *Jean Rivard* (1862),

premier roman de fondation de paroisse. Convenons que Murphy n'était pas tenue d'en chercher les traces intertextuelles puisque la question ne concerne pas le Canada anglais de Ferron. Ce qui est au contraire le cas pour les *Deux solitudes* de MacLennan.

L'introduction de Murphy campe l'entreprise sous l'éclairage conventionnel de la dialectique identité/altérité ainsi que de l'indécrottable lieu commun issu du roman de MacLennan, assaisonné de la célèbre déclaration d'amour « Mon Canada inclut le Québec » (interprété par nombre de Québécois — à juste titre, je trouve — « comme une volonté d'appropriation », p. 12). L'auteur a tout de même le mérite de souligner la mécompréhension du sens originel de la métaphore, « due précisément à sa capacité de signifier ce que veut l'énonciateur » (p. 10). Emprunté à Rilke, le titre exprimerait une conception de l'amour soucieux de « protéger » l'identité inaliénable de l'autre : sa solitude. Murphy rapporte aussi en note, sans s'y arrêter, ce qu'en écrivait Ferron en 1967 : MacLennan a eu recours à ce « titre rentable » en raison de la solitude qu'il éprouvait « au milieu de ses collègues anglais parce qu'il les comprenait et de ses collègues français parce qu'il ne les comprenait pas. [...] il s'agit d'un mal anglais, spécifique et incommunicable en français » (cité p. 12). Plus étonnant à mes yeux, elle ignore complètement, comme tout un chacun d'ailleurs, le sens obvie du titre à l'entendement du lecteur candide. Les deux solitudes de l'intrigue apparaissent comme celle du père (la mauvaise), encarcené dans sa culture et qui échoue par conséquent dans sa tentative d'intégration au monde de la bourgeoisie écossaise. Et celle du fils (la bonne), à qui l'auteur ne laisse aucune chance de s'égarer hors de la droite voie de l'assimilation (mère Irlandaise, demi-frère aîné

pure laine et parfaite nullité pour servir de repoussoir, éducation anglaise et protestante, orphelin précoce, vieux sage écossais comme mentor, doté en prime d'une petite-fille mariable). Assimilé qui s'ignore — l'auteur et Murphy à l'appui — le fils se prétend toujours Canadien français parce qu'il est encore en mesure de piquer une jasette dans la langue paternelle. Ce n'est donc pas *La Nuit* qui m'apparaît comme « une sorte d'anti-*Two Solitudes* » tel que l'écrit Murphy en conclusion (p. 407), en écho d'ailleurs à un propos de Ferron; c'est *Le Ciel de Québec*, où le bishop, fort conscient de son incapacité à s'enquébécoiser, s'en donne raison du fait que les Québécois le préfèrent comme il est, tandis que son fils mène volontairement l'entreprise d'assimilation qu'a subie à son insu le héros de MacLennan.

Bien qu'elle nous fournisse au passage bon nombre d'éléments pour y voir tout autre chose, Murphy conclut son travail sur le grand air bonententiste de l'amour réciproque, désir de dialogue, besoin de reconnaissance, nécessité de l'Autre dans la quête identitaire inachevée. Oups! Voici quelques éléments contraires qui figurent dans son texte. « Il semblerait que Ferron réclame le droit de se servir de "l'occupant" anglais à ses propres fins » (p. 50). « Nous étions déjà la France et l'Amérique amérindienne. Et voilà, grâce au petit Connie Haffigan [le fils du *Salut de l'Irlande*] nous devenons l'Irlande. Il ne nous restait plus, par un impérialisme décent, [qu'] à annexer l'Écosse, puis l'Angleterre. » (1967, cité p. 108). « Comme vous le savez, je pars toujours du factuel. Je suis sûr d'être dans la réalité. Ensuite je fabule sans trop d'inquiétude. » (cité p. 229.) « Notre appartenance à une culture souveraine » (cité p. 396). J'y ajouterais ce propos du bishop Scot : « Il se riait surtout de leur prétention à l'assimiler ce qui

suscitait en lui deux réflexions, la première qu'ils le mangeraient s'ils étaient cannibales, la seconde qui lui paraissait particulièrement drôle, à savoir qu'il ne serait peut-être pas mangeable. » À ce que moi j'y comprends, loin d'être en quête de reconnaissance de l'Autre, le Moi souverain de Ferron s'en appropriait le butin pour l'incorporer à sa culture souveraine : mots anglais enquébécoisés (langue forestière, faire la chéquenne, Nouillorque, etc.) ou « hypocrite » Frank Scott des écrits polémiques transfiguré en Survenant au village des Chiquettes. Ils pensent à me mettre dans leur procession, expliquait le bishop Scot à son ami Chubby. Et c'est bien ce que faisait Ferron, à l'instar des Chiquettes, qui pillaient joyeusement les mitaines des environs pour en rapporter des matériaux « comestibles » destinés à la construction de leur église. Métaphore de l'appropriation subversive de l'Autre, à côté de quoi est passée Murphy.

Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*.
La transfictionnalité et ses enjeux,
Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 605 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Le choix entre le monisme et le pluralisme
tend à s'évanouir sous l'analyse. S'il n'existe
qu'un seul monde, il doit embrasser une
multiplicité d'aspects contrastés; s'il y a
plusieurs mondes, leur regroupement est
un. Le monde unique peut être appréhendé
comme multiple, ou les mondes pluriels
comme un; l'un et le multiple dépendent de
la manière d'appréhender.

