



Vol. 9, no 1, Hiver 2014

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>

Ambivalences et carrefours génériques à l'âge classique

Marie-Christine Pioffet
York University

Mawy Bouchard
Université d'Ottawa

S'intéresser aux genres littéraires peut paraître à première vue futile à une époque où la notion est de plus en plus remise en question. Aujourd'hui, le concept même de genre tend à se « désagréger », pour reprendre le terme de Tzvetan Todorov (1987, p. 27). Paul Zumthor remarquait aussi que l'utilisation du mot n'était pas « sans danger », qu'il désignait des classifications fondamentales comme le récit, le drame et le lyrisme, mais aussi des sous-genres comme l'épigramme, l'ode et la chanson de geste (1984, p 8). Constat analogue de François

Dumont et de Richard Saint-Gelais, qui notent le caractère problématique du concept en même temps que sa nécessité en théorie littéraire (2005, p. 7-19)¹. En somme, plusieurs théoriciens et commentateurs ont mis en évidence les impasses de la poétique des genres. Une des difficultés de l'emploi du terme vient d'abord de ses fluctuations sémantiques et référentielles au gré des époques. Cependant, ce sont surtout les barrières épistémologiques, celles qui délimitent un espace théorique où la « chose littéraire » n'a pas une existence autonome, qui rendent problématique l'usage d'une notion aussi courante que celle de « roman », par exemple.

On se souviendra que la triade aristotélicienne, qui distingue essentiellement les moyens, les objets et les modes de la représentation, ne prend en compte que trois « genres », soit ceux de l'épopée, de la tragédie et du lyrisme, laisse une place fort marginale aux autres formes littéraires, qui deviendront, notamment dans les réflexions poétiques du XVI^e siècle italien, en raison de l'absence d'une théorie ancienne et légitime, des formes caduques ou peu prisées. Les auteurs d'arts poétiques, longtemps sous l'emprise d'Aristote, dissertaient sur les règles des trois grandes catégories littéraires et sur les mérites de chacune d'entre elles. Depuis lors, l'usage du terme « genre » a beaucoup évolué. Certes, le mot, apparu dans la langue française en 1549 au sens de « catégorie d'œuvres, définie par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style) », si l'on se réfère au célèbre manifeste de Du Bellay, n'est pas univoque et suppose par définition des glissements de sens à travers les âges. Ainsi

¹ Un nombre important d'études ont été publiées sur la question du genre littéraire sous l'Ancien Régime. Nous ne proposons évidemment pas ici une bibliographie exhaustive ou un état de la question ; nous nous bornons plutôt à citer des titres particulièrement importants, qui ont nourri notre réflexion.

peut-on concevoir le roman baroque et le récit picaresque comme faisant partie d'une même grande catégorie. Pourtant, malgré les variations liées à l'évolution des formes littéraires, la notion de genre ou de généricité est incontournable lorsqu'on aborde une œuvre, puisque les écrivains se réfèrent implicitement aux productions analogues, que ce soit pour s'en démarquer ou pour s'en inspirer. Plus on s'éloigne de l'herméneutique chrétienne et des poétiques « allégoriques » de l'époque médiévale et de la première Renaissance, plus le système aristotélicien prend de l'importance et fonde une République des lettres axée sur la notion même de genre. Le XVII^e siècle, où la critique littéraire connaît un essor considérable, reconsidère les catégories littéraires, comme le souligne Michel Fournier à propos du roman : « [l]e développement de la production romanesque de l'époque s'accompagne d'une importante réflexion sur le genre » (2006, p. 5). Le discours narratif, au cœur d'un affrontement théorique qui implique l'histoire, la nouvelle et le roman — un genre qu'il faut alors littéralement réinventer — constitue une sorte de laboratoire d'écriture, en rupture avec la tradition. Mais d'autres formes poétiques connaissent aussi des remises en question au moment « où s'engagent les grandes querelles françaises sur les "règles", celles du style, du poème dramatique, des genres mixtes, de même que le débat entre les Anciens et les Modernes », comme le rappelle à juste titre Anne Duprat (2009, p. 27). La formation de la doctrine classique se présente de ce point de vue comme un effort de rationalisation théorique exemplaire. La notion de genre gagne donc à être replacée dans son contexte historique et à être étayée par des études de cas, comme bon nombre de spécialistes et de

théoriciens de l'Ancien Régime l'ont montré au cours des dernières années.

Le présent dossier s'inscrit dans la mouvance très actuelle de la remise en question du concept de genre, tout en proposant de nouveaux ancrages théoriques aux études poétiques. Pour éviter les pièges du mot « genre », ses flottements et ses limites, nous préférons parler de types d'écrits, expression plus abstraite que nous employons dans le cadre du présent dossier pour désigner des pratiques discursives aussi différentes que le prologue dramatique, la description animalière ou la chronique amoureuse, dont il sera question ici.

Prenant pour objet quelques formes littéraires de l'Ancien Régime et surtout de la période classique au sens le plus large, les huit études réunies ici proposent un regard neuf sur les choix génériques des auteurs et les caractéristiques formelles des textes. Même si l'on exclut le plus souvent les genres mineurs des arts poétiques, on peut toujours percevoir dans ces textes un paradigme ou un modèle antérieur, qui oriente l'acte d'écriture et auquel les auteurs se réfèrent. Les collaborateurs du présent dossier se sont penchés sur les constantes et sur les règles implicites ou explicites du discours, qui mettent au jour des normes sous-entendues ou glosées dans le péri-texte ou tout autre commentaire métadiscursif. La majorité des textes réunis ici ont été présentés dans le cadre du deuxième colloque de la Société ontarienne des chercheurs en Ancien Régime, qui s'est tenu à Toronto le 11 novembre 2011. Ce qui ressort globalement de ces études ponctuelles, c'est le caractère mixte ou l'hybridation générique de plusieurs formes discursives. La première modernité coïncide, en France, avec

une contestation de la « tyrannie » d'Aristote, mais aussi, de façon plus globale, avec une certaine résistance au concept de genre littéraire. Les contributions présentées dans ce recueil révèlent que la production classique est beaucoup plus diversifiée et audacieuse que ne le laissent entendre les arts poétiques classiques. L'écrivain affirme souvent sa liberté et sa force créatrice dans le rejet de la norme poétique.

Grégoire Holtz aborde le concept transgénérique de « subtilité » utilisé par Jérôme Cardan dans son traité philosophique *De Subtilitate* et par Jacques Tahureau dans ses *Dialogues* pour consolider la valeur de leurs écrits et s'inscrire en faux contre l'autorité des Anciens. Par cette enquête, G. Holtz montre que, loin d'être superflue, la question des genres, terme qui est utilisé dans une acception très large, est convoquée en toile de fond dans ces deux textes contestataires et met au jour un « processus d'hybridation » de l'œuvre littéraire, située à la croisée de multiples héritages de pensée et d'écriture. Par-delà leurs différences formelles, les œuvres de Cardan et de Tahureau mobilisent autour de 1550 plusieurs outils philosophiques semblables, tout en remettant en cause le savoir aristotélicien et l'occultisme platonicien. La subtilité apparaît moins comme un genre au sens propre du terme que comme la manifestation d'une nouvelle manière de discourir et des hésitations formelles de l'écrivain en mal d'autorité et de crédit.

Dans une tout autre perspective, Alex Bellemare propose « une lecture générique » du *Roman comique* de Scarron, présenté comme une marqueterie textuelle, et s'intéresse notamment aux rapports entre les récits enchâssés et les récits-cadres. Il révèle les audaces du romancier, qui se joue des dimensions habituelles de l'histoire et du roman en

hypertrophiant la nouvelle aux dépens du récit-cadre. Il montre encore comment s'installent les tensions entre l'oral et l'écrit, le romanesque et le comique. L'œuvre de Scarron met donc en exergue, par ses « bigarrures », les hardiesses d'un auteur en rupture avec les conventions de son temps.

Sous le même angle de la mixité formelle, Nathalie Freidel examine *l'Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin, texte aux « contours génériques flous » situé à mi-chemin entre gazette et roman, nouvelle et genre épistolaire, fiction et mémoires. Ce livre, où la médisance se marie à la raillerie, où lettres, chansons, sonnets et formes poétiques brèves voisinent, où les exploits amoureux se déclinent sous « un mode héroïco-comique », apparaît comme un prototype achevé de l'hybridation générique. Mais il y a plus encore que ce métissage. N. Freidel montre que l'auteur Bussy-Rabutin prend le contre-pied de la « poétique » de la conversation mondaine et des « règles établies dans les manuels de civilité ». L'histoire rabutinienne met à mal toute la culture galante et les genres mondains qui émaillent cette fresque provocatrice. Enfin, pour N. Freidel, il s'agit d'une « œuvre expérimentale » qui contribue au renouvellement du genre romanesque.

L'étude de Jean Leclerc nous amène au confluent de la farce moliéresque et du conte grivois lafontainien, appréhendé comme deux « genres à miroir » ayant pour dénominateur commun le recours à la ruse, procédé comique par excellence depuis la *Farce de maître Pathelin*. L'examen de cette topique et en particulier du *topos* du trompeur trompé met en évidence des mécanismes semblables, voire identiques. Par ces regards croisés sur les comédies et le conte, J. Leclerc fait valoir que le conte grivois et la farce « vont souvent par paires quand il s'agit

de la ruse » et que Molière comme La Fontaine, tout en démasquant les hypocrites et les faux dévots dans leurs œuvres, participent au triomphe de l'épicurisme.

Luke Arnason, pour sa part, donne un sens très spécifique au terme « genre », en examinant le prologue dramatique dans les pièces de théâtre de la fin du Grand Siècle et surtout ses enjeux politiques et artistiques. Ayant recours à l'herméneutique de l'allégorie théâtrale, L. Arnason fait valoir que plusieurs prologues, loin de chanter les louanges du pouvoir royal, dénoncent en contrepoint la « tyrannie » de l'Académie Royale de Musique et tentent d'exposer une signification privilégiée de la pièce.

Comme plusieurs pratiques discursives, la description animalière buffonnienne est un « genre » protéiforme, à la jonction des sciences et des belles-lettres, comme le souligne Swann Paradis. Non seulement s'agit-il d'un genre pluridisciplinaire « aux frontières poreuses », selon l'expression de S. Paradis, mais les souvenirs intertextuels en amont et le métadiscours trahissent « une instabilité générique », ou plus exactement une volonté de se démarquer des écrits antérieurs, qui fait de l'*Histoire naturelle* de Buffon une œuvre presque inclassable.

Enfin, les deux dernières études se consacrent au « genre » hybride qu'est la relation de voyage. Andreas Motsch parcourt les XVI^e et XVII^e siècles pour retracer l'évolution de cette pratique qu'il définit comme un discours « intermédiaire » entre le roman et d'autres formes d'expression, plutôt que comme un genre littéraire proprement dit. Toutefois, il n'en dégage pas moins certaines constantes formelles comme la narration à la première personne, la « simplicité » du langage et

les affirmations de véracité qui permettent d'envisager la relation de voyage comme une pratique discursive codifiée par certaines règles implicites. Il s'intéresse aussi à l'étymologie du mot « relation », puis à l'essor, aux ^{XVI}^e et ^{XVII}^e siècles, du compte rendu de voyage ou d'expédition qui, après le ^{XVIII}^e siècle, décline.

L'enquête de Sébastien Côté ne concerne pas la forme de la relation de voyage, mais prend plutôt pour objet la réception des écrits viatiques de la Nouvelle-France dans les histoires littéraires du Canada et révèle que leur place est tout à fait comparable à celle des autres écrits relatifs à la Nouvelle-France. Il semble donc que les critiques des ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles ne considèrent pas ce « genre » comme une forme marginale de l'expression littéraire.

Ce collectif tient donc d'un double pari, celui de montrer la complexité des questions liées à la généricité sous l'Ancien Régime, et celui de prendre en compte la variété des recherches effectuées autour de cette vaste question des catégories littéraires, qu'on ne finit pas de repenser et de redéfinir.

Au terme de ce travail, nous aimerions remercier la Faculté des Arts libéraux et des Études professionnelles de l'Université York ainsi que le Département d'études françaises de ce même établissement pour les subsides obtenus pour l'organisation de la journée d'études. Nous tenons particulièrement à remercier Stéphanie Girard de sa précieuse relecture des études, qui a facilité notre tâche.

Bibliographie

- BOUCHARD, Mawly. (2006), *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, New York / Amsterdam, Rodopi.
- CHEVROLET, Teresa. (2007), *L'Idée de fable. Théorie de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz.
- COHEN, Ralph. (1986), « History and Genre », *New Literary History*, vol. XVII, n° 2, hiver, p. 203-218.
- COMBE, Dominique. (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».
- DEMERSON, Guy (dir.). (1984), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine (Centre d'études franco-italien, Universités de Turin et de Savoie, Bibliothèque Franco Simone, n° 3).
- DUMONT, François, et Richard SAINT-GELAIS. (2005), « Mouvances du genre » (introduction), dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles Tendances en théorie des genres*, Québec, Nota bene, p. 7-19.
- DUPRAT, Anne. (2009), *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion.
- FOURNIER, Michel. (2006), *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

- FOWLER, Alastair. (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- GENETTE, Gérard. (2002), « Des œuvres et des genres », dans *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- et al. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature ».
- et al. (1977), Dossier « Genres », *Poétique*, n° 32, novembre, p. 389-489.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1997), « Genres littéraires », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel / Encyclopædia Universalis, p. 339-344.
- . (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- TODOROV, Tzvetan. (1987), « L'origine des genres », dans *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », p. 27-37.
- ZUMTHOR, Paul. (1984), « Perspectives générales », dans Guy DEMERSON (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 7-13.

La « subtilité » vers 1550 : L'écriture de l'expérience au carrefour des genres chez Cardan et Tahureau

Grégoire Holtz

University of Toronto (Victoria College)

Lorsque Rabelais se moque de Duns Scot, l'éminent « docteur subtil » de la scolastique médiévale qui, par la voix de Panurge, devient le « docteur subtil en lard » (1994, p. 423), il ne fait que cristalliser une moquerie généralisée contre les autorités (ou plutôt les héritiers de ces autorités) dont les discours sont décrits comme autant d'arguties, de raisonnements inutiles et abscons. Il s'inscrit dans la continuité de la satire érasmienne de *l'Éloge de la folie*, dont les flèches visaient déjà les autorités scolastiques et leurs prétentions à la subtilité :

Des subtilités plus subtiles que les plus subtiles encombrant encore les voies où vous conduisent les innombrables scolastiques. Le tracé d'un labyrinthe est moins compliqué que les tortueux détours des réalistes, nominalistes, thomistes, albertistes, occamistes, scotistes, et tant d'écoles dont je ne nomme que les principales.¹

Il est hors de mon propos, et de ma compétence, de revenir sur la lutte, souvent caricaturée, entre « scolastiques » et « humanistes » dans la première moitié du XVI^e siècle et sur l'héritage de Duns Scot, le « docteur subtil » dont l'influence, tout au long du XVI^e siècle et jusqu'à Descartes, reste bien plus importante qu'on ne l'a écrit². Loin de se borner aux cibles scolastiques, la satire (du moins celle d'un Rabelais) vise de nouveaux prétendants à la « subtilité », comme Her Trippa dans le *Tiers Livre*, et toute une série de savants qui, aux marges de la philosophie et de la divination, se présentent comme les dépositaires d'une sagesse occulte. Chez les astrologues, de Simon de Phares³ à Nostradamus, la subtilité désigne pourtant une qualité éminente, la capacité à discerner et à interpréter les mouvements des astres et à en tirer les conclusions nécessaires.

¹ Nous avons modifié la traduction de Pierre de Nolhac (1936) pour rendre compte du polyptote d'Érasme sur « subtil » (« lam has subtilissimas subtilitates subtiliores etiam reddunt tot scholasticorum viae, ut citius e labyrinthis temet explices, quam ex involucris Realium, Nominalium, Thomistarum, Albertistarum, Occanistarum, Scotistarum, et nondum omneis dixi, sed praecipuas dumtaxat. »). Tout au long de sa declamatio, Érasme s'en donne à cœur joie : il ridiculise à sept reprises le surnom de Duns Scot.

² Sur cette question, voir Demonet (2008 et 1992). Voir aussi, pour l'époque postérieure, Schmutz (2002).

³ Parmi tant d'autres, « Maistre Bertholt » est décrit comme un « homme très subtil en toutes les parties de astrologie » (p. 596), de même pour « maistre Corrad Heingater », « expert docteur en medicine, subtil et proffond astrologien » (p. 586).

Le concept de « subtilité » constitue ainsi un concept fuyant, mais aussi un argument clef utilisé, renvoyé, débattu et qui témoigne de la crise herméneutique qu'on s'accorde à reconnaître dans la première moitié du XVI^e siècle (voir Jeanneret, 1994). En effet, la crise de la lecture des signes, la concurrence des lectures possibles de la Bible, la décadence du cursus des arts libéraux et l'émergence d'un nouvel empirisme médical (dont certains ouvrages anatomiques et botaniques donnent la mesure), sont autant de symptômes d'un bouleversement épistémologique, à cette époque caractérisée non seulement par la compétition entre des savoirs en mutation, mais aussi par de nouvelles modalités de formulation, ou d'énonciation, des discours savants. Parmi ces différentes modalités, la question des genres est particulièrement centrale : parce qu'ils sont souvent impliqués dans des processus d'hybridation, les genres constituent de véritables révélateurs, au sens chimique du terme, pour analyser cette mutation dans la production des discours savants et dans les positionnements polémiques qui les accompagnent. En 1550, au moment où Rabelais a (presque) achevé son œuvre, la « subtilité » se situe ainsi au cœur de ce trouble, qui est de nature tant épistémologique et morale que générique : la « subtilité » semble revendiquée par certains pour affirmer un nouveau discours d'expertise, inscrit dans le genre traditionnel du traité, mais elle est aussi mobilisée par d'autres pour dénigrer, à travers des genres d'inspiration satirique, la prolifération de discours qui prétendent à une finesse ou à une sagesse supérieures.

Mais que signifie alors la subtilité ? Quelles nouvelles significations viennent enrichir les usages qu'on peut faire de la subtilité, usages qui ne se limitent plus aux adresses (et aux ruses) de la raison, mais à un discours plus encyclopédique fondé

sur le primat de l'expérience ? Comment la subtilité a-t-elle pu servir l'établissement de nouveaux discours qui, par-delà leur diversité, voire leur opposition, ont en commun la critique des autorités ? Pour répondre à ces questions, on commencera par rappeler la plasticité sémantique de la subtilité, avant de s'intéresser à deux actualisations particulièrement spectaculaires à l'orée de la décennie 1550, soit le traité *De Subtilitate* publié en 1550 par le médecin (et astrologue) italien Jérôme Cardan et les *Dialogues non moins profitables que facétieux* de Jacques Tahureau, rédigés vers 1553-1555, mais édités en 1568, bien après sa mort. Si le second répond au premier, c'est bien au nom d'une autre conception de la subtilité, qui ne renvoie plus à l'omniscience empirique du naturaliste italien, attentif aux formes et aux substances des êtres et des choses, mais à une mise en pratique de la raison, inscrite dans le cadre de la philosophie épicurienne. L'analyse des genres employés, à savoir le traité naturaliste et le dialogue satirique, permettra de voir comment la subtilité se situe au carrefour de deux discours complémentaires, lesquels, au-delà de leurs différences, réclament sur le même mode la reconnaissance de leur nouveau type d'autorité.

La subtilité : un concept en mouvement

Tout d'abord, la notion même de subtilité semble, par son histoire et ses origines, susciter des interprétations particulièrement libres. En effet, le concept se situe aux confins de la cosmologie, de l'argumentation philosophique et de la rhétorique. Il renvoie encore à des qualités tant intellectuelles que physiques, désignant la finesse, l'adresse, la force de

pénétration, mais aussi la ruse, la tromperie. La richesse polysémique de la subtilité se fonde sur le fait qu'il s'agit moins d'un concept doté d'une valeur transcendante que d'un concept transversal, extensif, parcourant de très nombreux domaines par les possibilités infinies de son application. Présentons rapidement les cinq principaux sèmes de la subtilité, pour mieux comprendre les sens que Cardan et Tahureau vont mobiliser puis subvertir.

« Subtilité » est dérivé de « subtil », *subtilis*, à l'origine un terme de tisserand désignant un fil tellement ténu qu'il passerait sous la trame du métier à tisser (*sub-* / *tela*, la trame). La subtilité est originellement synonyme de légèreté et de finesse. Dans le système cosmologique d'Aristote, la subtilité est une des « qualités élémentaires de l'univers visible et changeant, [...] synonyme de légèreté, et d'absence de poids ou de densité, [...] propre aux deux éléments, "feu" et "air" »⁴. Cette légèreté consubstantielle à la subtilité apparaît aussi bien dans les *subtili corpore*, le corps subtil de la philosophie épicurienne⁵, que dans la philosophie thomiste, où les corps subtils sont logiquement ceux des bienheureux⁶. Ce premier sens est omniprésent dans la valeur que conserve la subtilité à la Renaissance. Plus précisément, à l'époque qui nous intéresse, on le retrouve en 1555 chez Nostradamus pour illustrer le « subtil esprit du feu » (« Préface », p. 6). De même, l'adverbe « subtilement » définit l'opération de distillation ou de pulvérisation par laquelle les médecins (mais aussi les alchimistes) séparent les éléments. Ainsi, Sébastien Colin en 1553, dans sa polémique *Declaration sur les abuz et tromperies*

⁴ Voir Aristote, *De Coelo*, III, 1, 29, b, 8. D'après la synthèse de J.-M. Aubert (1988).

⁵ Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 901.

⁶ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Supplément, 76, 3 et 77, 1.

que font les apothicaires, utilise le terme dans son sens technique de distillation pour décrire la préparation de la rhubarbe « subtilement » préparée en infusion⁷.

Le second sens du mot renvoie à la force de pénétration, au dynamisme au sens propre, qui est une conséquence de la légèreté et de la rareté en matière. La subtilité se définit par sa composante éthérée, spirituelle, et s'oppose ainsi à la matérialité. Cette qualité de la subtilité explique aussi le troisième sens et son application au jugement : la subtilité dans l'analyse, jusqu'aux excès dont se moque Érasme, désigne un esprit capable de pénétrer les propriétés cachées des choses, d'accéder à un degré élevé d'abstraction, mais aussi de faire preuve de profondeur dans son analyse. Il faut préciser que ce sens ne se limite pas au seul exercice des facultés intellectuelles, mais connaît aussi une extension physique, la subtilité désignant l'adresse (d'abord au niveau tactile), l'agilité ou la finesse de la perception⁸.

Le quatrième sens du terme « subtilité » ne renvoie plus à la qualité de l'esprit, mais à l'invention qu'il produit. Qualifiant souvent des artifices ou des « inventions », l'adjectif « subtil » rend compte de l'infinie capacité de l'esprit humain, de la diversité des domaines dans lesquels il peut révéler son ingéniosité, depuis le sens rhétorique de l'*inventio* jusqu'aux applications les plus techniques et mécaniques. Toutefois, ce sens porte en lui sa dérive péjorative, la subtilité (et ses dérivés) désignant aussi le champ de la ruse et de la tromperie, c'est-à-dire des inventions néfastes,

⁷ En dépit du contexte très polémique de l'ouvrage, toutes les occurrences de la « subtilité » et de ses dérivés renvoient au sens technique qui consiste à distiller ou à pulvériser une substance pour en dégager sa quintessence.

⁸ Nous ne nous étendons pas, ici, sur la définition rhétorique de la *subtilitas*, qui désigne, selon Cicéron, un style simple, sans apprêt (*Orator*, 76-78).

voire diaboliques ou hérétiques. Robert Estienne, dans son *Dictionnaire français-latin* (1539), indiquait par exemple que « dissimulation entre si subtilement es cœurs des hommes ». Quant à Noël Du Fail, il raconte dans ses *Propos rustiques* (1547) comment Tailleboudin est initié aux tours et « piperies » de la gueuserie, comme celui qui consiste à « contrefai[re] le Muet, [en] retirant subtilement la langue » (p. 101). Bientôt, le diable sera identifié au « Subtil »⁹ qui se déplace dans l'air, l'élément le plus léger. Mais ce sont aussi toutes les formes d'idolâtrie ou de paganisme qui sont renvoyées dans le domaine des inventions maléfiques. Ainsi, Nicolas de Nicolay, dans ses *Pérégrinations orientales*, rédigées entre 1553 et 1555, raconte comment les « Grecs par leur merveilleuse industrie et subtilité d'esprit furent inventeurs de plusieurs manières monstrueuses de superstition et d'idolâtrie » (p. 269).

On voit ainsi à quel point la plasticité sémantique de la subtilité autorise un grand nombre d'emplois, ou de détournements, son sens oscillant entre l'adresse et la tromperie, la finesse et la complexité absconse : à une époque aussi troublée que le milieu du XVI^e siècle, la subtilité est riche d'une malléabilité permettant toutes les expérimentations, toutes les audaces pour affirmer un nouveau rapport au savoir.

Un nouveau « docteur subtil » ?

Cardan et le De Subtilitate

⁹ Les identifications de Satan au « Subtil » sont présentes dans le corpus démonologique, mais aussi dans la littérature morale, de Tahureau (voir plus loin) à La Primaudaye déclarant que le « père Sathan, [...] par sa subtilité & cautelle abusa de la simplicité de nostre premiere mere, à la ruyne de tout le genre humain » (1593, livre I, chap. 11, f. 59 r^o).

En 1550, Cardan publie à Nüremberg les vingt-et-un livres de son traité *De Subtilitate*. Quelques mois plus tard, il en donne une version amendée à Lyon, chez G. Rouillé, et à Paris, chez R. Granjon et M. Fezandat. À ce moment de sa carrière, Cardan est déjà bien connu pour ses travaux de médecin, de mathématicien, mais aussi d'astrologue (voir Grafton, 1999). Le succès de son *De Subtilitate* est immédiat. La censure, française et espagnole, ne tarde pas¹⁰. L'ouvrage est réimprimé, puis traduit en 1556 par Richard Le Blanc¹¹, avant de susciter la violente réplique de Scaliger répondant point par point à Cardan dans ses *Exotericarum exercitationum liber XV de subtilitate*¹², publiés à Paris en 1557, chez Vascosan¹³. Le choix de le rééditer à Lyon, ville célèbre pour ses astrologues et où Cardan (1991, p. 102) a séjourné lors de son voyage en 1552, n'est sans doute pas gratuit; il permet une diffusion du livre qui,

¹⁰ Les raisons de cette censure sont diverses : certes, certains passages de *De Subtilitate* sont hétérodoxes (ceux qui concernent les exorcismes et les démons, par exemple) et les écrits de C. Agrippa ont déjà été censurés dans les années 1530. Mais on peut aussi penser que c'est d'abord la publication à Nüremberg, chez un imprimeur réformé (Johann Petreius) et censuré au même moment pour ses publications religieuses et polémiques, qui a décidé les censeurs de la faculté de théologie de Paris (voir De Bunjanda, F. Higman et J. K. Farge, p. 95 et 168).

¹¹ Le polygraphe Richard Le Blanc s'est spécialisé dans la traduction des Anciens, comme Platon (1546), Hésiode (1547), Ovide (1554), Virgile (1555), ou des Pères de l'Église, comme Chrysotome (1553). La *Subtilité* de Cardan est, à notre connaissance, le seul ouvrage moderne qu'il a traduit. Alors que le traité de Cardan se montre souvent critique envers les autorités, Richard Le Blanc, dans sa dédicace à Marguerite de France, situe Cardan dans la lignée des auteurs antiques les plus vénérables, philosophes et poètes; il en fait un « Ancien » moderne : « aucuns ont aymé la varieté : & pource ilz ont traité de diverses disciplines, tant divines qu'humaines, au grand profit des mortelz, comme Plato, Aristoteles, Homerus, Cicero, Virgile, & plusieurs autres, lesquelz Hierome Cardanus a imitez » (Cardan, 1578, f. * ij v°).

¹² Ce débat a fait couler beaucoup d'encre. Voir entre autres Maclean (1984), Lardet (1995) et Jensen (1994).

¹³ Sur les relations de Scaliger avec Vascosan, voir Magnien (1982).

de fait, va connaître un triomphe éditorial dans l'Europe entière (voir Maclean, 1994). Dans son autobiographie, Cardan (1991) classe le *De Subtilitate* dans les ouvrages de « physique » (p. 200) (*Physicī*) qu'il a publiés, mais il précise qu'il l'a écrit « à la suite de songes répétés » (p. 205) : sa rédaction est ainsi placée sous le signe du rêve prémonitoire, mais la quête de la reconnaissance et de la gloire qu'il recherche tant n'y est pas non plus étrangère (p. 204)¹⁴.

La publication du *De Subtilitate* marque un tournant dans la carrière de Cardan, qui prend une ampleur internationale, phénomène qui s'explique entre autres par l'ambition encyclopédique de son enquête. La diversité des sujets abordés est telle que Cardan traite tout autant des anges et démons, des écritures cryptées, de l'alchimie, de la putréfaction, des métaux et minéraux, que des canons et des instruments hydrauliques, qui sont, à leur façon, une autre incarnation de l'universelle et protéiforme ingéniosité présente dans l'univers et dont le naturaliste traque les signes, comme l'avait montré l'étude de J. Céard¹⁵. Cette prédilection de Cardan pour le principe d'une *varietas* infinie et diffuse apparaît encore dans son *De Varietate rerum* (1557), pendant du *De Subtilitate* avec lequel il constitue une œuvre bicéphale sur la philosophie de la nature¹⁶. Au cœur de cette inspiration commune, Cardan a un modèle en tête, qui lui sert de référence mais qu'il souhaite aussi dépasser (voir 1578, f. 1 v^o) : l'*Histoire naturelle* de Pline,

¹⁴ Sur ce désir de la « vaine gloire » de Cardan, voir Maclean (2007).

¹⁵ Sur cette question, voir Céard (1996, p. 229-251 et 344-347), Rigolot (2002) et Dagron (2005).

¹⁶ Maclean (1984, p. 232) montre qu'à l'origine, Cardan pensait bien plus à un « quartet » encyclopédique, mais les deux autres traités, *Arcana aeternitatis* et *De Fato*, ne furent pas publiés. Sur la philosophie de la nature, voir Eamon (1994).

dont les trente-sept livres servent pendant tout le Moyen Âge et la Renaissance de livre du monde, de compilation recensant l'ensemble des savoirs accumulés pendant l'Antiquité (voir Boutroue, 1998, et Naas, 2002). Ce modèle encyclopédique, relayé par les compilations médiévales — celles d'Albert le Grand ou de Solin —, va servir de support matriciel aux recherches de Cardan sur la subtilité.

Mais que signifie la subtilité chez Cardan ? Le naturaliste commence par décrire un objet subtil, c'est-à-dire un phénomène complexe et difficile à appréhender, avant de proposer une définition du sujet qui possède la subtilité, c'est-à-dire la propriété de l'esprit capable de résoudre ces difficultés :

Or est subtilité quelque definition & raison, par laquelle les choses sensibles difficilement sont comprises par les sens, & les choses intelligibles par l'intellect ou entendement. [...] Si obscurité engendre difficulté, ce livre seulement elit, & par election separe les matieres tres-obscuras. (1578, f. 1 r^o-v^o)

Comme l'ont montré de nombreux critiques, parmi lesquels Ingegno, Maclean et Siraisi¹⁷, la subtilité désigne autant la nature des « choses difficiles » et « tres-obscuras » qui sont étudiées que, par extension, la faculté — la force de pénétration, pour reprendre la définition dégagée plus haut — permettant d'éliminer « le doute des choses incertaines » (Cardan, 1578, f. 1 r^o). D'un côté, l'infinie variété des phénomènes (naturels ou

¹⁷ Voir Ingegno (1980), Siraisi (1997) et Schütze (2000). Cinq importantes publications d'actes de colloques ont aussi permis de renouveler la compréhension de Cardan : Kessler (1994), Baldi et Canziani (1999 et 2003), Albé (2003) et Boriaud (2012). Dans le sillage de ces travaux, de nombreuses rééditions des œuvres de Cardan ont été récemment publiées : *De libris propriis*, éd. I. Maclean, Milan, Franco Angeli, 2004 ; *De immortalitate animorum*, éd. José Manuel García Valverde, Milan, Franco Angeli, 2006 ; *Somniorum Synesiorum Libri Quatuor*, éd. et trad. J.-Y. Boriaud, Florence, Leo Olschki, 2008 ; *De uno, sobre lo uno*, éd. J.-M. García Valverde, Florence, Leo Olschki, 2009.

artificiels) qui font signe et interpellent la curiosité du naturaliste, de l'autre son éminente capacité à distinguer, à élucider, à « élire » et « séparer », c'est-à-dire à faire preuve de subtilité. Au cœur de ce processus, l'expérience joue un rôle clef. Cardan précise en effet que tous les développements sur la subtilité doivent être fondés sur une expérience personnelle : « Et toutesfois si je n'ay toutes choses cognuës comme expérimentées exactement je perdray (comme on dict coustumierement) mon labour & mon huile » (1578, f. 1 v°).

Ce poids de l'empirisme apparaît dans de très nombreuses sections de son traité recensant une multitude de phénomènes « subtils » que Cardan s'efforce d'élucider par l'expérience, mettant ainsi à l'épreuve sa propre subtilité. Par exemple, il se réfère au baume qu'il a « manié » à Lyon chez Sebastien Serlio (1578, f. 209 v°); ailleurs, il raconte avoir « veu le membre viril s'estendre à quelques uns quand on les pendoit » (f. 314 v°). À propos des phénomènes surnaturels qui sont présages de mort, il déclare encore ne se fier qu'à sa propre expérience : « Quand à ce que j'ay veu & ouy, je ne suis deceu » (f. 465 r°). Ce qui apparaît très nettement dans les anecdotes où Cardan se met en scène en train d'expérimenter des matières subtiles, c'est l'association intime entre le primat de l'expérience et le refus des *auctoritates*. Cette critique des autorités traditionnelles et livresques sert de fondement à l'affirmation de sa propre autorité, acquise précisément par son expérience personnelle et décisive (toujours la force de pénétration) sur des matières obscures¹⁸. Certes, le seizième livre, consacré aux sciences, s'achève sur une liste de douze « personnages excellens

¹⁸ À cet égard, la stratégie choisie par Cardan est bien différente de celle de certains partisans de l'astrologie qui, comme Michel Servet (2004) en 1538, défendent leur art par une surenchère dans l'allégation d'autorités.

aux disciplines », dans laquelle Cardan cite certaines autorités, Aristote et Galien¹⁹ par exemple... mais ce sont surtout les qualités d'invention²⁰ et d'ingéniosité empirique, d'Archimède à Euclide ou à Vitruve le « mécanique ouvrier », qui sont soulignées. Aristote n'est cité que pour « la description de la vie des animaux, les mœurs et compositions par merveilleuse invention », ce qui permet d'évacuer en quelques mots sidérants la part logique, morale et métaphysique de son œuvre. Les seules autorités sont des « inventeurs » et encore, ceux-ci ne sont cités que parce qu'ils le confirment dans le choix de ses propres critères d'élucidation et s'intègrent à son propre système d'explication des secrets de la nature²¹.

Ce primat accordé à l'expérience et à l'ingéniosité dans la pratique de la subtilité confirme la thèse que Cardan défendait dans les premières pages de son traité. Il mettait en effet en garde contre le poids des *auctoritates* en demandant : « qu'est-il plus laborieux, que ce livre, ou j'ay autheurs que je doy fuir, comme Plin & Albert, ausquelz principalement en ce genre de matiere on n'adjouste foy, pource qu'ilz mentent apertement, & n'ay aucuns que je suyve » (f. 1 r°) ? Plus loin, il déclare que certaines « choses [...] estoient non bien traictées des anciens :

¹⁹ Le rapport de Cardan avec Galien est très complexe : Cardan affiche, avec provocation, sa préférence pour Hippocrate... mais les écrits de Galien lui servent encore de matrice pour concevoir ses traités scientifiques. Voir l'analyse de Siraisi, 1997, p. 206-207.

²⁰ Cette curiosité qu'il manifeste envers les inventions peut être comparée à celle de Polydore Vergile dans son célèbre « livre des inventeurs » (*De Rerum inventoribus Libri VIII* [1499-1521]). Parmi les différentes traductions de ce texte, citons celle de Fr. de Belleforest, *Les Mémoires et histoire de l'origine, invention et autheurs des choses*, Paris, R. Le Mangnier, 1582.

²¹ Cardan précise qu'il les a lui-même « esleu[s] » (1578, f. 383 r°). Sur l'ambivalence de Cardan vis-à-vis d'Aristote, voir Margolin (1976), Maclean (1984) et, ici-même, la note 51.

mais en ce je ne travaille, veu qu'il n'y a autorité aux escrivains contre l'experience » (f. 1 v^o)²². Ailleurs, il cite de nombreuses anecdotes personnelles ou d'autres sources empiriques, parmi lesquelles les voyageurs, qui sont des témoins — voire des expérimentateurs — privilégiés, jouent un rôle important²³.

Cardan, nouveau « docteur subtil »²⁴? L'autorité dont s'investit Cardan ne peut être assimilée au rationalisme, avec ses complexes raisonnements logiques, qui fit la gloire d'un Duns Scot. Ou plutôt, il faudrait dire que le statut ambigu que Cardan donne à la raison et, partant, à la subtilité, n'est comparable ni à notre conception et à ses échos cartésiens (on basculerait dans l'anachronisme), ni même aux différentes conceptions de la raison, héritées des philosophies antiques, qui étaient alors partagées par certains de ses contemporains. Si Cardan construit sa qualité d'herméneute sur l'ensemble des phénomènes subtils qu'il est capable d'élucider, il n'en reste pas moins que son élucidation ne peut pas toujours s'identifier à une mise en pratique de la rationalité, comme c'est le cas dans ses traités de mathématiques et dans ses ouvrages médicaux. Le fondement occulte, pour ne pas dire oraculaire, que Cardan attribue lui-même à son activité d'interprète des secrets de la

²² Le texte latin est le suivant : « *Erant et quaedam praeter haec ab antiquis non recte tractata : sed in his non laboro, cum nulla sit autoritas adversus experimenta scribentibus* » (*De Subtilitate Libri XXI* [1550], Lyon, Guillaume Rouillé, 1551, p. 2). Cardan déclare encore, à propos des pouvoirs du songe : « Or en laissant ces matieres, il convient retourner aux vrayes experiences » (1578, f. 452 v^o).