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*

Au cours des lignes qui suivront, nous voudrions démontrer en quoi la manière de faire des mondes est la plupart du temps involontaire ou, ce qui revient au même, naturelle. En effet, la réception des œuvres d'art crée ce que l'on pourrait appeler un « vertige au second degré », en ce sens que l'œuvre et l'esprit se réfléchissent mutuellement. L'œuvre d'art coexiste avec elle-même et, cela va de soi, avec la pensée, avec l'esprit qui la pense. Nous sommes tous des créateurs au second degré, à savoir que tous nous médiatisons l'œuvre d'art (ou l'œuvre de l'art). C'est ce que dit Stanley Cavell dans l'avant-propos de la réédition de *La Projection du monde*, lorsqu'il évoque le mode d'existence du spectateur cinématographique :

j'ai commencé à prendre des notes pendant les projections et immédiatement après, modifiant ainsi la manière dont je me préparais à écrire plus tard sur le cinéma, modifiant ainsi ce que je *pouvais* écrire sur le cinéma; pour cette raison, j'ai toujours eu conscience que mes descriptions de passages de films étaient susceptibles de contenir des erreurs quant au contenu et à l'enchaînement des plans. Je n'ai pas cherché à corriger ces erreurs dans cette réédition, car je n'avais pas l'intention de masquer les faiblesses de l'esprit dans lequel l'ouvrage avait été composé, ni d'occulter ce dont nous sommes capables de nous souvenir dans tout art, ainsi que la nécessité d'étudier la manière dont l'utilisation d'une machine à analyser peut modifier notre expérience d'un film. L'absence d'études sur ces deux questions contribue à maintenir à l'abri de toute appréciation le fait que, quand nous parlons d'un moment ou d'une séquence dans un film, nous sommes incapables, pourrions-nous dire, de *citer* la chose dont nous parlons. Et ce n'est pas seulement qu'il se pourrait, par voie de conséquence, que les autres ne soient pas sûrs de ce à quoi nous faisons allusion, mais aussi que nous non plus ne sachions pas sur quoi nous sommes en train de réfléchir. Voilà qui pèse d'un poids immédiat et terrible sur notre capacité à produire une description critique d'événements cinématographiques. La question de savoir en quoi consiste, dans les différents arts, « se

rappeler une œuvre », particulièrement à la lumière de la possibilité variable de citation, soulève naturellement la question de savoir en quoi consiste — ou ce qui exprime — le fait de « connaître une œuvre » (la reconnaître suffit-il ? est-il nécessaire de pouvoir en siffloter quelques mesures ? faut-il considérer de *quelles* mesures il s'agit ?). Ces questions mènent à leur tour à la question de ce que j'ai appelé « la nécessité de *revenir* à une œuvre, de fait ou par le souvenir », expérience que j'essaye de suggérer exactement en parlant de « devoir se souvenir. » (p. 7-8; l'auteur souligne)

Il s'agit, on le voit, d'un « devoir » particulier, puisque, comme l'indique Cavell, l'œuvre d'art n'est pas du côté du fait ou de l'énoncé, mais du côté de l'événement. Or, l'événement se comprend ici comme une multiplicité, comme une sorte de projection de singularités virtuelles qui s'actualiseront dans l'imaginaire du sujet avant de se fixer dans une nouvelle œuvre d'art. Toute œuvre, et donc tout événement, est en soi un objet pluriréaliste et pluridimensionnel. Par exemple le lecteur — tout lecteur — découpe l'œuvre en plusieurs plans pour en créer une interprétation significative. C'est le propre de l'expérience littéraire.

Cela dit, ce découpage recadre (au sens cinématographique et goffmanien du terme) les potentialités de l'œuvre et celles de la lecture dans une ontologie de l'entre-deux qui permet, voire qui encourage, l'émergence de nouveaux possibles. La lecture, dans un sens que l'on pourrait qualifier de « moderne », a pour essence de faire apparaître un autre champ, un autre espace. On pense alors à cette remarque de Maurice Blanchot :

Cette manière de lire, présence à l'œuvre comme à une genèse, donne naissance, en s'altérant, à la lecture critique par laquelle le lecteur, devenu spécialiste, interroge l'œuvre pour savoir comment elle s'est faite, lui demande les secrets et les

conditions de sa création, lui demande ensuite sévèrement si elle répond bien à ces conditions, etc. Le lecteur, devenu spécialiste, devient un auteur à rebours. Le vrai lecteur ne récrit pas le livre, mais il est exposé à revenir, par un entraînement insensible, vers les diverses préfigurations qui ont été les siennes et qui l'ont comme rendu présent, par avance, à l'expérience hasardeuse du livre : celui-ci cesse alors de lui paraître nécessaire pour redevenir une possibilité parmi d'autres, pour retrouver l'indécision d'une chose incertaine, toute encore à faire. Et l'œuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide, tandis que la lecture, s'unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au désir, l'angoisse et la légèreté d'un mouvement de passion. (p. 269-270)

Nous n'avons qu'une nuance : par cette opération désirante et passionnée qu'est la résonance de l'œuvre dans l'imaginaire, le lecteur ne devient pas « spécialiste ». Non, si le lecteur suit cette voie, c'est tout simplement pour devenir lecteur, pour rendre opératoire son « devenir-lecteur ». La lecture, conçue de la sorte, est fortement suggestive et transductive, si bien que la différence de nature entre la création et la réception tend à se transformer en simple différence de degré. Et c'est à travers de tels paradoxes que l'on est réellement en mesure de réfléchir sur l'acte de lecture. Le second degré a donc sa propre vérité, une faculté créatrice intrinsèque qui va à l'encontre des idées reçues et de la dimension soi-disant progressiste de l'histoire, littéraire ou autre.