²³ Ses références aux voyageurs, que nous nous proposons d'étudier ailleurs, sont très nombreuses : voir par exemple Ca da Mosto (1578, f. 84 r^o), Marco Polo (f. 462 r^o), Oviedo (f. 316 r^o, f. 44 r^o), etc.

²⁴ La référence de Cardan à Duns Scot est lapidaire. L'impression domine que le naturaliste a surtout retenu le surnom du fondateur de la scolastique : « Jean Scotus luy succede [à Euclide] du pays mesme, qui estoit celuy qui a merité le nom de Docteur subtil pour sa doctrine. » (1578, f. 383 v^o-384 r^o).

nature n'est certes pas original à son époque²⁵, mais, dans la décennie 1550, il pouvait ne pas convaincre certains lecteurs qui se font une autre idée de la « raison » et qui ont pu sentir une volonté de les tromper.

Tahureau contre Cardan : la critique de la « subtilité »

Tromper, le mot est tombé. Par le caractère encyclopédique et infini de l'expertise que Cardan revendique, c'est un autre sens de la subtilité que le naturaliste convoque malgré lui et que le public reconnu, celui de la ruse et de l'ingénieuse tromperie. Parmi les contemporains qui réagirent les premiers au *De Subtilitate*, et bien avant la retentissante réponse de Scaliger, il faut compter Jacques Tahureau, auteur des *Dialogues non moins profitables que facétieux*. Terminés en 1555, l'année de sa mort (voir 1981, p. 104)²⁶, ses *Dialogues*, publiés chez Buon au terme d'une genèse éditoriale particulièrement complexe²⁷, sont tout autant que le *De Subtilitate* un immense succès de librairie. Les *Dialogues* sont eux aussi censurés et sont réédités quinze fois jusqu'en 1602. Connue pour son recueil de *Poésies*

²⁵ Sur les réactions contemporaines contre l'occultisme, voir entre autres celle de Symphorien Champier, étudiée par Copenhaver (1978).

²⁶ Sur la composition de cet ouvrage, voir Hayaert (2008).

²⁷ Dans sa dédicace, Maurice de La Porte fait le récit de cette publication : il raconte comment Tahureau, avant de retourner dans le Maine, laissa à Paris le manuscrit chez son frère, l'imprimeur Ambroise de La Porte. La mort de l'auteur (en 1555), puis de l'imprimeur (en 1557) ont fait « sursoir l'impression » et « la copie du present livre est demouree si longuement dans le coffre ensevelie » (Tahureau, 1981, p. 1-3). Enfin, M. de La Porte fait éditer le manuscrit chez Buon, qui publie alors beaucoup de poésie : Belleau, Grévin... et, bien sûr, Ronsard (1565 est aussi l'année de la publication de *l'Abbégé de l'art poétique françois*).

(1554), pour sa proximité avec Baïf et Du Bellay, mais aussi pour son *Oraison au Roy* (1554) militant pour l'emploi du vernaculaire²⁸, Tahureau est aussi l'auteur de *Dialogues* philosophiques et satiriques²⁹, où la prégnance du modèle de Lucien et de celui des *Tusculanes* est manifeste³⁰.

C'est dans le cadre du dialogue, un genre remis au goût du jour par Érasme dans ses *Colloques* et particulièrement goûté au milieu du XVI^e siècle³¹, que Tahureau fait converser deux personnages, le Cosmophile et le Démocritic. Le second révèle au premier la liste des tromperies et des abus qui le guettent, au fil de répliques facétieuses et édifiantes, mais surtout d'une telle longueur qu'elles atténuent le caractère dialogique de l'ensemble³². Par ses copieuses et virulentes diatribes, le Démocritic incarne surtout une nouvelle attention critique au sens réversible de la subtilité. En effet, le lexique de la ruse, omniprésent dans ses variations — « cauteles, abus, vaines mensonges, piperies » —, inclut aussi la subtilité : Tahureau dresse un inventaire des tromperies dont sont victimes (et complices) ses contemporains, véritable jeu de massacre³³ dans lequel la subtilité caractérise autant la perruque du courtisan

²⁸ Ces textes sont repris dans l'édition de ses *Poésies complètes*.

²⁹ Sur cette question, voir, entre autres, Peach (1986), Périgot, (2002), Bideaux, (1984), Pérouse (1977) et Sommers.

³⁰ Sur l'héritage des *Tusculanes* à la Renaissance, voir Périgot (2005); sur la réception de Lucien, Lauvergnat-Gagnière, 1988, p. 274-284.

³¹ La bibliographie sur le genre du dialogue à la Renaissance est copieuse : citons Céard (1991), Kushner (2004, p. 141-144 et 255-258), Heitsch et Vallée (2004), Winn (1993), Jeanneret (1987) et Bénouis (1976).

³² La tradition critique voit ainsi dans les *Dialogues* de Tahureau un exemple de dialogue « monologique », largement marqué par l'expression d'une opinion dominante. Voir, entre autres, Renner (2007, p. 39-40).

³³ L'inventaire de Tahureau est à comparer avec celui d'Henri Estienne qui, en 1566, donnera « tant d'exemples de la subtilité et de la hardiesse des larrons de nostre temps » (2007, p. 341).

ridicule, « subtilement frisée avec artifice » (1981, p. 52), que les sophistes, « larrons, faisant leur propre de ce qui ne leur appartient en rien, et cela n'est (disent-ils) qu'une vertu et subtilité de bons esprits » (p. 97). Comme les auteurs analysés par Ariane Bayle (2009) qui, au même moment, investissent la figure du bateleur pour légitimer ou ridiculiser une posture auctoriale, Tahureau énumère les charlatans qui abusent des pouvoirs de la parole³⁴.

Au catalogue infini des matières subtiles recensées par Cardan, répond celui, tout aussi varié et encyclopédique, des tromperies subtiles chez Tahureau. Son écriture satirique³⁵ vise autant la danse, les duels et des mignardises de la vie de cour que des sujets plus graves abordés dans le second dialogue, comme le statut de l'astrologie, celui de la philosophie ou celui de la religion³⁶. À une exception près³⁷, les occurrences de la subtilité ou de ses dérivés définissent des ruses particulièrement retorses qu'il faut dénoncer³⁸. Le Démocritic

³⁴ La parole mensongère est alors souvent ravalée à la sophistique. Voir par exemple le jugement qu'en donnera Philippe Canaye dans son adaptation d'Aristote : « la sophistique aussi, qui est une certaine adresse de jeter de la poudre aux yeux de son adversaire avec telle subtilité, qu'on le meine par apres & en fait on tout ce qu'on veut » (1589, « Aux Lecteurs », f. ¶¶ v°).

³⁵ Il faudrait comparer plus en détail l'écriture satirique de Tahureau avec celle de Du Bellay, une des rares personnalités que cite souvent le Démocritic et sans s'en moquer, puisqu'il est l'un « des plus doctes et mieus ecrivans en nostre poesie françoise » (1981, p. 95).

³⁶ Cette critique de la vanité des sciences est à comparer avec une réflexion plus générale sur l'inconstance qui affleure dans les poèmes de Tahureau (voir 1984, « De l'inconstance des choses », p. 454-458, et « De la vanité des hommes », p. 437-441).

³⁷ Dans sa défense de la langue française, Tahureau appelle à apprendre d'autres langues pour « enrichir et subtiliser les traits de nostre langue » (1981, p. 213).

³⁸ Dans ses *Poésies*, Tahureau n'emploie jamais le terme « subtil » dans son sens de tromperie : il désigne soit l'ingéniosité des « artizans subtilz » et de

définit par exemple la « Pratique » des avocats comme « un subtil moyen de joindre le bien d'autrui avec le sien » (1981, p. 101) avant de demander : « qui voudroit voir, je vous pri, un plus subtil moien que se faire caresser et supplier pour dérober honnestement le bien d'autrui » (p. 102)? Certes, la satire du milieu judiciaire et de la basoche est alors très banale; il n'empêche que le recours au concept de subtilité pour définir les vols et les exactions des avocats nourrit, chez Tahureau, une dénonciation particulièrement violente de la perversion du savoir juridique et du détournement de sa rhétorique.

Encore plus graves sont les abus commis dans le domaine des matières occultes, auquel se rattachent aussi bien l'astrologie judiciaire que l'alchimie et la philosophie de la nature³⁹. Le satiriste s'indigne de l'autorité que s'arrogent les nouveaux spécialistes de l'invisible. C'est dans le cadre de cette critique plus générale — visant entre autres Corneille Agrippa⁴⁰, modèle du Her Trippa rabelaisien, et son *De Occulta philosophia*⁴¹ (1533) — que Tahureau réagit au traité de Cardan. Il dénonce à plusieurs reprises la fausse subtilité du *De Subtilitate*. Cardan est visé une première fois lorsqu'il est question de l'alchimie et des métaux chauffés : Tahureau le présente ironiquement comme le détenteur de « quelque grand

« leurs plus fins outillz » (1984, p. 102), soit la légèreté de Mercure, « des Dieux [le] subtil heraut » (p. 135).

³⁹ La critique de l'astrologie judiciaire, de Rabelais à Calvin, est alors très répandue. Sur le contexte de cette critique, voir, entre autres, l'introduction de Sylviane Bokdam à Pontus de Tyard (1990, p. 16-29) et celle de Jean Dupèbe à Servet (2004, p. 7-29).

⁴⁰ Sur Corneille Agrippa, voir Copenhaver (2006), Pickering Walker (1958), Van der Poel (1997) et Lehrich (2003).

⁴¹ Les attaques contre Corneille Agrippa, « vrai pipeur de chrestiens », sont bien plus sévères sous la plume de Tahureau que celles qui visent Cardan (1981, p. 201-205).

et caché secret » (1981, p. 181). C'est bien le caractère occulte de certains passages du *De Subtilitate* qui nourrit les moqueries de Démocritic sur les « choses ridicules » qui s'y trouvent. Il faut préciser ici que Tahureau ne pouvait pas ignorer que certains passages du *De Subtilitate* dénonçaient déjà les tours des charlatans dont les ressorts étaient expliqués avec minutie par Cardan⁴². Mieux — et Tahureau montre qu'il le sait —, Cardan avait déjà critiqué quelques années plus tôt les « foles superstitions magiciennes » (1981, p. 204)⁴³ d'Agrippa contenues dans ses deux œuvres les plus connues, le *De Occulta philosophia* d'abord, mais aussi sa célèbre *disputatio* sur la vanité des sciences (*De Incertitudine et vanitate scientiarum*, [1526] 1582). En effet, dans son *De Subtilitate*, Cardan s'était emporté contre Agrippa, « homme né à tout mal, & pernicieux au genre humain » et contre la « vanité & menterie d'iceluy » (1578, f. 445 v°).

Mais, pour Tahureau, la critique de Cardan n'était qu'une énième manifestation de sa subtilité perverse qui lui permet, comme le dit le Démocritic, de « reculer pour mieux sauter » : « mais, tu n'entens pas, c'est la vraie ruze; [...]. A quelle fin penses-tu que Cardan ait réprouvé les folies des autres, sinon pour faire valoir davantage les siennes? » (1981, p. 204). La « vraie ruze » de Cardan, subtil critique d'Agrippa, consiste, selon Tahureau, à mimer le discours moralisateur critiquant la vanité des sciences (les « choses vaines » que Cardan décelait

⁴² Parmi les anecdotes que cite Cardan, citons celle-ci à propos de l'« Acier qui coupe le fer » : « Albert refert qu'il a expérimenté. Cecy est trop plus utile que Galeaz Rubeus mon amy a inventé qu'un poictral de fer soustient un coup de haquebute. Ainsi est grand l'artifice : & quand tu auras conceu la raison, tu cesseras de t'esmerveiller » (1578, f. 161 r°; nous soulignons).

⁴³ Cardan critiquait C. Agrippa et énumérait ses tromperies (1578, f. 445 r°-v°), comme celle sur « la noix d'Agrippe », bien « absurde ».

chez Agrippa)... pour pouvoir mieux endormir la vigilance du lecteur et le « matagroliser » (p.210)⁴⁴ avec ses propres inventions occultes, tout aussi vaines, voire maléfiques. Et Tahureau de citer comme exemple l'exorcisme inventé par Cardan pour stopper le sang en cas de blessure (1981, p. 204; voir Cardan, 1578, f.293-294 r^o-v^o) ou encore son développement sur les anneaux conçus par les démons et censés guérir du haut mal (1981, p. 205; voir Cardan, 1578, f.f.377-378 r^o-v^o) — deux passages problématiques que Richard Le Blanc s'était bien gardé de traduire dans la version française de *De la Subtilité* parue en 1556. D'Agrippa à Cardan, « c'est un pietre qui se mocque d'un boiteux », conclut Tahureau (1981, p. 205).

De la suprême compréhension des secrets de la nature à la tromperie tout aussi absolue que ce savoir frauduleux autorise, l'axiologie de la subtilité a bien été inversée. Mais l'usage de la subtilité est loin d'avoir disparu chez Tahureau : si l'objet de son exercice n'est plus le même, la subtilité se comprend toujours à un niveau herméneutique, désignant l'aptitude de l'interprète, non plus à appréhender et à expliquer les « choses incertaines », mais à exercer son pouvoir discriminant. Son écriture a encore pour fonction de révéler, non plus la loi qui se cache derrière un phénomène mystérieux, mais, sous un mode satirique, la nature vicieuse de procédés trompeurs.

Avec Tahureau, on peut dire que la véritable subtilité est celle qui permet de distinguer les fausses subtilités des ruses ingénieuses, d'autant plus redoutables qu'elles sont investies d'une autorité morale ou sociale. Cet emploi polémique de la subtilité s'explique en partie par les différences de genre et

⁴⁴ Tahureau emprunte ici directement le néologisme rabelaisien au *Quart Livre*.

d'horizon intellectuel dans lesquels s'inscrivent les deux œuvres, puisque le traité du naturaliste visait des objectifs a priori radicalement différents de ceux, ici un peu plus moraux que facétieux, du dialogue satirique. En effet, si le traité de philosophie naturelle est défini par l'infinie osculation des « choses obscures »⁴⁵, le dialogue satirique semble, lui, bien plus orienté par la volonté édifiante de « dessiller les yeux d'une nue si obscure et tant espesse d'abus et fauces erreurs » (Tahureau, 1981, p. 205)⁴⁶. Cependant, le poids des contraintes génériques qui différencient les œuvres de Cardan et de Tahureau doit être atténué : le traité de philosophie naturelle est aussi innervé par de nombreuses considérations morales qui orientent sa lecture (Dieu restant l'autorité suprême à laquelle se soumet Cardan), et inversement, chez Tahureau, le dialogue satirique ne connaît aucune limite dans l'examen des domaines qu'il s'est proposé d'investir. La liberté d'évaluer que s'arrogue le naturaliste (face aux secrets de la nature) et celle que réclame le satiriste (face aux supercheries de la vie sociale) sont à cet égard équivalentes. Cardan et Tahureau partagent la même revendication et la même mise en pratique d'une expertise ouverte, illimitée, non inféodée aux différentes institutions savantes et aux territoires du savoir.

⁴⁵ Voir par exemple la vocation totalisante et didactique que Cardan assigne à son œuvre : « Premièrement ce traicté est utile à toute cognoissance naturelle, à la science des choses difficiles & à l'invention des obscures & aucunement donne aide à interpreter tous livres. » (1578, f. 3 v°; nous soulignons).

⁴⁶ Le Cosmophile se plaint du caractère plus moral que facétieux des propos du Démocritic, qui trahirait l'esprit de Démocrite : « tu serois plustot imitateur de quelque autre Zenon ou Heraclite que de ce gai philosophe d'Abdere » (p. 193). Quelques passages ironiques, comme celui où le Cosmophile se moque du Démocritic qui « parloit tout seul » (p. 131-133), montrent que la parole dominante du Démocritic est elle aussi minée de l'intérieur.

***Tahureau avec Cardan : la critique des autorités
ou le « rétrécissement des géants »⁴⁷***

En dépit des différences génériques, mais aussi en dépit de divergences profondes sur le sens donné à la notion de subtilité, la place prééminente de l'expertise dans le *De Subtilitate* et dans les *Dialogues* permet de réunir ces deux pensées de la subtilité. En effet, les *Dialogues* proposent, à la suite du *De Subtilitate*, une critique radicale des autorités, mais pour des raisons différentes, en visant d'autres cibles (y compris Cardan!), et avec une virulence bien plus grande. Tahureau s'en prend par exemple aux « jappeurs aristoteliques » (1981, p. 93) ou aux « fins fous speculatifs » (1981, p. 66). Comme T. Peach l'a montré (1986, p. 195-205), c'est bien le principe d'autorité, qu'il soit philosophique, juridique, médical, voire religieux, qui est dénoncé. De fait, la décennie 1550 est particulièrement marquée par des polémiques sur la définition et la fonction des autorités : parmi de nombreux exemples, on trouve une discussion à ce propos dans les *Dialogues contre les nouveaux académiciens* de Guy de Bruès⁴⁸ ([1557] 1953). Ce dialogue fictionnel, réunissant Baïf, Ronsard, Nicot et Aubert, défend contre les sceptiques le statut des différentes autorités sociales, philosophiques et morales. Bruès critique ceux qui ont « à mespris la religion, l'honneur de Dieu, la puissance de nos superieurs, l'autorité de la justice, ensemble toutes les sciences et disciplines » (p. 88) et en appelle à « l'autorité de

⁴⁷ L'expression est empruntée à la notice de Robert Halleux sur les « Anciens », dans Blay et Halleux, 1998, p. 405-415.

⁴⁸ Sur ces autres dialogues philosophiques, voir Céard (1991) et Périgot (2005, p. 583-626).

Trismegiste, Platon, Socrate, ou d'autres, pour la confirmation » (p. 120) de son propos.

Le questionnement sur les fondements et la justification de l'autorité (on parle aussi de « crise de l'exemplarité »⁴⁹) est bien dans l'air du temps et il s'incarne souvent dans le registre de la polémique. Ainsi, si la violence verbale de Tahureau, animée par une verve rabelaisienne, est incomparablement plus forte que celle de Cardan, elle donne lieu à des déclarations que ne renierait pas le naturaliste, tant celles-ci articulent la critique des autorités à l'affirmation du primat de l'expérience. C'est dans ce double mouvement qu'une nouvelle forme d'expertise et de mise en pratique de la subtilité se pense et se dit au début des années 1550, le Démocritic déclarant par exemple au Cosmophile aimer « mieus suivre l'experience que toute ta philosophie » (Tahureau, 1981, p. 69) ou encore, selon le lieu commun hérité de Jules-César, que « l'experience est la plus souveraine maitresse de toutes choses » (p. 115). Comme Cardan qui, on l'a vu, s'en prenait aux *auctoritates* pour mieux asseoir sa propre expertise, Tahureau se moque d'« Agrippe [qui] en ses moqueries a plus usé d'autorités empruntees » (p. 201). Plus loin, il déclare s'ébahir « comment la folie des homes est si extreme de donner un si grand lieu aus autorités des hommes qu'on fait plus doctes cent mille fois à credit qu'ils ne sont » (p. 202). Mais au-delà de certaines cibles faciles comme Agrippa, visées par les textes de Cardan et de Tahureau, c'est l'autorité bien plus imposante d'Aristote qui est attaquée : la portée anti-aristotélicienne du *De Subtilitate* (dans lequel Cardan réduit les éléments aristotéliens de quatre à trois et

⁴⁹ Selon l'expression de Langer (1999, p. 113-121). Langer analyse aussi cette crise, a contrario, par le foisonnement de recueils de sentences et d'exemples qui sont alors publiés.

prend certaines libertés par rapport à la tradition péripatéticienne⁵⁰) n'avait pas échappé à ses contemporains⁵¹, tandis que Tahureau, de son côté, n'hésite pas à taxer le Stagyrite de « philosophe mignard » (1981, p. 206)! Par rapport aux déclarations ironiques d'un Rabelais ou d'un Érasme, un pas a manifestement été franchi.

On l'aura sans doute déjà compris, cette critique du principe d'autorité correspond à un moment de crise de l'humanisme et de la relation que les savants entretiennent non seulement avec les *auctoritates* de l'Antiquité, mais aussi avec la foule des nouveaux experts contemporains autoproclamés. Bien avant le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville, les *Dialogues* et le *De Subtilitate* font état de cette perturbation des modalités de légitimation du savoir. Tous deux interrogent, de façon différente mais complémentaire, de nouvelles modalités pour penser le régime de vérité d'un savoir. À cet égard, leurs

⁵⁰ Sur la réception d'Aristote ou plutôt des Aristote à la Renaissance, voir, entre autres, Gandillac et Margolin (1976), Schmitt (1992), Blair (1999 et 2006) et Vigliano (2009).

⁵¹ Dans sa rigoureuse analyse de la controverse entre Cardan et le très aristotélicien Scaliger, Maclean (1984) démontre à quel point l'opposition des deux savants, tant sur la méthode (inductive ou résolutive) que sur le rapport à Aristote, ne doit pas masquer le partage d'une culture scientifique commune. En dépit de l'anti-aristotélisme que la tradition lui prête (une réputation justifiée par de nombreuses déclarations de Cardan), Maclean montre aussi que Cardan pense en termes aristotéliens, qu'il reste fidèle aux concepts aristotéliens de sympathie/antipathie et qu'il continue de penser l'univers dans des termes finalistes que les scolastiques ne renieraient pas (1984, p. 242-243). On ne peut pas contredire une telle analyse, qui a le mérite de relativiser la prétendue « modernité » de Cardan... Cependant, Cardan aurait-il vraiment pu choisir de penser à l'aide d'un outillage mental autre que celui de l'aristotélisme? Si son traité sur la *Subtilité* n'a pas la portée décisive des écrits de Galilée qui vont « mettre au pilori » (1984, p. 245) Aristote, on peut aussi souligner que, par les lignes de faille qu'il introduit, Cardan propose une synthèse aussi originale qu'incohérente pour penser l'ordre (?) du monde.

tentatives sont comparables à celles qui sont faites dans des années très proches dans le domaine de la médecine⁵² ou dans celui de l'écriture du témoignage⁵³. Chez Cardan comme chez Tahureau, la subtilité est un concept qui permet de dire et de mettre en pratique une forme personnelle d'expérimentation. En effet, on a vu que le naturaliste italien fondait l'autorité de son traité sur l'allégation de nombreuses explications et expériences personnelles qui prouvaient sa propre subtilité. Parallèlement, Tahureau fonde l'autorité de son discours sur la mise en pratique d'une subtilité qui est avant tout moquerie et raillerie (et donc mise à l'épreuve du jugement), en suivant l'exemple de Démocrite, qui donne son nom au principal orateur⁵⁴. C'est en effet en reprenant le lexique de l'expérience (une expérience de la raison comme plus tard Montaigne en fera l'« essai ») que le Démocritic entend montrer au Cosmophile « comment on doit bien pratiquer cette moquerie » et le former « jusques à ce qu' [il se soit] un peu mieus expérimenté aus ruses et alarmes de moquerie » (1981, p. 198).

La raillerie, et derrière elle l'exercice de la raison (que Tahureau déclare souvent « suivre » [1981, p. 69]), devient la seule autorité de son discours, capable de distinguer le vrai du

⁵² Pour la médecine, voir les exemples classiques du *De humani corporis fabrica* de Vésale (1543) ou, un peu plus tard, des *Observationes anatomicae* de Fallope (1565). Pour l'histoire naturelle, les décennies 1540/1550 sont marquées par une floraison d'imprimés qui permettent de repenser le savoir sur les animaux et les plantes. Voir Glardon (2011), Ogilvie (2006), Pomata et Siraisi (2005).

⁵³ Voir, entre autres, le récit du séjour de Pierre Belon dans l'empire ottoman (1553). Belon cherche constamment à trouver un équilibre entre son autopsie et les références aux autorités qui, comme Platon et Aristote, ont acquis la gloire par la « subtilité de leur entendement » (« Preface »).

⁵⁴ Sur la figure de Démocrite dans les *Dialogues*, voir Mounier (2003).

faux, le mensonge de la vérité⁵⁵ : « je veux plutôt bien dire et croire avecques un peu de gens de bon esprit, que faillir avecques un grand nombre d'ignorans, m'estant du tout appuyé sur le fondement de la raison, et non point d'autorité humaine simplement forgée de quelque pauvre cerveau renversé » (1981, p. 13). Par là-même, le satiriste inscrit ses *Dialogues* sous le signe d'une inspiration — plutôt que d'une autorité⁵⁶ — clairement épicurienne. Celle-ci transparaît dans la reprise directe de la critique des simulacres formulée par Lucrèce⁵⁷ et, plus généralement, dans une conception de l'esprit comme « extrêmement subtil » (parce que composé « des plus minuscules atomes »), conception elle aussi héritée de l'auteur du *De rerum natura*⁵⁸.

La hiérarchisation des esprits et les limites de l'expérience

Cependant, comment comprendre la définition de la raison à laquelle se réfèrent Cardan et Tahureau? Peut-on déceler chez

⁵⁵ Toute la fin du second dialogue (1981, p. 221-240) est consacrée à la critique des fausses religions. Max Gauna, dans son édition critique, a rétabli certains passages qui furent censurés dans les éditions postérieures (1583, 1585, 1589), comme celui-ci : « car devant que d'entrer au feu, si ce n'estoit assez d'une Trinité je confesserois plutôt une Quaternité ! » (p. 234).

⁵⁶ La désacralisation, dans les *Dialogues* de Tahureau, est telle que le Démocritic se moque des philosophes censés représenter des figures tutélaires, qu'il s'agisse du « galant Epicure » et de « ses contes trop vulgaires » (p. 226) ou de Démocrite lui-même, « le grand sot » (p. 195).

⁵⁷ Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 34-40. Sur la réception de l'épicurisme à la Renaissance, on consultera Fraisse (1962), Gambino Longo (2004), Lestringant et Naya (2010).

⁵⁸ Lucrèce, *De rerum natura*, III, 179-180 (« Principio esse aio persubtilem atque minutis perquam corporibus factum constare »).

eux un usage universel de la raison, innée et commune à tous⁵⁹? Rien de moins sûr. Il semble plutôt que, pour Cardan et Tahureau, la faculté de jugement, nécessaire à la pratique du « vrai » savant, demeure un don exceptionnel et relève de l'élection. Ils retrouvent là un substrat de pensée profondément élitiste, commun à de nombreux humanistes contemporains qui méprisent le « monde populaire » (Tahureau, 1984, p. 149). Mais dans leur cas précis, on décèle une anthropologie radicale, fondée sur la distinction entre la lucidité exceptionnelle de l'herméneute et la foule des demi-savants ou ignorants qui n'ont pas accès à la vérité, qu'elle soit d'ordre moral ou scientifique.

En effet, la raison de l'authentique savant est dotée d'une capacité discriminante, capable de distinguer le vrai du faux, d'identifier le simulacre et d'expliquer les « choses douteuses ». Sa supériorité se traduit par une perception aigüe des mystères de la nature ou encore par une lucidité exceptionnelle face aux dérèglements de la vie sociale. Le sujet subtil, chez Cardan comme chez Tahureau, est défini par l'intensité de ses facultés : il n'a plus recours à un principe transcendant ou à une *auctoritas* extérieure à lui (si ce n'est la vertu), mais il s'autorise lui-même, il légitime sa propre expertise. Mieux, il a le pouvoir de se hausser au-dessus de la masse et de montrer le plein exercice de ses facultés subtiles qui le soustrait à toute juridiction externe. Cette élection de l'herméneute subtil,

⁵⁹ Dans les mêmes années que Tahureau, La Boétie affirmait aussi qu'« il y a en nostre ame quelque naturelle semence de raison, laquelle entretenue par bon conseil et coustume florit en vertu » (2001, p. 41). Le texte connaît une publication obscure et retardée, mais il aurait été rédigé entre 1553 et 1556.

parfois proche de la divination⁶⁰, se repère chez Cardan dans le fondement oraculaire qu'il attribue souvent à ses propos⁶¹ ou dans sa réticence face au rituel universitaire de la *disputatio*, précisément fondé sur la confrontation des argumentations⁶². Chez Tahureau, la possession d'une faculté de discernement suprême est souvent revendiquée par et pour le satiriste⁶³. Elle est mise en pratique dans sa « hardiesse de bien parler » (1981, p. 22), une liberté de ton qui confine souvent à l'outrance⁶⁴ et qui est gage de son honnêteté⁶⁵.

On peut voir dans cette affirmation excessive de l'expertise du naturaliste et du satiriste un positionnement face

⁶⁰ Les contemporains prêtaient par exemple à Dorat un tel pouvoir. Voir Céard, 1982, p. 410.

⁶¹ Cardan, au début de son traité, présente le recours à l'argumentation comme un pis-aller pour convaincre ses semblables. La démonstration occupe la seconde place par rapport au don de divination : « Que diray-je des causes, lesquelles touchées de nul, toutesfois il me convient les declarer comme receües & entendues par quelque oracle & advisement divin. Mais jadis on adjoustoit foy aux oracles sans demonstration : quant à moy, on ne me croira, si je ne fay demonstration & probation de mon dire. » (1578, f. 1 v^o). Dans la même page, sa référence à Œdipe est tout aussi ambiguë : « Au demeurant, Oedipus mesme à peine peult satisfaire au lecteur. »

⁶² « Le gerre de la disputation est tel, que ceux qui asseurent ont tousjours leur suite, & le debat des contredisans : ceux qui nient ont leurs experiences : ainsi telles disputations ne semblent estre suffisantes pour confirmer aux studieux l'opinion qu'on a des esprits » (1578, f. 465 v^o).

⁶³ Par exemple, lorsque le Démocritic fait passer tout savoir à travers le filtre de sa propre expertise : « Je ne veus pas neanmoins tant severement rejeter les autorités des anciens auteurs que je ne les veuille bien recevoir, et principalement quand elles ne sont point fondées sur une opinion, que la vérité et preuve raisonnable n'y soit apparente. » (1981, p. 208).

⁶⁴ Par exemple, les médecins sont décrits comme des « pipeurs de merde » (1981, p. 111). À la page 200, le Démocritic s'en prend à la « coïonnerie » des « muguets et veaus de ville ».

⁶⁵ Cette revendication d'une liberté de pensée apparaît déjà dans ses *Poésies*, où Tahureau revendique ici de « libres écrits » (1984, p. 90), là son « honneste liberté » (1984, p. 169).

à la crise idéologique qui traverse la République des Lettres à l'orée de la décennie 1550. Cette crise, contemporaine du raidissement irréversible des conflits religieux, atteint aussi la définition des savoirs devant la prolifération des « opinions »⁶⁶. À leur façon, Cardan et Tahureau tentent d'inscrire un nouveau rapport au savoir, situé entre les deux extrémités du spectre contemporain que sont, d'une part, l'aristotélisme (qu'il soit néoscolastique ou exprimé dans de nouvelles variantes d'obédience réformée⁶⁷) et, d'autre part, l'occultisme, fortement teinté par le néo-platonisme, et l'alchimie. Mais entre ces deux positions extrêmes dont les partisans se disputent l'explication des secrets de la nature, une floraison d'autres « opinions » affirment leurs prétentions à imposer un discours critique dans les champs de la science et de l'éthique. Ainsi, la critique de l'aristotélisme par Cardan et Tahureau est dans les mêmes années concurrencée par les succès du ramisme (Ramus publie sa *Dialectique* en 1555), mais aussi par le scepticisme, contre lequel se dresse G. de Bruès dans ses *Dialogues* de 1557. Le scepticisme, incarné par le juge Trouillogan du *Tiers Livre* (1546) et bientôt mieux connu grâce à la traduction des *Hypotyposes pyrrhoniennes* par Henri Estienne⁶⁸ (1562),

⁶⁶ La critique de la multiplication des opinions est un lieu commun au XVI^e siècle. Un peu plus tard, Philippe Canaye s'en prend lui aussi à la prolifération néfaste des opinions et appelle au rétablissement de la distinction platonicienne entre « science » et « opinion » (1589, f. ¶ « r° »).

⁶⁷ Voir, entre autres, Schmitt (1992, p. 13-42) et la notice « Aristotélisme » de Lohr (1998).

⁶⁸ Voir sur ce point, Naya : « 'Ne scepticque ne dogmatique, et tous les deux ensemble' : Rabelais 'on phrontistere et escholle des Pyrrhoniens' », *Études rabelaisiennes*, 1998, t. XXXV, p. 81-19; « Traduire les *Hypotyposes pyrrhoniennes* : Henri Estienne entre la fièvre quarte et la folie chrétienne » dans Pierre-François Moreau (éd.), *Le Scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, t. II, Paris, Albin Michel, 2001, p. 48-101.

commence à diffuser son onde de choc. Si les philosophes sceptiques partagent avec Cardan et, surtout, avec Tahureau une valorisation de la critique, ils discréditent par ailleurs radicalement les pouvoirs de l'intellect, à mille lieux de la détermination d'un Tahureau à « suivre sa raison ». On pourrait enfin citer la redécouverte des écrits cyniques (comme les *Epistres de Diogène* publiées en 1546) et de leur ethos provocateur, dont Tahureau a pu s'inspirer dans ses *Dialogues*⁶⁹.

Face à cette prolifération des discours philosophiques et à cette crise des autorités, Cardan et Tahureau empruntent une autre voie pour imposer leur propre régime de vérité. L'un comme l'autre valorisent l'expérience et l'usage de la raison, c'est-à-dire l'expérimentation des facultés de discernement supérieures de l'interprète. À cet égard, on pourrait dire qu'à l'impossible hiérarchisation des savoirs et des opinions, Cardan et Tahureau répondent par la hiérarchisation des hommes, distinguant, parmi tous, ceux dont les facultés supérieures permettent le décryptage du réel⁷⁰. Aussi singulière que soit cette voie, il semble qu'elle doive aussi beaucoup à la philosophie épicurienne. En effet, l'œuvre de Lucrèce, située elle aussi au carrefour des genres, à la fois explique les secrets de la nature et propose une éthique à suivre : elle appelle à connaître la nature⁷¹ et surtout à la connaître en fonction du concept clef de simulacre.

⁶⁹ La « hardiesse de bien parler » du satiriste est à comparer avec l'ethos du philosophe cynique; voir Clément (2005), qui signale (p. 209, n. 3) un rapprochement possible entre les *Dialogues* et l'inspiration cynique, et Roberts (2006).

⁷⁰ C'est finalement cet aspect de Cardan qui intéressera les libertins du siècle suivant, tout autant que certains de ses développements hétérodoxes. Quant à Tahureau, qui prône déjà l'usage de la double vérité, il annonce un point essentiel de la philosophie libertine du XVII^e siècle. Voir Moreau (2007).

⁷¹ Lucrèce, *De rerum natura*, I, 127-136.

Le simulacre, caractérisé par la subtilité des atomes les plus ténus qui le composent, désigne à la fois la catégorie empirique des sensations et les phénomènes de la nature, mais il rend aussi compte d'autres formes de fantasmes (ou d'idoles selon Épicure), à savoir les dieux, le rêve et bien sûr l'amour, dont il faut, selon Lucrèce, se désillusionner⁷².

En caricaturant leurs propos, on pourrait dire que Cardan et Tahureau sont des épicuriens au pied de la lettre, même s'ils ne suivent pas le philosophe du jardin jusque dans ses conclusions les plus matérialistes (la mortalité de l'âme⁷³) : leurs projets, moral pour l'un, scientifique pour l'autre, reviennent tous deux à démystifier la « subtilité », c'est-à-dire à discerner la part de simulacre présente dans la nature et dans la vie sociale. Cette réminiscence du *De rerum natura*, lu à l'époque autant comme un écrit philosophique que comme un poème sur le monde, est omniprésente dans les *Dialogues*, mais elle apparaît aussi dans le *De Subtilitate*, – du moins si on en croit Scaliger, qui réduit la portée scientifique de l'écrit de Cardan en le définissant comme une *declamatio*⁷⁴, au même titre que l'*Éloge de la folie* ou la *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences* de C. Agrippa. Le substrat épicurien,

⁷² La bibliographie sur l'épicurisme est abondante. Voir Bollack (1978), Salem (1994) et Deleuze (1961).

⁷³ Voir, sur ce point, Maclean (2003), qui souligne la rivalité de Cardan avec Pomponazzi, et Garcia Valverde (2007), qui montre à quel point Cardan réussit à réconcilier l'aristotélisme avec l'immortalité de l'âme... que le naturaliste identifie à la faculté intellectuelle et qu'il peut donc défendre à l'aide d'arguments rationnels.

⁷⁴ Cardan répondra à cette objection dans son apologie, publiée en 1560 (*Actio prima in calumniatorem librorum de subtilitate*). La question des procédés littéraires, omniprésents chez Cardan, reste à étudier.

commun aux écrits de Cardan⁷⁵ et de Tahureau⁷⁶, constitue le fondement épistémologique de leurs discours respectifs : il donne une assise philosophique et encyclopédique à leurs écrits en privilégiant l'exercice personnel du jugement.

Si le naturaliste italien et le satiriste français se fondent sur l'anthropologie de Lucrèce, c'est d'abord parce que celle-ci leur sert à établir leur propre autorité dans la jungle des opinions, à proclamer la supériorité de leur subtilité sans faille. Cependant, cette glorification de la puissance de leur qualité interprétative pose plusieurs problèmes. La première difficulté réside dans l'ambiguïté consubstantielle à la posture énonciative de l'herméneute : Cardan comme Tahureau déclarent s'adresser au genre humain et présenter l'infinie *varietas* des productions de la nature ou des désordres de la vie sociale... dans un geste qui à la fois révèle et opacifie⁷⁷. Or, ce double mouvement de vulgarisation et d'occultation est propre à la tradition occultiste que Tahureau, mais aussi Cardan (certes avec beaucoup plus d'ambiguïté), combattent. Le principe d'occultation, défendu par un Corneille Agrippa ou un Trithème, est ainsi paradoxalement mis en pratique par Cardan et Tahureau. Le naturaliste italien, en effet, privilégie à maintes reprises « quelque obscurité delectable » : c'est le cas lorsqu'il

⁷⁵ Ce point avait été discuté par Ingegno (1980, p. 248-250). Nous ne faisons pas de Cardan un pur épicurien, tant sa pensée est innervée par des emprunts hétérogènes à bien d'autres auteurs et traditions philosophiques... mais l'extrême curiosité de Cardan pour la subtilité et l'emploi qu'il en fait dans sa philosophie de la nature est un héritage épicurien.