Enjeux transfictionnels

Ce sont de tels problèmes que Richard Saint-Gelais attaque sur tous les fronts possibles dans son dernier livre — qui fera certainement date — *Fictions transfuges. La transfictionnalité et*

ses enjeux, tout juste publié dans la célèbre collection « Poétique », dirigée par nul autre que Gérard Genette. D'entrée de jeu, car il s'agit en effet de *jouer* avec les frontières habituelles de la littérature en indiquant de nouveaux territoires à explorer, R. Saint-Gelais propose « d'ajouter un terme à la panoplie déjà abondante des études littéraires et en particulier de la poétique ». Ce terme, qui par sa richesse devient un concept qu'il faut travailler de façon stratigraphique, c'est bien entendu celui de *transfictionnalité*, c'est-à-dire le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (p. 7). Mais « texte », comme le souligne R. Saint-Gelais, se comprend bien sûr en dehors de la matrice littéraire, pour englober les univers du cinéma, de la télévision, de la bande dessinée et encore. C'est du pouvoir de la machine fictive, et de toutes ses déclinaisons possibles, dont il est question, ce que l'auteur analyse avec une érudition pour le moins vertigineuse. Des retours de personnages caractéristiques à la *Comédie humaine* et autres cycles romanesques aux innombrables paratextes qui gravitent autour de l'univers holmésien de Conan Doyle, aux séries légitimes ou non des « Star Trek » et « Harry Potter », voire de *Don Quichotte*, aux réécritures et aux transfocalisations de *Madame Bovary* ou de *Hamlet* (il est à noter que cette courte liste ne saurait en rien représenter ne serait-ce que la pointe que l'iceberg transfictionnel étudié dans *Fictions transfuges*; on saluera par ailleurs la présence heureuse d'un index qui, dans le cas de cet ouvrage, est un outil de travail essentiel), tout est interrogé au cours de cette enquête et tout fait sens. La transfictionnalité structure bel et bien l'imaginaire des œuvres

d'art. On la trouve partout, souvent à notre insu. C'est pourquoi R. Saint-Gelais ne fait pas seulement ajouter un terme de plus aux études littéraires et poétiques, il tente plutôt de définir, et ce, avec brio et audace, un phénomène qui a déjà envahi l'espace de la fiction, de la réception et de la création. La transfictionnalité est pour ainsi dire, se risquera-t-on à avancer, comme l'inquiétante étrangeté des œuvres d'art et des mondes fictionnels. N'est étrange que le familier, à travers un incessant retour du même : une reprise imaginaire qui introduit la différence dans la répétition. Pour l'écrivain, la page à remplir, comme une tâche à exécuter, n'est jamais blanche. Elle est virtuellement remplie d'une infinité d'histoires, de personnages, de lieux et de temps. Il faut sonner le glas de l'idée romantique d'inspiration, de la muse qui dicte l'œuvre à faire. L'inspiration est suggestion, interprétation et continuation. L'idée n'est plus propre à un sujet mais redevable à une multiplicité, comme le monisme de Goodman est en soi un pluralisme, l'un coexiste avec le pluriel.

Pour illustrer rapidement cette idée, on prendra un exemple qui n'est pas dans *Fictions transfuges*, mais qui est en accord avec cet appel que lance fréquemment R. Saint-Gelais, à savoir qu'une enquête sur la transfictionnalité convoque de manière significative l'imaginaire du lecteur. Ainsi, *À bout de souffle* (1960), film fondateur de la Nouvelle Vague française, improvisé au jour le jour par le metteur en scène, ses comédiens et ses techniciens, film qui annonce une liberté nouvelle pour le septième art, est aussi, au-delà des apparences, une œuvre transfictionnelle. C'est-à-dire que son réalisateur, Jean-Luc Godard, fait preuve d'un geste cinéphilique pour le moins curieux : en dépit d'une totale liberté créatrice, transgressant les frontières habituelles de la production