⁷⁶ Voir les nombreuses notes de Gauna dans son édition des *Dialogues* ainsi que l'étude de Peach (1986, p. 119-120). Tout le début du premier dialogue de Tahureau reprend la distinction de Lucrèce entre l'amour falsifié et l'amour naturel, dégagé de toutes les affabulations qui le dénaturent. Voir Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 1077 et suivants.

⁷⁷ Voir aussi l'analyse de Maclean, qui parle de « double gesture » (1984, p. 236).

raconte comment il a été visité, dans un songe, « par une marque subtile et belle » et comment il a vu dans son rêve le livre (qu'il va ensuite écrire) déjà composé et même imprimé (1578, f. 453 r°). C'est encore le cas lorsqu'il articule la sagesse des hommes à l'obscurité de leurs écrits :

Une cause est en toutes choses, sçavoir est, rarité : car choses rares sont contenues aux livres rares, cognus à peu de gens : les choses contenues aux livres difficiles, sont les plus rares, pource que moins de gens sçavent ce qui est ouy : les choses sont tresrares, qui nous sont seulement recitées. Pourtant il n'est rien plus delectable à l'homme que le devis des choses grandes & secretes. Car ce qui est cogneu à chacun, est vil, quoy qu'il soit precieux de soymesme. Pourtant les sacrificateurs ont voulu leurs ceremonies estre baillées obscurement : & ces choses ne seroient estimées à rien, si elles n'estoient adombrées par quelques tenebres d'obscurité. Or l'obscurité qui ne permet les escrits des auteurs estre entenduz, est un argument de sapience. (1578, f. 349 r-v°)

Quant à Tahureau, le principe d'occultation va de pair chez lui avec le processus de révélation de la vérité, processus souvent comparé à un voyage initiatique⁷⁸. Si, dans ses *Poésies*, Tahureau, suivant en cela la tradition de l'hésuchisme, appelait à se taire⁷⁹, il affirme dans les *Dialogues* qu'« il n'y a point de plus grande sagesse au monde que de taire et bien dissimuler une vérité » (1981, p.129)... alors que les pages contre

⁷⁸ Cette pédagogie du voyage, annoncée par le nom programmatique du Cosmophile, est expliquée dans le second dialogue (1981, p. 139 et 240). La métaphore du voyage comme expérience privilégiée dans la formation du jugement s'inscrit dans la tradition de l'*Ars apodemica*.

⁷⁹ Cet appel au silence, présent dès sa dédicace « Au Roy » (« Taisez vous donc, mes écriz », 1984, p. 68) réapparaît surtout dans un de ses derniers poèmes, « De parler peu et de celer son secret » (1984, p. 447-449), qui paraphrase deux « leçons » de Pierre Messie (1610, I, chap. 4, « De l'excellence du secret, & comme il se doit garder », p. 17-23, et « Combien est loüable le peu parler », p. 23-25). Ce *topos* est repris par La Primaudaye (1593, I, chap. 12, f. 64 r° -v°).

l'occultisme sont justement les plus cinglantes. Pour dépasser ce paradoxe apparent, il faut sans doute voir dans l'écriture de la satire l'explication de ce recours à la dissimulation : en effet, en s'inspirant largement de Rabelais⁸⁰, mais aussi de l'origine bigarrée du genre satirique, Tahureau occulte une vérité supérieure en entrelardant son discours de facéties qui permettent « de dire son avis d'un bon propos, ou prendre plaisir à quelques paroles entremeslees de faceties, pour user puis apres plus fermement des graves et serieuses » (1981, p. 129). Tahureau joue ici avec son lecteur en inscrivant une logique d'autodérision dans son écriture, qui se moque aussi d'elle-même : comme chez Rabelais, le lecteur semble renvoyé à sa propre interprétation et à sa capacité de faire preuve de subtilité.

La seconde difficulté, inhérente au projet commun de Cardan et de Tahureau, est plus problématique. Elle tient au fait que l'affirmation de la capacité de discernement absolu et irréfutable de l'herméneute n'est en définitive justifiée que par elle-même. C'est un véritable logocentrisme que Cardan et Tahureau proposent. Si la subtilité est réservée à de rares élus, on voit aussi les limites d'une définition aussi élitiste : la subtilité ne peut pas faire école et ne peut ni pédagogiquement se transmettre (au-delà du cercle restreint et fictionnel du dialogue), ni institutionnellement trouver une assise sociale et

⁸⁰ L'intertextualité avec l'œuvre de Rabelais (qui se réfère abondamment à la « subtilité » comme ruse) est immense dans les *Dialogues*. Tahureau s'y réfère explicitement (1981, p. 97, en citant le prologue du *Quart Livre*; p. 229, sur la tempête du *Quart Livre*) ou, implicitement, à plusieurs reprises : par exemple lorsqu'il déclare que Dieu « a voulu malicieusement couvrir le vrai bois de vie, auquel est enclose la vive mouëlle et substance du verbe divin » (1981, p. 167). On notera enfin que les emprunts au sujet de la subtilité et de l'occultisme sont incessants entre ces auteurs : si Tahureau critique Cardan et s'inspire de Rabelais, ce dernier avait pour sa part utilisé le *De Sapientia* de Cardan pour son *Tiers Livre*.

scolaire. Le contraste avec le ramisme, qui lui aussi critique l'aristotélisme, mais qui a un ancrage universitaire et qui se diffuse alors un peu partout en Europe, est à cet égard flagrant⁸¹. Si la subtilité ne peut pas s'enseigner, c'est aussi qu'elle est prisonnière de la définition de l'expérience qui constitue le cœur de sa substance : la difficulté qu'il y a à généraliser à d'autres agents, et dans d'autres contextes, l'exercice de la subtilité est un obstacle majeur et consubstantiel aux projets de Cardan et Tahureau. Atteint-on ici les limites de l'expérience? Ces « limites », certains les considèrent comme les conditions mêmes de la découverte d'une vérité⁸², qui sera ensuite diffusée dans la communauté scientifique. Cardan et Tahureau, de leur côté, ne semblent pas ou peu prendre en compte la question des limites de leur savoir. La place surdimensionnée donnée à l'expression de leur expertise personnelle, parce qu'elle n'est pas complétée ou équilibrée par la possibilité d'être réfutée (ou d'être répétée) par d'autres, limite aussi considérablement le pouvoir de cette science, surtout si on la compare à des expériences accomplies devant une assemblée publique et aisément reproductibles, comme le furent, dans des registres très différents, les démonstrations de La Ramée ou les opérations de Vésale, et comme le seront bientôt les cours publics de Palissy. De fait, dans le cas de Cardan, ce sera moins son traité sur la subtilité que ses inventions mécaniques (l'éponyme cardan) ou sa contribution aux mathématiques (particulièrement dans la théorie des probabilités) qui assureront sa postérité

⁸¹ Voir, par exemple, Meerhoff (2003).

⁸² Ce sera un peu plus tard l'objet de la polémique entre deux voyageurs, Jean de Léry et André Thevet, et deux conceptions de l'écriture du témoignage (le modèle cosmographique et l'histoire personnelle du « topographe », pour paraphraser Montaigne). Voir les travaux de Lestringant sur cette question.

scientifique. Cardan comme Tahureau, en définitive, affirment une position auctoriale particulièrement solitaire, comme s'ils dominaient une pyramide au sommet de laquelle leur « subtilité » les aurait à la fois menés et isolés⁸³. On pourrait dire que, par la promotion absolue de leur expérience et de leur voix, leur démarche aura consisté, sans mauvais jeu de mot, à subtiliser⁸⁴ ou à confisquer l'autorité, scientifique ou morale, dont ils se présentent comme les seuls garants.

Conclusion

Tout au long de ce parcours, on a voulu montrer à quel point la pensée de la subtilité, dans ses oscillations et ses contournements sémantiques, recouvrait vers 1550 un questionnement protéiforme sur le statut de l'expérience et ce, dans une perspective transgénérique. Cette étude synchronique a voulu éviter le grand récit de la science moderne – qui mène à Galilée, à Descartes et à bien d'autres – pour montrer comment les recours multiples et parfois contradictoires à la notion de subtilité, qui vont souvent de pair avec une quête encyclopédique du savoir et

⁸³ L'affirmation de l'autorité suprême du satiriste et la réfutation violente de toute autre opinion va dans le sens contraire de « l'ouverture » qu'on attribue souvent au genre du dialogue. Sur ce point, voir Yandell (1993). Ce dogmatisme du satiriste serait à comparer avec celui du naturaliste, ou plutôt de son « dogmatisme analogique », selon l'expression de Margolin (1973, p. 70).

⁸⁴ Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que l'extension du sème de ruse et de vol, déjà présent dans le substantif « subtilité », sera étendu à la forme verbale. Au XVII^e siècle, selon Furetière, « subtiliser » signifie encore « rendre ou devenir subtil » : par exemple, « la fréquentation du monde *subtilise* les niais, les provinciaux ». Mais un sens subversif apparaît déjà dans le *Dictionnaire universel* : « On tombe souvent dans l'herésie à force de *subtiliser* sur l'Escriture. »

une posture énonciatrice provocatrice⁸⁵, permettent de court-circuiter les savoirs déjà en place.

L'intérêt des humanistes pour les emplois stratégiques de la subtilité témoigne indéniablement d'une crise dans le statut des autorités, au premier rang desquelles il faut compter celle de l'aristotélisme traditionnel, qui se manifeste soit par des critiques de plus en plus affirmées, soit par des reconfigurations et des aménagements de son système⁸⁶. La crise des autorités, qu'attestent les interrogations de Guy de Bruès dans ses *Dialogues contre les nouveaux académiciens*, produit ainsi de nouveaux positionnements par rapport aux savoirs anciens : les figures du curieux (voir Defaux, 1982), du perplexe (voir Geonget, 2006), de celui qui cherche le juste milieu (voir Vigliano, 2009; Naya et Pouey-Mounou, 2005) ou encore du subtil constituant, parmi d'autres, des incarnations quasi actantialisées de ces modes mi-hésitants, mi-conquérants, du savoir moderne⁸⁷. Dans ses *Dialogues non moins profitables que facétieux*, Tahureau, avec sa violence coutumière, n'hésite pas à déclarer qu'il n'y a pas de plus « grands sots » (1981, p. 206) qu'Aristote et Platon: ainsi l'auteur de *La République*, parce qu'il est « monté au plus haut de la quinte essence de sa folie nous est allé forger de belles idées imaginaires, et subtilement inventer des principes magistralement deduits ». Depuis Érasme et Rabelais, qui avaient servi de point de départ à notre réflexion, on voit le chemin parcouru : la critique ne vise plus les commentateurs d'Aristote – Duns Scot et les scolastiques –

⁸⁵ Cette entreprise est à comparer avec celle que mène Béroalde de Verville à la fin du siècle. Voir Kenny (1991).

⁸⁶ Sur cette question, voir, entre plus des références déjà citées, Demonet (1994).

⁸⁷ Voir aussi l'« élitisme moral » et la hiérarchisation des esprits selon Bruno, analysés, entre autres, par Del Prete (2008).

... mais bien les Anciens eux-mêmes. Cette verve satirique ne verse pour autant jamais dans le scepticisme, à la différence d'un Montaigne qui consacrera aussi un essai aux « vaines subtilitez » (I, 54), tout en tirant profit de la *subtilitas* (et des contresens qu'elle produit), mais aussi peut-être de la lecture de Tahureau et de Cardan⁸⁸. Terminons avec une dernière remarque sur Montaigne (un autre esprit conscient de sa singularité) : paradoxalement, avec l'essayiste, c'est l'incertitude à propos des pouvoirs de la raison qui va faire école, et non pas la revendication logocentrée et incommunicable de la « subtilité ».

Bibliographie

- AGRIPPA, Henry-Corneille. (1582), *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences* [1526], trad. Louis Turquet de Mayerne, Paris, Jean Durand.
- ALBÉ, Patrizia. (2003), *Gerolamo Cardano nel suo tempo. Atti del Convegno, 16-17 novembre 2001, Varese, Pavie, Cardano*.
- AUBERT, Jean-Marie. (1988), « "Subtil" et "subtilité" chez Saint Thomas d'Aquin », *Revue du Moyen Age latin*, t. XLIV, n° 3-4, juillet-décembre, p. 6-13.
- BALDI, M. et G. CANZIANI (dir.). (2003), *Cardano e la tradizione dei saperi*, Milano, Franco Angeli.

⁸⁸ Voir Maclean (1983). Nous renvoyons à cette étude brillante sur l'usage de la subtilité chez Montaigne et aux liens profonds que l'essai I, 54 entretient avec le traité de Cardan. Quant à la possible lecture des *Dialogues* de Tahureau par Montaigne, voir Villey (1933, p. 34-40).

- . (1999), *Girolamo Cardano: le opere, le fonti, la vita*, Milano, Franco Angeli.
- BAYLE, Ariane. (2009), *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle*, Genève, Droz.
- BELON. Pierre. (1555), *Observations de plusieurs singularitez*, Paris, Guillaume Cavellat.
- BÉNOUIS, Mustapha. (1976), *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, La Haye, Mouton.
- BIDEAUX, Michel. (1984), « Les Dialogues de Jacques Tahureau : un didactisme bien tempéré », dans Marguerite Soulié (dir.), *La Littérature de la Renaissance, Mélanges offerts à H. Weber*, Genève, Slatkine, p. 197-212 ;
- BLAIR, Ann. (2006), « Natural Philosophy », dans Katharine Park et Lorraine Daston (dir.), *The Cambridge History of Science*, vol. III, *Early Modern Science*, p. 365-406.
- . (1999), « Authorship in the popular *Problemata Aristotelis* », dans *Early Science and Medicine*, vol. 4, n° 3, p. 189-227.
- BLAY, Michel et Robert HALLEUX (dir.). (1998), *La Science classique (XVI^e-XVIII^e siècle). Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion.
- BOLLACK, Jean. (1978), *La Raison de Lucrèce*, Paris, Minuit.
- BORIAUD, Jean-Yves (dir.). (2012), *La Pensée scientifique de Cardan*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- BOUTROUE, Marie-Elisabeth. (1998), *Pline ou le Trésor du monde : Étude de la transmission et de la réception de Pline l'ancien du XIV^e au XVI^e siècle*, doctorat de littérature française, Université Paris X-Nanterre.

- BRUÈS, Guy de. (1953), *Les Dialogues de Guy de Bruès contre les nouveaux académiciens* [1557], éd. Pano Pail Morphos, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- BUNJANDA, J. M. De, Francis HIGMAN et James K. FARGE. (1985), *Index de l'Université de Paris, 1544, 1545, 1547, 1549, 1551, 1556*, Sherbrooke / Genève, Éditions de l'Université de Sherbrooke / Droz.
- CANAYE, Philippe. (1589), *L'Organe, c'est à dire l'instrument du discours*, Genève, Jean de Tournes.
- CARDAN, Jérôme. (1991), *Ma vie*, éd. Etienne Wolff, trad. Jean Dayre [1936], Paris, Belin (*De Propria vita liber. Ex Bibliotheca Gab. Naudaei*, Amsterdam, apud Joannem Ravesteinium, 1654).
- . (1580), *De Varietate rerum Libri XVII* [1557], Lyon, Stéphane Michel.
- . (1578), *De la Subtilité, & subtiles inventions, ensemble les causes occultes & raisons d'icelles*, trad. Richard Le Blanc [1556], Paris, Guillaume Jullian. Pour une réédition récente et partielle du texte de Cardan, voir *De Subtilitate, tomo I, Libri I-VII*, éd. Elio Nenci, Milan, Franco Angeli, 2004.
- CÉARD, Jean. (1996), *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France* [1977], Genève, Droz, 1996.
- . (1991), « La forme du dialogue », dans Robert Aulotte (dir.), *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF, p. 164-176.
- . (1982), « Jeu et divination à la Renaissance », dans Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (dir.), *Les Jeux à la Renaissance*, Paris, Vrin, p. 405-418.

- CLÉMENT, Michèle. (2005), *Le Cynisme à la Renaissance: d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz.
- COLIN, Sébastien. (1556), *Declaration sur les abuz et tromperies que font les apothicaires* [1553], Lyon, Michel Jove.
- COPENHAVER, Brian P. (2006), « Magic », dans Katharine Park et Lorraine Daston (dir.), *The Cambridge History of Science*, vol. III, *Early Modern Science*, p. 518-540.
- . (1978), *Symphorien Champier and the Reception of the Occultist Tradition in Renaissance France*, La Haye, Mouton.
- DAGRON, Tristan. (2005), « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini », *Seizième siècle*, 2005, n° 1, p. 289-311.
- DEFAUX, Gérard. (1982), *Le Curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Panurge*, Lexington, Lexington French Forum.
- DELEUZE, Gilles. (1961), « Lucrèce et le naturalisme », *Études philosophiques*, n° 1, p. 19-29.
- DEL PRETE, Antonella. (2008), « "Une sphère infinie dont le centre est partout et le centre nulle part". L'omnicentrisme chez Giordano Bruno », dans Frédéric Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée, Actes du Colloque de Genève (28-29 septembre 2006)*, Genève, Droz, p. 33-47.
- DEMONET, Marie-Luce. (2008), « Les philosophes obscurs : traits et ombres scotistes à l'époque de Rabelais », dans J. Dupèbe, F. Giaccone, E. Naya et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, p. 27-47.

- . (1994), « La nouvelle logique française : l'*Organe* de Philippe Canaye », dans M.-L. Demonet et A. Tournon (dir.), *Logique et littérature à la Renaissance*, Paris, Champion, p. 89-100.
- . (1992), *Les Voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion.
- DU FAIL, Noël. (1994), *Propos rustiques*, éd. Gabriel-André Pérouse et Roger Dubuis, Genève, Droz, 1994.ÉRASME. (1509), *Éloge de la folie*, trad. P. de Nolhac [1936], Paris, Garnier-Flammarion.
- EAMON, William. (1994), *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press.
- ESTIENNE, Henri. (2007), *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, éd. Bénédicte Boudou, Genève.
- FRAISSE, Suzanne. (1962), *Une Conquête du rationalisme. L'influence de Lucrèce en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet.
- GAMBINO LONGO, Susanna. (2004), *Savoir de la nature et poésie des choses. Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*, Paris, Champion.
- GANDILLAC, Maurice Patronnier de et Jean-Claude MARGOLIN (dir.). (1976), *Platon et Aristote à la Renaissance. Actes du XVI^e Colloque international de Tours*, Paris, Vrin.
- GARCIA VALVERDE, José Manuel. (2007), « The arguments against the immortality of the souls in *De immortalitate animorum* of Girolamo Cardano », *Bruniana & Campanelliana*, vol. XIII, n° 1, p. 57-77.

- GEONGET, Stéphan. (2006), *La Notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz.
- GLARDON, Philippe. (2011), *L'Histoire naturelle au XVI^e siècle. Introduction, étude et édition critique de La Nature et diversité des poissons de Pierre Belon (1555)*, Genève, Droz.
- GRAFTON, Anthony. (1999), *Cardano's Cosmos: the Worlds and Works of a Renaissance Astrologer*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- HAYAERT, Valérie. (2008), *"Mens emblematica" et humanisme juridique. Le cas du "Pegma cum narrationibus philosophicis" de Pierre Cousteau (1555)*, Genève.
- HEITSCH, Dorothea et Jean-François VALLÉE (dir.). (2004), *Printed Voices. The Renaissance Culture of Dialogue*, Toronto, University of Toronto Press.
- INGEGNO, Alfonso. (1980) *Saggio sulla filosofia di Cardano*, Florence, La Nuova Italia Editrice (chap. VI, « Verso una nuova filosofia della natura », p. 209-271).
- JEANNERET, Michel. (1994), *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme.
- . (1987), *Des Mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti.
- JENSEN, Kristian. (1994), « Cardanus and his readers in the sixteenth century », dans Eckhard Kessler (dir.), *Girolamo Cardano : Philosoph, Naturforscher, Arzt*, Wiesbaden, Harrassowitz, p. 265-308.

- KENNY, Neil. (1991), *The Palace of Secrets. Béoralde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press.
- KESSLER, Eckhard (dir.). (1994), *Girolamo Cardano : Philosoph, Naturforscher, Arzt*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- KUSHNER, Eva. (2004), *Le Dialogue à la Renaissance. Histoire et poétique*, Genève, Droz.
- LA BOÉTIE, Étienne de. (2001), *De la Servitude volontaire ou Contr'un*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz.
- LANGER, Ullrich. (1999), *Vertu du discours, discours de la vertu, littérature et philosophie morale au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz.
- LA PRIMAUDAYE, Pierre de. (1593), *Academie françoise*, [1577-1588], Genève, Jacques Chouët.
- LARDET, Pierre. (1995), « Langues, traduction, onomastique : le débat Scaliger-Cardan (1550-1560) », *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, nouvelle série, t. III, p. 53-79.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane. (1988), *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle : athéisme et polémique*, Genève, Droz.
- LEHRICH, Christopher I. (2003), *The Language of Demons and Angels: Cornelius Agrippa's Occult Philosophy*, Leiden, Brill. L'édition critique de sa *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences*, par Michèle Clément et Emmanuel Naya, est annoncée chez Droz.

- LESTRINGANT, Frank et Emmanuel NAYA (dir.). (2010), *La Renaissance de Lucrèce*, Cahiers V. L. Saulnier, n° 27, Paris, PUPS.
- LOHR, Charles H. « Aristotélisme », dans Michel Blay et Robert Halleux (dir.). (1998), *La Science classique (XVI^e-XVIII^e siècle)*. *Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, p. 432-439.
- MACLEAN, Ian. (2007), « Girolamo Cardano: the last years of a polymath », *Renaissance Studies*, vol. XXI, n° 5, p. 587-607.
- . (2003), « Cardano on the immortality of the soul », dans M. Baldi et G. Canziani (dir.), *Cardano e la tradizione dei saperi*, Milano, Franco Angeli, p. 191-207
- . (1994), « Cardano and his publishers », dans Eckhard Kessler (dir.), *Girolamo Cardano : Philosoph, Naturforscher, Arzt*, Wiesbaden, Harrassowitz, p. 309-338.
- . (1984), « The Interpretation of Natural Signs: Cardano's *De Subtilitate* versus Scaliger's *Exercitationes* », dans Brian Vickers (éd.) *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 231-252.
- . (1983), « Montaigne, Cardano: The Reading of Subtlety / The Subtlety of Reading », *French Studies*, n° 37, p. 143-156.
- MAGNIEN, Michel. (1982), « Un humaniste face aux problèmes d'édition, Jules-César Scaliger et les imprimeurs », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1982, t. XLIV, p. 307-329.
- MARGOLIN, Jean-Claude. (1973), « Analogie et causalité chez Jérôme Cardan », dans *Sciences de la Renaissance. Actes du VIII^e Congrès de Tours*, Paris, Vrin, p. 67-81.

- . (1976), « Cardan interprète d'Aristote », dans *Platon et Aristote à la Renaissance. Actes du XVI^e Colloque international de Tours*, Paris, Vrin, p. 307-333.
- MEERHOFF, Kees. (2003), « Ramus et l'Université: de Paris à Heidelberg (1569-1570) », dans Michel Magnien et Kees Meerhoff (dir.), *Ramus et l'Université*, Cahiers V.L. Saulnier, Éditions Rue d'Ulm, p. 89-120.
- MESSIE, Pierre. (1610), *Diverses leçons*, trad. A. Du Verdier [1577], Tournon, Claude Michel.
- MOREAU, Isabelle. (2007), « Guérir du sot »: les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique, Paris, Champion.
- MOUNIER, Pascale. (2003), « Les "raisons de la moquerie" de Démocrite selon Jacques Tahureau », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 56, p. 27-39.
- NAAS, Valérie. (2002) *Le Projet encyclopédique de Pline L'Ancien*, Rome, École française de Rome.
- NAYA, Emmanuel. (2001), « Traduire les *Hypotyposes pyrrhoniennes*: Henri Estienne entre la fièvre quarte et la folie chrétienne », dans Pierre-François Moreau (dir.), *Le Scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, t. II, Paris, Albin Michel, 2001, p. 48-101.
- . (1998), « "Ne scepticque ne dogmatique, et tous les deux ensemble": Rabelais "on phrontistere et escholle des Pyrrhoniens" », *Études rabelaisiennes*, t. XXXV, p. 81-19.

- et Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU (dir.). (2005), *Éloge de la médiocrité. Le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Éditions Rue d'Ulm.
- NICOLAY, Nicolas de. (1989), *Dans l'Empire de Soliman le Magnifique*, éd. M.-Ch. Gomez-Géraud et St. Yérasimos, Paris, Presses du CNRS. Les *Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales* sont imprimés en 1568, mais la lettre de privilège remonte à 1555, deux ans après le retour du voyageur.
- NOSTRE DAME, Michel de. (1568), *Les Propheties de Michel Nostradamus* [1555], Lyon, Benoit Rigaud.
- OGILVIE, Brian W. (2006), *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago, University of Chicago Press.
- PEACH, Trevor. (1986), *Nature et raison. Étude critique des Dialogues de Jacques Tahureau*, Genève-Paris, Slatkine.
- PÉRIGOT, Béatrice. (2005), *Dialectique et littérature : les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Champion.
- . (2002), « La désacralisation dans les *Dialogues* de Tahureau », dans Luisa Secchi Tarugi (dir.), *Il Sacro nel Rinascimento*, Florence, Franco Cesati Editore, p. 285-300;
- PÉROUSE, Gabriel-André. (1977), *Nouvelles françaises du XVI^e siècle*, Genève, Droz.
- PHARES, Simon de. (1997) *Recueil des plus célèbres astrologues* [fin XV^e s.], éd. Jean-Patrice Boudet, Paris, Champion, t. I.
- PICKERING WALKER, Daniel. (1958), *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, Warburg Institute.

- POMATA, Gianna et Nancy G. SIRAISSI (dir.). (2005), *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, Cambridge Mass., MIT Press, 2005.
- PONTUS DE TYARD. (1990), *Mantice. Discours de la vérité de Divination par Astrologie*, éd. Sylviane Bokdam, Genève, Droz.
- RABELAIS, François. (1994), *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RENNER, Bernd. (2007), *"Difficile est saturam non scribereö. L'Herméneutique de la satire rabelaisienne*, Droz, Genève.
- RIGOLOT, François. (2002), « Erreurs de la nature : une littérature de la démystification », dans *L'Erreur de la Renaissance. Perspectives littéraires*, Paris, Champion, p. 133-164.
- ROBERTS, Hugh. (2006), *Dog's Tales. Representations of Ancient Cynicism in French Renaissance Texts*, Amsterdam / New York, Rodopi.
- SALEM, Jean. (1994), *Tel un dieu parmi les hommes : L'éthique d'Épicure*, Paris, Vrin.
- SCHMITT, Charles. (1992), *Aristote et la Renaissance* [1983], trad. Luce Giard, Paris, PUF.
- SCHMUTZ, Jacob. (2002), « L'Héritage des subtils. Cartographie du scotisme de l'âge classique », *Études philosophiques*, n° 60, p. 51-81.
- SCHÜTZE, Ingo. (2000), *Die Naturphilosophie in Girolamo Cardanos "De subtilitate"*, München, Wilhelm Fink.
- SERVET, Michel. (2004), *Discussion apologétique pour l'astrologie*, éd. et trad. Jean Dupèbe, Genève, Droz.

- SIRAISI, Nancy G. (1997), *The Clock and the Mirror. Girolamo Cardano and Renaissance Medicine*, Princeton, Princeton University Press.
- SOMMERS, Margaret P. (1974), « Jacques Tahureau's Art of Satire », *French Review*, n° 47, p. 744-756.
- TAHUREAU, Jacques. (1984). *Poésies complètes*, éd. Trevor Peach, Genève, Droz.
- . (1981), *Dialogues non moins profitables que facétieux*, éd. Max Gauna, Genève, Droz.
- VAN DER POEL, Mark. (1997), *Cornelius Agrippa, the Humanist Theologian and his Declamations*, Leiden, Brill.
- VIGLIANO, Tristan. (2009), *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais, Essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres.
- VILLEY, Pierre. (1933), *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Hachette.
- WINN, Colette H. (dir.). (1993), *The Dialogue in Early Modern France*
- YANDELL, Cathy. (1993), « The Dialogic Delusion. Jacques Tahureau's *Dialogues* and the Rhetoric of Closure », dans Colette H. Winn (dir.), *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument*, Washington, Catholic University of America Press, p. 158-189.

Résumé

Au tournant des années 1550, la notion de subtilité est revendiquée dans des genres aussi différents que le dialogue satirique et le traité de philosophie naturelle parce qu'elle est utilisée comme un argument essentiel pour établir une nouvelle forme, supérieure, de lucidité et d'expertise. Ainsi, Cardan dans son traité *De la Subtilité* (1550) et Jacques Tahureau dans ses *Dialogues* (posth. 1565, mais rédigés avant 1555) prétendent tous deux mettre en pratique une forme de subtilité qui les élève au-dessus des autres hommes et qui, par-dessus tout, légitime la véracité de leurs écrits contre l'autorité des Anciens. Au carrefour des genres, la notion de subtilité est ainsi invoquée pour asseoir une hiérarchisation des esprits, qui n'en reste pas moins problématique.

Abstract

Around 1550, the concept of subtlety appears as a key argument in such different genres as the satirical dialogue and the treatise of natural philosophy, because subtlety helps to establish a new kind of perspicuity and a higher kind of expert assessment. Indeed, both Cardano in his *De Subtilitas* (1550) and Jacques Tahureau in his *Dialogues* (posth. 1565, in fact written before 1555) pretend to be such subtle minds that they feel superior to other men and, above all, to be able to reject any kind of authority – including the Ancient ones. At the junction of different genres, the concept of subtlety seems to be quoted in order to institute a hierarchical organization of the minds, which is not quite convincing

Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron

Alex Bellemare
Université de Montréal

Tout l'univers est bâti de pièces diverses, et de là dépend son harmonie et sa perfection; on trouve des Qualités contraires associées dans les Éléments et dans les Corps composés; Que ferions-nous de bien, nous autres Hommes, si dans notre Art nous n'imitions que la Nature? C'est ce que nous observons partout, faisant paraître le plus de variété que nous pouvons dans nos ouvrages. (Sorel, 1659, p. 111-112)

Proposer une lecture générique du *Roman comique* de Scarron présuppose qu'il existe au XVII^e siècle des catégories narratives étanches et facilement identifiables. Or, le statut du roman à l'âge

classique s'avère souvent difficile à établir, tant les formes qu'il emprunte sont multiples et fluctuantes. Au sous-sol de la hiérarchie des genres, accusé sur tous les fronts d'exciter les passions les plus malveillantes, le genre romanesque au début du XVII^e siècle, considéré comme un « bâtard » sans codification poétique ni autorité, donne lieu à un débat sur la fiction en général et sur la vraisemblance en particulier. Au premier soupçon qui pèse sur le roman, celui d'être à la fois trop libre, incontrôlable et sujet à des excès inquiétants, s'ajoute, pour Scarron et les autres romanciers « burlesques », la déconsidération traditionnellement associée à la veine comique. Représentation négative et outrée du roman réglé (pensons par exemple aux grands avatars du roman baroque et héroïque que sont *Polexandre* de Gomberville, *Cassandre* de La Calprenède ou encore *Artamène ou le Grand Cyrus* des Scudéry, que Scarron caricature nommément dans *Le Roman comique*¹) et contre-critique du discours qui construit le roman selon une généalogie retrouvée (à la suite de la réactualisation des romans grecs antiques, *Les Éthiopiennes* d'Héliodore au premier chef), le genre de l'histoire comique se propose de travestir les conventions encore neuves d'un genre toujours à la recherche de prestige et de références communes.

Le Roman comique de Scarron, qui participe aussi, bien que moins vigoureusement que d'autres romanciers critiques, de cette tendance antiromanesque (terme certes polémique et sujet à des définitions multiples², introduit par Sorel comme

¹ *Polexandre* de Gomberville (I, 10, p. 78), *Cassandre* de La Calprenède (I, 21, p. 163) ou encore *Artamène ou le Grand Cyrus* des Scudéry (I, 10, p. 78 ; I, 12, p. 95 ; I, 21, p. 163).

² Voir entre autres la présentation d'Ugo Dionne et de Francis Gingras à un dossier sur l'antiroman. Les deux auteurs associent notamment l'autoréflexivité romanesque à l'évolution du genre, c'est-à-dire que les « "vieux romans" sont (toujours) déjà des antiromans » (p. 6).

sous-titre à la réédition du *Berger extravagant* en 1633), illustre exemplairement les difficultés inhérentes à la définition stricte et absolue, autrement dit classique, du genre romanesque au XVII^e siècle. Bâtie sur le modèle consacré des récits englobants/englobés, organisation très prisée depuis Boccace en Italie jusqu'à Marguerite de Navarre en France, la structure du *Roman comique* se déploie en un feuilletage bariolé où Scarron, par déconstruction burlesque, plaque des séquences narratives contrastantes les unes sur les autres. Au moins trois niveaux génériques s'entrelacent et se relaient selon des modalités d'insertion aussi diverses que problématiques. La scène du roman est occupée alternativement par un récit-cadre pris en charge par un narrateur extradiégétique, six récits introspectifs narrés par quatre personnages transformés en narrateurs autonomes et quatre nouvelles traduites de l'espagnol³ contées par trois personnages devenus auteurs. Ça et là, billets galants, chansons gauloises, pièces de théâtre (comiques comme tragiques, certaines seulement évoquées, d'autres jouées par les personnages) et morceaux de poésie infiltrent aussi l'espace de la fiction⁴.

³ Cet article ne s'intéressera pas aux nombreux effets de traduction qu'a opérés Scarron en rapport avec ses modèles espagnols (Solórzano et Maria de Zayas). Beaucoup d'études s'en sont déjà suffisamment souciées (notamment celle de Frederick A. de Armas, 1971). Scarron a procédé à des manipulations visant à la fois l'explication et l'assainissement des nouvelles espagnoles, non pas selon un présupposé comique, mais bien pour assurer la vraisemblance et la cohérence de certaines intrigues inextricables.

⁴ Nous choisissons cependant de séparer *Le Roman comique* en trois niveaux puisque ces autres espèces génériques ne génèrent pas autant d'interférences quant à la généricité du texte (tout en ayant une moindre présence). Par ailleurs, leur mise en scène s'avère beaucoup plus sommaire et ainsi moins sujette à problèmes. En bref, ce quatrième niveau supposé, plus cosmétique qu'opérant, ne s'insère pas de front dans la triple confrontation qui oppose le roman, la nouvelle et le récit.

Comme en témoigne une récente publication collective sur *Le Roman comique*, la pratique scarronienne de la rencontre (comme topique narrative, d'une part, mais aussi comme mode de représentation d'autre part) fait de la fiction un dispositif de l'hybridation. Plus qu'une confrontation de discours idéologiques hétérogènes, la rencontre met en jeu une culture hybride qui utilise le motif théâtral comme principe de médiation (voir Fournier, 2011). Véritable théâtre des genres et lieu de rencontres insolites, le roman de Scarron a suscité de nombreuses controverses et querelles depuis sa première réception jusqu'à son réinvestissement critique récent. Plusieurs générations de commentateurs, à partir de préjugés exégétiques faisant du classicisme un âge d'ordre, ont autrefois reproché à Scarron une composition narrative lâche et incohérente, un manque de savoir-faire compositionnel, tandis que la rupture des codes et la discontinuité du discours triomphaient là où la mesure en toute chose était attendue. Les principaux griefs contre la composition bigarrée du *Roman comique* prenaient pour cible les nouvelles espagnoles, structurellement plus longues et écrites dans un registre plus élevé et surtout plus romanesque que les aventures farcesques et parfois bien vulgaires du récit-cadre. L'intrigue principale, effrénée dans ses mouvements, met en scène les aventures tantôt amoureuses, tantôt bouffonnes, tantôt les deux, d'une troupe de comédiens ambulants sillonnant la province française en quête de succès et d'argent. Ce récit premier est suspendu à quatre reprises par la narration de quatre nouvelles qui relatent, sur le mode héroïque et sentimental, les passions alambiquées de personnages issus de la noblesse espagnole, suivant des scénarios convenus qui modulent et développent le thème de l'amour galant. Ces nouvelles intercalaires ont

longtemps été traitées isolément, arrachées de leur contexte, comme si elles évoluaient en vase clos, étant considérées comme des fantaisies, des intermèdes surchargeant le roman de pièces adventices. Elles n'entretiennent en effet aucun rapport diégétique explicite avec la narration première et, d'un point de vue strictement narratologique, elles semblent bien fonctionner de manière indépendante. À ce bégaiement s'ajoute la brève mais importante carrière de nouvelliste de Scarron, qui publie en 1655, entre les deux livraisons du *Roman comique*, un recueil de nouvelles, traduites et adaptées de modèles espagnols variés, sous le titre de *Nouvelles tragi-comiques*. Si la nouvelle existe comme cellule narrative autarcique dans un recueil, sa présence quasi clandestine dans un roman sous-entend une construction volontairement infestée d'espèces génériques plurielles. Les récits autobiographiques de Destin, de la Caverne, de Léandre et d'Angélique, dont le statut divise apparemment moins la critique scarronienne que celui des nouvelles, exercent sur le roman une force centripète qui le retourne sur lui-même en explorant le passé retors de ces personnages rencontrés *in medias res*. Ugo Dionne rappelle en effet que « l'insertion narrative reste [...] une donnée structurelle essentielle de la fiction en prose à l'âge classique : si tous les romans ne contiennent pas un récit, tous sont propres à l'accueillir » (p. 97). *Le Roman comique* exploite précisément cette potentialité discursive, en exhibant le « montage » des différentes parties qui construisent le dispositif romanesque. Nous proposerons donc une réflexion sur le phénomène scarronien de l'insertion narrative à partir des exemples des nouvelles espagnoles et des récits introspectifs. Il apparaîtra que *Le Roman comique* obéit à une double logique de tissure et de bigarrure.