cinématographique, Godard avait en tête une idée directrice originale, qu'il ne communiqua pas à son équipe pendant le tournage, à savoir que son film serait secrètement la continuation d'un autre film paru deux ans plus tôt, avec la même actrice (Jean Seberg), *Bonjour tristesse* d'Otto Preminger, lui-même l'adaptation du roman éponyme de Françoise Sagan. Godard aurait même souhaité qu'*À bout de souffle* soit projeté à la suite de *Bonjour tristesse*, avec, entre les deux films, un carton où il serait écrit « Deux ans plus tard... ». Or, cet écart de deux années correspond-il au temps qui sépare les deux histoires ou les sorties respectives des deux films ? Que faire avec le changement de nom (et de milieu) de l'actrice Jean Seberg, qui de « Cécile » devient « Patricia » ? Comment comprendre le rapport entre le film de Godard et celui de Preminger, si on ajoute à l'équation le roman de Sagan ? Plus encore, pour rester dans le(s) monde(s) possible(s) des films de la Nouvelle Vague, on découvre une autre « suite » (le terme est évidemment ambigu) d'*À bout de souffle* avec *Lola* (1961), le premier film de Jacques Demy, où, en ouverture, deux personnages discutent de la mort de leur ami Michel Poiccard, abattu d'une balle dans le dos par un policier à la suite d'un vol de voiture, c'est-à-dire (mais comment en être sûr ?) de la mort du personnage masculin du film de Godard (procédé aussi utilisé par Camus, pour relier — subtilement — la diégèse de *L'Étranger* à celle de *La Peste*, comme le remarque et l'analyse R. Saint-Gelais)... Avec la transfictionnalité, le palimpseste devient vertige, vertige au second degré, vertige des mondes possibles.

« Mon pari est qu'il y a un profit à tirer de leur investigation conjointe et que, par-delà l'hétérogénéité des pratiques, c'est une problématique commune qui se profile. La transfictionnalité met en jeu, et parfois en crise, les catégories

majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. Quelles sont les modalités, les conditions de possibilité et les conséquences de l'essaimage d'une fiction au-delà des frontières du texte ? Quels sont ses rapports avec le statut et l'autorité de l'auteur ? Comment s'articulent récit et fiction dans la relation transfictionnelle ? Est-il légitime de parler d'identité, s'agissant d'instances (personnages, lieux, événements, etc.) figurant dans des œuvres distinctes, parfois même contradictoires ? ». Et R. Saint-Gelais d'ajouter, à la suite de ces interrogations — toutes pertinentes — qui représentent les grandes lignes des passages ouverts par *Fictions transfuges* : « Ces questions n'ont pas, me semble-t-il, reçu toute l'attention qu'elles méritent. J'en vois un signe dans le flottement conceptuel que suscitent des dispositifs comme ceux qui m'intéresseront ici. » (p. 8) Le flottement en question permet en effet d'identifier la nature de la transfictionnalité, à savoir qu'elle est le fantôme qui ne cesse de hanter la littérature et les autres arts, et ce, depuis leurs premiers balbutiements. L'époque moderne, en grande partie grâce à la culture médiatique (à ce propos, voir le chapitre huit de *Fictions transfuges*, « Le stade médiatique de la fiction », p. 373-434), a su donner un corps, ou du moins un squelette, à ce fantôme. Bien qu'elle ait toujours été dans l'air du temps, la transfictionnalité est aujourd'hui criante d'actualité, elle s'incarne semble-t-il plus que jamais dans l'imaginaire des lecteurs ou encore dans la plume (on devrait plutôt parler de clavier et d'écran...) des écrivains et des critiques. Nous sommes, pour aborder la question d'un point de vue philosophique, dans l'ère du simulacre et de ses puissances, en cela que le vrai n'a plus de supériorité sur le faux, que leur dialectique a cessé d'être opératoire. Il ne s'agit plus d'écrire,

pour reprendre la métaphore que nous avons évoquée plus haut, pour remplir la page blanche, mais pour agencer et pour recadrer les singularités, les forces et les souffles qui s’y trouvent déjà. Si la transfictionnalité, comme le remarque et le développe R. Saint-Gelais, met en crise les catégories de la poétique, c’est qu’elle les traverse et les reprend toutes, à partir d’une répétition-différenciation essentiellement transgressive et, surtout, créatrice.

« Je plaide donc pour une approche moins œcuménique que transversale, regroupant des résultats de provenances diverses et refusant la hiérarchisation implicite — et la méfiance parfois explicite — qui accompagne la division du travail intellectuel en études “littéraires” et “culturelles”. Il y a des angles sous lesquels on jugera inconvenant, j’imagine, d’aborder tour à tour *Don Quichotte* et une série télévisée, “Sherlock Holmes” et *La Princesse de Clèves*. Il en est d’autres sous lesquels, sans nullement feindre que ces fictions sont également reçues et valorisées, il leur arrive de présenter des formes comparables — mais aussi une diversité, peut-être pas celle qu’on aurait cru, que leur analyse conjointe peut faire apparaître. La transfictionnalité est l’un de ces terrains où l’on a tout intérêt à croiser les champs trop souvent disjoints par la compartimentation académique et certains préjugés encore tenaces » (p. 9), écrit avec raison R. Saint-Gelais avant d’ajouter un peu plus loin que la transfictionnalité, par rapport à la relation d’imitation et de transformation propre à l’hypertextualité genetienne (cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré*), est une

relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les

textes. Mais ces relations inter- (ou hyper-) textuelles sont tendanciellement occultées, dans la mesure où l'espace au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives [comme le montre notre exemple et le rapport entre *Bonjour tristesse* de Preminger et *À bout de souffle*, puis entre *À bout de souffle* et *Lola*; rapport qui, devrait-on souligner, est bien différent de celui entre les deux *Bonjour tristesse*, de Preminger et de Sagan]. [...] Lire "transfictionnellement" un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité. (p. 10-11)