Poétique de l'insertion narrative

Trois grandes catégories de critères permettent de baliser la pluralité des modes d'insertion de l'englobé dans l'englobant au XVII^e siècle : 1/ l'importance relative des récits insérés et du récit-cadre dans le système du roman; 2/ les rapports explicites ou non que tissent les récits insérés avec le récit-cadre; 3/ enfin, la « situation de contage » des récits insérés, c'est-à-dire s'il s'agit d'une scène d'énonciation statique ou dynamique (voir Robert, 2004). Un simple découpage structurel suffit pour montrer l'ambivalence du *Roman comique*. La première partie, publiée en 1651, se divise en 23 chapitres, dont 18, exceptionnellement courts et relevant pour l'ensemble de la *burla*, sont consacrés au récit-cadre. Dans la seconde partie datée de 1657, 15 chapitres sur un total de 20 appartiennent aussi au récit-cadre, devenu en général plus violemment burlesque. Proportionnellement moins importants sur le plan du nombre de chapitres, les récits insérés totalisent cependant près des trois cinquièmes de la narration. De ce découpage entre narration directe (récit englobant) et narration indirecte (récits englobés) se dégage une première remarque. Un principe d'alternance se met en place, qui suppose une dissolution du discours romanesque en multiples séquences avortées puis reprises, séquences enroulées dans une spirale sans cesse court-circuitée par des interférences intertextuelles et métatextuelles. Dans cette mesure, *Le Roman comique* relève autant d'une technique du disparate que d'une puissante polyphonie. C'est bien sur cette ligne de bascule et d'équilibre qu'opère l'esthétique scarronienne, soumise à l'envahissement de plusieurs discours, voix et points de vue.

Difficile de déterminer en ce sens si le récit englobant domine les récits englobés ou vice versa. Les programmes iconographiques qui accompagnent matériellement l'œuvre au fil de ses rééditions, tout comme les séries de toiles et estampes séparées du texte, ne s'occupent des nouvelles espagnoles et des récits enchâssés qu'à partir de la toute fin du XVIII^e siècle. Avant la série gravée de Barbier en 1794, la représentation picturale du *Roman comique* est réduite au seul récit-cadre et, plus spécifiquement, aux minables aventures de Ragotin, assimilant bientôt le premier aux secondes. Si les nouvelles espagnoles jouissent de frontières dispositives, typographiques et énonciatives plus ou moins closes par rapport au récit-cadre, les récits autobiographiques des personnages sont régulièrement interrompus par des algarades qui ont lieu dans la diégèse puis recommencés quelques chapitres plus loin une fois le calme (et l'intérêt) revenus. Les premières travaillent un espace exotique et présentent des personnages princiers, magnanimes, dominés par le principe d'honneur, aux antipodes du matériel narratif plus leste et prosaïque du récit-cadre, alors que les seconds y correspondent en partie. Les personnages sont les mêmes (bien que portant leurs vrais noms plutôt que leurs pseudonymes de scène) et seuls quelques lieux sont gommés (ici et là, un décor romain ou parisien remplace par exemple l'arrière-plan manceau) pour satisfaire certains présupposés galants et courtois. La tonalité diffère également, la distinction du style étant plus appréciable dans les récits insérés qu'ailleurs.

Existe-t-il toutefois des rapports explicites entre chacun des niveaux narratifs ? La table des chapitres, placée au seuil de l'œuvre, invite à penser le contraire. Absente de la plupart des éditions modernes (omission que l'excellente édition de Claudine Nédelec corrige fort heureusement), cette table, en

plus de souligner l'aspect quichottesque du texte, annonce la présence de composantes quasi détachables dont les titres (le terme « histoire » qualifie notamment quatre des cinq récits insérés de la première partie) sous-entendent déjà un décalage. Par un effet de brouillage étudié, Scarron met ironiquement en présence des espèces romanesques voisines mais conventionnellement hostiles. La longueur réduite des chapitres du *Roman comique* infléchit l'ensemble du roman vers un régime du bref et du fragment (en matière d'histoire comique, outre la parcellaire *Première journée* de Théophile de Viau parue en 1623, seul *Le Page disgracié*, publié en 1643, s'articule selon un apiéçage semblable). Contemporaine du phénomène de raccourcissement des œuvres romanesques au tournant de 1660 (passage progressif de la luxuriance du roman baroque au « petit roman », c'est-à-dire la nouvelle dans ses dimensions historique et galante), la publication du *Roman comique* problématise souterrainement la réduction de la taille et la transformation de nature des œuvres romanesques (concentration de l'intrigue, réduction du nombre de personnages et des récits insérés, abolition quasi systématique du début *in medias res*, importance de la peinture psychologique des personnages). Si l'histoire comique du XVII^e siècle accueille volontiers le canevas stéréotypé des récits insérés (plus souvent des récits analeptiques pris en charge par des personnages que des *nouvelles* à tendance romanesque, faut-il le rappeler), rarement sont-ils aussi nettement déconnectés, déracinés de la masse textuelle environnante, typographiquement autonomisés en chapitres et commentés par la voix narrative. Or, selon Roger Godenne, « même si l'on passe de 2 500 pages à 250, la nouvelle ne se définit pas moins comme un concentré de roman » (p. 74). Cette minoration du

roman en nouvelle se présente contradictoirement chez Scarron : la nouvelle devient volumineuse, et le roman, minuscule. De l'enflure du roman baroque à l'hypotrophie de la nouvelle, Scarron pratique une inversion généralisée du haut (l'héroïque) et du bas (le comique), du long (le roman) et du court (la nouvelle), mouvement carnavalesque lui-même parodié par l'incongruité burlesque et oxymorique du titre.

Le travestissement de l'énoncé romanesque traditionnel s'observe dès sa célèbre ouverture. Sans revenir sur l'importante glose concernant l'incipit du *Roman comique*, souvent envisagé sous l'angle de la fête populaire et du comique grotesque, il convient au moins de souligner, avec Mikhaïl Bakhtine, la fonction résolument transgressive de la troupe clairsemée de comédiens qui pénètre le monde réglé d'une petite ville bourgeoise et sans histoire : « la troupe est opposée à l'ensemble du monde organisé et consolidé; elle forme un univers mi-réel mi-utopique, soustrait dans une certaine mesure aux règles entravantes » (p.113). Cette opposition ordre/désordre se répercute sur l'ensemble du roman, qui en fait son principe de fonctionnement même (comme ses personnages iconoclastes, le roman est soustrait aux « règles entravantes » d'une poétique romanesque certes diffuse mais déjà étouffante). Les codes et les formes constitutives du roman sont travestis en même temps qu'ils sont réactualisés. L'incipit du *Roman comique* est donc programmatique à plus d'un titre :

Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure; mais, au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche,

où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. (Scarron, 2011, p. 49)

Le texte, suivant le modèle inauguré par *Les Éthiopiennes*, commence bien *in medias res*, mais à la tombée du jour plutôt qu'au traditionnel lever du soleil. Au lieu d'entreprendre un voyage plein d'aventures, de rencontres et d'épreuves, la troupe préfère s'arrêter d'emblée. Scarron renverse le procédé consacré, trouble le rituel romanesque et réalise un double retournement. D'abord, on ne se trouve plus en des pays exotiques, fabuleux et lointains, mais en un rustique arrière-pays. Ensuite, la scène d'ouverture, plutôt que de présenter des personnages en mouvement, braves et valeureux, montre des comédiens épuisés et arrêtés dans leur quête. L'agencement mouvant du *Roman comique* se construit, à première vue, sur un principe d'écart, où certaines configurations de l'imaginaire culturel, littéraire et symbolique sont rabaissées puis humiliées dans leur conservatisme même. Ce décalage s'inscrit aussi linguistiquement. La parodie ne repose pas seulement sur la contrefaçon des intertextes mobilisés, mais également sur l'affectation du langage romanesque : « pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans » (p. 49). La première phrase cède la place, par juxtaposition et transfert comique, à un commentaire qui souligne précisément la nature pompeuse et empesée de la langue romanesque tout en accordant le primat à la parole vive. La langue du roman serait alors purement factice. Cette négociation difficile entre l'écrit et l'oral insiste sur les coulisses de l'écriture et les différentes possibilités poétiques qui s'offrent à l'auteur de roman. Présence tolérée mais moquée, le romanesque de

Scarron devient autant une imitation institutionnalisée qu'une réflexion critique sur l'institution du roman.

Scarron met d'ailleurs en parallèle le mythique char du soleil avec la falote charrette qui transporte les comédiens. Le *topos* du cheval, par un effet de symétrie parodique, placé en ouverture et disséminé diversement au sein du récit, se double, chez Scarron, d'une fonction métanarrative. Outre l'évidente imagerie guerrière, la figure équestre, depuis le mythe de Pégase et la source d'Hippocrène, connote aussi l'activité poétique. Le narrateur extradiégétique, au début du chapitre I, 12 (p. 95), compare, sur le mode de l'hypothèse, son énergie créative à celle d'un charretier pour le moins inexpérimenté : « peut-être [...] qu'un chapitre attire l'autre et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi » (p. 95). Comparaison hésitante mais fondatrice de la mise en déroute du roman, qui survient dans un chapitre ouvertement clownesque. À la raideur romanesque de livres comme le *Cyrus*, colossal et labyrinthique, est opposée la souplesse galopante et imprévisible des chevaux de la création. Travestie, l'image du cheval, qui participe d'un réseau figuratif consacré, évoquant la grâce, la noblesse et la grandeur, est utilisée très académiquement en même temps qu'elle est raillée. Ce réinvestissement burlesque du *topos* du cheval indique un arrimage entre le thématique et le formel ou, autrement dit, entre la microstructure et la macrostructure du roman. Le cheval symbolise la narration et régenté son mouvement convulsif. Les chevaux fous de l'incipit s'amuse et se délassent. Étourdie, la narration, fonctionnant par digressions successives, adoptera un *modus operandi* semblable, plus soucieuse de divertir que d'offrir des modèles imitables.

La mise en parallèle du char du soleil, conduit par des chevaux défailants, et de la grotesque charrette des comédiens, tirée par une jument qui allaite son poulain, met en relief le passage progressif d'une représentation allégorique au réalisme comique de la diégèse. La grandeur épique du cheval affronte l'extravagance du poulain : « le poulain allait et venait à l'entour de la charrette, comme le petit fou qu'il était » (p. 49). Le va-et-vient du poulain, en plus de mimer l'indécision générique du *Roman comique*, délimite autour de la charrette, substitut ridiculement caricatural de l'illustre et mythique char du soleil, des frontières perméables puisqu'invisibles. Ce *petit fou* cristallise deux traits distinctifs de la narration scarronienne. Le substantif *fou* renvoie au monde renversé, aux lubies carnavalesques du narrateur. Habillé de l'adjectif *petit*, qui figure la marginalité du genre romanesque et sa forme nouvellement brève (ce qui rappelle à propos l'expression « petit roman »), le syntagme s'affiche bientôt en véritable programme.

S'il est vrai que les histoires comiques pratiquent toutes une forme de renversement d'héritage rabelaisien, où le bas remplace crapuleusement le haut, *Le Roman comique* explore également d'autres axes, cette fois-ci plus horizontaux, de mise à distance et de rapprochement. L'incipit travesti du *Roman comique*, qui orchestre déjà des glissements singuliers sur le plan de l'horizon d'attente, configure un dispositif énonciatif élastique, fondé sur un balancement, une oscillation perpétuelle permettant au récit de rebondir à l'envi. Reste maintenant à examiner « la situation de contage » des récits enchâssés, pierre de touche de l'esthétique scarronienne qui ouvre la voie aux multiples romanesques. Scarron double l'intercalation de la nouvelle et du récit dans le roman de l'insertion de l'antiromanesque dans le romanesque. La métaphore spatiale

(le récit-cadre décrit, par définition, une zone narrative aux limites connues et souvent infranchissables) qui accompagne les rapports entre l'englobé et l'englobant appelle d'elle-même une réflexion sur les territoires potentiels du récit, ses frontières mais surtout ses carrefours et ses impasses.

Stratégies dispositives. Les novelas à la marge

La diversité des modes d'insertion des nouvelles traduites de l'espagnol commande presque naturellement une lecture en série qui permet, en plus de cerner les modulations de l'espèce romanesque dont elles procèdent, de rendre sensible la rupture qu'orchestrent l'hétérogène et l'informe.

I. La première nouvelle intercalée, *l'Histoire de l'amante invisible*, apparaît après une séquence de huit courts chapitres, tous consacrés aux aventures de la troupe de comédiens. La première nouvelle du *Roman comique* signale une incursion du romanesque dans un régime diégétique sinon réaliste, du moins picaresque, et qui crée, par sa seule présence, un effet de contraste et de discordance. Tout y est inversé par rapport au récit-cadre. Le sujet, le style, la forme divergent. Déconcertantes, les premières lignes à saveur héroïque construisent une passerelle entre le monde quelconque des Manceaux et la rêverie magique et mystérieuse des nouvelles. Narrativement, cette nouvelle ne surgit pas *ex nihilo* puisqu'elle a été introduite au chapitre précédent. On y établit qu'elle sera contée par Ragotin, un personnage capital du roman qu'on rencontre, au chapitre I, 8 (p. 67), pour la toute première fois. Si c'est bel et bien Ragotin qui se charge de la nouvelle, le

narrateur extradiégétique, via une métalepse, s'ingénie à le disqualifier en s'immisçant dans l'univers de ses personnages : « Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est pas Ragotin qui parle, c'est moi. » (p. 71) L'auteur se met en scène et reprend toute son autorité auprès de ses personnages. Cette immixtion produit un nouveau contrat de lecture qui instaure, avant même la nouvelle proprement dite, une distance déclarée entre ce que le lecteur vient de lire dans les chapitres précédents et ce qu'il lira maintenant.

Cela dit, le fanfaron Ragotin, une incarnation hyperbolique du ridicule même, cristallise le parti pris burlesque du *Roman comique*. Pantin et antihéros, Ragotin provoque les rires les plus accablants et les plus universels. Se moquer de Ragotin, placé sous le signe de la dégradation et de la réduction, équivaut à réprouver ses aspirations poétiques, à insister sur le peu de mesure qui unit ses espoirs héroïques et ses échecs retentissants. Cette destinée tragi-comique du bouffon sans devenir fait thématiquement écho au brouillage des frontières génériques déjà actif dans le domaine esthétique. Son caractère outrageusement grotesque et ridicule se fige dans une formule qui, depuis le poulain de l'incipit, nous est devenue familière : « c'était le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland » (p. 70). Antithèse qui rappelle l'oxymore du titre et qui installe Ragotin dans un intertexte déclaré : le *Roland furieux* de l'Arioste. Si Roland le fou court tout nu dans les champs, Scarron fait de Ragotin un déséquilibré qui dénote la mise à nu du fonctionnement romanesque et le déséquilibre induit par le mariage conflictuel de l'héroïsme et du trivial. Plutôt que de mettre en scène la folie

indissociable de la lecture de romans, comme dans le célèbre *Don Quichotte* de Cervantès, ou la folie qu'un amour déçu déclenche, Scarron met en forme un roman « bipolaire », où s'entrechoquent esthétiques ennemies et poétiques rivales.

Ragotin propose d'abord de lire aux comédiens, rassemblés dans un hôtel, une libre adaptation d'une chanson de geste, composée selon les règles les plus sévères et intitulée *Les Faits et Gestes de Charlemagne, en vingt-quatre journées*. Cette annonce provoque chez les auditeurs de vives et sourdes contestations. Dans cette proposition aussi dérisoire qu'absolument inventive, la chanson de geste, qui manque peut-être de romanesque, déconsidérée parce que surannée, se mélange aux fastes du théâtre renaissant, monumental dans ses longueurs. Ahuri devant la réaction de l'auditoire et craignant de perdre la vedette, Ragotin choisit de conter une histoire tirée d'un livre espagnol récemment publié à Paris et qu'il espère bientôt adapter au théâtre. Il est assez révélateur que la nouvelle du chapitre I, 9 (p. 71) soit immédiatement précédée d'une telle mise en abyme de la lecture publique et de ses codes, illustrant la répulsion de la foule pour le pastiche disconvenant de Ragotin et son inclination pour la nouvelle, fictionnelle et sentimentale. Discussion qui a d'ailleurs toutes les apparences d'une hiérarchisation des genres : l'inexplicable pièce de Ragotin laisse froid, alors que la nouvelle de type espagnol enflamme. La juxtaposition de ces deux chapitres représente un important jeu avec l'horizon d'attente, où le décalage générique est sciemment mis en scène. Dans cette dynamique d'oscillation, le roman tient sans cesse le lecteur sur le qui-vive, le forçant à reconsidérer le texte — ici chacun des chapitres — à la lumière des textes qui lui sont immédiatement voisins. Ainsi, la mécanique narrative du *Roman comique* démonte la logique romanesque en la tournant

en ridicule : le romanesque de la nouvelle se mêle à la trivialité du burlesque — nouvelle déléguée, rappelons-le, au plus funambulesque des personnages du roman.

La tension entre les genres se transfère parallèlement au contenu de la nouvelle. Riche en rebondissements et en coups de théâtre, *l'Histoire de l'amante invisible*, seule nouvelle qui porte dans son titre même les traces d'une intention générique, met en scène la mise à l'épreuve de la constance d'un amant par sa maîtresse. Si la nouvelle s'achève bien sur le *topos* conclusif du mariage, elle articule également l'entrelacement du montré et du caché (notamment par l'utilisation des masques). Accablé de ne pouvoir connaître l'identité de son amante, dom Carlos prend parti pour la transparence : « on ne se cache guère quand on n'a que de bons desseins et on peut aisément tromper une personne qui ne se tient pas sur ses gardes; mais on ne la trompe pas deux fois » (p. 73). Révéler ou dissimuler, voir ou ne pas voir : telles sont les questions que le roman pose au lecteur. Ce que la nouvelle camoufle est précisément ce que les chapitres courts divulguent, c'est-à-dire les dessous, les rouages trompeurs du romanesque. Et s'il s'avère impossible de tromper deux fois une personne lâchement abusée par un univers superlatif et illusoire, le roman, comme pour donner raison à dom Carlos, enchaîne avec un chapitre qui le tire à nouveau vers le pitoyable, le minable.

L'effet de la lecture de Ragotin est plutôt positif : la foule applaudit gaiement. Pendant un temps, le godenot au corps joyeusement avili s'est hissé au sommet de la hiérarchie sociale. Son bonheur sera cependant de courte durée. Houspillé, Ragotin est finalement découvert. Un personnage lui dérobe le livre dans lequel il a puisé son conte. La foule inaugure alors

tout un bal. On se lance le livre de mains en mains alors que Ragotin, dans un va-et-vient aussi vain que carnavalesque, tente de racheter son nouveau statut de plagiaire. Le petit homme aux grandioses aspirations littéraires, qui a pris en charge la narration de la nouvelle, sublime et élevée, est ridiculisé, outragé et, avec lui, tout le genre romanesque. Mais cette manipulation du livre reproduit le processus même de la parodie, un travail de seconde main (même de quatrième main dans le cas qui nous intéresse : le narrateur raconte une histoire qui lui a été relatée par un auditeur qui l'a entendue de la bouche de Ragotin qui a lui-même plagié / traduit une nouvelle extraite d'un livre!). À la fois emprunt du texte et empreinte (presque digitale) dans le texte, le plagiat de Ragotin, en plus de rendre manifeste le dialogue entre l'oral et l'écrit, met en relief le caractère plutôt artisanal de la création (les mains triomphent des muses), déjà sensible depuis la mise en route parodique du roman. Comme par un effet d'écho, la dissonance qu'instaure l'esthétique burlesque peut s'entendre dans son sens propre, à savoir comme une cacophonie généralisée, où la voix narrative cesse d'être une, homogène et harmonique. Les voix du roman et les voies du roman/esque se répondent dans un chassé-croisé qui parvient à lézarder les frontières génériques et énonciatives jugées trop étanches. Comme la foule éclate de rire après la déconvenue du pauvre Ragotin, c'est tout le dispositif qui éclate finalement.

II. La deuxième nouvelle intercalée, *À trompeur, trompeur et demi*, se trouve au chapitre I, 22 (p. 164), en avant-dernière position de la première partie. Cette nouvelle participe de la vogue des comédies espagnoles (dont Scarron est un des plus prolifiques animateurs), en recourant à plusieurs topiques usuelles : déguisements, rapt, fausses lettres, quiproquos et

substitutions. Usuelles, et même visuelles : les nouvelles espagnoles ressemblent en effet à des pièces de théâtre narrativisées. À *trompeur, trompeur et demi* est précédé d'un chapitre au titre particulièrement parlant : *Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant*. Chez Scarron, la collection d'intitulés ou satiriques, ou ludiques, compose un corpus à la fois disparate et organisateur. Facétieux, l'intertitre du vingt-et-unième chapitre invite à arrêter toute lecture. Arrimé aux déclarations inaugurales de l'auteur qui conseillait d'ores et déjà au lecteur de ne pas poursuivre sa lecture, cet intertitre, à la visée rhématique plus que thématique (dans la mesure où il qualifie le chapitre en tant qu'unité de narration et non comme résumé de contenu), est connoté négativement par un jugement qui concerne autant la fonction que la pertinence du chapitre en question. Scarron, par le biais de ces pièges parodiques, signale à nouveau la réflexion que doit forcément entreprendre son lecteur. Déroutants, ces intertitres — *Qui ne contient pas grand-chose* (I, 5), *Plus long que le précédent* (I, 13), *Qui divertira peut-être aussi peu que le précédent* (II, XII), etc. — le sont surtout relativement à une lecture qui se voudrait purement linéaire et sans la moindre escale. À la fin du chapitre, une deuxième nouvelle interrompt effectivement le fil des événements manœuvrés. Dans cette dialectique où la sinuosité de la lecture est mise en scène, le lecteur se trouve désorienté ou, au contraire, totalement orienté. L'intertitre aux accents satiriques annonçait cette désorientation plus qu'il ne la créait. Le chapitre qu'il coiffe présente par ailleurs une scène où deux personnages partagent leurs goûts littéraires. Roquebrune, un poète malheureux, prétend qu'un bon roman doit nécessairement traiter des aventures de grands princes. Le Destin, un comédien aux goûts littéraires modernes, lui

demande s'il apprécie le *Don Quichotte* de Cervantès, à quoi Roquebrune répond que « c'est le plus sot livre » (p. 162) qu'il ait jamais lu. Le Destin rétorque que s'il n'apprécie pas *Don Quichotte*, c'est peut-être davantage sa faute que celle de Cervantès. Par cette boutade, le Destin met en relief l'incapacité de Roquebrune à comprendre le code herméneutique qu'impose le célèbre roman espagnol. Parallèlement, il indique aussi un mode de lecture à privilégier pour *Le Roman comique* même. Le lecteur doit en effet constamment demeurer en alerte devant l'affirmation éhontée de la voix auctoriale.

La contiguïté du romanesque et du comique donne naissance aux modulations et aux contaminations les plus contrastantes. Les nouvelles romanesques côtoient des épisodes plus farcesques, plus tempérés, moins rigides. Si la nouvelle est tirée du côté du biscornu, lorsqu'elle côtoie des chapitres où le burlesque règne, il en va pareillement des scènes bouffonnes qui acquièrent par ces voisinages toxiques une dimension plus philosophique, le rire marquant comme une salutaire distance critique. La mise en abyme de la structure du roman, opérée par un titre pince-sans-rire, introduit la seconde nouvelle, peut-être la plus romanesque du lot. Si la première nouvelle, œuvre plagiée et diffusée par Ragotin, avait pour fonction principale de parodier les romans héroïques, la seconde semble consacrer plutôt qu'exécrer cette veine romanesque longtemps honnie. À *Trompeur, trompeur et demi* est pareillement mise à distance par une métalepse ironique, mais moins virulente cette fois, qui proclame l'auteur seul maître à bord : « elle commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre » (RC, p. 164). Cette nouvelle est contée aux comédiens par Inézilla, un personnage-prétexte venant colorer le récit

d'exotisme, mais elle provient en fait des mains de son premier mari, un favori de la cour d'Espagne. Drôle de représentation qui fait d'Inézilla un hybride entre la traductrice et l'imitatrice, statut qui reproduit celui du narrateur-auteur qui adapte à sa sauce une nouvelle de Solórzano. Le titre traduit par Scarron renvoie bien à une nouvelle de l'auteur espagnol, mais pas exactement à son contenu (qui relève en réalité d'une autre nouvelle du même auteur). Ce procédé de distanciation renforce certes l'indétermination auctoriale, mais établit aussi, dans la même foulée que les intertitres, un écart affirmé entre ce qui est dit et qui le dit.

Le chapitre qui suit immédiatement la nouvelle confirme l'hypothèse qu'une tonalité de plus en plus grave imprègne le récit. Les comédiens, après les courtes réjouissances de la nouvelle, apprennent la disparition tragique d'une des leurs : Angélique. La clôture de la première livraison du *Roman comique* laisse ainsi une impression de drame non résolu. La séquence des trois chapitres de fermeture de la première partie assimile d'ailleurs le récit-cadre, censément comique, au registre plus purement romanesque. Le dernier mot, à l'inflexion proverbiale, est défaitiste à souhait : « on n'a pas en ce monde tout ce qu'on désire » (*RC*, p. 183). Sibylline façon de conclure un texte qu'on dit volontiers humoristique. Tout comme le dom Fernand héros travesti d'*À trompeur, trompeur et demi*, le roman se déguise aussi sous des costumes mystifiants et mensongers. La mise en garde de Destin contre une mauvaise lecture prend ici une valeur exemplaire. Un avertissement préliminaire (*Avertissement au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre*) interpellait déjà le lecteur de front : « Voilà, Lecteur Bénévole, ou Malévole, tout ce que j'ai à te dire; si mon livre te plaît assez pour te faire

souhaiter de le voir correct, achètes-en assez pour le faire imprimer une seconde fois, et je te promets que tu le verras revu, augmenté et corrigé » (p. 45). Il est certainement possible de dégager deux catégories concurrentes de lecteurs, que le texte construit et développe. Le lecteur « bénévole » possède une vision toute naïve de la littérature et lit tout texte au premier degré. Le lecteur « malévole », en revanche, est celui qui participe aux jeux ironiques du narrateur et qui se fait complice des détournements qu'il opère.

L'avertissement préliminaire met au jour un autre motif structurant, celui des *errata*, symptôme d'une interférence foncière dans le langage supposément transparent de l'âge classique. Aux marges du texte se ménage déjà une économie de lecture qui invite le lecteur à lire différemment, entre les lignes (ou, dans notre cas, entre les genres). Le lecteur « bénévole » est celui-là même qui se scandalise des fautes d'impression ou encore « de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre » (p. 95), alors que le lecteur « malévole », conscient des possibles erreurs d'impression ou d'interprétation, voit au-delà du manque supposé de structure et du mélange des genres que les doctes considèrent indigeste. Le chapitre final inverse ce que l'incipit avait déjà pris soin de permuter. C'est à la toute fin de la première partie que les comédiens se mettent enfin en mouvement, prêts à partir à l'aventure. Le roman progresse selon une dynamique infiniment railleuse de va-et-vient, d'aller-retour. Le lecteur « malévole » se montrera fidèle à l'esprit plutôt qu'à la lettre du texte afin de ne pas tomber dans le panneau d'une lecture *a priori* des différents genres qui s'y révèlent.

III. La troisième nouvelle, *Le juge de sa propre cause*, sise au chapitre II, 14 (p. 247), est précédée d'un chapitre dépourvu d'artifices comiques. En effet, le récit-cadre devient à la fois plus grave dans ses péripéties et plus brutal dans ses bouffonneries. Cette tendance marquée vers l'excès en toutes choses est peut-être autant imputable à la distance temporelle qui sépare la première livraison de la seconde (supposant d'incontournables remaniements du projet initial) qu'à une réflexion *in situ* sur les potentialités du roman, aucunement soumis à des lois implacables de constance et d'unité.

Le chapitre II, 13 (p. 244), servant d'appui à la nouvelle, présente deux nouveautés. D'abord, aucune métalepse introductive n'interfère avec le procès d'énonciation. En effet, la nouvelle n'est pas racontée comme les autres, dans le cadre d'une performance publique, mais bien lue, platement, par la Garouffière, un parlementaire de Rennes. Ce conseiller ridicule avait également participé au débat littéraire qui opposait Roquebrune et le Destin au chapitre I, 21 (p. 161), attestant, en une sorte d'art poétique national, « qu'il n'y avait rien de plus divertissant que quelques romans modernes; que les Français seuls en savaient faire de bons, et que les Espagnols avaient le secret des petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles » (p. 162). Scarron réalise, par le biais de la Garouffière, un rapprochement des genres, et sans doute même une fusion momentanée. Le roman et la nouvelle ne font maintenant plus qu'un. Ensuite, contrairement à celle des autres nouvelles, la transmission du *Juge de sa propre cause* intervient dans un décor intime, en présence de deux personnages seulement (la Garouffière et le Destin), sur le ton de la confidence. Le texte, qui embraye directement sur l'intrigue du récit-cadre à la fin de la lecture de la nouvelle, n'offre nul écho de la réception du

conte. Ainsi traitée, la nouvelle n'est pas autant mise à distance que les deux premières. L'absence de mise en scène de la lecture de la nouvelle l'entraîne vers le roman et vice versa. Le romanesque et le comique, sans ces déchirements et ces précautions préalables, s'interpénètrent et se confondent.

La nouvelle s'articule thématiquement autour du travestissement des genres sexués auquel s'ajoute le travestissement des genres littéraires (la Garouffière a bien lu quelques vers à Destin avant de lui faire la lecture de la nouvelle). *Le juge de sa propre cause* pousse le récit-cadre du côté du romanesque, cultivant une ambivalence générique que reprend figurativement le motif récurrent du masque, présent dans les trois niveaux du texte. Peut-être les comédiens sont-ils déjà les plus grands travestis, portant tous les masques. Bakhtine souligne à ce sujet que « le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique [...] le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles » (p. 49). La *joyeuse négation du sens unique*, n'est-ce pas là exactement l'effet que les nouvelles intercalées produisent ? Le texte polyphonique du *Roman comique*, contournant la rigidité romanesque, reproduit ce jeu de dualité et de reflets en alternant les épisodes comiques et sérieux, ou si nous préférons le mot de Bakhtine, en *violant les frontières naturelles*.

IV. *Les deux frères rivaux*, dernière nouvelle insérée dans le *Roman comique*, se rencontre au chapitre II, 19 (p. 291), avant-dernier de la deuxième et dernière partie. La narration est, pour une seconde fois, confiée à Inézilla, qui ne « se fit point prier et, tandis que Ragotin fit la cour au magicien Ferdinandi,

elle lut d'un ton de voix charmant la nouvelle que vous allez lire dans le suivant chapitre » (p. 290). Une fois de plus, aucune métalepse ne couronne la mise en lecture de la nouvelle. Les nouvelles de la deuxième partie en sont tout à fait exemptes. Pourtant, la lecture des *Deux frères rivaux* est bel et bien publique, tard venue après les allégresses d'un fort bon et copieux repas. Si tard et si bon que Ragotin, fatigué et farci, est incapable de l'écouter et s'endort. À la différence des deux nouvelles centrales, la nouvelle *Les deux frères rivaux*, semblable en cela à *l'Histoire de l'amante invisible*, est encadrée par des chapitres qui marquent un retour au comique et aux infortunes de Ragotin. Une armature chiasmatique s'érige. Au cœur du roman (les nouvelles 2 et 3), on trouve des séquences narratives qui évoquent thématiquement le tragique et le romanesque, alors que les extrémités (les nouvelles 1 et 4) renversent cette tendance, redonnant au comique son plein caractère.

Ragotin, présent avant et après la quatrième nouvelle (un schéma périphérique identique à celui de la première nouvelle), fait pencher *Les deux frères rivaux*, malgré le tragique fastueux des intrigues qui s'y affichent, vers le burlesque et le carnavalesque. Le chapitre II, 18 (p. 289) est chapeauté par un antititre (*Qui n'a pas besoin de titre*), tautologique et totalisant, menant le lecteur dans une impasse. Le jeu parodique auquel Scarron se livrait depuis le début de son roman atteint ici un paroxysme inégalé. La réflexion dans laquelle s'était engagé Scarron arrive à terme en même temps que s'achève son roman. Une ultime fois, le lecteur se fait complice de la confusion entre la production et la réception du texte, embrouillement qui met en relief le travail de déchiffrement auquel doit s'adonner le lecteur « malévole » du *Roman comique*. Le chapitre II, 18, est

un chapitre carrefour, où se rencontrent lecteur et texte. Le premier le construit tandis que le second se fait construire. Avant de s'engager dans l'édifice du romanesque, on s'arrête au seuil pour mettre en lumière, non pas le texte en soi, mais la lecture auctoriale du texte.

Les récits introspectifs comme lieux de mémoire

L'hypothèse maintes fois relayée d'une irréductible dualité au cœur du fonctionnement du *Roman comique* l'enferme dans une binarité souvent indépassable. Certes, un important réseau d'oppositions binaires inonde la scène du roman, mais il importe de les considérer dans leur dynamisme foncier plutôt que comme des tensions vaguement définitives. Dynamisme qui a partie liée avec le déplacement (de niveaux génériques), le mouvement, l'errance (des personnages), bref avec la lecture de l'espace. Cette dynamique est surtout une science calculée du dérapage.

Deux lieux symboliques dessinent des régions frontalières : le carrefour et la passerelle. L'épisode, souvent évoqué par la critique, de la rencontre incongrue des brancards I, 7 (p. 65) illustre exemplairement la convergence des personnages et des intrigues, chaos duquel semble procéder *Le Roman comique*. Dans les halles du Mans, lieu de commerce public propice aux métissages les plus divers, le roman fait bifurquer vers un même lieu quatre brancards transportant autant d'intrus, autant d'intrigues, ce qui provoque l'hilarité générale. Le roman, par la rencontre en un lieu unique de cette série de routes concentriques, démêle métaphoriquement ce qui était auparavant enchevêtré. L'usage scarronien de l'espace suppose à

la fois une concentration des intrigues et une rencontre des personnages. Cet épisode comique préfigure déjà le déplacement improbable de l'intrigue de la cour d'Espagne à la luxuriance des jardins romains. Lieu infiniment ouvert, la petite ville du Mans est un condensé de l'étrange rencontre entre l'idéalisme comique et la pompe du romanesque le plus convenu.

Cette scène annonciatrice trouve un écho inversé dans les récits introspectifs (qui inversent non pas le haut et le bas, mais bien le présent et le passé). L'énergie burlesque emmagasinée dans le récit-cadre n'a plus aucun pouvoir dans les récits analeptiques des personnages (le plus long concerne évidemment le héros le Destin, dont l'histoire est répartie sur trois chapitres qui se trouvent tous dans la première partie du roman). L'enjeu de ces récits maintes fois syncopés est d'éclairer la généalogie dérégulée de Destin ainsi que ses complexes amours. À la recherche de son identité violée (que le futur métier de comédien clivera), le Destin, orphelin à cause d'un père avaricieux, est attaqué sur le Pont-Neuf et se fait voler le portrait du père de son amante qu'il utilisait comme objet de reconnaissance (*RC*, p. 154). À n'en pas douter, cet événement est le symptôme d'une interrogation globale sur les origines. L'intrigue familiale de Destin calque bien l'origine incertaine du genre romanesque, ses délicates assises et son crucial manque de racines. Le Pont-Neuf, à l'évidence, n'est pas le carrefour de l'auberge qui accueille les brancards. Entourée d'eau, cette passerelle dangereuse n'offre guère d'alternative quant au chemin à prendre : une voie unique, droite. Là où le carrefour du récit-cadre rassemblait, le Pont-Neuf du récit analeptique divise. Il en va de même pour le comique et le romanesque dans leur acception scarronienne. Effectivement, le comique de

Scarron préside aux rencontres, alors que le romanesque semble concrétiser l'isolement.

L'insertion des récits introspectifs dans *Le Roman comique* n'est pas autant glosée par le narrateur que les nouvelles espagnoles, tantôt mises à distance, tantôt rapatriées. Aucun ne bénéficie d'un espace textuel souverain. Dans la première partie, deux des trois portions de l'histoire de Destin sont ornées de titres s'y référant, tandis que l'autre cumule une foule d'informations sur le présent de l'intrigue principale (plaçant du coup le récit-cadre et les récits insérés sur un même plan narratif) sans correspondance directe avec le passé aventurier du comédien. Distribuée sur les chapitres I, 13 (p. 100) (*Plus long que le précédent. Histoire de Destin et de Mademoiselle de l'Étoile*), I, 15 (p. 118) (*Arrivée d'un opérateur dans l'hôtellerie, suite de l'histoire de Destin et de l'Étoile. Sérénade*) et I, 18 (p. 146) (*Suite de l'histoire de Destin et de l'Étoile*), l'histoire de Destin subit un fléchissement de plus en plus marqué vers le romanesque le plus gonflé. Fléchissement qui s'accompagne d'ailleurs d'une réduction notable du cadre d'insertion. La dernière tranche de son histoire procède en effet d'un encadrement minimal. Sans compter que cette histoire en trois morceaux est toujours racontée à un public féminin (les trois comédiennes La Caverne, Angélique et l'Étoile) qui réagit différemment de lecture en lecture. La fatigue interrompt la première partie de l'histoire, la sérénade de Ragotin la seconde et des larmes la dernière. La nature des interruptions de lecture et des actions qui en découlent forcément forment un schéma contraire à celui déjà évoqué à propos des nouvelles espagnoles : le centre est ludique, et la périphérie, grave. Ce rapport opère toujours dans la seconde partie, à une exception près. Les histoires de la Caverne et de Léandre profitent certes

de titres autodéterminants, mais pas de frontières dispositives autonomes. La courte histoire d'Angélique est quant à elle chapeautée d'un titre joyeusement iconoclaste, qui ne fait en aucun cas référence à la jeune actrice : *Des moins divertissants du présent livre* (II, 11, p. 236). L'histoire de la Caverne (II, 3, p. 199) (*L'histoire de la Caverne*), racontée dans l'intimité à l'Étoile et dans un registre moins dramatique, est suspendue par une saynète comique où l'on s'inquiète de possibles fantômes. L'histoire que Léandre (II, 5, p. 211) (*Histoire de Léandre*) raconte à Destin s'arrête à cause de la rumeur d'un combat à coups de poing. Au contraire des nouvelles espagnoles, le narrateur poursuit le récit-cadre à l'intérieur de chapitres pourtant consacrés à des récits analeptiques. Cette absence de cadre hermétique (seuls des guillemets marquent la transition d'un type de récit à l'autre) rapproche significativement les récits insérés du récit-cadre. L'histoire d'Angélique (II, 11, p. 236), dernier récit analeptique introduit dans le récit-cadre, achève de fondre le romanesque dans l'ordinaire de l'intrigue principale. Aucune stratégie d'autonomisation n'est mise de l'avant pour signaler la rupture des registres. L'encadrement des récits analeptiques s'avère à la fois moins visible et moins commenté que celui des nouvelles. Le bornage du roman lentement s'efface. Malgré leurs natures antagonistes, d'un point de vue générique, l'englobé se mélange de plus en plus naturellement à l'englobant.

Il nous semble en définitive que, contrairement aux critiques autrefois adressées à l'auteur du *Virgile travesti*, le romanesque se présente moins pompeusement dans les nouvelles espagnoles que, par exemple, dans l'histoire milarmoyante mi-pathétique de Destin. Les nouvelles romanesques, scrupuleusement introduites et longuement

commentées, deviennent paradoxalement moins romanesques que certains récits analeptiques, plus librement insérés dans la narration qui leur sert de cadre. Nouveau cafouillis qui brouille encore davantage les poreuses frontières des genres que nous avons établies plus tôt. Plus près en ce sens des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès que des nouvelles galantes de Madame de Lafayette, les nouvelles scarroniennes neutralisent le romanesque, alors que les récits introspectifs l'exacerbent (Rosellini, 2011, p. 62-63). Dans cette constellation de genres, le roman, qui accueille simultanément plusieurs espèces romanesques rivales, fédère plus qu'il ne sépare. L'originalité de Scarron est précisément de montrer les mécanismes du roman, ses contradictions et ses pièges, tout en faisant la mise en scène de sa désarticulation.

La fonction qu'occupent les nouvelles espagnoles et les récits analeptiques intercalés au sein du *Roman comique* est donc résolument herméneutique, puisqu'ils établissent un mode de lecture qui repose sur la discorde et la cohabitation des contraires. Le sens se révèle dans la confrontation des deux esthétiques opposées et presque cannibales que sont le comique et le romanesque. Il devient clair que ni le roman, ni la nouvelle, ni le récit ne possèdent de spécificité étanche. Aucun genre n'est issu d'une quelconque essence catégorielle. Tout autrement, ils se définissent les uns par rapport aux autres, dans le contexte de leur mise en rapport. Dans cette dialectique de coexistence, chaque partie informe le tout d'un véritable principe de composition. Si le romanesque est la thèse, et le burlesque, l'antithèse, la synthèse se trouve vraisemblablement dans leur nécessaire mise en parallèle. La confusion des commentateurs du *Roman comique* relativement à sa structure à trois paliers est la résultante d'une définition générique a

priori, qui distingue radicalement et absolument roman, récit et nouvelle. Lire les récits englobés dans leur environnement natif, sans les lire à l'aune de catégories restrictives et construites de toutes pièces, permet une pleine lecture du *Roman comique*.

La réflexion que mène Scarron dans *Le Roman comique*, si elle n'a pas la rigueur de l'essai ou du traité, a au moins la force de la pratique. La production littéraire du polygraphe Scarron (dramaturge prolifique mais méconnu, romancier d'un seul roman, nouvelliste plagiaire et cependant inventif) oscille sans cesse entre l'imitation et l'invention, entre l'hommage et le pastiche. Mais elle permet surtout de réfléchir sur le dosage, sur les possibilités infinies d'un genre encore à la recherche de définitions. L'option burlesque qu'a choisie Scarron dans *Le Roman comique* n'est peut-être pas autant une vision duelle du monde (faite concurremment de tragique et de comique) qui se rapproche de la complexité du réel, comme le proposent Jean Serroy (p. 437-521) et beaucoup de commentateurs à sa suite, qu'un regard foncier sur le dispositif romanesque. C'est une manière de voir *par* et *dans* le roman. Le burlesque scarronien, loin de constituer une philosophie systématique, prend plutôt les apparences d'une expérimentation infinie des possibles romanesques et des chemins ouverts par la création. Comme certains revendiqueront plus tard l'art pour l'art, Scarron faisait peut-être bien du roman pour du roman.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. (2006 [1970]), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- DE ARMAS, Frederick A. (1971), *The Four Interpolated Stories in the Roman comique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « Studies in the Romance languages and literatures ».
- DIONNE, Ugo et Francis Gingras. (2006), « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, p. 5-12.
- . (2008). *La Voie au chapitre. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- FOURNIER, Michel. (2011), « Du travestissement au roman : la mise en scène de la culture hybride dans *Le Roman comique* », dans Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeau (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », p. 119-129.
- GODENNE, Roger. (1966), « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, n° 18, p. 67-78.
- MORTIER, Roland. (1966), « La fonction des nouvelles dans *Le Roman comique* », *CAIEF*, n° 18, p. 41-51.
- REYNIER, Gustave. (1971), *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints.

- ROBERT, Raymonde. (2004), « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, n° 1, p. 73-94.
- ROSELLINI, Michèle. (2011), « La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique*. Variations sur l'aventure », dans Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeaud (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », p. 47-64.
- SCARRON, Paul. (2011 [1651-57]), *Le Roman comique*, éd. Claudine Néelelec, Paris, Classiques Garnier, coll. « Poche ».
- . (1986 [1655]), *Les Nouvelles tragi-comiques*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Nizet/S.T.F.M.
- SERROY, Jean. (1981), *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, coll. « Trésorhèque ».
- SOREL, Charles. (1659), *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la rhétorique de l'éloquence. Avec un discours sur la Nouvelle allégorique*, Paris, N. de Sercy.

Résumé

Le Roman comique de Scarron, publié en deux livraisons en 1651 et 1657, et resté inachevé après la mort de l'auteur, a longtemps été lu pour ses scènes burlesques, scabreuses et parodiques. Or, ces scènes proprement carnavalesques et amusantes ne constituent ni le fondement ni la plus grande partie du texte. Entre deux moqueries, Scarron parle d'un ton ou plus grave, ou plus romanesque. Il mélange allégrement les genres et juxtapose, de chapitre en chapitre, des passages aux

tonalités parfois contradictoires, souvent dissonantes. Devant ce texte pluriel et à différents paliers, où la nouvelle de tradition espagnole et le récit biographique pénètrent l'espace du roman, plusieurs critiques ont reproché à Scarron un manque de savoir-faire en matière de composition romanesque. Cette lecture sévère et partielle de l'œuvre repose sur différentes attentes génériques, qui séparent radicalement et absolument roman, récit et nouvelle. Cet article se propose de montrer, au contraire, que la structure tripartite du *Roman comique* programme à même le texte un mode de lecture relevant du contraste générique, de la contiguïté des contraires et des possibles romanesques.

Abstract

Scarron's *Roman comique* was published in two installments in 1651 and 1657 and remained unfinished after the death of the author. Scarron's novel has long been read for his burlesque and parodic scenes. But these carnivalesque scenes do not constitute the most prominent part of the text. Between mockeries, Scarron uses a more serious and novelistic tone. Scarron mixes genres and juxtaposes, from chapter to chapter, contradictory and dissonant passages. In front of a text with so many levels, where Spanish short stories and biographical narratives enter the space of the novel, many critics have criticized Scarron's lack of skills in the novelistic composition. This severe and partial reading of the work is based on diverse generic expectations, which separate radically and absolutely novel, short story and biographical narratives. This article proposes to show, on the contrary, that the tripartite structure of Scarron's *Roman comique* programs a reading mode based on generic contrast and narrative potentialities.

L'Histoire amoureuse des Gaules au carrefour des genres mondains

Nathalie Freidel
Wilfrid Laurier University

L'histoire du roman satirique de Bussy-Rabutin est celle d'une récidive : exilé d'abord pour avoir participé aux dissipations d'une jeunesse insolente, le jeune libertin aggrave son cas en composant un tableau de la France galante dont la publication subreptice entraîne son emprisonnement puis sa disgrâce à vie. Celle-ci n'a pourtant pas empêché le grand succès de ce roman inachevé, qui a suscité de nombreuses suites et réécritures¹. Coralie Robin, qui met en évidence sa structure éclatée et déroutante, divisée en quatre histoires dont les deux dernières s'insèrent dans un récit-

¹ En particulier *La France galante* [1695], Cologne, P. Marteau.

cadre, qualifie le roman rabutinien de « monstre formel » (2006, p. 266). Véritable répertoire des genres mondains, l'œuvre de Bussy se présente en effet comme une collection d'entretiens amoureux, de portraits, de lettres, sans oublier les chansons, les bouts-rimés et les sonnets insérés dans la trame du roman, dans lesquels on a pu voir un héritage de la satire ménipéenne (Woodrough, 1988). Quoique Bussy ait revendiqué, dans sa lettre apologétique à Saint-Aignan², l'appartenance de son œuvre au genre romanesque, il est fort probable que les contemporains, dont beaucoup se sont reconnus avec fureur sous les traits des protagonistes de l'histoire³, l'aient plutôt perçue comme un recueil juteux de ragots, d'intrigues et d'affaires mettant en cause des personnalités connues de la cour et de la ville (Woodrough, 1991).

Nous sommes donc confrontés à un texte aux contours génériques flous, pur produit d'une culture de la divulgation et de la médisance (voir Darnton) qui s'épanouit dans une littérature marginale — gazettes, journaux, libelles, almanachs, annales — et qui se donne pour tâche la publication incessante de nouvelles de toutes sortes, du bottin mondain à la révélation scandaleuse, en réponse aux attentes d'un public avide de ce genre de révélations. Pour contrer la fadeur ampoulée de l'histoire officielle, on se passionne pour les intrigues et les dessous de cartes, les coulisses du théâtre du monde : « A-t-on publié toutes les galanteries qui se sont faites dans la vieille cour et saura-t-on toutes celles qui se font aujourd'hui ? », s'exclame Segrais dans la préface des *Nouvelles françaises* (1656, p. 34). Le roman de Bussy dresse le tableau d'une société

² La lettre figure dans les « Annexes » de l'édition de *l'Histoire amoureuse des Gaules* que nous prenons pour référence, p. 237.

³ C'est entre autres le cas de la cousine de Bussy, M^{me} de Sévigné, avec qui la publication de *l'Histoire amoureuse* entraînera un contentieux durable.

dans laquelle le colportage des nouvelles, la médisance et le goût du scandale sont généralisés.

Dans ce contexte, le genre épistolaire apparaît comme un medium privilégié, ressort essentiel dans la mécanique du jeu amoureux, au point que *l'Histoire amoureuse* prend par moments des allures de roman épistolaire. De la lettre, fleuron de la culture galante, les protagonistes du roman rabutinien font en effet un usage intensif et subversif, par le brouillage systématique des espaces de la réception. Il semble enfin que, à travers l'écheveau des intrigues et le feuilleton amoureux, ce « roman intrinsèquement polémique » (Robin, 2006, p. 270) s'applique au dynamitage systématique des conventions du loisir mondain, tous genres confondus, en se livrant à une perversion des codes et en remettant en question le système de valeurs et de discours de la société galante.

Une culture de la divulgation

À bien des égards, *l'Histoire amoureuse* de Bussy témoigne de la fascination de toute une société pour ce que dissimule le voile des bienséances qu'elle s'est imposé. La publication du privé se décline ainsi en toute une gamme d'attitudes — indiscretions, confidences, révélations, curiosité, espionnage collectif — et de formes d'écriture — lettres, chansons, sonnets et autres formes poétiques brèves, portraits, etc. La médisance, la raillerie, la calomnie accompagnent souvent ces sortes de lynchages médiatiques. C'est ce qu'on pourrait appeler le côté tabloïd de la littérature galante, qui explique que, parfois, ses cibles s'estiment humiliées et trahies, « livrée[s] entre les mains des

brigands », selon l'image évocatrice employée par Mme de Sévigné (tome I, p. 101).

Le roman de Bussy met en scène des personnages aisés à reconnaître derrière des pseudonymes transparents, souvent de simples anagrammes, et qui ont fait parler d'eux en leur temps, comme en témoignent Mlle de Montpensier, Tallemant, Saint-Évremont, Mme de Sévigné ou Saint-Simon, dont les anecdotes et les portraits viennent souvent compléter ceux de Bussy. On évolue dans une sphère mi-privée mi-publique, peuplée de gens de diverses conditions, où le jeu des intrigues aplanit les hiérarchies : « Une femme, qui avait aimé des bourgeois et des gentilhommes, pouvait bien aimer un beau prince » (p. 76). Les acteurs de l'histoire, que l'auteur a côtoyés et qui faisaient, pour certains, partie du cercle de ses intimes⁴, constituent une jeunesse dorée mais tumultueuse et emportée, qui compense son peu d'enthousiasme pour la gloire des armes par des conquêtes féminines dans lesquelles les jeunes gens s'investissent comme pour une campagne militaire. Les tractations qui suivent la fin de la Fronde, dans l'« Histoire d'Angélie », signalent à la noblesse qu'elle devra désormais rechercher la gloire sur un autre terrain.

Puisqu'il n'est plus question de publier la gloire des héros, ni de conter leurs périlleuses aventures, le narrateur se propose d'offrir au public, sur un mode héroï-comique, le récit de leurs exploits amoureux. « Les dames donnent de l'estime aussi bien que les armes » (p. 49), expliquent au prince de

⁴ Par exemple, le duc de Candaule, avec qui il a servi dans l'armée et dont il dit dans ses *Mémoires* : « Il n'y avait guère de secret dont il ne me fit confidence. » (p. 30, note 3) Bussy connaissait aussi très bien le chevalier de Gramont pour avoir servi un temps avec lui sous Turenne et Condé.

Marsillac des amis soucieux de sa réputation. Comme il allait jadis faire ses armes, le jeune premier se lance désormais à l'assaut de la citadelle féminine « pour faire parler de lui ». La trame militaire, qui doublait les intrigues amoureuses dans les romans héroïques, est presque entièrement évacuée, hormis quelques allusions, pour laisser place à une succession d'aventures galantes, centrées sur cinq figures féminines : la comtesse d'Olonne, Mme de Fiesque, Mme de Chatillon, Mme de Sévigné, Mme de Montglas. Le roman de Bussy comporte donc une double visée satirique, prenant à rebours le roman héroïque d'une part et les conventions mondaines d'autre part. C'est en définitive toute l'entreprise d'autopromotion de la société galante (Denis, 2001) qui vole en éclat sous une plume qui annonce les traits mordants de Tallemant, les portraits au vitriol de Saint-Simon, et même les savoureuses caricatures de Proust.

Bussy souligne les paradoxes d'une culture selon laquelle dissimulation rime avec ostentation. À quoi bon le secret, la discrétion et la pudeur requis par la bienséance alors que « de véritables institutions diffusent inlassablement des nouvelles sur tout et sur tous » (Muchembled, 1986, p. 307) ? Comment concilier cette obsession de la divulgation avec la hantise de la diffusion ? Trimalet éprouve le besoin de s'excuser auprès de son confident d'avoir tardé à diffuser les détails de ses fiascos répétés auprès d'Ardélise : « Quelque indiscret que l'on soit, il n'y a point d'affaire que l'on ne tienne secrète au commencement quand on a pu se passer de confident pour en venir à bout. » (p. 80)

Toute l'action de *L'Histoire amoureuse* est exposée, comme sur une scène de théâtre, à l'intention d'un public invisible dont

on entend la rumeur. C'est le « trop de bruit » que fait la beauté d'une femme qui lui amène des soupirants, puis le « grand bruit » que fait la conduite de ces derniers qui attire des rivaux. « Le bruit public » se charge ensuite d'apprendre aux uns et aux autres leurs trahisons réciproques, entraînant des querelles qui « font grand bruit », parfois suivies de raccommodements « publics ». Au passage, le roman contribue à souligner les incohérences d'un système dans lequel la publicité des aventures amoureuses parfait la réputation d'un homme mais ruine celle d'une femme. Et malheur à celles qui se risquent à se comporter en homme sur ce chapitre. L'indiscrétion d'Ardélise, qui donne au public les lettres de Samilcar, « surprie tout le monde » : « On avait vu jusque là des amants indiscrets, et point encore de maîtresse. » (p. 90)

Bussy ne se contente pas de souligner cette omniprésence du public, il met au jour les rouages de la publication : la perspicacité et la clairvoyance de l'amant, qui fait défaut au mari (p. 28), l'obsession de la réputation, les dérèglements de la passion qui s'expose à la vue de tous, le goût de la médisance et de la raillerie, associées au badinage mondain. L'art de médire de son prochain, quoique condamné par les manuels de savoir-vivre, fait partie intégrante de la culture mondaine, et ce fiel est à la source de la réputation de nombre de protagonistes de *l'Histoire amoureuse*. Du comte de Gramont, que Bussy situe au centre d'un indémêlable écheveau d'intrigues, Saint-Simon dira : « C'était un homme de beaucoup d'esprit, mais de ces esprits de plaisanterie, de réparties, de finesse et de justesse à trouver le mauvais, le ridicule, la faille de chacun, de la peindre en deux coups de langue irréparables et ineffaçables [...]. » (tome II, p. 856)

De manière générale, il semble que, pour les protagonistes du roman de Bussy, le plus grand intérêt d'une intrigue réside dans l'histoire que l'on va pouvoir en tirer afin d'en réjouir le public. L'amant n'a de cesse de prendre son entourage à témoin, de s'épancher auprès de confidents qui semblent choisis exprès pour leur peu de fiabilité, et de faire perversement étalage de circonstances qu'on pourrait juger peu honorables. Ardélise avoue à son mari « non seulement son amour pour Candale, non seulement qu'elle lui avait accordé les dernières faveurs, mais encore les particularités de ses jouissances » (p. 47). Trimalet, qui découvre avec Ardélise que « ce n'est pas [son] fait que les dames », avoue lui-même que le plus grand plaisir d'une aventure réside dans le récit qu'on en fait après coup : « j'aime assez à conter une aventure amoureuse ». Ainsi confie-t-il ses exploits douteux à Vineville « par le détail le plus exact du monde » (p. 80). Quant au chevalier de Gramont, qui décide de s'engager auprès d'Ardélise par jeu, peu lui importe l'issue, « pourvu qu'il pût badiner, faire dire au monde qu'il était amoureux » (p. 56). Ce que la fiction de Bussy nous révèle, c'est donc moins une chronique scandaleuse qu'une culture de la divulgation, qui s'épanouit dans quelques formes littéraires privilégiées, au cœur de la sphère mondaine.

Un roman épistolaire ?

Bernard Bray a mis en évidence, dans *L'Histoire amoureuse*, une typologie du discours amoureux, tantôt oral, sous forme de conversations, tantôt écrit, sous forme de lettres (trente-huit au total) de longueur et de style variés, pastichant toutes les

situations épistolaires possibles. Or, tous les soupçons pèsent sur la lettre, symbole de l'art d'aimer et de vivre mondain, devenue dans la fiction de Bussy celle par qui le scandale arrive, en grande partie responsable du désordre amoureux et des intrigues enchevêtrées dont il fait la peinture. Constamment interceptée, recopiée, feinte, détournée, déguisée, elle vaut moins par elle-même que par l'usage compromettant qui en est fait dans un jeu complexe de dénonciations et d'accusations indirectes qui annonce *Les Liaisons dangereuses*.

C'est en fait tout un système de valeurs et de discours, celui de la belle galanterie, qui est remis en cause par l'utilisation que les protagonistes de *l'Histoire amoureuse* font de ce bastion de la culture mondaine. Dans les *Conversations nouvelles*, Mlle de Scudéry déclarait : « Ceux qui reçoivent une belle lettre d'amitié se font honneur en la montrant. » (tome II, p. 538-539) Dans le récit de Bussy, ce principe est radicalement inversé : on montre les lettres non pour se faire honneur, mais au contraire pour déshonorer quelqu'un ou ruiner une réputation. De manière générale, les épistoliers y font de la lettre un usage qui dénature et sape dangereusement les fondements d'un code laborieusement mis en place par les conventions épistolaires. Ce qu'on nomme, entre honnêtes gens, commerce épistolaire, devient, entre Ardélise et ses correspondants, commerce au pied de la lettre, ou plutôt marchandage éhonté. Elle y négocie en effet ses charmes avec Crispin, l'intendant des finances Jacques Paget, contre espèces sonnantes et trébuchantes, avant de déclarer ce correspondant bien plus selon son goût que ceux qui remplissent leurs lettres de serments d'adoration et d'offres de services dont on n'a que faire. Dans les intrigues dont Bussy expose les ressorts, la lettre apparaît comme une monnaie d'échange, une pièce que l'on met

en gage chez le destinataire, quitte à réclamer ultérieurement son dû une fois le contrat rompu. C'est toute une économie parallèle de la lettre qui vient subvertir et parodier un code préétabli. Ainsi, la lettre de Candale reprochant à Ardélise ses infidélités renverrait au modèle épistolaire de la lettre de reproche, ou invective, sans le commentaire ironique qui l'accompagne: « il venait de perdre un combat et cela n'avait pas peu contribué à l'aigreur de sa lettre » (p. 42).

Une galanterie est un secret voué à être découvert ; sans cette reconnaissance publique, elle n'est rien et pourrait tout aussi bien n'avoir jamais eu lieu. Tallemant se moque de La Tour-Roquelaure, qui prétendait avoir couché avec Mme de Comminges, Mme de Fosseuse et Mme d'Uxelles : « Et qui vous croirait, lui rétorque la comtesse de Fiesque, vous n'avez pas une lettre » (tome II, p. 384). La lettre n'aide donc pas tant les amants à entretenir leur commerce qu'à obtenir du public une forme de reconnaissance sans laquelle ce commerce n'aurait aucune valeur. C'est pourquoi le premier réflexe des destinataires est de « montrer » la lettre reçue à leur entourage immédiat, ce que fait Ardélise en sacrifiant Aigremont (p. 59). Les confidents semblent ainsi nommés par antiphrase, étant fréquemment des rivaux, donc les moins à même de mériter la confiance dont on les gratifie en leur montrant des lettres. Bien plus, Bussy met en scène de véritables faussaires, tel Aigremont / Gramont, qui se plaît à corrompre les valets, intercepter les courriers et contrefaire les écritures : « Il était libéral jusqu'à la profusion et par là sa maîtresse ni ses rivaux ne pouvaient avoir de valets fidèles. » (p. 53) Sa rivalité avec Trimalet / Guiche, autre personnage singulièrement dénué de scrupules, est à l'origine d'un invraisemblable embrouillamini épistolaire : fausses lettres, missives soutirées de force,

interceptées, dérobées, copiées, falsifiées, etc. Le cumul des amants ajoute à la confusion : les courriers s'entrecroisent, échouent entre les mains d'un autre destinataire, provoquant d'innombrables quiproquos. Le rituel épistolaire, qui avait pu constituer pour toute une génération une école du monde au même titre que l'art de la conversation, dégénère ici en vils combats et rapports de force, dans lesquels l'intérêt personnel passe au premier plan et où tous les coups sont permis. La rupture entre Ardélise et Samilcar / Marsillac est sur ce point exemplaire. Lorsque Samilcar s'aperçoit qu'Ardélise le trompe avec Trimalet, il donne ses lettres à tout le monde, avec pour consigne de les montrer partout. Mais l'amant dépité ne se contente pas de cette publication ignominieuse, il va jusqu'à la délation en montrant à Léonor / Montpensier une lettre de Trimalet à Ardélise « dans laquelle il parlait fort mal de la Reine et de Lycidas [Monsieur] » (p. 88).

On se heurte ici à l'ambiguïté et au double sens de la notion de public au XVII^e siècle, « nébuleuse sémantique dominée par l'ombre du pouvoir d'État » (Jouhaud et Viala, 2002, p. 12). La seule mention des plus hauts personnages de l'État, au milieu de ce que l'on peut bien nommer un chaos spirituel et moral, explique que l'*Histoire amoureuse* ait pu passer pour un pamphlet attaquant le roi et la famille royale. Dans l'« Histoire d'Angélie », où l'on entend encore très distinctement les échos de la Fronde, la galanterie est encore plus intimement liée aux affaires. L'abbé Baurin, victime d'une intrigue galante, rédige des lettres dans lesquelles il « déchire » Angélie puis, « pour achever sa vengeance », montre à la Reine les lettres les plus enflammées qu'il a reçues de sa maîtresse (p. 118). Le narrateur précise à cette occasion n'en rapporter que « les fragments les plus honnêtes », laissant au lecteur la

liberté d'imaginer le pire. L'atmosphère est nettement plus tendue que dans l'histoire précédente, parce qu'il ne s'agit plus de publier l'intime pour divertir et satisfaire la curiosité d'un public friand d'indiscrétions de ce genre. Cette fois, l'objectif avoué est d'éveiller les soupçons par des révélations scandaleuses et d'attirer sur la victime les foudres du pouvoir. Dès l'instant où les intrigues amoureuses servent de paravent à des complots politiques, comme celui contre Mazarin dans lequel est impliquée Angélie, et mettent en cause de hauts personnages, comme le roi d'Angleterre, la publication de la vie privée a un tout autre retentissement que lorsqu'on évoluait dans les cercles de la bourgeoisie financière.

La fin de l'« Histoire d'Angélie » marque l'apogée du quiproquo épistolaire. Ardélise convient avec Chamuy que seules ses lettres « souscrites d'un double sceau » seraient dignes de foi. Mais Chamuy « supprime la lettre d'intelligence » et envoie à Condé celle que Foucquet avait écrite (p. 130). Là-dessus, Foucquet ayant surpris « une lettre fort tendre » (p. 131) d'Angélie à Condé, celle-ci entreprend d'écrire à chacun de ses amants, mais à la suite d'une méprise, on remet à l'un la lettre destinée à l'autre et vice versa. L'« équivoque » (p. 133) pousse Angélie au désespoir, si bien qu'elle se risque à s'introduire de nuit chez Foucquet pour reprendre et détruire ses lettres. On comprend, en voyant les protagonistes réduits à de telles extrémités, qu'il ne s'agit plus seulement pour eux de défendre leur honneur mais de faire face à une menace de représailles, révélatrice d'une atmosphère de répression latente. Il semblerait que le romancier se livre ici au récit anticipé — et mis en abyme — de la publication de son texte.

Le crépuscule des genres mondains

À y regarder de plus près, la fiction de Bussy constitue une étonnante mise en abîme de sa réception, comme si le scandale survenu lors de la diffusion imprimée était déjà inscrit au cœur du roman. L'auteur de *l'Histoire amoureuse* va en effet être confronté à tous les malentendus, les soupçons infondés et les condamnations auxquels donnent lieu les indiscretions de ses protagonistes, en particulier à l'égard de la chose écrite. Lui-même recopié, peut-être remanié, diffusé puis imprimé clandestinement, livré enfin à l'ire du souverain, le manuscrit de Bussy va subir précisément le sort des missives de son histoire.

Le scandale provoqué par la publication de *l'Histoire amoureuse* symbolise la fin d'une culture dans laquelle « publier » se limitait à révéler devant un public restreint, dans une conversation ou dans une lettre. En dépit du mépris mondain, la domination de l'imprimé va bientôt s'imposer définitivement dans le domaine des Lettres et toute œuvre devra s'y soumettre pour être reconnue comme telle. Dès lors, la publication signifiera une inévitable « vulgarisation », dont le système d'Ancien Régime a cherché si longtemps à se préserver. Les rois permettaient qu'on eût « de petits mots joyeux avec eux à part [...] mais ne voulaient que le vulgaire en fût abreuvé », constatait Brantôme dans *Les Dames galantes* (1566, p. 467). Or le roman rabutinien, qui décrit et met en scène — en particulier, on l'a vu, à travers l'usage de la lettre — un nouveau régime de diffusion de l'écrit, remet en cause ce règne de l'aparté. L'absence de distinction entre officieux et officiel, réel et fiction, privé et public autorise des glissements continuels, qui expliquent qu'un manuscrit à usage rigoureusement

confidentiel soit tombé dans le domaine public. Mêlant galants de ville et galants de cour, sans parler d'un certain nombre de personnages amphibies, l'*Histoire amoureuse* se situe dans un passé encore d'actualité. Les pseudonymes choisis par Bussy étaient sans nul doute transparents pour les contemporains. Beaucoup sont de simples anagrammes, déchiffrables par le premier venu. Nul besoin de faire partie d'une coterie pour reconnaître la comtesse de Fiesque dans Fésique, Marsillac en Samilcar, Villars en Larisse, Jarzé en Zérige, etc. D'autres noms ne sont pas déguisés, comme Manicamp, ou à peine modifiés, comme Castillante pour Jeanin de Castille ou Foucqueville pour Foucquet. Les rares recours à la tradition romanesque⁵ sont si isolés qu'ils font plutôt figure d'anomalie et produisent un effet de discordance burlesque, soulignant le côté factice de la façade héroïque. Il y a là une rupture décisive avec la tradition du roman héroïque et galant, qui a conduit Jacques Prévot à voir dans l'*Histoire amoureuse* « un anti-Cyrus ou une anti-Clélie » (1969, p. 10).

Enfin et surtout, Bussy se met lui-même en scène dans la dernière et la plus problématique « partie » de l'*Histoire*, où le badinage mondain fait place au libertinage. L'apparition du « je » de l'auteur, dans le portrait de Mme de Cheneville, achève de brouiller les frontières entre privé et public, entre fiction et réalité. Le lecteur se trouve dès lors confronté à un objet littéraire non identifié, qui tient de la gazette, des mémoires et de la nouvelle tout en reprenant encore les codes de la littérature mondaine : histoire intercalée, utilisation de la lettre et du portrait, usage des pseudonymes, etc. Mais l'intention

⁵ Orondate figure dans *Cassandra* de La Calprenède (1642-1645) ainsi que dans *Oroondate ou Les amans discrets* de Guyon Guérin de Bouscal (1647).

ouvertement parodique vient miner ce code de l'intérieur. De la même manière que les quatre compagnons de Roissy se livrent à une parodie de la dévotion, célébrant des Pâques à rebours et faisant des contresens du discours chrétien de la retraite, Bussy fait un usage paradoxal de la rhétorique mondaine.

C'est en fin de compte toute la « poétique du loisir mondain » (Génétiot, 1997) qui est foulée aux pieds par le cercle impénitent des quatre amis, qui n'est pas sans évoquer les compagnies choisies de La Fontaine. Le décor champêtre, la partie de chasse et la promenade servent de cadre à un échange qui parodie insolemment tous les principes de la conversation mondaine. Le narrateur prend ici à contre-pied les règles établies dans les manuels de civilité ou dans le chapitre du *Grand Cyrus* consacré à la raillerie. À l'élégance, la grâce, la mesure et l'à-propos prônés par les théoriciens de l'honnêteté, Bussy substitue le sarcasme, le persiflage, l'ironie mordante et la médisance. Il s'agit, selon les propres termes des protagonistes, de « médire de tout le genre humain » après en avoir préalablement excepté quelques rares « bons amis ». Le comble de l'hétérodoxie est atteint lorsque Bussy découvre au matin Manicamp dans le lit de Trimalet. L'homosexualité, latente dans l'univers des bergeries, se trouve ici justifiée dans un contexte de relativisme moral qui ne manque pas de piquant : « Pour moi, je ne condamne point vos manières ; chacun se sauve à sa guise. » (p. 151) Suivent les fameux « Alléluias », d'attribution incertaine il est vrai, dont la virulence blasphématoire n'épargne pas la famille royale.

Derrière les attaques *ad hominem*, c'est en fin de compte la culture galante dans son ensemble qui est visée, à travers les genres littéraires qu'elle a mis à la mode. Si l'on y regarde de

près, le portrait de Mme de Cheneville (p. 152-164), que Mme de Sévigné a jugé si offensant, vise moins la personne que la gaieté factice, le goût de la flatterie, l'obsession galante, l'hypocrisie morale, la servilité politique qui caractérisent la sociabilité mondaine. L'hypocrisie et la fausseté des prétendues « bienséances » éclatent dans l'usage systématique du chiasme — « un sot éveillé l'emportera toujours auprès d'elle sur un honnête homme sérieux » —, de l'antithèse — « froideur du tempérament / chaleur de l'esprit », accorder « le plaisir avec le monde, le plaisir avec la vertu », « paraître tout ce qu'on n'est pas » — et du paradoxe — « je la trouvai la plus jolie fille du monde pour être femme d'un autre », « la plus forte raison qui m'obligea d'en faire ma maîtresse fut celle qui m'avait empêché d'être son mari », « si elle n'était votre femme, elle serait votre maîtresse ». Que l'on juge tout ce qui sépare cette rhétorique instable de l'art du portrait tel que Segrais, par exemple, le définit dans son *Recueil de portraits et éloges* : « Ce sont de grands modèles de beauté, de douceur, de piété, de prudence, d'amour, de générosité et de modestie, que l'on donne au public. » (1656, vol. 1, p. VI) Avec le portrait, c'est un pilier de l'esthétique galante qui s'effondre⁶.

L'art du récit selon Bussy est une remise en cause brutale de l'ancien régime de la publication, dans lequel il s'agissait en réalité de faire illusion, de présenter une façade acceptable à un public complice, d'atteindre un consensus. Au contraire, le texte de Bussy est polémique par essence et dénonce la conspiration galante, s'adressant désormais à un public anonyme qui ne

⁶ Boileau, dans son *Dialogue des Héros de Romans* [1713], œuvre rédigée dans les mêmes années que *L'Histoire amoureuse* et tout aussi virulente à l'encontre de la culture galante, vise le même résultat au moyen d'un portrait de Tisiphone, qui dénonce les ficelles et les travers du genre (p. 473).

partage plus les valeurs du cercle restreint des initiés. La vérité est le dernier des soucis du public mondain : « on n’a jamais cessé de dire qu’elle l’avait aimé. Et bien que cela ne fut pas vrai, c’était toujours le plus vraisemblable à dire » (p. 163). Bussy, pour sa part, laisse souvent planer le doute, décrit une réalité trouble et laisse au lecteur le soin d’exercer son jugement et de choisir entre différentes versions possibles. L’usage généralisé de la conjonction « soit que, soit que », la juxtaposition du pour et du contre, du positif et du négatif, de l’éloge et de la calomnie, les mouvements binaires supposent un lecteur actif plutôt que complice. La logique du secret partagé et de l’exclusivité, la communauté des valeurs sont remises en cause par la distance que Bussy affiche vis-à-vis de ses personnages. On comprend mieux dès lors l’ampleur du scandale déclenché par la publication de ce roman et le ressentiment durable qu’il a entraîné. Par-delà la médisance et la calomnie à l’égard des particuliers, c’est toute la collectivité mondaine qui s’est sentie visée par une œuvre qui faussait et dénaturait le système de représentations qui avait assuré le triomphe du Parnasse galant.

Le « désordre » qui, selon Coralie Robin, caractérise l’œuvre de Bussy est donc avant tout générique. Il s’agit, en brouillant les frontières entre gazettes et romans, nouvelles et genre épistolaire, fiction et vérité, de désorienter le lecteur attaché à un idéal d’harmonie galante. La plasticité du texte rabutinien, qui accueille la pléiade des petits genres mondains, fait de *l’Histoire amoureuse* un répertoire poétique autant qu’un recueil d’anecdotes. Désordre galant et amoureux et multiplicité générique finissent par se confondre pour produire une œuvre décalée dont on peut comprendre qu’elle ait été perçue comme une menace par le pouvoir. Toutefois, Bussy ne

conçoit pas seulement une machine de guerre dirigée contre les genres mondains, il crée également une œuvre expérimentale qui contribue à la rénovation du genre romanesque à un moment charnière, particulièrement difficile à cerner du fait de la confusion des intérêts et de la persistance d'espaces mixtes. Les imbroglios créés par la circulation incontrôlable des lettres, le *topos* du discours surpris traduisent la conscience des aléas du sens liés à la diffusion imprimée qui conduit le roman vers des lecteurs nombreux, aux aspirations inconnues et peut-être contradictoires, paradoxe constitutif de la destination romanesque, que Jacques Rancière a ainsi formulé : « le romancier écrit pour ceux qui ne devraient pas le lire » (1988, p. 97).

Bibliographie

- BOILEAU, Nicolas. (1966), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».
- BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, dit. (1981 [1566]), *Les Dames galantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- BRAY, Bernard. (1995), « L'Écrire ou le dire : l'expression de l'amour dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin », dans Bernard Bray et Christophe Strosetski (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, p. 245-255.
- BUSSY-RABUTIN, Roger, comte de. (1993 [1665]), *Histoire amoureuse des Gaules*, éd. Jacqueline et Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».

- DARNTON, Robert. (2010), *Le Diable dans un bénitier. L'art de la calomnie en France, 1650-1800*, Paris, Gallimard.
- DENIS, Delphine. (2001), *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Lumières classiques ».
- GÉNÉTIOT, Alain. (1997), *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, coll. « Lumières classiques ».
- JOUHAUD, Christian et Alain Viala (dir.). (2002), *La Publication entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard.
- MUCHEMBLED, Robert. (1988), *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard.
- PRÉVOT, Jacques. (1969), « L'art du portrait chez Bussy-Rabutin », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, janv.-fév., p. 1-12.
- RANCIÈRE, Jacques. (1988), *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette.
- ROBIN, Coralie. (2006), « L'Histoire amoureuse des Gaules de Bussy-Rabutin : cantique de la médisance ou machine de guerre ? », *Littératures Classiques*, n° 59, p. 265-282.
- SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duc de. (1983 [1856]), *Mémoires*, éd. Y. Coirault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».
- SCUDÉRY, Madeleine de. (1684), *Conversations nouvelles sur divers sujets, dédiées au Roy*, Paris, Barbin.

SEGRAIS, Jean Regnault de. (1656-1657), *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la Princesse Aurélie*, Paris, A. de Sommaville.

—. (1659), *Recueil de portraits et éloges*, Paris, Sercy-Barbin.

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de. (1672-1678 [1734]), *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

TALLEMANT des Réaux, Gédéon. (1660 [1834]), *Historiettes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

WOODROUGH, Elisabeth. (1988), « Bussy et la satire ménipéenne », *Rabutinages*, n° 3.

—. (1991), « *L'Histoire amoureuse des Gaules*, satire de cour », *Rabutinages*, n° 6.

ZOBERMAN, Pierre. (1992), « Entendre raillerie », *Thèmes et genres littéraires au XVII^e et XVIII^e siècles, Mélanges offerts à Jacques Truchet*, Paris, Presses universitaires de France.