Là où l'inter- et l'hypertextualité favorisent un dualisme, la transfictionnalité recadre le rapport dans sa dimension sérielle, par-delà le vrai et le faux, la copie et le simulacre. Chaque texte, ne serait-ce que par la lecture qui en sera faite (comme le montrent Cavell et Blanchot), possède en quelque sorte un devenir transfictionnel : l'individuation créatrice d'un personnage, d'un événement, d'une fiction ou d'un monde. La transfictionnalité, c'est l'épreuve de la répétition sérielle et migrante, de la répétition dans laquelle se glisse une différence qui se comprend comme un passage de l'œuvre à la pensée, puis de la pensée vers une œuvre qui relève à la fois du même et de l'autre. Lorsqu'il y a idée de transfictionnalité, il y a une idée de reprise, une « idée de traversée » (p. 39). Traversée de l'espace, du temps et des « modes d'existence de l'œuvre à faire » (pour reprendre l'expression d'Étienne Souriau, à qui nous devons par ailleurs le terme de « diégèse »). On trouve ici la méthode, extrêmement stimulante pour le lecteur, adoptée par l'auteur :

L'étude de la transfictionnalité sollicite — presque toujours conjointement — des considérations textuelles, narratives,

pragmatiques, esthétiques et institutionnelles, qu'il n'y aurait pas grand sens à aborder séparément. Les questions qu'elle soulève intéressent, à des titres qu'on devine divers, plusieurs disciplines, des études littéraires à la théorie de la fiction, des études culturelles au droit de la propriété intellectuelle. Plutôt cependant que de segmenter la réflexion selon un partage disciplinaire, j'ai préféré suivre un parcours en quelque sorte transversal. (p. 17)

Or, le passage sous forme de transversale est le propre de la transfictionnalité, analogue en cela au fameux labyrinthe en ligne droite de Borges. C'est aussi un des grands mérites de *Fictions transfuges* que d'être un livre qui sache si bien accorder sa forme avec son contenu, dans un geste créateur d'indisciplinarité, au sens que lui donne par exemple Yves Citton. L'interprétation transfictionnelle et indisciplinaire semble

vouée à faire passer ses intuitions à travers les barrières qui distinguent les divers champs du savoir. Loin de se contenter de faire dialoguer des experts par-dessus les frontières disciplinaires, chacun confortablement assis sur son pré carré [...], elle a pour vocation d'ébranler et de reconfigurer le terrain même sur lequel ces experts ont fondé leurs recherches. [...] C'est dans *tous* les domaines de nos activités que nous sommes appelés [...] à savoir croiser les perspectives, entre-féconder les approches, harmoniser les points de vue, démêler les différentes couches d'argumentaires, de motivations et de nécessités qui se superposent au sein de chaque événement. (Citton, p. 94-95; l'auteur souligne)

La transfictionnalité est donc, à la fois, un corpus et une méthode d'analyse de tous les corpus (cf. l'excellent chapitre neuf de *Fictions transfuges*, « Critique et transfictionnalité », p. 435-532). S'y intéresser, c'est plonger dans le roman de la méthode, s'engager dans la voie d'une compréhension nouvelle des œuvres d'art où tout — personnage, objet, ville, patronyme,

etc. — est voué à devenir événement, à gagner une sorte de multiréalisme. La nature des œuvres transfictionnelles appelle en effet une vision renouvelée de la théorie, un recadrage de cet avenir des humanités dont parlent à leur façon les *Fictions transfuges* de R. Saint-Gelais.

Les cadres de l'expérience transfictionnelle

« La transfictionnalité n'appelle donc pas un traitement théorique unique mais une batterie d'approches variées, qui ne s'intéressent pas qu'aux questions d'identité à travers l'intertexte mais aussi à ce qu'une transfiction *fait* à la fiction à laquelle elle s'articule. Un *faire* divers et paradoxal, car la transfictionnalité ne consiste jamais à intervenir sur le texte initial, bien évidemment inchangé, mais sur sa diégèse, c'est-à-dire au bout du compte sur la reconstitution que les lecteurs en font, ou consentent à effectuer sur la base d'une continuation, d'une rectification, d'une version décalée ou même transgressive. La logique a certes sa place dans cette enquête, mais elle ne saurait suffire à répondre aux questions soulevées par ces pratiques. » (p. 70; l'auteur souligne) La méthode transfictionnelle est donc une sorte de méthode détraquée ou impossible, entre le singulier de l'œuvre nouvelle et l'universel des recadrages que celle-ci exige pour exister, c'est-à-dire le récit d'un apprentissage bien particulier en ce que le savoir (classique) est porté à ses limites au profit de nouveaux modes de connaissance et d'exploration de l'univers infini et renouvelable de la fiction et de ses avatars. La transfictionnalité peut aussi se comprendre comme un miroir qui se promène devant l'imaginaire des lecteurs qui y projettent leur propre structure de fiction. Les enjeux transfictionnels remettent bel et