Résumé

En brouillant les frontières entre gazettes et roman, nouvelles et genre épistolaire, fiction et Mémoires, *l'Histoire amoureuse des gaules* de Bussy-Rabutin apparaît comme un « monstre formel », dont la publication scandaleuse rompt l'harmonie du Parnasse galant. Prenant à rebours les conventions du roman héroïque aussi bien que de la politesse mondaine, Bussy semble anticiper sur le toast porté par Swann « À la malveillance ! » Son roman satirique met en scène une culture de la divulgation qui

se raffine en art de la médisance par le détournement et la perversion des usages. Ainsi la lettre, fleuron de l'idéal des civilités, devient-elle, entre les mains de protagonistes sans scrupules, l'instrument même du renversement des valeurs. Devant une telle entreprise de perversion systématique des règles de la morale aussi bien que de la poésie mondaine, on peut à bon droit se demander si Bussy ne sonne pas le glas d'une culture galante enracinée dans les terres utopiques de Confidences et Discrétion.

Abstract

If Bussy-Rabutin's novel, the *Histoire amoureuse des Gaules*, caused such a scandal upon its clandestine publication, one should not be surprised, considering this very atypical text ignores all boundaries and rules, not only in terms of mundane but also literary canons. Its mixing of styles, genres and structures, between "gazettes", novel, epistolary writing and "mémoires" makes it appear as a formal monster and unwanted intruder in the sphere of triumphant gallantry. Subverting conventions of the heroic and the gallant, Bussy appears as a precursor of Swann and his homage, in Proust's *Recherche*, "to malevolence". His satirical novel reveals a culture of divulgation, gossiping and slandering, excelling in perverting its own conventions and the ideal of civilities. The art of letter writing, considered as the ultimate sociability school, turns in Bussy's outrageous stories into the instrument of a massive subversive plot. Such systematic ways of perverting poetical as well as social values make the *Histoire amoureuse* a decisive weapon against the all-powerful gallantry, deeply rooted in the XVIIth century system of representations.

La ruse à la frontière des genres : regards croisés sur les farces de Molière et les contes de La Fontaine

Jean Leclerc¹

Université Western Ontario

Durant l'Ancien Régime, une parenté forte unit les genres de la farce et du conte grivois², que ce soit l'intérêt pour les thèmes tirés du quotidien et de la vie conjugale, les ressorts du comique

¹ Cet article est une version remaniée d'une communication présentée lors de la *Kentucky Foreign Language Conference* en avril 2011, dans la séance « Erreur, ruse et mensonge au XVII^e siècle en France » organisée par Gilles Declercq. La recherche nécessaire a été accomplie grâce à une subvention du CRSH.

² La nomenclature entourant la narration brève est des plus fluctuantes. Ménard intitule son étude *Les Fabliaux : contes à rire du moyen âge* (1983), tandis que La Fontaine parle indistinctement de contes ou nouvelles dans ses titres de recueil.

comme le bas corporel ou le style familial, si bien qu'ils partagent plusieurs frontières communes et que ces frontières se chevauchent ou se brouillent même parfois. La farce prolonge sur la scène la matière et la manière du conte. Certes, la bienséance ne permet pas qu'on représente sur scène les choses de l'amour alors qu'on peut se permettre de les narrer plus allusivement dans les contes, où la grivoiserie pouvait être poussée plus avant. Mais si l'on admet que le mariage qui termine toute comédie n'est que l'étape préliminaire et obligée à l'accomplissement de l'acte sexuel, qui est sa conséquence immédiate, on pourrait croire que cette cérémonie n'est représentée que pour les formes, sorte d'euphémisme en regard des exploits amoureux décrits dans les contes. La farce serait alors à la représentation scénique ce que le conte grivois, et son ancêtre le fabliau, est à la narration, que ce soit en vers ou en prose. Il s'agirait donc de deux genres miroir, qui posséderaient une frontière commune qui s'articulerait autour des éléments triviaux du style et de la thématique, mais qui pourrait aussi s'articuler autour d'un élément de l'intrigue, dans la mesure où ces deux genres utilisent la ruse comme procédé narratif.

Le concept de la ruse s'avère un outil efficace afin de mieux percevoir les similarités et les différences entre le conte plaisant et le théâtre comique³, non seulement parce que les deux en font un usage presque systématique, mais aussi parce qu'ils l'utilisent souvent aux mêmes fins, c'est-à-dire pour faire avancer l'intrigue et susciter un rire de connivence avec le destinataire. La ruse constitue un ressort privilégié du comique

³ On verra comment la séparation entre la farce et les comédies plus régulières ne tient pas dans le cas de Molière. L'ampleur du corpus étudié Rey-Flaud (1996) prouve bien que la longueur n'est pas le seul critère de distinction entre ces deux genres.

narratif et scénique, de la *Farce de maître Pathelin* au *Mariage de Figaro*, en passant par Larivey, Scarron, Molière et Marivaux⁴. De même, la réutilisation des sujets similaires fait en sorte que la ruse est repérable autant dans les *Cent nouvelles nouvelles* que chez La Fontaine, en passant par l'Italie avec Boccace, le Pogge et Straparole, jusqu'en France avec Bonaventure des Périers, Noël du Fail et Marguerite de Navarre⁵. On peut prendre ce terme au sens large que lui confèrent les dictionnaires depuis le XVII^e siècle — « Finesse, artifice, moyens subtils dont on se sert pour tromper » (*Dictionnaire de l'Académie française*) — ou préférer les indications similaires du *Trésor de la langue française* : « Procédé habile dont on use pour tromper » (Imbs). Toutes ces définitions font voir une complémentarité entre un procédé mis en œuvre et une finalité associée à une intentionnalité. Les auteurs de l'époque étaient bien au fait des potentialités comiques de la ruse. Dès la fin du XVI^e siècle, Laudun d'Agalliers écrivait : la « matière [de la comédie] est toute ruse et tromperie » (cité par Rey-Flaud, p. 19). Corneille lui-même s'en servait pour distinguer le comique du tragique dans l'épître dédicatoire de *La Suivante* (1637) : « Les fourbes et les ruses sont principalement du jeu de la comédie, les passions n'y entrent que par accident. » (cité par Sternberg, p. 37) Que la ruse soit perçue par les critiques comme un thème, un procédé du comique ou une composante de l'intrigue, elle occupe une place centrale au sein de cette littérature aux côtés de la satire sociale, de la peinture des caractères, du quiproquo et du malentendu.

⁴ D'une assez large bibliographie sur la farce, on retiendra les incontournables travaux de Bowen (1964) et de Lewicka (1974). Sur l'histoire et la poétique de la comédie, voir Voltz (1964), Gilot et Serroy (1997) et Sternberg (1999).

⁵ Sur l'histoire du conte, en France comme en Italie, voir Godenne (1995) et Souiller (2004).

La continuité de la farce et du conte plaisant ne se trouve nulle part illustrée de façon plus claire que dans les œuvres de Molière et de La Fontaine. L'étude conjointe des pièces de l'un et des contes de l'autre en regard de la ruse n'a pas encore été entreprise⁶, bien que des ouvrages monographiques proposent au passage des analyses pertinentes de ce ressort du comique. Catherine Grisé a publié récemment une étude sur la tromperie et l'illusion dans les fables et les contes de La Fontaine ; plusieurs critiques ont parlé de la ruse, de la « bourla » ou de la fourberie chez Molière, notamment Patrick Dandrey dans ses travaux sur la médecine (1998), Antony McKenna sur le libertinage (2005), Jean de Guardia sur le comique de répétition (2007), sans oublier l'ouvrage déjà cité de Bernadette Rey-Flaud sur la farce (1996). Outre les affinités des deux genres qui ont fait une partie de leur succès, d'autres aspects historiques et culturels justifient un rapprochement entre Molière et La Fontaine. Fortement soupçonnés d'épicurisme, ces deux auteurs ont voulu divertir un public qui ne cachait pas son penchant pour l'hédonisme, que ce soit l'entourage royal dans le cas de Molière ou la cour du surintendant Fouquet pour La Fontaine, du moins à ses débuts. Tous deux ont rencontré plusieurs détracteurs : quelques pièces de Molière ont été interdites, voire réécrites, afin d'être représentées, tandis que les *Nouveaux contes* de 1674 ont fait l'objet d'une interdiction et d'une saisie par le lieutenant général de police La Reynie⁷. D'ailleurs, son élection à l'Académie sera fortement compromise par la rédaction de ces contes licencieux.

⁶ Parmi les rares ouvrages sur l'écriture de la ruse sous l'Ancien Régime, mentionnons Grodek (2000).

⁷ Collinet (1970), p. 333. Voir aussi sa notice sur les *Contes* dans son édition des *Œuvres complètes* (1991), t. I, p. 1333. Toutes les indications renvoient à cette édition.

Une analyse de la ruse chez ces deux auteurs peut faire voir l'appartenance à une longue tradition littéraire, mais peut permettre en retour d'interroger les sensibilités propres à la décennie 1660, la proximité des deux auteurs sur le plan idéologique et moral, et de mieux illustrer la frontière entre les genres de la farce et du conte grivois. Pour ce faire, trois axes apparaissent particulièrement profitables : d'abord à travers un questionnement sur les *a priori* éthiques ou juridiques entourant la pratique de la ruse et ses conditions de réception auprès du public ; ensuite par l'interrogation de la topique de la ruse, qui s'attardera à ses principaux ressorts ; enfin en posant un regard sur les abus de logique propres au discours de la ruse, c'est-à-dire tous ces lieux où la raison est prise en défaut afin de faire rire et de faire réfléchir, faisant de cette littérature un lieu d'apprentissage des mœurs et des procédés d'argumentation.

Les conventions éthiques et juridiques

Pour que fonctionne le rire fondé sur une ruse, il faut préserver ce que Bergson appelait l'« anesthésie momentanée du cœur » (*Le rire*, cité par Sternberg, p. 37 », sans quoi les réflexes de sympathie et de pitié propres à l'être humain feraient percevoir une injustice et amèneraient le public à partager les doléances du personnage trompé. Le contexte comique appelle une entente tacite entre l'auteur et le public, fondée d'une part sur la certitude qu'aucun personnage ne subira de graves dommages, comme la mort, les blessures qui handicapent, la perte de l'honneur ou des biens, et, d'autre part, sur l'établissement d'une fin visiblement légitime qui justifiera l'utilisation de moyens parfois jugés immoraux. La scène

ou le livre crée en outre une distance esthétique permettant de mettre en évidence l'aspect fictionnel du spectacle ou de la narration, rendant inoffensives des procédures qui seraient outrageantes dans la réalité⁸. La ruse comique opère alors sur un terrain moral différent de celui sur lequel se placent les moralistes et les théologiens, qui sont unanimes à condamner la tromperie, le manque de loyauté familiale, le mensonge ou le déguisement. C'est ce qui explique aussi pourquoi la ruse conviendrait mal à un personnage comme Rodrigue : *Le Cid* relève d'une morale généreuse où l'honnêteté et la magnanimité forment les principales qualités du héros (voir Bénichou, p. 15-67).

Pour ne pas être entièrement condamnables, la comédie et le conte atténuent la gravité morale de la ruse par une justification contextuelle propre à l'intrigue. Elle est plus souvent un mécanisme de légitime défense que d'agression, une réaction face à une situation abusive et indésirable. La plupart du temps, la fin, toujours bonne en elle-même, justifiera les moyens pris pour y arriver, atténuera les contrecoups moraux qui font du mensonge et de la tromperie des fautes graves. Par exemple, l'amour entre les jeunes premiers sera toujours une cause plus forte que l'intérêt égoïste du mari ou du père. C'est même le dieu Amour qui rendra les amoureux rusés :

Soyez amant, vous serez inventif :
Tour ni détour, ruse ni stratagème
Ne vous faudront : le plus jeune apprentif
Est vieux routier dès le moment qu'il aime. (La Fontaine, « Le Cuvier », p. 875)

⁸ « [Q]uand, dédoublé en son ego fictif et protégé par l'immatérialité de celui-ci, le lecteur peut s'offrir le plaisir de ruser impunément avec les acteurs de l'illusion romanesque et même de courir le risque de se laisser prendre, innocemment et sans conséquences réelles, dans l'engrenage de la ruse et de son écriture. » (Grodek et Boursier, « Avant-propos », 2000, p. 20).

De ce point de vue, la ruse n'est pas employée gratuitement par les personnages, ni malicieusement, mais comme l'ultime ressource face à une tension dramatique provoquée par des convoitises contradictoires et incompatibles, facilitant ce que Sternberg nomme « la résolution sans éclat des conflits » (p. 37-38). Elle répond à des logiques de pouvoir, devient le recours du faible devant le fort qui abuse de son pouvoir, dédoublant une opposition entre la force et l'intelligence⁹. Les femmes et les fils, les servantes et les valets l'emploient contre les pères ou les maris, qui disposent de la force ou de l'autorité. La ruse émerge d'un contexte où les problèmes de droit semblent insolubles, où les intérêts des différents partis culminent en une opposition insoutenable ; elle louvoie dans des chemins de traverse qui permettent de s'arroger un droit qui est contesté.

Cet amalgame de l'abus de pouvoir et de l'impuissance réduite à des manœuvres douteuses justifie l'utilisation de la ruse et la situe dans une dynamique qui l'excuse à partir d'une bonne cause : abuser ceux qui nous abusent sera toujours facile à défendre sur le plan légal puisqu'il s'agit d'une action juste. C'est pourquoi la mécanique du trompeur trompé a connu autant de succès dans les deux genres qui nous intéressent, non seulement parce que la dynamique du retour des faveurs crée souvent la surprise agréable et le rétablissement des forces (revanche du faible sur le fort qui a de quoi plaire au parterre), mais surtout parce que l'aspect moral de cette dynamique répond à une remise à niveau, selon laquelle on rétablit la justice en faisant subir une injustice à celui qui vient d'en causer une, d'autant qu'on ressent un plaisir fébrile à voir des faibles

⁹ Vernet (2000) décrit la ruse comme l'« intelligence au service de la faiblesse », p. 30.

se venger après avoir subi de tels dommages. Toutefois, la topique du « trompeur trompé » est plus fréquente dans les contes de La Fontaine¹⁰ que chez Molière, comme si cette dynamique de l'abus et de la revanche, de la victoire du petit sur le grand, appartenait davantage au registre de la narration et que cette topique convenait moins à la scène du XVII^e siècle.

Aux questions de pouvoir se superpose l'esthétique du ridicule étudiée par Patrick Dandrey (2002 [1992]) et centrale dans la dramaturgie de Molière : c'est cette association d'une autorité souffrant d'un ridicule qui assure la plus grande efficacité du comique. Plutôt que d'entraîner un échange circulaire entre un trompeur et un trompé, qui devient trompeur à son tour, il semble que la logique générique des farces et des contes rende certains personnages toujours susceptibles d'être la cible des tromperies et que le personnage ridicule se fasse lui-même l'artisan de ses malheurs, soit par la fausse confiance qu'il a en ses moyens, soit par l'aveuglement que cause sa monomanie, qu'on pense à la folie ou à certains vices comme la jalousie, l'avarice, l'hypocondrie ou la bigoterie. La ruse est doublement justifiée : d'abord parce qu'elle confirme la bêtise des personnages ridicules et amène le public à se divertir à leurs dépens ; ensuite parce que ces derniers n'ont que ce qu'ils méritent, ayant eux-mêmes en premier lieu soumis leurs proches à un pouvoir tyrannique pour avancer leurs propres intérêts. Ainsi, les questions éthiques et juridiques à la base du comique servent à atténuer la gravité sociale et morale de l'utilisation de ce recours, à légitimer ce

¹⁰ Voir, par exemple, les contes « Le Mari confesseur », « Le Faiseur d'oreilles et le raccommodeur de moules », « Le Gascon puni » et « Les Quiproquos ».

procédé et à le rendre acceptable en le plaçant dans une double logique du pouvoir abusif et d'une esthétique du ridicule.

Toutes ces remarques permettent de confronter la ruse à d'autres notions connexes comme l'erreur, la fourberie ou l'imposture, qui n'ont pas la même portée dans un contexte comique. Si la ruse essaie toujours de mettre un personnage dans l'erreur, celle-ci n'est pas nécessairement preuve de ruse puisqu'elle n'implique pas une intention de tromper, comme on peut voir dans *Sganarelle, ou Le cocu imaginaire*. L'intrigue de cette pièce progresse grâce à une série d'erreurs de perception, voire de conclusions erronées sur des prémisses douteuses, alors que les deux couples ne songent jamais à être infidèles¹¹. Quand la fourberie atteint à la malhonnêteté, elle est parfois dénoncée comme un mal et la comédie se trouve à ce moment « porteuse d'une réflexion éthique » (Sternberg, 1999, p. 37). Les manigances de Béline dans *Le Malade imaginaire* n'entrent pas dans les cas typiques de la ruse, parce qu'elles sont rattachées à une intention de tromper tournée vers un égoïsme qui entend dépouiller un personnage de ses possessions, ce qui contrevient aux accords implicites du pacte comique. L'hypocrisie de Dorante, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, serait également à classer dans cette catégorie¹². Ce type de personnage fourbe ne s'attirera jamais la sympathie du public et est susceptible de se voir puni à la fin, au contraire de

¹¹ Le début de l'intrigue pourrait se résumer ainsi : Sganarelle voit sa femme avec le portrait d'un homme dans les mains ; selon lui, ce ne peut être que son amant ; il se croit donc cocu ; or c'est un portrait qu'elle a ramassé dans la rue sans savoir de qui il est. Voir Molière, *Œuvres complètes* (1971), t. I, p. 299-334. C'est l'édition citée dans la suite de l'article.

¹² À propos duquel Sternberg affirme : « L'éclairage est porté sur la peinture psychologique du rusé, peinture qui permet cette fois de renvoyer à une réalité [...] peu glorieuse. » (1999, p. 37).

certains valets rusés comme Mascarille¹³, Sbrigani ou Scapin. On peut aussi tracer, comme le fait McKenna (p. 29-36), une évolution entre la fourberie et l'imposture, celle-ci ayant une portée satirique ou cynique plus grande, comme on peut le voir avec les figures de Tartuffe et de Dom Juan. L'imposture chez ces deux personnages est fondée sur un décalage entre la dévotion qu'ils projettent (du moins pour le Dom Juan du cinquième acte) et la mécréance qu'ils cachent mais qui est peu à peu dévoilée. La réception de ces pièces et la réaction de Sganarelle au dernier acte prouvent bien que ces personnages provoquent plutôt le scandale que le comique franc¹⁴.

Il faut tout de même préciser que les farces de Molière et les contes de La Fontaine ne sont pas étrangers aux courants hédoniste et libertin propres au milieu du XVII^e siècle¹⁵. Ces genres diffusent une morale joyeuse fondée depuis leur origine sur un code de comportement gaulois et une échelle de valeurs orientée vers le plaisir. L'amour et l'assouvissement des passions sont présentés comme des fins acceptables, voire louables, et une femme mal mariée sera toujours justifiée de trouver un amant à sa mesure. Le cocufiage et l'adultère sont des thèmes indissociables du genre et l'amour réciproque constitue une motivation plus forte que l'argent, la religion, le statut ou l'occupation. Triomphe aussi une morale de l'accommodement que les casuistes ne manqueraient pas de qualifier de laxiste, que ce soit la discrétion des maris qui se savent cocus, les accommodements de Tartuffe

¹³ Celui de *L'Étourdi*, et non celui des *Précieuses ridicules*.

¹⁴ « O Ciel! qu'entends-je ici? Il ne vous manquait plus que d'être hypocrite pour vous achever de tout point, et voilà le comble des abominations » (*Dom Juan*, V, 2, p. 81). Pour un développement sur la réception de cette pièce, voir la notice de Couton (t. II, p. 3-30).

¹⁵ Mes analyses rejoignent à cet égard les travaux de McKenna (2005) et de Darmon (1998).

quant à ses plaisirs secrets, ou les détails gênants que la fiancée du roi de Garbe omet dans le récit qu'elle fait à son mari (La Fontaine, p. 685-686). Le libertinage se remarque même dans des contes qui devraient contenir une finalité morale et pédagogique, des contes d'avertissement à la manière du « Petit Chaperon rouge », où le but n'est pas de faire rire aux dépens de la dupe, mais bien de causer une réaction négative à l'égard du trompeur et d'informer les lectrices des procédés malhonnêtes, comme dans « L'Ermite » ou dans « Comment l'esprit vient aux filles ». Le fait même d'accuser certains moines ou abbés d'abuser les jeunes filles relève ici d'un anticléricalisme qui passe à cette époque pour une forme du libertinage dans la mesure où il reconduit des accusations quant à l'hypocrisie des religions et l'aspect manipulateur de la notion de péché. La ruse sexuelle préfigure et laisse deviner l'imposture politique fondatrice de toute religion révélée. D'ailleurs, le plaisir sexuel est présenté positivement dans ces deux contes, ou comme un mal nécessaire, ce que prouvent les conséquences profitables qu'en retirent Lisette (elle acquiert de l'esprit) et l'autre personnage anonyme (elle perd ses illusions et son ambition ridicule de devenir la mère d'un pape). C'est donc un soubassement éthique fortement marqué par des postures hétérodoxes, même anti-chrétiennes, qui détermine l'utilisation d'une topique particulière à la ruse dans le contexte comique des contes et des comédies.

Pour une topique de la ruse

Dans son étude des *Contes à rire du Moyen Âge*, Philippe Ménard a bien posé la difficulté de catégoriser les types de ruses : « la

ruse est multiforme, [...] elle se joue des liens dans lesquels nous voulons l'enserrer » (p. 26). La variété des termes qui forment le vocabulaire de la ruse en est une preuve assez tangible : « tours », « stratagèmes », « tromperie », « fourberie », « ressorts », « machines », « affaire », « invention », « batterie » sont utilisés par les personnages ou par le narrateur pour décrire ces procédés, de même que plusieurs expressions populaires comme « faire tomber dans le panneau », « jouer une pièce », « en donner » ou, son contraire, « en tenir ». De plus, la répartition des rôles dans la pièce participe à la construction des ruses dans les genres comiques, et les rôles opèrent presque toujours la séparation entre les fourbes et les dupes. Les personnages rusés sont souvent annoncés dès l'exposition de la pièce, comme Mascarille dans *L'Étourdi*, Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac* ou Scapin dans *Les Fourberies*. Ces personnages font avancer l'intrigue par leurs ruses, leurs tours et leur adresse. Au théâtre, du moins chez Molière, ils ne sont jamais les héros amoureux principaux, mais des adjuvants qui prêtent leur intelligence et leur savoir-faire aux jeunes premiers. Les dupes entrent aussi dans le personnel nécessaire à la ruse, notamment les pères ou les maris, caractérisés par leur sottise ou par leur propre folie, comme Arnolphe ou le Sganarelle de *L'École des maris*. La situation des contes est légèrement différente, dans la mesure où le trompeur peut être autant le galant, comme dans « Richard Minutolo », « Le Muletier » ou « La Clochette », que la femme, dans « Le Gascon puni » et « Le Berceau ».

Pour narrer la ruse, l'auteur fait face à des exigences complexes à partir du moment où il souhaite ou non inclure le lecteur, l'avertir de ce qu'il verra et le placer dans une posture de juge des bons coups, ou au contraire ménager la surprise,

l'amener à percevoir progressivement l'action qui se déroule sous ses yeux. Une tension se crée ainsi entre l'action des personnages et leur intentionnalité, tension qui dédouble la temporalité sur le plan narratif, entre l'expectative d'un « regardez-moi bien le tromper » et la surprise de l'explication finale : « il s'agissait d'une feinte ». Max Vernet exposait cette spécificité de la narration : « pas de ruse, de ruse thématisée, j'entends, de ruse racontée, sans un récit à double détente qui revienne sur ses pas pour compléter l'information donnée au lecteur. [...] Pas de ruse, au fond, sans analepse » (p. 33). Sans prolepse non plus, devrait-on ajouter, puisque le but de la ruse est souvent énoncé dès la fin de l'exposition ou de l'exorde, comme quand Mercure décrit Jupiter dans le prologue d'*Amphitryon* :

Ses pratiques, je crois, ne vous sont pas nouvelles :
Bien souvent pour la terre il néglige les cieux;
[...]
Et sait cent tours ingénieux,
Pour mettre à bout les plus cruelles.
Des yeux d'Alcmène il a senti les coups;
Et tandis qu'au milieu des béotiques plaines,
Amphitryon, son époux,
Commande aux troupes thébaines,
Il a pris la forme, et reçoit là-dessous
Un soulagement à ses peines
Dans la possession des plaisirs les plus doux. (Molière, 1971,
t. II, p. 363)

Ces récits sont quelquefois accompagnés d'une ellipse qui construit une forte attente chez le spectateur, effet susceptible de ménager la surprise, comme dans cette première scène des *Précieuses ridicules* :

La Grange : [...] Je vois ce qu'il faut être pour en être bien reçu;
et si vous m'en croyez, nous leur jouerons tous deux une pièce

qui leur fera voir leur sottise, et pourra leur apprendre à connaître un peu mieux leur monde.

Du Croisy : Et comment encore?

La Grange : J'ai un certain valet, nommé Mascarille, qui passe, au sentiment de beaucoup de gens, pour une manière de bel esprit [...].

Du Croisy : Eh bien, qu'en prétendez-vous faire?

La Grange : Ce que j'en prétends faire? Il faut... Mais sortons d'ici auparavant. (Molière, 1971, t. I, p. 266)

Le spectateur ne saura pas avant la septième scène la suite de cette ruse, qui attrapera les deux précieuses et sera dévoilée au dénouement avec le retour des deux hommes.

Dans le cas des contes, ces procédés narratifs sont actualisés par différents outils, notamment dans « Le Muletier », où l'utilisation du passé simple donne au récit une orientation vers le futur, autant dans les vers du début :

Pour se guérir [de sa passion pour la reine], sans pouvoir rien gagner,

Le compaignon fit un tour d'homme habile (La Fontaine, p. 624).

que dans ceux de la fin :

[...] le galant s'avisa d'un secret

Qui d'Agiluf gâta le stratagème. (p. 627)

Ces formules ont pour fonction d'annoncer ce qui va suivre; d'ailleurs, le verbe « s'aviser » revient fréquemment dans les contes pour donner au lecteur un avant-goût des événements qu'il va bientôt lire. Le procédé inverse se trouve dans « On ne s'avise jamais de tout », après que la femme d'un jaloux eut reçu un panier d'ordures sur la tête, ce qui met la puce à l'oreille à ce dernier :

[...] Foin, dit-il, celui-là [ce procédé]

N'est pas dans mon livre, et je suis pris pour dupe;

Que le recueil au diable soit donné! (p. 659-660)

Le narrateur vient alors prendre le relais de la narration après la réaction du cocu jaloux, en expliquant l'intentionnalité derrière ce geste urbain habituellement burlesque, mais qui acquiert ainsi le statut de ruse par sa finalité :

Il disait bien; car on n'avait jeté
Cette immondice, et la dame gâté,
Qu'afin qu'elle eût quelque valable excuse
Pour éloigner son dragon [la servante] quelque temps. (p. 660)

Qu'elle soit narrative ou dramatique, la ruse implique divers jeu entre la temporalité de l'action et celle de la narration, crée des effets d'annonce qui sont suspendus, raconte sans tout expliquer, ou le fait avec un temps de retard, suscitant ainsi l'attente et l'indécision, toujours en piquant la curiosité du lecteur ou du spectateur et en jouant sur des effets de surprise.

À cet égard, puisque l'appréciation de la ruse et l'observation de son déroulement forment une grande partie du plaisir du lecteur, Molière et La Fontaine se permettent souvent des appels directs au public ou trouvent parfois des moyens métalittéraires de faire comprendre la ruse à l'auditoire. Le langage technique et littéraire vient alors se greffer sur les dialogues des personnages, comme on le remarque à la présence de termes ou d'expressions comme « personnages », « faire une pièce », « apprêter à rire », ou encore dans ces deux répliques de *Monsieur de Pourceaugnac* :

Sbrigani : [...] laissons cela; et pour commencer notre affaire, nous allons vite joindre notre provincial, tandis que, de votre côté, vous nous tiendrez prêts au besoin les autres acteurs de la comédie.

Éraste : Au moins, Madame, souvenez-vous de votre rôle; et pour mieux couvrir notre jeu, feignez, comme on vous a dit, d'être la plus contente du monde des résolutions de votre père. (I, 3, Molière, t. II, p. 596)

Certes, les monologues des rusés et les dialogues des amants avec leurs confidents marquent toujours la transparence de leurs intentions, mais d'autres stratagèmes sont souvent mis en œuvre, comme les apartés ou les aveux du narrateur¹⁶. Quand Mascarille termine son monologue par « Bon, voyons si son feu se rend opiniâtre » (*L'Étourdi*, III, 1, Molière, t. I, p. 98), cet impératif à la première personne implique le spectateur dans les desseins du personnage, créant une complicité entre le rusé et son observateur. La ruse dépasse ainsi l'intrigue entre les personnages et occasionne une rupture du mur invisible entre la salle et la scène, mesures prises pour que le lecteur ou le spectateur ne soit pas victime de la ruse mais puisse l'observer et mieux la goûter¹⁷.

La ruse elle-même se sert de nombreux expédients qui montrent le caractère indissociable de la parole et de l'action. Dans les procédés qui emploient surtout la parole, on peut évoquer le mensonge, la flatterie, le faux serment ou la fausse promesse, les aveux dissimulés, la double entente qui appelle la méprise¹⁸. Pour ne donner qu'un exemple de mensonge, le personnage principal de « Richard Minutolo » monte une calomnie auprès de la dame qu'il veut séduire, en prétendant que son mari donne rendez-vous à sa maîtresse dans une chambre sombre. La femme s'y rend, croyant attraper son mari, mais elle est bien surprise quand elle découvre que Minutolo lui-même est dans le lit (*La Fontaine*, p. 572-577). Quant aux

¹⁶ Voir notamment ces vers du conte « Le Petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries » : « Pour le More lippu [qui voulait forcer l'époux], c'était Manto la fée, / Par son art métamorphosée, / Et par son art ayant bâti / Ce Louvre en un moment [...] » (*La Fontaine*, p. 775)

¹⁷ Sternberg affirme à ce propos : « Ces comédies d'intrigue fondent en effet le plaisir du spectateur sur la contemplation du jeu. » (p. 37)

¹⁸ C'est le cas des contes « Le Mari confesseur » et « Le Berceau ».

aveux dissimulés, ils se trouvent dans *L'École des maris* et dans « La Confidente sans le savoir », où l'amante se sert d'une personne interposée pour porter ce qui ressemble à une plainte au premier abord, mais qui, interprétée correctement par son destinataire, c'est-à-dire à rebours, contient un véritable message d'amour. Ce premier message mène à des échanges de lettres ou de présents et, finalement, à un rendez-vous pris en l'absence du mari ou du père intéressé. Pour les moyens non verbaux et qui fabriquent une ruse d'action, l'on trouve le plus souvent le déguisement, la simulation de ce qui n'est pas (Mazet de Lamporechio feint d'être muet et stupide), la cachette (notamment du mari pendant qu'on séduit sa femme, dans *Tartuffe* et dans « Les Rémois »), le quiproquo, enfin la magie dans *Amphitryon* et dans certains contes comme « La Coupe enchantée » et « Le Petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries »¹⁹.

La vérité controuvée mérite un commentaire séparé : les amants avoueront ouvertement leur intention au mari ou au père, sans que cet aveu soit pris pour une vérité. Ce procédé se trouve dans *L'Amour médecin* et dans « Le Cocu battu et content ». Dans ce conte, la femme avoue à son mari que leur nouveau valet lui a parlé d'amour, mais elle lui donne une fausse information quant au lieu du rendez-vous. Le soir venu, le mari se travestit et va attendre le valet dans le jardin, tandis que les amants s'ébattent à l'intérieur. Le valet se rend ensuite dans le jardin pour gronder la femme ; il feint de lui avoir donné un rendez-vous afin de tester sa fidélité : comme elle se déclare déloyale en s'y trouvant, elle mérite d'être battue. Le mari,

¹⁹ On peut également se référer au chapitre de Catherine Grisé sur la magie et l'illusion, p. 65-105.

amené à croire que son valet est vraiment trompé par le déguisement et qu'il le prend pour sa femme, sera content d'être battu, puisque c'est une preuve que sa femme et son valet lui sont tous deux loyaux. Il ignorait en fait que son valet n'était à l'origine qu'un galant déguisé, et non un valet de ferme. Un tour semblable est joué à Sganarelle dans *L'Amour médecin* quand Clitandre, l'amant de sa fille, se déguise en apothicaire et prétend que tromper sa fille en lui parlant de mariage la guérira de sa folie. Aveux réciproques, demande en mariage officielle et signature du contrat notarié peuvent donc s'effectuer sous les yeux du père, jeu d'autant plus drôle que ce dernier croit sa fille folle et pense que c'est elle qui est jouée. Il s'aperçoit qu'il est la seule dupe à la fin de la pièce et que ce n'était pas une feinte. Le mécanisme de la vérité controuvée implique ainsi un déguisement qui trompe l'un des personnages, mais dont le public est averti préalablement, ce qui occasionne un double jeu d'interprétation entre le mari cocu (ou le père) et le spectateur qui voit la ruse s'accomplir sous ses yeux.

Même si la ruse est un moteur privilégié de l'intrigue, elle n'est pas pour autant en lien direct avec le dénouement. En effet, le coup de théâtre ou la mécanique du *deus ex machina* expliquent la fin de plusieurs pièces, qui montrent l'inanité finale de la ruse, comme dans *Les Fourberies de Scapin* ou dans *L'Étourdi*, où l'apparition d'un père et les reconnaissances finales viennent dénouer les difficultés qui empêchaient la réussite des mariages. La ruse ne serait donc pas toujours une cause directe de la fin prévue par les personnages, mais un mécanisme de remplissage entre une situation initiale embrouillée et une situation finale attendue. Elle deviendrait alors un topos générique fondateur du plaisir théâtral ou littéraire, de la même manière que le combat ou le voyage

fantastique forme la trame d'une narration épique. En tant qu'« incident comique par excellence » (Guardia, p. 32) qui suscite un rire de moquerie, la ruse stimule la création de situations loufoques et constitue un facteur de liaison entre les principaux moments comiques. Le rapport entre la ruse et le dénouement montre ainsi une tendance forte de la farce et de la comédie, selon laquelle l'intrigue serait secondaire et l'unité scénique serait tributaire des procédés de ruse et de tromperie, alors que dans les contes, l'un des plaisirs du dénouement est de savoir si la ruse a réussi ou non, ce qui donne parfois lieu à un bon mot ou à une courte leçon.

Les écarts de la logique

Il semble en dernier lieu que la ruse soit indissociable non seulement du mensonge, mais aussi des détours de l'argumentation, comme si la combinaison des prémisses et des conclusions constituait un facteur essentiel des réactions des personnages. D'ailleurs, La Fontaine montre bien son appréciation des codes logiques au début de « Mazet de Lamporechio », quand il dénonce les erreurs des parents qui mettent leur fille au couvent :

Ma fille est nonne, *ergo* c'est une sainte,
Mal raisonner. (p. 693)

On sait que la logique et la rhétorique, avec laquelle elle partage des origines communes, sont toutes deux dévouées à faire entrer les locuteurs en accord, voire à manipuler l'opinion et la pensée afin d'orienter le choix des actions (voir Arnould et Nicole, 1992, et Declercq, 1992). Puisque le comique est souvent une

question d'intelligence (ou, selon Bowen, p. 29-31, de sottise), de distance et de supériorité, différents types d'erreurs de logique placent le public dans une posture favorable au rire et conditionnent son rapport avec les personnages. Par leurs erreurs de raisonnement et certains abus dans l'argumentation, les personnages donnent un signe évident qu'ils sont les ridicules et prêtent le flanc à la moquerie. Une dichotomie peut alors se créer dans l'esprit du spectateur entre les ridicules et les raisonneurs, qui doivent attirer des réactions différentes pour que fonctionne le spectacle²⁰. Des erreurs présentes dans les contes servent quelquefois à ajouter un enjouement plaisant dans le texte ou à lancer une intrigue. Un premier type d'erreurs consiste à opérer des analogies absurdes, comme dans « Pâté d'anguille »²¹, où la satiété d'un mets et la nécessité de varier les plaisirs de la bouche vont servir à prouver l'importance de l'infidélité et du libertinage. Dans le cas des « Troqueurs » (La Fontaine, p. 819-823), une question fondée sur une analogie semblable va lancer les personnages dans une aventure plaisante par sa naïveté. Ils se demandent : si deux personnes peuvent échanger leur cheval, pourquoi ne pourraient-ils pas aussi échanger leur femme ? Le plaisant de ces deux analogies est contenu dans le décalage abusif — et burlesquement dépréciatif — entre la femme, la nourriture et les chevaux.

Plusieurs sophismes entrent aussi dans la logique erronée des contes, le plus fréquent étant le pouvoir argumentatif de l'argent, qui réussit à inciter les belles à

²⁰ Sur la question des raisonneurs dans le théâtre de Molière, se rapporter à Hawcroft (2007).

²¹ C'est le conte qui contient le fameux vers « Diversité c'est ma devise » (La Fontaine, p. 863-866).

l'infidélité, comme dans « À femme avare galant escroc » (La Fontaine, p. 657-658). Dans « L'Hermite », ce sera un abus d'autorité qui perdra la belle, qui croit entendre la parole directe de Dieu et se plie à ses volontés, croyant faire une action louable en allant voir le frère Luce (p. 687-692). Les jeux entourant l'équivoque formeront un autre type d'abus de logique, où les mots et leurs sens seront amenés à permuter entre eux, encore au détriment de quelques belles. Dans « Comment l'esprit vient aux filles », le père Bonaventure répond à la requête de la jeune Lise, qui vient dans sa cellule pour chercher de l'esprit, ce que le bon père refuse de lui vendre, mais lui donne de bon gré à plusieurs reprises après l'avoir jetée sur le lit (p. 811-814). Le cas de frère Rustic et de la demoiselle Alibech est similaire dans « Le Diable en enfer » : cette dernière souhaitait acquérir de la sainteté auprès d'un ermite, mais elle est bien trompée par un nouveau « mystère » agréable à Dieu et qu'elle ne connaissait pas, où il s'agit littéralement d'emprisonner « en enfer le Malin » (p. 855). Si ces équivoques servent à tromper les jeunes filles dans le récit, elles permettent au narrateur d'aborder les choses de l'amour avec une plus grande liberté, décuplant le plaisir du lecteur amusé par la virtuosité du code utilisé, que ce soit le nombre de « doses d'esprit » données à Lise et la « charité » du bon père Bonaventure, ou la capacité de la vierge Alibech d'accoutumer sa « prison » à accueillir le « diable » et rendre sa « présence agréable » (p. 855-856).

Il faut aussi noter toutes les fautes de conclusion qui sont amenées par des prémisses plus ou moins vraies, comme celles déjà évoquées de Sganarelle dans *Le Cocu imaginaire*, où le portrait d'homme dans les mains de sa femme est pris pour celui de son galant, ou quand Sganarelle tient une femme dans

ses bras, elle semble être son amante, et non une femme évanouie qu'on aide à remettre sur pied. Pareille erreur d'interprétation se retrouve dans « La Clochette », au moment où la jeune fille cherche sa vache perdue en tentant de suivre le son de sa clochette, le son étant ici pris pour l'indice de la présence effective de la vache. Elle sera bien surprise de constater qu'un galant tenait cette clochette justement pour l'attirer au fond des bois : sa mauvaise conclusion sur des signes ambigus la rend victime de la ruse de son amant. L'erreur d'Agnès dans *L'École des femmes* est plus plaisante parce que naïve. Quand Arnolphe lui explique que le mariage enlève le « crime » en amour, elle conclut qu'en épousant ce dernier, elle pourra prendre du plaisir avec son amant Horace :

Hélas! que je vous ai grande obligation,
Et qu'avec lui j'aurai de satisfaction! (II, 5, Molière, t. I, p. 577)

Tout cet imbroglio aurait pu être évité en clarifiant les pronoms rattachés au verbe « se marier » et en élucidant l'ambiguïté qui persiste entre les expressions « vous donner en mariage » ou « vous épouser moi-même », mais c'est ici la grande habilité du dramaturge qui permet de rendre cette faute de logique amusante et vraisemblable.

Les abus de logique apparaissent également pour dénoncer l'incompétence des médecins, notamment dans *Monsieur de Pourceaugnac*. Les deux médecins sont avertis *a priori* que ce dernier est fou, ce que leur interrogation corporelle ne fera que confirmer. Leur diagnostic et la définition de la mélancolie hypocondriaque appellent toutes les autorités habituelles, comme Esculape, Hippocrate et Galien, et ils accomplissent les examens du corps orientés par la théorie des humeurs : par exemple, le fait de bien manger est une

« indication de la chaleur et sécheresse qui est au-dedans » (I, 8, Molière, t. II, p. 607). Ils formulent des liens *ad absurdum* qui confondent la cause avec la conclusion, où « la maladie dont, par notre raisonnement, il est manifestement atteint et convaincu » (p. 608), comme si le raisonnement était la cause de la folie, erreur confirmée par le second médecin :

Vous avez si bien discoursu sur tous les signes, les symptômes et les causes de la maladie de Monsieur; le raisonnement que vous en avez fait est si docte et si beau, qu'il est impossible qu'il ne soit pas fou, et mélancolique hypocondriaque; et quand il ne le serait pas, il faudrait qu'il le devînt, pour la beauté des choses que vous avez dites, et la justesse du raisonnement que vous avez fait. (p. 610)

Les médecins sont encore moqués dans *Le Médecin malgré lui*, où il y a une double feinte : Sganarelle n'est pas médecin et Lucinde n'est pas malade. Ce faux médecin commence par définir le problème de manière tautologique, en affirmant que la fille est muette « parce qu'elle a perdu la parole », à cause de « l'empêchement de l'action de la langue » (II, 4, Molière, t. II, p. 245). Il commet ensuite de nouvelles bourdes en évoquant Aristote mais en ne le citant pas (qui « dit... De fort belles choses »), il définit par redondance « humeurs peccantes; peccantes, c'est-à-dire... humeurs peccantes » ; il prend enfin les règles de grammaire de Despautère pour des aphorismes de médecine, pour la seule raison qu'elles sont en latin et qu'elles sont apprises à l'école, ce qui montre qu'il n'a pas assimilé les rudiments de l'éducation. Son analyse devient plus précise quand il se met à expliquer la pathologie par l'influence des vapeurs noires parmi les organes du corps, mais il se trompe grossièrement dans la physiologie (il met le cœur à droite et le foie à gauche). Et comme si le raisonnement de Sganarelle n'était pas assez comique en lui-même, Molière ajoute une

conclusion ouvertement stupide par Géronte : « On ne peut pas mieux raisonner, sans doute » (p. 246), ce qui conforte le spectateur dans sa position d'intelligence et de supériorité, qui perçoit l'ironie d'une telle formule et qui voit bien qu'au contraire, il est plus que possible de « mieux raisonner ».

De même, pour dénoncer les abus de l'hypocrisie religieuse, Molière montre à quel point les arguments de Tartuffe sont fuyants et réversibles²². Devant Elmire, il est homme, et la désirer est un effet de la grandeur divine (III, 3). Une fois confronté, il avoue qu'on peut s'accommoder avec le Ciel sans l'offenser en dirigeant l'intention (IV, 5, t. I, p. 963). Il est cependant beaucoup plus ferme avec Cléanthe au début de l'acte IV quant aux « intérêts du Ciel » (p. 953), puisque « le Ciel l'ordonne » (p. 954) et qu'il travaille pour la gloire du Ciel. De tels glissements casuistiques se retrouvent aussi chez La Fontaine, dans « Les Frères de Catalogne » (p. 612-618), où la notion de dîme est appliquée aux « œuvres du mariage », ce que les moines sont prêts à faire pour que les dames du lieu aillent directement au paradis, malgré la peine que cela leur coûtera et qu'ils prendront « en patience » (p. 614), le tout autorisé par les écritures, le pape et Dieu lui-même. On retrouve ici encore les interactions entre la ruse littéraire et l'imposture religieuse, où la présence de la ruse dans les textes suggère au lecteur averti des pistes de réflexion sur les mœurs, l'argumentation et les désagréments dans lesquels tombent les victimes de tels abus.

Ce regard croisé sur les comédies et les contes montre que ces genres vont souvent par paires quand il s'agit de la ruse

²² Sur *Tartuffe*, voir McKenna, p. 37-43. Grisé (p. 161-180 2010) a également rédigé un chapitre sur la casuistique dans les contes.

et que les mêmes mécanismes fonctionnent de manière similaire, ce qui confirme à quel point ils possèdent des frontières communes quant à l'éthique, la topique et la logique. Mais en déployant une caricature de la rhétorique des religieux dans leurs œuvres, Molière et La Fontaine participent ultimement à la dévalorisation par le comique de la posture de l'Église, accusée d'abuser de la confiance des fidèles, à laquelle on applique une logique du dévoilement, de mise à bas des masques qui permet de dénoncer l'imposture, la ruse dont les fidèles sont les dupes. L'étude de la ruse dans le conte et la comédie montre l'importance des finalités didactiques de ces genres et illustre l'appartenance de ces deux auteurs au libertinage et à l'épicurisme du XVII^e siècle.

Bibliographie

- ARNAULD, Antoine, et Pierre NICOLE. (1992), *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard.
- BÉNICHOU, Paul. (1948), *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard.
- BOWEN, Barbara. (1964), *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press.
- COLLINET, Jean-Pierre. (1970), *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF.

- DANDREY, Patrick. (1998), *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Librairie Klincksieck, 2 vol.
- . (2002 [1992]), *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Librairie Klincksieck.
- DARMON, Jean-Charles. (1998), *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle : Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.-B. Coignard, 1694.
- DECLERCQ, Gilles. (1992), *L'Art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires.
- GILLOT, Michel, et Jean SERROY. (1997), *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin.
- GODENNE, René. (1995), *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion.
- GRISÉ, Catherine. (2010), *Jean de La Fontaine : Tromperies et illusions*, Tübingen, Narr Verlag, coll. « Biblio 17 ».
- GRODEK, Elzbieta (éd.). (2000), *Écriture de la ruse*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi.
- GUARDIA, Jean de. (2007), *Poétique de Molière : Comédie et répétition*, Genève, Droz.
- HAWCROFT, Michael. (2007), *Molière Reasoning with Fools*, Oxford University Press.
- IMBS, Paul (dir.). (1971-1994), *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle 1789-1960*, Paris, Éditions du CNRS.

- LA FONTAINE, Jean de. (1991), *Œuvres complètes I : Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- LEWICKA, Halina. (1974), *Études sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck.
- MCKENNA, Antony. (2005), *Molière dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques ».
- MÉNARD, Philippe. (1983), *Les Fabliaux : contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit. (1971), *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol.
- REY-FLAUD, Bernadette. (1996), *Molière et la farce*, Genève, Droz.
- SOUILLER, Didier. (2004), *La Nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*, Paris, PUF.
- STERNBERG, Véronique. (1999), *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes.
- VERNET, Max. (2000), « Narrer (-) la ruse », dans Elzbieta Grodek (éd.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, p. 23-36.
- VOLTZ, Pierre. (1964), *La Comédie*, Paris, Armand Colin.

Résumé

Cet article propose une analyse de la ruse dans les farces de Molière et dans les contes de La Fontaine afin de mesurer les rapprochements et les différences entre ces deux genres. L'étude porte en premier lieu sur les enjeux éthiques et juridiques, permettant à la fois de susciter le rire auprès du public, tout en dénonçant le ridicule du personnage de la dupe, pour ensuite procéder à l'établissement d'une liste des principaux lieux communs sur lesquels se fonde cette mécanique du rire. L'article se termine sur des considérations logiques et argumentatives associées au comique de la ruse, montrant ainsi comment ces deux genres dévoilent leur dette à l'égard du climat libertin et libre-penseur du XVII^e siècle.

Abstract

This article provides an analysis of deception in the farces of Molière and La Fontaine's *contes* to measure parallels and differences between these two genres. The study focuses primarily on ethical and judicial issues that can generate the comic, while conveying the dupe character's ridiculous *persona*, then proceeds to list the main commonplaces underlying these mechanics of laughter. The paper concludes with considerations associated with the logical and argumentative comic of ruse, showing how these two genres pertain to the climate of libertine and freethinking of the seventeenth century.

Le prologue dramatique et l'allégorie générique à l'âge classique

Luke Arnason
University of Guelph

Nul ne contesterait l'importance de l'allégorie comme mode de représentation et de raisonnement au XVII^e siècle. Georges Couton, dans son important ouvrage sur les *Écritures codées*, nous rappelle que « la typologie biblique fournit du monde une vision totale dans laquelle l'allégorie trouve sa place [et] donne l'habitude de chercher aux choses des sens multiples : un fait est ce qu'il est, mais il est aussi un signe » (p. 17). En vertu de leur éducation biblique, les hommes du XVII^e siècle interprétaient instinctivement tout texte comme étant composé de plusieurs « strates » sémantiques pouvant être comprises individuellement ou de façon complémentaire.

Couton décode pourtant rarement plus d'une strate sémantique à la fois. Comme une bonne partie de la critique du XX^e siècle, qui est toujours à la recherche d'un rapport entre une œuvre et une situation réelle qui lui donnerait sa pertinence, il se contente le plus souvent d'illustrer la façon dont les auteurs emploient l'allégorie comme outil pour commenter l'actualité politique. En effet, la dimension politique de certaines œuvres allégoriques (les tableaux de Le Brun ou les prologues des opéras de Lully, par exemple) est tellement évidente, voire tellement surdimensionnée, qu'elle aveugle facilement et peut faire oublier les autres strates allégoriques. C'est notamment le cas de l'allégorie générique, qui est parfois constatée, mais rarement étudiée en détail¹.

Or, l'intérêt renouvelé pour l'opéra lulliste et pour le théâtre à grand spectacle de la deuxième moitié du XVII^e siècle (genres allégoriques et systématiquement ornés d'un prologue) a donné naissance à des études analysant plus en profondeur le rapport entre l'allégorie politique et la forme même du spectacle, mettant en évidence l'interdépendance de l'allégorie politique et des autres « strates » sémantiques. Catherine Kintzler a d'abord noté que le passage d'une dramaturgie opératique calquée sur la pastorale à une nouvelle, modelée sur la tragédie, a conféré à l'opéra une dimension héroïque, avec pour conséquence de multiples retombées génériques :

¹ Par exemple, Christian Delmas, dans son ouvrage sur le théâtre à machines, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, note plusieurs fois que ce théâtre « inscri[t] même dans le texte sa réflexion théorique par le biais de prologues mettant en scène les Muses, à dessein d'en accuser délibérément le propos novateur » (1985, p. 33) et « pour théoriser sur les problèmes de [son] genre particulier » (p. 60), mais ne propose pas d'analyse détaillée et systématique de ce procédé d'auto-théorisation.

Outre le parti dramatique, musical et spectaculaire que les auteurs peuvent en tirer, [la dimension héroïque] offre un avantage non négligeable : revu à la hausse, l'opéra se prête à un traitement politique. Non qu'il s'agisse de représenter une intrigue à caractère politique (puisque l'intrigue galante domine), mais le caractère noble et élevé des personnages qui la peuplent permet aisément l'allusion, l'allégorie, les personnages à clef, les prologues en forme de louange adressée au roi. (2006, p. 185)

Poussant plus loin cette première identification de l'interdépendance des enjeux politiques et génériques de l'opéra, Laura Naudeix reconnaît le rôle fondamental de l'allégorie politique dans les prologues d'opéra, mais montre qu'« en dehors des problématiques politiques qui le rendent obligatoire, il est [...] nécessaire que le prologue offre une représentation attrayante et attirante pour les spectateurs » (2004, p. 218). Pour ce faire,

les librettistes vont jusqu'à élaborer une présentation des enjeux esthétiques de l'œuvre, avec les outils de l'opéra : allégories et muses se disputant l'honneur de régir le spectacle. Autant de subterfuges font du prologue de l'opéra, comme il avait pu l'être dans les pièces de théâtre parlé, une étape importante dans le déroulement du spectacle qui doit séduire et convaincre son public. (p. 218-219)

En somme, le prologue constitue pour Naudeix un espace intermédiaire entre le monde des spectateurs et le monde de la fiction, « un lieu de transition entre la réalité et la fiction tragique, où le spectateur se prépare à recevoir le spectacle lyrique » (p. 219). Pour que les spectateurs soient séduits par le spectacle, ils doivent être formés à l'interpréter. C'est pour cela que le prologue est un « prélude esthétique » (p. 218) : il fournit les repères herméneutiques du spectacle et associe ceux-ci, par le biais d'une allégorie à multiples strates, à une dimension

politique qui existe à la fois dans le monde réel et dans le monde du spectacle.

Exemples tirés du répertoire de l'Académie Royale de Musique à l'appui, Naudeix étudie la façon dont les prologues allégoriques préparent les auditeurs à la réception du spectacle. Mais elle n'évoque qu'en passant l'idée des rapports possibles entre les prologues opératiques et les prologues du théâtre traditionnel. En effet, sa formulation (« comme il avait pu l'être dans les pièces de théâtre parlé ») laisse entendre qu'une analyse comparable à la sienne, appliquée aux prologues allégoriques du théâtre parlé, nous manque à l'heure actuelle. Pourtant, lors de la création de l'Académie Royale de Musique, le prologue n'est pas une forme nouvelle et on peut par conséquent se demander si le prologue lulliste est une nouvelle manifestation du prologue, inaugurant un nouveau courant esthétique, ou s'il est l'aboutissement d'une évolution stylistique.

Il nous semble donc pertinent d'étudier l'ensemble des prologues allégoriques français du XVII^e siècle afin de mieux situer le prologue lulliste dans l'ensemble de la production théâtrale de son époque et surtout afin de mieux comprendre les enjeux de l'allégorie générique au Grand Siècle et, plus largement, les enjeux du genre même. L'étude de Christian Delmas évoquée ci-dessus nous montre qu'un phénomène d'auto-théorisation comparable existe dans le théâtre à machines. Un survol des pièces à prologue du XVII^e siècle révèle également qu'il y a deux types de prologues allégoriques en France à cette époque : un prologue en forme de monologue, vestige du théâtre humaniste; et un prologue, véritable drame en un acte, employant des machines et de la musique. Pierre Corneille qualifie ce dernier type, dans son *Discours du poème*

dramatique, d'« autre espèce de prologue » utilisé spécifiquement « pour les pièces de machines » (1987, p. 139). Le grand prologue employant l'allégorie générique se limite à un cadre générique et temporel bien spécifique, celui des pièces à grand spectacle (pièces à machines et comédies-ballets) créées en France entre 1650 (création de l'*Andromède* de Corneille) et 1676 (création de *L'Inconnu* de Thomas Corneille, dont le prologue — tout comme celui de *Circé*, créée l'année précédente — se lamente sur la disparition des pièces à machines). Il apparaît également que la période pendant laquelle ces prologues ont été composés se caractérise par le foisonnement de nouveaux genres, contexte dans lequel le discours sur le genre est particulièrement pertinent. Dans un tel climat artistique, on comprend qu'il soit essentiel de donner des repères herméneutiques aux spectateurs pour les préparer à recevoir la pièce principale. Le procédé identifié par Naudeix dans le cadre de l'opéra est donc l'aboutissement d'un discours générique qui puise ses origines dans le théâtre à grand spectacle. Nous nous proposons donc de retracer l'évolution de cette « nouvelle espèce de prologue » afin d'illustrer les enjeux de l'allégorie générique.

Adaptation du prologue à l'italienne par Corneille

Le grand prologue allégorique utilisé dans les opéras et dans les pièces à machines de la deuxième moitié du XVII^e siècle n'est qu'un type de prologue parmi ceux en usage en France pendant cette période et il n'est pas le plus courant. Le prologue est le plus souvent composé par les comédiens plutôt que par l'auteur de la pièce; les prologues composés par le dramaturge, figurant

dans les textes imprimés, sont l'exception plutôt que la règle. Au début du siècle, le prologue est le plus souvent une harangue en prose qui n'a à peu près aucune relation explicite avec la pièce et dont les recueils de *Prologues* du comédien Bruscambille constituent les seuls exemples écrits². Pour des pièces sérieuses, on pouvait réciter des discours plus sobres³ ou ajouter des monologues allégoriques comme celui de la Nymphe de la Seine dans *Les Bergeries* de Racan ou celui de Junon dans *Les Sosies* de Rotrou. Les gazetiers du XVII^e siècle ainsi que Samuel Chappuzeau, dans son *Théâtre François* (1674), font également allusion à des prologues en forme de « compliments », adressés aux spectateurs nobles par l'orateur de la troupe⁴ (donc toujours des harangues, mais plus relevées que celles de Bruscambille). Ces prologues en forme de discours restent en usage tout au long du XVII^e siècle, parallèlement à l'introduction des prologues « dramatiques » qui nous intéressent, qui ne font leur entrée dans le théâtre proprement français qu'à partir de 1650.

Ce type de prologue, en forme de scène ou de drame, vient d'Italie. Il se développe à la fin du XVI^e siècle et est introduit en France dans les années 1640 par Mazarin, qui veut faire connaître l'opéra et la pièce à machines en France⁵. Comme les opéras italiens créés en France sont souvent

² Exception faite de quelques parodies de ces harangues, comme celle des *Corrivaux* de Troterel (1612), celle de la *Comédie de la comédie* de Du Peschier (1629) ou celle du *Zig Zag*, la pièce enchâssée dans *Le Baron de la Crasse* de Poisson (1662).

³ Comme le « Prologue de la fortune » de Bruscambille, dans ses *Prologues tant sérieux que facétieux* (1610, p. 19-23).

⁴ Chappuzeau (1674, p. 226-229). Chez Loret, voir les lettres du 12 janvier 1658, du 15 février 1659 et du 25 novembre 1660.

⁵ Pour un survol du projet artistique du cardinal, voir Delmas (1985, p. 55-57).

représentés pour célébrer des événements politiques importants, leurs prologues sont souvent des allégories assez transparentes (et flatteuses) de l'actualité politique. C'est le cas, notamment, de l'*Orfeo* de Luigi Rossi, créé en 1647, qui fait allusion aux exploits militaires de la France et chante les vertus de la reine mère, Anne d'Autriche. Ce prologue est dominé par l'allégorie politique et crée un rapport superficiel entre les personnages de l'opéra et la dédicataire du spectacle.

Dans les opéras créés pour des salles publiques plutôt que pour des représentations privées (c'est-à-dire dans la majorité des cas), le prologue est axé sur la dimension morale / thématique. L'exemple le plus connu aujourd'hui est sans doute celui du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi et Busenello (1642), où une dispute se déclare entre la Fortune et la Vertu. Ces divinités finissent par concéder la victoire sans combat à l'Amour, qui clôt le prologue par cette sentence :

Aujourd'hui même, dans une seule épreuve,
Toutes deux, vaincues par moi,
Reconnaîtrez que le monde change sur un ordre de moi.
(Busenello, p. 18)

Par le biais d'une sorte de mise en abyme, le prologue énonce le sens moral du spectacle, que l'action de l'opéra est censée illustrer.

Il est facile de détourner ce genre de dispute allégorique sur la morale en discussion sur le genre en remplaçant les forces morales par des muses ou par des divinités « artistiques » comme Apollon. Mais les prologues italiens ont souvent peu de rapport avec l'opéra qu'ils accompagnent et, par conséquent, ce discours générique est souvent assez superficiel. Par exemple, dans le prologue du *Ciro* de Cavalli et Sorrentino

(1654), la Curiosité, la Poésie, la Peinture, la Musique et l'Architecture se livrent à une sorte de répétition aux yeux des spectateurs, représentant allégoriquement le processus de création d'un opéra. Dans l'ensemble, ce divertissement est plus publicitaire que didactique, promettant des effets spéciaux et des nouveautés poétiques et musicales plus qu'elle n'explique la nature du spectacle qui suit. Sa véritable fonction était vraisemblablement de focaliser l'attention de l'auditoire avant le début de l'opéra proprement dit.

Les prologues « à l'italienne » créés en France entre 1650 et 1680 environ sont beaucoup plus sophistiqués dans leur superposition des multiples strates allégoriques et beaucoup plus riches sur le plan de l'allégorie générique que leurs cousins italiens. Il n'est pas difficile d'en déduire la raison : lors de la création du *Ciro*, l'opéra et la pièce à machines sont des genres vieux de plus d'un demi-siècle en Italie. En revanche, le troisième quart du XVII^e siècle en France est marqué par la création de plusieurs nouveaux genres théâtraux — la pièce à machines, la comédie-ballet, la pastorale puis la tragédie en musique —, ce foisonnement créatif succédant de près aux débats sur la dramaturgie régulière des années 1630. Plus que les Italiens de la même époque, les Français ont besoin de repères lors de l'introduction de ces nouveaux genres dans leur paysage théâtral. Et comme la publication des textes théâtraux, auxquels on pouvait adjoindre des paratextes explicatifs, avait lieu presque systématiquement *après* la création d'une pièce, il fallait trouver une façon d'expliquer la nature du spectacle *au cours* du spectacle même. Le prologue à l'italienne exploitant l'allégorie générique se présentait comme un modèle évident, qu'on pouvait adapter et raffiner.

C'est ce que fait Pierre Corneille dans *Andromède* (1650), qui se veut une réponse française à la dramaturgie spectaculaire importée d'Italie par Mazarin, qui malgré son faste avait peu enthousiasmé les spectateurs français. Corneille cherche à inventer une dramaturgie qui exploite la machinerie théâtrale italienne et ses possibilités dramaturgiques tout en respectant le goût et les attentes des spectateurs français. Pour ce faire, il a conscience qu'il faut assimiler ce nouveau type de spectacle à un genre dramatique existant, afin de donner des repères herméneutiques à ses spectateurs. Il choisit donc Melpomène, muse de la tragédie, comme personnage principal de son prologue. Elle demande au Soleil d'arrêter sa course afin de servir d'ornement à cette pièce (Corneille, 1984, p. 459-460). Le Soleil refuse la proposition de Melpomène, disant qu'il « réserve [ce miracle] aux bienheureux jours / Qu'ennoblira [la] première victoire [du roi] » (p. 460). Après un dialogue sur les vertus de ce jeune monarque de douze ans et après avoir prédit son règne glorieux et répété plusieurs fois que « Louis est le plus jeune, et le plus grand des Rois » (p. 462), le Soleil invite Melpomène à l'accompagner dans son char, « pour aller publier ensemble la même chose au reste de l'Univers » (*ibid.*).

Il serait facile de ne voir dans ce prologue qu'une allégorie politique transparente et flatteuse, car il est vrai que les trois quarts du texte sont consacrés aux louanges très explicites du roi. Mais il ne faut pas oublier que Corneille écrit le premier prologue de ce genre, c'est-à-dire une scène allégorique⁶, en langue française. En superposant habilement

⁶ Le prologue allégorique était d'usage en France depuis la fin du XVI^e siècle, mais prenait toujours la forme d'un monologue. *Andromède* contient le premier prologue français en forme de drame allégorique, employant plusieurs personnages, chœurs chantants, musique et machines.

les allégories politique, morale et générique, il énonce pour la première fois une idée que tous les autres genres « spectaculaires » (comédie-ballet, tragédie en machines, opéra) imiteront au cours des décennies suivantes : la gloire et la vertu exceptionnelles du roi appellent un genre dramatique tout aussi héroïque et hors du commun.

La strate générique de l'allégorie constitue la matière principale du premier discours de Melpomène (cité ci-dessus). Elle dit que le spectacle combine « [t]out ce qu'ont de plus beau la France, et l'Italie », c'est-à-dire la dramaturgie française et la machinerie italienne. Elle ajoute que le spectacle a été embelli par toutes ses sœurs, ce qui résume en un vers le prologue entier du *Ciro*. On comprend que Melpomène parle au nom de tous les arts et que ces arts sont à son service. Corneille dévoile ainsi tout le projet esthétique d'*Andromède* : celui de rendre la dimension spectaculaire — qui avait été jugée gratuite dans les pièces italiennes — *nécessaire* selon les conventions de la poétique tragique française. Le spectaculaire doit se mettre discrètement au service de la tragédie : Corneille « affirm[e] hautement [...], par la bouche de Melpomène, la primauté du Verbe sur les autres arts » (Delmas, 1985, p. 41).

On peut s'interroger sur le rôle du Soleil et se demander en quoi sa présence donne un « parfait agrément » à ce spectacle auquel ont travaillé toutes les muses. Si l'on veut rester dans le domaine technique évoqué par Melpomène, on est tenté d'interpréter littéralement la réplique « Prête-moi tes rayons pour la mieux éclairer » et d'en déduire que Melpomène préférerait que la pièce soit éclairée par la lumière naturelle plutôt que par les chandelles fumantes et graisseuses utilisées dans les théâtres publics. Une telle demande semble logique,

car quel flambeau est plus puissant et plus pur que le soleil? Cependant, comme Jan Clarke l'a montré, l'éclairage naturel est incompatible avec la machinerie théâtrale, puisqu'une bonne partie de celle-ci est située au-dessus de la scène et est cachée par le cadre de scène. Les pièces à machines devaient donc être représentées dans des théâtres clos artificiellement éclairés. L'éclairage constituait cependant un effet spécial en lui-même et l'artifice était dans ce sens plus impressionnant que la lumière naturelle. Le refus d'Apollon d'éclairer le spectacle de Melpomène constitue sans doute un clin d'œil à cet état de fait, mais la question demeure : si le Soleil ne représente pas la lumière (au sens d'éclairage de la pièce) et n'est donc pas, dans le cadre de ce prologue, un être technique, que représente-t-il?

À la lecture de la suite du prologue, il apparaît que le Soleil est un être de nature morale. Dès qu'il participe à la conversation, le sujet du concours des arts est abandonné pour faire place à un discours sur la vertu, plus spécifiquement celle du roi. Dans le cadre de cet éloge, Corneille affirme la finalité morale du théâtre en présentant sa tragédie presque comme un outil pédagogique. Melpomène est fière de constater qu'elle plaît déjà au roi, puisqu'il apprécie la tragédie :

Et que de ses vertus, et que de ses hauts faits
Déjà dans ses pareils je lui trace une image.
Je lui montre Pompée, Alexandre, César,
Mais comme des Héros attachés à son char,
Et tout ce haut éclat où je les fais paraître
Lui peint plus qu'ils n'étaient, et moins qu'il ne doit être.
(p. 461)

Autrement dit, la tragédie représente la vie et les actions des plus grands rois de l'histoire dans le but de rendre Louis XIV encore plus vertueux qu'eux. Corneille superpose ainsi les

allégories générique et morale. C'est à ce moment que le Soleil propose à Melpomène de monter dans son char et de chanter dans tous les pays du monde que « Louis est le plus jeune, et le plus grand des Rois ». Si la fonction de la tragédie est l'instruction morale, le rôle du Soleil serait de diffuser ce savoir. Corneille joue ainsi avec l'idée du Soleil comme source d'inspiration des poètes. Ici, les rayons du soleil inspirent à ceux qu'il touche de se conduire bien plutôt que de s'exprimer bien (même si c'est par le biais de la poésie que cette conduite vertueuse est inculquée).

Cette allégorie, à la fois générique et morale, s'enrichit d'une dimension politique qui, bien qu'elle constitue le sujet explicite des trois quarts des vers du prologue, ne s'incarne jamais sur scène. C'est sans doute parce que le roi est lui-même l'incarnation de ses vertus, qui font de lui un être quasi divin au même titre que Melpomène ou que le Soleil, mais qu'il ne peut, eu égard à sa condition, être représenté sur scène dans des théâtres publics. Cette dimension politique explique la spécificité du genre, car les propos de Corneille sur la valeur morale et pédagogique de la tragédie n'ont par ailleurs rien de nouveau : ils s'appliquent à toutes les tragédies et même à toute la littérature. La machinerie théâtrale, dont Melpomène décrit l'usage au début du prologue et qui est déployée à la fin, ne peut exister que grâce au soutien de l'État. *Andromède* n'est donc pas une tragédie comme les autres — à savoir un divertissement proposé à des spectateurs par une troupe de comédiens professionnels, contre un prix d'entrée — mais un spectacle que le roi s'offre et offre à son peuple. Les leçons morales de la pièce sont destinées au roi, même si tout spectateur est invité à en profiter. Le Soleil représente non seulement la diffusion des idées de la pièce, mais aussi le prestige que cette diffusion rapporte à l'État (par la

représentation et par la publication de la pièce ainsi que par sa diffusion dans le royaume et en Europe)⁷.

Le discours politique du prologue d'*Andromède* n'est donc pas de la flagornerie gratuite : à la différence des tragédies courantes ayant pour but l'édification du public, les actions représentées dans cette pièce sont explicitement conçues comme une imitation (projetée) des vertus du roi, ce qui rend l'usage des machines, qui permettent des actions spectaculaires, *nécessaire* sur le plan dramaturgique pour refléter les qualités exceptionnelles du monarque. C'est non seulement une façon de légitimer la dimension spectaculaire (qui avait été vivement critiquée comme une perte de ressources lors de la création d'*Orfeo*), mais aussi de dépasser le théâtre italien, en utilisant enfin les ornements de ce dernier à bonne fin.

1666-1673 : une période d'expérimentation

La rhétorique générico-politique ainsi inventée par Corneille est reprise au cours des trois décennies suivantes dans des prologues ornant tous les nouveaux genres inventés durant cette période, culminant dans les prologues opératiques de Quinault. Molière, le premier, parodie les prologues générico-allégoriques (vraisemblablement italiens plutôt que cornéliens) dans *L'Amour médecin* (1666). Dans le bref prologue de cette comédie-ballet, entièrement mis en musique, la Comédie,

⁷ Ce projet de diffusion commence deux mois après la création de la pièce, d'abord par l'impression d'un livret (mars 1650), puis d'une édition courante (datée 1651 mais achevée d'imprimer en août 1650) et culminant en 1651 avec la création d'une édition de luxe comportant des gravures du prologue et de chaque acte de la pièce.

soutenue par la Musique et le Ballet qui répètent ses paroles en chœur, chante deux couplets. Dans le premier, elle se moque des prologues à l'italienne en invitant ses compagnons à quitter leur « vaine querelle » et à ne plus disputer « [leurs] talents tour à tour » (p. 607), mais plutôt à s'unir pour divertir le roi. Dans le deuxième, elle se flatte de ce que le roi choisit de se « délasser parmi [eux] » (*ibid.*).

Ce prologue est certes moins développé que celui d'*Andromède*. Le genre de la pièce principale ne permettrait de toute façon pas un prologue aussi pompeux que celui de cette tragédie. Par ailleurs, ce divertissement est, selon l'Avis au lecteur de Molière, « le plus précipité de tous ceux que Sa Majesté [lui] ait commandé » (p. 603), mais il invite néanmoins à une double interprétation : politique et générique. Les deux niveaux d'allégorie sont complémentaires et inextricables dans la mesure où le mélange des arts est justifié par un argument politique : puisque le mélange de la Comédie, du Ballet et de la Musique « donn[e] du plaisir au plus grand roi du monde » (p. 607), qui oserait remettre en question sa légitimité?

Une autre différence marquante entre le prologue de Molière et celui de Corneille est le peu d'intérêt de ce premier pour la rhétorique. Puisque le prologue de Molière est chanté, le poète ne peut pas se permettre des effets de rhétorique aussi sophistiqués. Molière s'inspire du ballet de cour et adopte un système de représentation allégorique où l'identité et l'apparence du personnage ont plus de signification que la parole. La Comédie chante les deux couplets; le Ballet et la Musique ne font que la soutenir en répétant le refrain en version polyphonique. Molière établit ainsi une hiérarchie entre les trois arts : le spectacle a beau faire collaborer les arts, la

comédie domine⁸. Par conséquent, les spectateurs devraient interpréter la pièce en tant que comédie, malgré la présence de musique et d'entrées de danse.

À la fin de la pièce, immédiatement après le dénouement, Molière ajoute un épilogue implicite qui fait écho au prologue et y ajoute une dimension morale. Les trois personnages allégoriques du prologue reviennent sur scène pour offrir un divertissement, pendant lequel Clitandre s'échappe avec Lucinde, dont il vient d'obtenir la main en faisant signer à Sganarelle un contrat de mariage que ce dernier croit faux. Les trois personnages du prologue chantent :

Sans nous tous les hommes
Deviendraient malsains :
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands Médecins.
LA COMÉDIE
Veut-on qu'on rabatte
Par des moyens doux,
Les vapeurs de rate
Qui vous minent tous,
Qu'on laisse Hippocrate,
Et qu'on vienne à nous. (p. 632)

À la suite de ce divertissement, Lisette révèle à Sganarelle qu'il a été trompé et qu'il a « cru faire un jeu, qui demeure une vérité » (*ibid.*). L'épilogue énonce par le biais d'une sentence le

⁸ Viala note d'ailleurs qu'au XVII^e siècle, ces pièces sont « souvent désignées comme des “comédies ornées de musique et de danses” ou des “pièces avec ornements”, plutôt que des “comédies-ballets”, terme qui a prévalu depuis » (2008, p. 301). Dans l'édition imprimée qui est parue à la suite de la création de la pièce, la page titre désigne la pièce comme une comédie et, dans l'avis au lecteur, Molière dit « qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les *ornements* qui les accompagnent chez le Roi » (2010 [1666], p. 603, nous soulignons). Le terme de comédie « ornée » proposé par Viala semble donc légitime.

sens moral de la comédie en dénigrant la profession médicale au profit de la profession théâtrale. Ce sens moral est à son tour lié au genre comique et au thème de la théâtralité. Si la comédie peut guérir, ce n'est pas qu'en faisant rire; l'intrigue vient de montrer comment Clitandre a pu « guérir » Lucinde en jouant le rôle d'un médecin : il a trompé le père de son amante pour obtenir ce qu'il voulait de cet homme borné et fou. Autrement dit, l'apologie explicite du genre comique prend son sens véritable dans l'éloge implicite et simultané de la théâtralité, voire de la tromperie. On peut alors s'interroger sur le rôle de l'allégorie générique : faut-il la voir comme un lien entre le fond et la forme ou comme un outil servant à détourner l'attention du message provocateur de la pièce en le dissimulant dans une sentence ostensiblement bienséante et conventionnelle sur le genre? Cette ambiguïté, qui est l'un des plaisirs de l'écriture de Molière, révèle la capacité des allégories parathéâtrales à stimuler la réflexion des lecteurs / spectateurs.

Parallèlement au développement de la comédie-ballet moliéresque, le genre de la pièce à machines se développe sous la plume d'auteurs tels que Gabriel Gilbert, Claude Boyer et Jean Donneau de Visé, principalement au théâtre du Marais, qui en fait une spécialité. Par respect pour la forme établie par Corneille, ces auteurs ornent leurs pièces de prologues, mais seul Boyer s'en sert, dans sa tragédie des *Amours de Jupiter et de Sémélé* (1666), pour poursuivre le discours générique entamé par Corneille. Rappelons que, pour ce dernier, grand champion de l'économie de l'action qu'il perfectionne au cours des années 1640, le principal enjeu esthétique de la pièce à machines française avait été de rendre la dimension spectaculaire dramatiquement *nécessaire*, ce qu'il avait fait essentiellement en assimilant la pièce à machines au genre

tragique et au système dramaturgique de la tragédie conventionnelle. Le prologue de Boyer donne à croire que cette association n'a pas été universellement acceptée et que certains critiques ont vu dans la dimension spectaculaire de la pièce à machines l'empreinte des genres comique et pastoral. Le mélange des genres était bien entendu la pire des hérésies esthétiques à l'époque classique et une telle conception de la pièce à machines aurait mis en question la légitimité du genre. Seize ans après la création d'*Andromède*, Boyer tente donc de reproblématiser le statut générique de la pièce à machines tel qu'établi par Corneille en empruntant une rhétorique italienne et moliéresque, mais aussi par le biais d'une démarche critique tout à fait originale.