bien en question l'identité théorique des pratiques herméneutiques et de la pensée virtuelle des textes. Par la migration sans frontière d'une fiction vers une autre, la transfictionnalité est la reprise non pas mimétique mais créatrice d'un acte de pensée. Plus encore, elle est le devenir même de sa propre méthode, en ce qu'elle convoque un recadrage aussi bien fictionnel que théorique, une « interconnexion des textes » (p. 215) et, cela va de soi, des approches critiques pour approcher ces textes, comme le montre R. Saint-Gelais (entre autres) avec son analyse du surprenant *Sherlock Holmes vs Dracula* de Loren D. Estleman. La contagion métalectique propre à la transfictionnalité convoque sa propre (méta)théorie, soumettant les personnages, les auteurs et les critiques au « jeu de l'imaginaire » (p. 237), voire à l'imaginaire du jeu, en cela que les vrais jeux, comme les vraies répétitions, sont toujours imaginaires. Le mot d'ordre de la méthode transfictionnelle (créatrice ou critique, quoique la frontière entre ces deux instances tende à disparaître, puisque la plupart des transfictions sont aussi un commentaire sur l'œuvre ou sur le canon dont elles émanent) serait donc : expérimentez votre imaginaire.

Or, pour expérimenter, il faut recadrer. Du centre transfictionnel se (re)distribuent les niveaux fictionnels de la réalité et de l'imaginaire. De la fiction originelle se crée une fiction seconde, vertigineuse, une « fiction stratifiée et étourdissante » (p. 251) qui attire la fiction première comme pourrait le faire un aimant. Pour reprendre l'exemple que nous avons amené d'entrée de jeu, c'est déjà ce que disait Cavell lorsqu'il tente d'accorder la réalité des films en soi aux désirs de ses propres souvenirs de spectateur dans ce procédé de la rémanence des images qui n'est pas seulement le propre du

cinéma mais de la fiction en général. C'est aussi le cas d'*À bout de souffle*, qui attire dans sa propre diégèse le monde des deux versions (filmique et littéraire) de *Bonjour tristesse*, comme si le film de Godard devenait un nouveau monde originel dans lequel les fictions de Preminger et de Sagan seraient en quelque sorte devenues des strates de son propre passé. Pour le dire avec les mots de R. Saint-Gelais,

[s]oumettre un texte à une capture transfictionnelle [...], c'est lui en adjoindre un autre qui l'enchâsse tout en lui donnant une manière de prolongement diégétique. [Or,] [...] cela se double d'une opération plus impalpable qui consiste à modifier *a posteriori* le statut du texte capturé. Pour être généralement plus discrète que les corrections infligées à la diégèse [...], cette modification n'en est pas moins décisive, puisqu'elle revient à recatégoriser plus ou moins radicalement le récit initial, à (tenter de) remplacer le cadre qui était le sien par un autre cadre, imposé de l'extérieur » (*ibid.* ; pour notre part, la capture et la correction sont deux styles de recadrages).

Cette reprise d'une activité ou d'une séquence à travers un cadre différent, R. Saint-Gelais en prend et en développe l'idée à partir des *Cadres de l'expérience* du sociologue canadien Erving Goffman (idée d'ailleurs très inspirée et inspirante et qui montre bien la pertinence de la pensée de Goffman au-delà des frontières — des cadres... — de la sociologie, traversée qui, on le sait maintenant, est le propre de la transfictionnalité). La transfictionnalité est un recadrage de la fiction par elle-même, une sorte de fiction retrouvée grâce à l'imagination créatrice qui ne voit pas l'œuvre comme un résultat ou comme une donnée statique, mais plutôt comme une tâche à exécuter ou un passage à découvrir. C'est le monde perpétuel des ébauches et des trajets. Les recadrages transfictionnels incarnent la surexistence propre aux œuvres d'art, en ce sens qu'elles ne cessent de transcender leurs modes d'existence pour découvrir

de nouvelles manières d'être et des territoires encore inexplorés par la pensée. L'œuvre est « ouverte », dans un sens encore plus radical qu'ont pu le soutenir Umberto Eco et les théoriciens de la fiction. C'est-à-dire que l'œuvre, même complétée, sera toujours à faire. La transfictionnalité est une preuve tangible que toute méthode d'exploration du réel et de l'imaginaire est essentiellement romanesque, ce qui fait de *Fictions transfuges* un grand roman de la méthode. Devant le « gouffre ontologique » (p. 281) de la multiréalité des œuvres d'art et de la pensée, la méthode transfictionnelle est l'occasion pour tout lecteur de reconsidérer les rapports entre le vrai et le faux, l'original et la copie, la copie et le simulacre, la chance de réfléchir autrement sur la question de l'actuel et du virtuel, sur le rôle et sur les enjeux de tout discours second, tout en entrevoyant de nouvelles façons de sentir le temps, un temps non chronologique qui bouscule et recadre les origines. Au cours de son long chemin, *Fiction transfuges* nous amène vers une telle lucidité transfictionnelle, capitale pour les lecteurs, les critiques et les créateurs d'aujourd'hui et de demain.

« La transfictionnalité multiplie les difficultés de lecture en surimprimant, à celles posées par chaque texte pris individuellement, celle de ne plus trop savoir si cette considération isolée est encore possible ou légitime. Avec elle, c'est donc l'objet même de l'interprétation qui se dérobe et devient incertain. De là, sans doute, les maximes érigées en principes indiscutés : accorder un statut différent à la fiction originale et à ses dérivés apocryphes, douter de la valeur esthétique d'ensembles proliférants comme les séries, c'est chaque fois conjurer les périls interprétatifs auxquels exposent les ensembles transfictionnels lorsqu'ils incitent à "injecter" dans un texte des données diégétiques venues d'autres récits ou

demandent au lecteur d'arbitrer des conflits à l'échelle intertextuelle. L'élection d'un "auteur original" simplifie tout cela — même si [...] elle ne suffit pas à résoudre tous les problèmes : raison de plus pour que le théoricien, dans ses efforts d'élucidation, en fasse un sujet de réflexion et non une prémisses de sa propre activité » (p. 449). Ce passage souligne, comme on a déjà pu le mentionner, l'une des forces de l'ouvrage de R. Saint-Gelais : celle de constituer une méthode à partir de son objet d'étude ou, plus exactement, d'entreprendre une reprise éthique des enjeux esthétiques de la transfictionnalité. Comme peu de méthodes savent le faire, la pensée transfictionnelle accorde une place de choix au sujet dans son enquête sur l'actuel et le virtuel, le réel et la fiction. C'est une méthode qui comprend, accepte et accentue la réalité de la fiction littéraire, à travers une redescription du monde et de soi. Par une « telle coexistence entre critique et fiction » (p. 455), cette théorie nouvelle — théorie de l'imaginaire transfictionnel — doit réfléchir sur sa visée et sur son édification éthiques. Opérer une exploration transfictionnelle des œuvres, des mouvements et des canons, c'est pratiquer une lecture inspirée de l'histoire de l'art et de la littérature, c'est faire de l'œuvre d'art première un lieu déclencheur pour le vertige du second degré et du recadrage ontologique. Il s'agit également d'élargir le potentiel événementiel du texte, de faire en sorte que tout puisse devenir un événement ou, pour le dire autrement, que tout puisse avoir un sens. Selon l'imagination du lecteur, du critique et du créateur, chaque signe est en mesure de devenir une monade leibnizienne, une fenêtre événementielle donnant sur un autre monde possible ou sur une répétition-différenciation d'une autre facette du monde. Pour ainsi dire, l'œuvre baigne dans l'omnitemporalité de la

pensée et de l'imagination qui, à tout moment, peuvent effectuer une intervention rétroactive, une nouvelle transmission du savoir de l'œuvre. C'est le côté baroque de la transfictionnalité, plongeant ce nouveau-né de la poétique dans un monde quasi acentré (telle la géométrie projective du XVII^e siècle), dans un renversement des origines et des valeurs. Dans cet univers pour le moins curieux, chaque transfiction est un point de vue — fictionnel, ontologique, et (qui sait ?) plus encore — à la fois sur l'imagination en général et sur l'œuvre originelle en particulier. C'est d'ailleurs l'intérêt des grands cycles transfictionnels tels les « Sherlock Holmes », les « Harry Potter » ou encore les univers élargis de Tolkien ou d'Asimov, avec leurs milliers de variantes-continuations-critiques, que de présenter un monde de prétendants où s'affrontent, se recoupent et, parfois, s'allient et se juxtaposent (il existe en effet des transfictions de transfiction, transfictions au second degré) des œuvres-points de vue, des théories transfictionnalisées ou des transfictions théoriques. Les grands cycles transfictionnels incarnent la puissance de l'hétérogène, et c'est en cela qu'ils sont une situation pour la littérature et pour la pensée, une situation ontologique qui ne cesse de poser la question de l'être et de l'apparaître, dans un monde où la vérité se transmet à grands coups de simulacres. La transfictionnalité doit être un théâtre baroque, une scène de la répétition et une arène des points de vue. La fiction, c'est l'épreuve des prétendants ou l'odyssée du recadrage.

R. Saint-Gelais le dit clairement, à savoir qu'« [i]l faut partir du fait banal et controversé que les lecteurs, loin d'enregistrer un contenu véhiculé par le texte, participent d'active manière à l'élaboration de la diégèse. Banal, parce que cette activité sous-tend toutes les lectures, y compris les plus

anodines; controversé parce qu'elle remet en question l'idée d'autorité exclusive du texte au profit de celle de coproduction, fut-elle asymétrique, de cette fiction » (p. 456-457). Et, quelques lignes plus bas, on trouve la proposition suivante, qui fonde la critique transfictionnelle sur les bases d'une « parafictionnalisation » (sorte de métaréception, de brouillage ou de friction entre la réception seconde et la création originale) des œuvres d'art :

Convenons qu'une partie de la diégèse dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu : paraphrases à fonction d'élucidation, inférences, hypothèses, prévisions... Ce discours, je propose de le penser à l'aide de la notion de parafictionnalisation, de manière à souligner que le lecteur ne le produit que pour le verser aussitôt au compte de la fiction. Se dire, par exemple, que Holmes est plus futé que Watson, que Hamlet est névrosé ou que c'est l'amour de Sonia qui décide Raskolnikov à confesser son crime, c'est contribuer chaque fois à la diégèse par des propositions, qu'elles soient paraphrasiques, synthétiques ou conjecturales : ces propositions, lorsque nous les produisons, ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif. Ce qui définit la parafictionnalisation n'est donc pas son contenu propositionnel, éminemment variable, mais l'orientation diégétique qu'elle imprime à la lecture. (p. 457-458)

De telles propositions offrent un socle idéal à la transfictionnalité. C'est en cela que la théorie transfictionnelle des mondes possibles est le pas suivant de la parafictionnalisation des univers diégétiques de la lecture active, de la lecture comme geste ou comme point de vue en mouvement. La transfictionnalité perpétue et alimente la réalité de l'acte virtuel que sont la lecture et, puisque seule une différence de degré les sépare, l'interprétation. En répétant le texte de façon imaginaire, le lecteur fait donc preuve d'interprétation et de création. Les grands (et les moins grands)

cycles transfictionnels sont comme des cultures de l'interprétation et des ateliers collectifs d'écriture. Pour le chercheur, ils représentent l'occasion de réfléchir à la multiplicité d'activités et de singularités qu'incarne l'histoire vivante de la littérature, elle-même comprise comme lieu de transfert affectif, perceptif et conceptuel, et comme territoire transductif de la pensée.

« *Nous volons vraiment d'étoiles en étoiles* »

Dès que nous lisons réellement une œuvre, dès que nous sommes en mesure de lui poser des questions et qu'elle-même nous interroge, nous sommes dans la réalité de l'œuvre à faire, dans la logique pluriréaliste de la transfictionnalité et de ses enjeux. Le mouvement d'actualisation, allant des questions à l'œuvre à faire, passe par la différence et par la répétition dans le virtuel. De la reprise transfictionnelle, on comprend le vrai sens d'une actualisation créatrice. C'est ainsi que, pour le chercheur, l'ouvrage de R. Saint-Gelais a tout d'une révélation : *Fictions transfuges* arrive à mettre des mots et, surtout, à proposer des hypothèses et à mener des enquêtes sérieuses sur des phénomènes que nous expérimentons tous les jours, sous toutes les déclinaisons possibles et dans tous les domaines de nos activités, comme en témoignent les confessions de Cavell et sa nécessité de retourner à l'œuvre d'art par le souvenir et par l'imagination. On ne le dira jamais assez : il n'y a de répétition qu'imaginaire. Or, la répétition est partout : la création et la théorie en sont faites — la critique littéraire est en effet « plus engagée qu'on ne le croit sur le terrain de la transfictionnalité » (p. 532), dit bien R. Saint-Gelais dans un légitime appel à la lucidité et à la conscience —, selon le paradoxe de la (fausse)

page blanche que nous évoquions plus haut. Mais il y a un autre paradoxe, qui est celui de la non-marginalité de la transfictionnalité même, activité que l'on serait pourtant en droit de croire rarissime ou occulte, alors qu'elle est le pain quotidien de toute activité de lecture, de réflexion et de création.

On gagne maintenant à relire les premières lignes de *Fictions transfuges*. La transfictionnalité et ses enjeux :

Non loin de la table où j'écris ces lignes se trouvent entre autres *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean, le *Dom Juan* de Molière, *Autour de la Lune* de Jules Verne, *Sherlock Holmes of Baker Street* de W. S. Baring-Gould et *L'Univers* de Michel Tremblay de Jean-Marc Barrette. Collection hétéroclite à bien des égards — la littérature générale s'y mêle au récit policier et à la science-fiction, des romans y côtoient une "biographie", une pièce de théâtre et un dictionnaire de personnages — mais dont un dénominateur commun explique le rapprochement : chacun de ces livres participe à un ensemble plus vaste, fondé sur un type particulier de relation. C'est de cette relation qu'il s'agira ici. (p. 7)

Nul suspense ici : l'ensemble plus vaste, c'est bien sûr celui de la transfictionnalité. Or, la position narratoriale de R. Saint-Gelais, en ouverture de son dernier opus, est révélatrice de celle propre à tout « homme de lettres », qu'il soit lecteur, traducteur, écrivain ou critique transfictionnel. En effet, nous vivons tous entourés de livres, d'histoires, de personnages et de fictions qui structurent et peuplent notre imaginaire. Si nous tentons d'écrire, ce sera toujours entre ces livres, pour ne pas dire entre ces lignes. La difficulté, celle-là même à laquelle s'attaque *Fictions transfuges*, est de trouver la vraie liberté à même une telle contrainte qui, au fond, risque fort d'être elle aussi paradoxale. Nous sommes tous à la recherche de ce qu'a su trouver le narrateur de Proust — écrivain qui commença d'ailleurs sa carrière par la série para- et transfictionnelle des pastiches de *L'Affaire Lemoine* — tel qu'il en

fait mention dans ce passage de *La Prisonnière* sur la peinture d'Elstir et la musique de Vinteuil :

Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien. Car si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles. (1988 [1925], p. 762)

Captifs d'un monde où toutes les histoires semblent déjà avoir été jouées, les joies et les drames écrits, il nous reste toujours la possibilité, grâce à l'art, de voir le monde, le nôtre, autrement et, en prenant la fuite, de voler d'étoiles en étoiles.

Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice. (2009 [1955]), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- CAVELL, Stanley. (1999 [1979]), *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Belin.
- CITTON, Yves. (2010), *L'Avenir des humanités*, Paris, Éditions La Découverte.
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière*. (1988 [1925]), dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».