Comme nous avons déjà analysé ce prologue dans un autre article (Arnason, 2009, p. 181-182), nous ne ferons ici qu'en souligner les différences par rapport au prologue cornélien. Le prologue, dont la forme s'inspire directement des prologues italiens, consiste en une dispute conventionnelle entre trois muses : Melpomène, muse de la tragédie, Thalie, muse de la comédie, et Euterpe, muse de la pastorale. À la différence de Corneille, Boyer ne fait pas parler Melpomène au nom de tous les arts. Au contraire, le débat entre les trois muses, qui constitue le premier mouvement du prologue, sert tout naturellement à souligner les principales caractéristiques et attraits de chaque genre. Incapables de s'entendre entre elles, les trois muses font appel à leur père Apollon pour arbitrer leur dispute. Alors que le plaidoyer de chaque muse est orné d'un prélude instrumental interprété par un ensemble distinct — des trompettes et des clairons pour Melpomène, des violons et des tambours basques pour Thalie et des hautbois et des musettes pour Euterpe —, le prélude pour la descente

d'Apollon emploie l'orchestre entier et combine les instruments propres à chaque muse. La réunion des vents, des cordes et des percussions dans ce prélude annonce la volonté conciliatrice du dieu du soleil, qui refuse de trancher le débat :

Le prix est incertain pour des beautés pareilles,
Et cette égalité suspend mon jugement.
Aussi ne voulant pas qu'une ait tout l'avantage,
Par un art qui vous mesle & ne vous détruit pas,
Le théâtre aujourd'hui va produire un ouvrage,
Qui doit unir vos appas[.] (Boyer, 1666, p. 13)

Cette rhétorique musicale est un argument ingénieux en faveur de l'utilité de la musique. Alors que, pour Corneille, la musique ne servait « qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine » (Examen d'*Andromède*, Pierre Corneille, 1984, p. 452), Boyer en fait un mode de communication expressif au même titre que la parole. En combinant les ensembles instrumentaux des trois muses pour le prélude d'Apollon, Boyer annonce la collaboration intragénérique que proposera ce dieu et démontre que cette collaboration permet de créer un spectacle plus pompeux (au sens positif qu'avait ce mot au XVII^e siècle) que celui proposé par chacun des genres pris séparément. Par ailleurs, Apollon s'exprime différemment de ses filles : il est le seul personnage à employer des vers libres au lieu d'alexandrins, un effet poétique qui est sans doute censé souligner le lyrisme de ce dieu. Par extension, Boyer semble suggérer que l'expression musicale, loin d'être contraignante et malcommode, tient du divin et est la plus pure forme d'expression poétique. Enfin, l'allégorie esthétique est soutenue par une argumentation politique, puisque Apollon insiste sur le fait que l'ultime but de la collaboration est de « plaire à Louis »,

qui est « le juge & le témoin » (Boyer, 1666, p. 13) des travaux des muses. De surcroît, il compare la collaboration entre les arts à la paix que les victoires du roi ont instaurée en Europe (*ibid.*). Cette comparaison vise le même but que la rhétorique musicale : défendre la coprésence des genres en suggérant que leur collaboration imite la stabilité politique créée par le roi, à qui le spectacle est destiné et grâce à qui d'aussi magnifiques spectacles sont possibles. Autrement dit, un spectacle mixte ne compromet pas l'intégrité des genres constituants, mais constitue au contraire la forme dramatique la plus appropriée au destinataire et au contexte de la représentation.

Pourtant, Boyer, tout comme Corneille avant lui, conçoit la pièce à machines comme un genre essentiellement tragique, comme les derniers vers du prologue le font entendre. Après la décision d'Apollon, le dieu remonte au ciel avec Thalie et Euterpe. Melpomène reste seule sur scène et prononce les vers suivants, qui mettent fin au prologue :

Vous spectacles pompeux venez parler pour moy.
Venez justifier l'honneur de mon employ.
Venez me seconder, vous sçavantes fureurs,
Vous, qui communiquez ces divines chaleurs,
Ces glorieux transports, dont le pouvoir suprême,
Peut élever l'esprit au delà de luy-même.
*Les Fureurs Poétiques paraissent & dansent une entrée de Balet,
qui fait la fin du Prologue. (p. 13-14)*

Boyer semble terminer le prologue en reconnaissant l'influence de Corneille (ou revendique-t-il une lignée esthétique cornélienne?). Comme Corneille, il insiste sur la finalité morale du théâtre, dont la tragédie, par sa capacité à inspirer des « divines chaleurs » qui peuvent « élever l'esprit au delà de luy-même », est la porte-parole idéale. Telle est la véritable fin du théâtre sérieux (auquel

appartient la pièce à machines de par sa nature héroïque) et la meilleure apologie de l'honnêteté du genre.

L'Académie Royale de Musique : l'apogée du prologue allégorique et le décès de la pièce à machines

L'établissement de l'Académie Royale de Musique ou, plus précisément, le transfert du privilège de cette académie au compositeur Jean-Baptiste Lully, a donné lieu à l'invention d'un nouveau genre, la tragédie en musique, ainsi qu'à une théorisation de ce nouveau genre par le biais de prologues allégoriques comparables à ceux de Corneille, de Molière et de Boyer. Le monopole de Lully prive également les théâtres publics des effectifs musicaux nécessaires à la réalisation de pièces à machines, condamnant essentiellement ce genre, qui venait tout juste de trouver sa place dans le paysage théâtral parisien, à disparaître⁹. La période entre 1673 et 1676 est donc très particulière dans l'histoire du théâtre français, dans la mesure où les prologues générico-allégoriques abondent et servent, d'une part, à fournir les repères herméneutiques d'un nouveau genre et, d'autre part, à plaider pour la survie de la pièce à machines, genre plus ancien (quoique toujours relativement neuf), mais menacé par l'opéra.

Nous avons déjà analysé dans un précédent article¹⁰ l'usage de l'allégorie générique dans le premier prologue d'opéra,

⁹ Pour l'histoire de l'établissement de l'Académie Royale de Musique et ses effets sur les théâtres publics, voir, entre autres, de La Gorce (1992) et Thomas Corneille (1989).

¹⁰ Pour une analyse plus détaillée de ce prologue, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article dans l'*Annuaire théâtral* (2009). Pour les enjeux complexes et parfois problématiques du genre de cet opéra, voir également Naudeix (2008, p. 177-199).

celui de *Cadmus et Hermione* (1673). Nous proposons donc d'analyser ici un prologue plus tardif qui illustre parfaitement l'approche de Quinault à l'allégorie générique au moment où le genre de la tragédie lyrique est en plein essor et en pleine maturité. En 1676, alors que Quinault et Lully ont fermement établi le genre de la tragédie en musique (à raison d'une tragédie par an depuis 1673), ils décident de revenir vers le genre pastoral et, sans écrire de nouvelles pastorales en musique, cherchent à augmenter la part du pastoral dans la dramaturgie tragique de l'opéra. Cette expérience, l'opéra d'*Atys*, a un succès retentissant. Quinault et Lully réussissent comme aucun auteur avant eux à « élaborer une présentation des enjeux esthétiques de l'œuvre, avec les outils de l'opéra » (Naudeix, 2004, p. 218). Le prologue d'*Atys* témoigne ainsi de l'extraordinaire sophistication de la dramaturgie *représentative* de l'opéra, par contraste avec la dramaturgie descriptive et rhétorique du théâtre conventionnel (y compris du théâtre à machines).

Les genres dramatiques sont, selon la convention, représentés par des êtres allégoriques. Flore paraît la première, représentant la pastorale. Comme tous les personnages féminins des prologues opératiques depuis *Alceste* (1674), Flore est amoureuse de Louis XIV et se présente au palais du Temps en plein hiver pour « faire [sa] cour » au roi (Quinault, 1999, p. 173). Sa suite, composée d'un Zéphyr et d'une troupe de nymphes, ouvre le divertissement par quelques danses et un air enjoué critiquant le printemps, qui « fait trop payer ses beaux jours » (p. 174). Ce divertissement est interrompu par l'arrivée de Melpomène, qui annonce qu'elle a été envoyée par Cybèle pour donner un spectacle en l'honneur de la mort tragique d'*Atys*. Elle ordonne à Flore, dont l'« agrément rustique » doit « céd[er] à l'appareil magnifique / De la Muse

tragique / Et de ses spectacles pompeux » (p. 174-175), de se retirer. Suit une série d'entrées de ballet représentant les combats d'Hercule contre Anthée, de Castor et Pollux contre Lyncée et Idas, et d'Étéocle contre Polynice. Ces divertissements sont à leur tour interrompus par l'arrivée d'Iris, qui apporte un message de Cybèle :

Cybèle veut que Flore aujourd'hui vous [Melpomène] seconde,
Il faut que les Plaisirs viennent de toutes parts,
Dans l'empire puissant, où règne un nouveau Mars,
Ils n'ont plus d'autre asile au monde.
Rendez-vous, s'il se peut, digne de ses regards;
Joignez la beauté vive et pure
Dont brille la Nature,
Aux ornements des plus beaux Arts. (p. 175)

Comme dans *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, les caractéristiques des genres sont représentées, décrites et comparées, et l'ultime justification de leur coprésence est l'approbation du roi. Mais sur bien d'autres plans, le prologue de Quinault diffère de celui de Boyer et souligne des traits spécifiquement opératiques. Tout d'abord, l'interaction entre les personnages de ce prologue ne prend pas la forme d'une dispute. Le seul but des personnages est de plaire au roi. À la différence de l'Euterpé de Boyer, Flore ne prétend jamais être supérieure à Melpomène et ne lui répond même pas quand elle lui ordonne de partir. Son caractère, ses actions et les divertissements offerts par sa suite reflètent ses qualités, sans pour autant faire son éloge. Il en va de même pour Melpomène : si elle souhaite être la seule divinité à présider seule le spectacle, ce n'est pas par esprit de compétition. Le comportement de Melpomène est le reflet de l'esthétique tragique de l'époque, qui prône le dépouillement et la pureté et craint le mélange des genres. Par son caractère hautain et par le

divertissement sanglant (quoique stylisé) qu'elle propose, la Melpomène de Quinault *incarne* les traits stylistiques que celle de Boyer ne faisait que *décrire*.

C'est également Melpomène qui évoque le sujet de l'opéra. Flore souhaite plaire au roi, mais n'annonce aucune forme de divertissement spécifique pour arriver à cette fin. Quinault fait allusion à l'incapacité de la pastorale en musique à porter un sujet dramatique à sa fin : les pastorales en musique des années 1660 n'avaient en effet pas de véritable intrigue, le spectacle n'étant qu'une succession de plaintes, de chansons d'amour et de divertissements exprimant naïvement les émotions de bergers et de bergères (l'expression des passions étant le propre du chant). Ainsi, dans le prologue de Quinault, c'est Melpomène qui introduit l'idée d'une intrigue dramatique et qui se charge de sa représentation. Flore la « seconde » avec des divertissements pastoraux qui sont d'une « beauté vive et pure », mais qui ne peuvent pas à eux seuls constituer une intrigue cohérente.

Comme chez Boyer, l'allégorie politique est complémentaire à l'allégorie générique, puisque c'est la nécessité de plaire au roi qui justifie la création d'un nouveau genre mixte, seul « digne de ses regards ». Le génie de Quinault est d'utiliser la dramaturgie opératique, dont le prologue est censé expliquer le fonctionnement, pour faire l'apologie de cette dramaturgie même. Quinault développe la rhétorique à la fois musicale et traditionnelle de Boyer pour inventer un mode d'expression fondé sur la représentation plutôt que sur la description. Il exploite ainsi l'allégorie générique pour expliquer la dramaturgie de l'opéra *par* cette dramaturgie même, en faisant usage de tous les modes d'expression qu'elle comporte.

Après l'introduction de la tragédie en musique en 1673, l'allégorie générique n'est désormais utilisée à l'extérieur de l'Académie Royale de Musique que pour se défendre contre les restrictions imposées par cette Académie. Malgré le succès populaire de l'opéra, une partie de la critique — qui compte parmi ses membres Racine et Boileau — est farouchement hostile à ce nouveau genre. Racine déclenche la « querelle d'*Alceste* » en 1674 : il critique Quinault et sa deuxième tragédie lyrique dans la préface de sa tragédie *Iphigénie*, elle-même un anti-opéra proposant une dramaturgie merveilleuse qui respecte une conception orthodoxe des règles du théâtre¹¹. Racine montre dans sa pièce que le théâtre français peut se passer de machines ; le monopole des machines par l'Académie Royale de Musique ne constitue donc pas une perte pour le théâtre français. En revanche, le ton de sa préface indique qu'il trouve Quinault et le « genre » qu'il pratique tout à fait indignes de la protection institutionnelle dont ils jouissent alors que, dans le même temps, la tragédie traditionnelle, dont Racine est le champion, autorisée par l'usage et par le savoir, ne bénéficie d'aucune légitimation académique. Dans le prologue de *Circé*, Thomas Corneille donne voix à ce sentiment d'injustice que Racine devait éprouver.

Corneille compose *Circé* (1675) pour la troupe de Guénégaud, nouvellement formée par le fusionnement de la troupe de Molière et de celle du théâtre du Marais, cette dernière étant la grande spécialiste du théâtre à machines. La nouvelle troupe ne veut pas renoncer à ce répertoire, mais le monopole de l'Académie lui ôte les moyens de le pratiquer. Le prologue de *Circé*

¹¹ Voir Brooks, Norman et Margan Zarucchi (1994) et la notice de Forestier de l'*Iphigénie* de Racine (1999 [1674], p. 1555-1579).

est donc une sorte de plaidoyer en faveur des pièces à grand spectacle. Corneille, au nom de la troupe, invoque la protection du roi. Il ne dit pas explicitement si cette protection devrait être informelle (révoquer le monopole de Lully) ou institutionnelle (créer une académie de théâtre), mais l'argument implicite du prologue semble suggérer que le théâtre, plus que la musique, mérite une protection institutionnelle.

Alors que les prologues opératiques de Quinault combinent et superposent plusieurs niveaux d'allégorie, Thomas Corneille sépare très nettement les dimensions allégoriques. Le prologue de *Circé* est composé de deux parties bien distinctes, la première étant constituée d'une allégorie politique, la deuxième se focalisant sur le genre et sur la situation du théâtre en France. Dans la première partie, après une très longue didascalie expliquant la signification du décor, Mars, la Fortune, la Renommée et l'Amour viennent admirer un temple que la Gloire a construit en l'honneur du roi. Ces divinités sont d'abord dépitées d'être éclipsées par un mortel, mais la Gloire vient les reconforter.

Dans la deuxième partie, apparemment sans rapport avec la première, la Musique, suivie par huit arts, chante un dialogue avec la Comédie, qui est suivie de sept plaisirs. Ce dialogue se démarque de la scène précédente non seulement par le grand nombre de personnages allégoriques qui chantent en chœur, mais aussi par le fait qu'il est entièrement mis en musique, contrairement à la première partie, qui est déclamée. Encore une fois, la scène est précédée d'une didascalie exceptionnellement longue, dans laquelle le poète identifie et catalogue savamment les caractéristiques de chaque art et de chaque plaisir, interprétant parfois ce qui est représenté :

[La Musique] est suivie des Arts, tant Libéraux que Mécaniques, qui sont l'Agriculture, avec un Habit couvert d'Epis d'or, & tenant une Besche; la Navigation, vestuë d'un Tafetas de la Chine, à la maniere des Matelots; l'Orfèvrerie, chargée de Chaînes d'or & de pierreries; la Peinture, tenant une Palette & un Pinceau; la Guerre une Epée; la Geometrie, un Compas; l'Astrologie, un Globe; & la Sculpture, un Ciseau. La Comédie paroist de l'autre costé, tenant un Masque, & accompagnée des Plaisirs. La Chasse, qu'on met ensemble au nombre des Plaisirs & des Arts, se fait voir la premiere vestuë de verd, & tenant un dard. La Mascarade la suit bizarement habillée, avec un Cornet à la Main. On voit en suite la Pesche qui tient une Ligne; la Paume, une Raquette; le Jeu, des Cartes; la Bonne-chere, un Flacon d'or; & la Danse, une Poche. (Thomas Corneille, 1989, p. 14)

Cette foule de divinités sert visiblement à rappeler au spectateur que la pièce à machines est un art total. Thomas Corneille le montre de façon bien plus exhaustive que, par exemple, le librettiste du *Ciro* (qui n'avait inclus dans son tableau que la Curiosité, la Musique, la Poésie, la Peinture et l'Architecture). En revanche, on voit difficilement le lien entre certains membres de cette troupe et le genre de la pièce à machines. La pertinence de la Peinture, de la Sculpture, de la Mascarade, de la Danse, voire de la Guerre, est assez facile à appréhender, mais quelle est celle de la Pêche? À travers la symétrie numérique des deux groupes (imparfaite, puisqu'il y a huit arts et sept plaisirs), Corneille semble signifier que la multiplication des arts entraîne une multiplication des plaisirs et qu'on ne devrait pas restreindre l'usage des autres arts sur la scène théâtrale, puisque cela diminuerait le plaisir.

Si la présence des divinités esthétiques semble contribuer inégalement au message de la scène, c'est que ces divinités ne relèvent pas de la dramaturgie théâtrale (tragique ou pastorale) comme celles des prologues de Quinault, mais du ballet de cour,

que Corneille semble vouloir poser comme modèle légitime de la pièce à grand spectacle. Corneille se place ainsi dans la lignée de Molière (l'inventeur de la comédie-ballet), ce qui est un parti logique pour sa troupe. Il s'associe ainsi à un genre musical autorisé, à la différence de l'opéra qui est un genre ultramoderne dont la légitimité est encore contestée. On peut se demander si cette appropriation n'est pas une critique implicite de l'Académie de Musique, qui aurait dû tourner son attention vers des genres autorisés plutôt que de se consacrer à la création d'un nouveau genre.

Quoi qu'il en soit, cette deuxième partie du prologue, bien qu'elle soit mise en musique, ne doit rien à l'opéra mais tout aux spectacles traditionnels que sont le théâtre et le ballet. Le dialogue en musique, quoique présent dans l'opéra (qu'on pense aux duos), puise ses origines dans le ballet de cour et est également utilisé dans des pièces à intermèdes et parfois même au sein de l'action (par exemple, dans *Le Malade imaginaire* de Molière). La structure même du prologue de *Circé* est anti-opératique. Alors que Lully est constamment à la recherche de la fluidité, brouillant les frontières entre airs et récitatifs, action et divertissements, Corneille sépare nettement (presque brutalement) les différents modes de représentation à l'intérieur de scènes (ou d'entrées) distinctes. Cette dramaturgie fondée sur l'alternance et sur la succession est non seulement orthodoxe (elle préserve l'intégrité de chaque forme), mais également légitime, puisqu'elle prend sa source dans le spectacle autorisé qu'est le ballet de cour.

Les allusions aux restrictions de l'Académie sont, pour leur part, à peine voilées, même si Lully n'est pas nommé

explicitement. Quand la Comédie invite la Musique à la seconder pour divertir le roi, cette dernière répond ainsi :

Pour ce Grand Roy qui sur la Scene
Voit si souvent tes charmes éclater,
J'aimerois assez à chanter;
Mais j'ay si peu de voix qu'on ne m'entend qu'à peine. (p. 15; nous soulignons)

Ce à quoi un groupe de comédiens répond :

Si tu nous veux souffrir, nous pourrons t'en prester. (*ibid.*)

Cette remarque fait clairement référence à l'ordonnance de 1672, qui a limité le nombre de chanteurs, de danseurs et d'instrumentistes dont les troupes pouvaient se servir dans les comédies; un nombre jugé insuffisant pour couvrir le bruit des machines. La remarque des comédiens va dans le même sens. Non seulement les troupes ne pouvaient embaucher plus de deux chanteurs et six instrumentistes, mais il leur était interdit « de se servir d'aucuns musiciens externes et de plus grand nombre de violons pour les entractes et ni pareillement d'aucuns danseurs, même d'avoir aucun Orquestre, à peine de désobéissances »¹². Les comédiens, s'ils souhaitaient incorporer des airs ou des danses à leurs pièces, devaient les exécuter eux-mêmes.

Malgré le grand nombre de divinités sur scène, ce petit dialogue en musique devait sembler bien modeste par rapport aux grands discours flatteurs de la première partie et par rapport aux décors somptueux en évidence tout au long du prologue. La Musique et les comédiens soulignent même cette

¹² L'Ordonnance [du 22 avril 1672] Portant défenses aux Comédiens de se servir dans leurs Représentations de plus de deux voix et de six violons est reproduite dans Mélése (1976 [1934], p. 417-418).

faiblesse dans leurs paroles. Il fallait la reconnaître pour mieux illustrer la puissance de la collaboration des arts, ce que Corneille fait par la suite en exploitant les effectifs musicaux à la manière de Boyer. Le refrain du dialogue qui constitue la deuxième partie est « unissons-nous pour célébrer sa gloire » (p. 16). La réplique est d'abord chantée par la Comédie et la Musique ensemble, puis elle est reprise deux fois par le chœur des arts et des plaisirs, et c'est ce chœur qui clôt le prologue. Corneille joue avec le contraste entre le volume des voix des deux chanteurs réglementaires et celui d'un chœur à dix-sept voix. Il va de soi que le chœur à dix-sept voix chante plus dignement les « exploits si fameux [...] que nos neveux refuseront de les croire » (p. 16), mais tout le monde était pleinement conscient aussi que ce chœur était illégal. Corneille voulait sans doute souligner l'injustice de la situation et signifier au roi qu'en soutenant le monopole de Lully, il portait atteinte non seulement au théâtre, mais à sa propre gloire.

Cette requête n'a pas été écoutée, même si le théâtre obtient, cinq ans plus tard, une protection institutionnelle grâce à la fondation de la Comédie-Française. Avec la disparition du théâtre à machines au profit de l'opéra et l'acceptation de ce dernier comme genre ayant sa place dans la vie culturelle parisienne, l'allégorie générique devient inutile et cesse d'être utilisée. Les prologues opératiques se focalisent de plus en plus sur les dimensions morale et thématique et si les successeurs de Lully continuent à en composer, c'est essentiellement par respect pour la forme établie. Dans le théâtre conventionnel, la comédie se permet de plus en plus de parler ouvertement de l'actualité et de la vie du théâtre, de sorte que des auteurs comme Baron et Palaprat ne se sentent pas obligés d'utiliser

l'allégorie pour parler de leurs pièces; ils préfèrent le sous-genre de la comédie des comédiens¹³.

Conclusion

Les prologues allégoriques de notre période sont donc caractérisés par une interdépendance nuancée mais profonde, voire inextricable, des différentes strates allégoriques. La lourdeur des propos politiques et galants ne doit pas nous aveugler (comme elle l'a en grande partie fait jusqu'à présent) sur le véritable dessein de ces prologues, qui est de préparer le spectateur à recevoir le spectacle en lui proposant une explication allégorique du système dramaturgique auquel il appartient. Le prologue nous renseigne ainsi sur les enjeux du genre et du discours générique au Grand Siècle.

Tout d'abord, un prologue employant l'allégorie générique signale que l'esthétique *est* un enjeu de la pièce principale. Ceci n'est pas toujours le cas : par exemple, les prologues d'*Amphitryon* et de *Psyché* de Molière sont des prologues allégoriques à l'italienne, mais ne signalent aucun enjeu esthétique. Quand un prologue comme celui d'*Andromède* tente de nous expliquer les codes herméneutiques de la pièce qui suit, ce n'est pas que pour nous aider à mieux comprendre la pièce; c'est aussi pour nous inviter à interpréter la pièce elle-même comme un parti pris esthétique qui nous invite à réfléchir sur la relation entre le fond et la forme. L'étude du prologue générique peut donc nourrir l'analyse de la pièce principale.

¹³ Voir le prologue du *Rendez-vous des Tuileries* de Baron (1686) et le prologue de Palaprat pour *Le Grondeur* de Brueys (1693).

L'interdépendance des strates sémantiques montre également que la question du genre n'est pas seulement théorique et aride, sans rapport avec le sens, social ou thématique, du spectacle. Le prologue d'*Andromède*, par exemple, tisse un lien explicite entre le genre et le contexte politique, puis un lien entre le genre et la dimension morale du spectacle. Puisque les dimensions politique et morale sont toutes deux liées à la dimension générique, il s'ensuit — dans la logique allégorique — que le genre établit un lien entre la politique et la morale. Et, en effet, le spectacle est, comme nous l'avons observé, différent d'une tragédie conventionnelle dans la mesure où il s'adresse au roi, destinataire de la morale proposée (même si le peuple peut en profiter et en être divertie), de sorte que le genre héroïque devient nécessaire pour canaliser le message moral sous une forme convenable. Molière, pour sa part, se sert, dans *L'Amour médecin*, de l'allégorie générique pour problématiser le *topos* du *theatrum mundi*, présent dans sa pièce et délicieusement détourné dans l'épilogue pour devenir un éloge de la tromperie. L'allégorie générique attire l'attention sur le principal thème de la pièce et sur les retombées morales de ce thème. Dans un cas comme dans l'autre, le discours générique sert surtout à souligner l'adéquation entre la forme du spectacle et son sujet.

On remarque enfin que tous les prologues étudiés ci-dessus reposent sur un usage plus ou moins explicite de la mise en abyme, ce qui peut étonner quand on considère que ces prologues sont créés pendant une période où le théâtre illusionniste est en plein essor. La mise en abyme peut sembler anti-illusionniste, dans la mesure où elle souligne le caractère artificiel du spectacle en le désignant explicitement comme une représentation. Mais puisque la fonction du prologue est de

former le spectateur à comprendre et à intégrer les codes dramaturgiques de la pièce, on peut aussi dire que cette préparation herméneutique permet au spectateur de s'abandonner plus facilement à l'action, sans se préoccuper de la forme (Naudeix, 2004, p. 219). Plutôt que de qualifier l'usage de l'allégorie générique dans les prologues de classique ou d'anti-classique, il nous semble plus juste de dire que les prologues allégoriques ajoutent aux nombreux paradoxes de l'esthétique classique et nous montrent que la production dramatique de l'époque est plus hétérogène que la tradition ne nous l'a longtemps fait croire. Et puisque ces prologues sont eux-mêmes des ouvrages de portée théorique — dans la mesure où ils discutent sur le genre et sur ses enjeux —, on pourrait même dire qu'ils enrichissent le paysage théorique de l'époque, dominé jusque-là par le traité et par le paratexte ainsi que par la perspective austère de ceux qui, comme Racine ou d'Aubignac, récusent le spectacle à ornements et, par conséquent, se privent des possibilités discursives de ces ornements.

Bibliographie

- ARNASON, Luke. (2009), « Comprendre le théâtre du XVII^e siècle grâce à ses “encadrements” : interpréter *George Dandin* de Molière et *Cadmus et Hermione* de Quinault à la lumière de leurs ornements parathéâtraux », *L'Annuaire théâtral*, 46, p. 169-189.
- BOYER, Claude. (1666), *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, Paris, Guillaume de Luyne.

- BUSENELLO, Gian Francesco. (2000 [1642]), *Le Couronnement de Poppée ou l'émergence d'un nouveau monde*, trad. Viviane Scarpellini, [livret accompagnant l'enregistrement de l'Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido, K617 disques].
- BUTI, Francesco. (1991 [1647]), *Orfeo*, trad. Jean-Pierre Darmon [livret accompagnant l'enregistrement des Arts Florissants, dir. William Christie, Harmonia Mundi disques].
- BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne Margan ZARUCCHI (dir.). (1994), *Alceste Suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1680*, Genève, Droz.
- BRUSCAMBILLE (Jean Gracieux, dit). (1610), *Prologues tant sérieux que facétieux*, Rouen, S. N.
- CHAPPUZEAU, Samuel. (1674), *Le Theatre françois*, Lyon, Michel Mayer.
- CLARKE, Jan. (1999), « Illuminating the Guénégaud Stage », *French Studies*, vol. LIII, n° 1, p. 1-15.
- CORNEILLE, Pierre. (1984 [1650]), *Andromède*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, p. 441-525.
- . (1987 [1661]), *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, p. 117-141.
- CORNEILLE, Thomas. (1989 [1675]), *Circé*, éd. Jan Clarke, Exeter, University of Exeter Press.
- COUTON, Georges (1990), *Écritures codées : essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres.
- DELMAS, Christian. (1985), *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz.

- KINTZLER, Catherine. (2006 [2001]), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2^e éd.
- LA GORCE, Jérôme de. (1992), *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères.
- LORET, Jean. (1857 [1650-1665]), *La Muse historique ou Recueil de lettres en vers contenant les nouvelles du temps, écrites à son altesse Mademoiselle de Longueville, depuis Duchesse de Nemours (1650-1665)*, éd. J. Ravenel et V. De la Pelouze, Paris, P. Jannet, 5 vol.
- MÉLÈSE, Pierre. (1976 [1934]), *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Genève, Slatkine reprints [reproduction de l'édition Droz].
- MOLIÈRE. (2010 [1666]), *L'Amour médecin*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 601-632.
- NAUDEIX, Laura. (2008), « Cadmus et Hermione : œuvre modèle ou expérience concluante? », dans Duron (dir.), *Cadmus et Hermione : livret, études et commentaires*, Wavre (Belgique), Mardaga, p. 177-199.
- . (2004), *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion.
- QUINAULT, Philippe. (1999 [1676]), *Atys*, dans *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Société des Littératures Classiques, t. 1.
- RACINE, Jean. (1999 [1674]), *Iphigénie*, dans *Œuvres Complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

SORRENTINO, Giulio Cesare. (1985 [1654]), *Il Ciro*, [livret accompagnant l'enregistrement du *Xerse* de Francesco Cavalli, dir. René Jacobs, Harmonia Mundi disques]

VIALA, Alain. (2008), *La France galante*, Paris, PUF.

Résumé

Les études de l'allégorie dans la littérature française du XVII^e siècle se sont focalisées, pour l'heure, sur la dimension politique, malgré la présence de plusieurs autres « strates » allégoriques interdépendantes (Couton, *Écritures Codées*, 1990). Cet article est donc une tentative de relier les strates politique et thématique, bien connues, à un discours sur le genre élaboré pendant le troisième quart du XVII^e siècle par l'entremise de prologues allégoriques. Notre objectif est de souligner les applications théoriques de ces prologues ainsi que les enjeux du genre pendant cette période.

Abstract

Studies on allegory in the French *Grand Siècle* to date have tended to focus on the political dimension, despite our awareness that allegory functions through the interplay of different "strata" (Couton, *Écritures Codées*, 1990). This article therefore aims to relate the more overt political and thematic strata of allegory to an allegorical discourse on genre that takes place in the prologues to operas, *comédies-ballets* and machine plays in the third quarter of the 17th century, highlighting the theoretical applications of such prologues, as well as the stakes of genre during this period.

Les descriptions animalières dans l'*Histoire naturelle* de Buffon : entre le vraisemblable de l'écrivain et le véritable du savant

Swann Paradis

Université York (Collège Glendon)

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'histoire naturelle, alors à son apogée, est considérée par le public lettré comme la plus populaire des sciences. À la veille de se scinder au XIX^e siècle en de multiples champs de savoir (la biologie, l'écologie, l'éthologie, etc.), cette discipline, contaminée par un curieux mélange d'allusions mythologiques et poétiques, de descriptions scientifiques, de principes philosophiques et théologiques, de tables arithmétiques et d'observations détaillées, voire « d'intuitions confuses » (Charbonneau, 2005, p. 13) qui puisent aux grands courants de l'époque (matérialisme, sensualisme,

empirisme et vitalisme), chevauche des frontières mal définies entre sciences et belles-lettres. En fait, l'histoire naturelle investit le milieu du XVIII^e siècle forte d'une tradition complexe qui allie à la fois les variations épistémologiques associées à ses divers objets d'étude et sa prétention de former « un genre littéraire à part entière » qui vise un « public aussi étendu que celui de la littérature » (Duris, 1997, p. 546). Il s'avère toutefois difficile de préciser ce qui caractérise l'histoire naturelle, sinon qu'elle se définit moins par des objets spécifiques que par un ensemble de pratiques qui ont toutes un caractère littéraire : par sa constitution protéiforme — qui convoque, notamment dans les descriptions animalières, le royaume de la science et celui des belles-lettres —, elle pose simultanément des jalons relatifs au savoir factuel, à l'enquête philosophique et à l'imagination poétique (Stalnaker, 2002, p. 24)¹. Savoir concret d'un côté, imagination, invention et création de l'autre, l'histoire naturelle possède tous les ingrédients de ce questionnement plus général à propos de la représentation et de l'imitation qui hantera les penseurs des Lumières et sera illustré par les tensions constantes entre la référence directe au monde réel du savant et les marques de l'expressivité de l'écrivain, selon une dialectique mouvante et complexe :

Entre la science, qui relève de l'ordre du vrai vérifiable et généralisable, et les Lettres qui relèvent du domaine des opinions (idées, croyances, images, goûts), la dissymétrie paraît telle que les secondes ne peuvent, depuis que « littérature » ne signifie plus « l'ensemble des savoirs », que subir une dépendance relative de la part de la première. (Séginger, 2002, p. 542)

¹ « It would therefore appear that letters, and by extension description in the realm of Belles-Lettres, can involve problems of factual knowledge, philosophical inquiry and poetic imagination. »

L'œuvre de Buffon possède une « conscience vague » (Moser, 1989, p. 72) de cette différence à venir entre les discours littéraire et scientifique, alors que le monde des savants se dirige vers des méthodes plus modernes qui favoriseront l'autonomisation des différents champs de savoir, consécutivement au divorce entre les belles-lettres et les sciences (Ferrone, 1996, p. 238)². Mais, dans les descriptions animalières de Buffon, nous avons affaire à la quête d'un véritable savant qui, sur le chemin de la découverte scientifique, s'avère cet « hybride singulier entre le juge et le poète » (Stengers, 1991, p. 7), qui ne cesse de jongler avec le jugement et l'imagination propres au naturaliste désireux de désenchanter la faune.

La posture même du naturaliste le conduit, peut-être plus que le chimiste, le géomètre ou l'astronome, à revêtir « la dégaine de l'écrivain pour se présenter au public, s'efforçant de rendre par là [son] savoir attrayant » (Charbonneau, 2005, p. 8). Sans renier le mouvement général par lequel les Lumières comptaient dissiper ignorance et préjugés afin qu'advienne un jour le bonheur sur terre, les naturalistes écrivaient souvent pour intéresser le lectorat, modulant stratégiquement leur traitement du sujet dans une perspective commerciale. À la recherche de la gloire ou de la fortune, ces derniers devaient viser un plus large public que celui de l'Académie des sciences. L'histoire naturelle, incluant des textes qui ont pour objet à la

² Ferrone souligne que, dès la décennie 1780, un « véritable antagonisme » commence à se former entre l'homme de science, d'une part, et le philosophe, le théologien et le lettré d'autre part. On notera également à cette période une équivalence de plus en plus commune entre les termes « savant », « scientifique » et « une activité de recherche dans un secteur spécifique du savoir », parallèlement à l'établissement progressif d'une différence entre sciences et belles-lettres.

fois la persuasion et la diffusion d'un savoir, aura donc été, à tout le moins en partie, une « entreprise rhétorique » (Loveland, 2001, p. 7-8)³ dont Buffon fut un représentant emblématique qui, par l'étendue que son champ de connaissances devait couvrir, a pleinement participé de ce mouvement entre les académies, la cour et les autres institutions du savoir. Georges-Louis Leclerc (1707-1788) — nommé comte de la terre de Buffon par Louis XV en janvier 1772 —, considéré aujourd'hui par plusieurs historiens des sciences comme le « naturaliste le plus important entre Aristote et Darwin » (Roger, 1989, p. 14), dont on dit qu'il excellait dans « l'art de généraliser ses idées et d'enchaîner ses observations » (Vicq-D'Azyr, 1868, p. v), s'affirme comme « le digne représentant du XVIII^e siècle qu'il domine par sa vie autant que par ses travaux » et se veut « l'instigateur du mouvement vers la Nature qui caractérise le siècle des Lumières » (Grinevald, 1988, p. 39), amalgamant les idées morales issues de la réflexion et de la philosophie ainsi que les vérités physiques confirmées par l'expérience. Le seigneur de Montbard, tour à tour ou simultanément mathématicien, naturaliste, philosophe, administrateur, écrivain, financier, forestier et maître de forges,

³ Il s'agit de notre traduction des expressions « marketeable » et « rhetorical enterprise », proposées par Loveland. L'auteur avait déjà émis dans cette veine : « In absence of clear-cut boundaries regarding sub-cultures and languages, eighteenth-century natural history found a large role for rhetoric — that is, for linguistic tools for attracting and persuading readers. On the one hand there were constant debates among naturalists. The sciences have always been contentious, of course, and they remain a site of powerful if subtle forms of rhetoric. » (p. 1) De manière similaire, Jardine et Spary, précisent : « Literary practices are conventions of genre, representation and persuasion ; in natural history [...], these include, along with rational argumentation, the gamut of rhetorical and aesthetic forms of persuasion — appeal to historical precedent, to the interest, self-esteem and taste of the reader. » (1996, p. 8)

réussit l'exploit d'être nommé à l'Académie française (1753) quelque deux décennies après avoir été admis à l'Académie des sciences (1734)⁴ et nommé intendant du Jardin du Roi (1739). Il fut l'un des rares intellectuels, toutes époques confondues, à atteindre le rang de figure littéraire majeure grâce à ses seules publications scientifiques, regroupées en une œuvre unique : la monumentale *Histoire naturelle* (HN), dont les 36 volumes *in-quarto* de quelque 500 pages chacun, publiés à l'Imprimerie Royale de 1749-1789, constituèrent un retentissant succès commercial aux proportions considérables qui eurent un impact culturel tout aussi important⁵.

Si Buffon s'inscrit dans une certaine tradition littéraire (le livre de zoologie, depuis Aristote et Pline l'Ancien, en passant par Gesner, Aldrovandi, John Ray et Jan Jonston), il caresse aussi le projet ambitieux de dépoussiérer sa discipline afin de lui donner ses lettres de noblesse scientifiques. Sa volonté de se distancier des histoires naturelles providentialistes (tel cet autre grand succès commercial, *Le Spectacle de la nature* de l'abbé Pluche) se traduit notamment par le rejet des fables et des *mirabilia* qui empoisonnaient alors les descriptions animalières et par une iconographie qui marque un écart

⁴ Buffon n'est évidemment pas le seul à avoir été élu au sein de ces deux institutions prestigieuses. Il partage cet honneur avec, pour ne citer que les plus connus, Condorcet, Cuvier, d'Alembert, Flourens, Fontenelle, Cureau de La Chambre, La Condamine, Dortous de Mairan, Maupertuis et Pasteur (Guénoun, 1996, p. 164-167).

⁵ Robbins résume bien les principales raisons du succès commercial de l'œuvre de Buffon : l'*Histoire naturelle* combinait le style des ouvrages de fiction, les préceptes moraux de la théologie naturelle (sans cet excès de religiosité toutefois), l'audace spéculative de la philosophie, l'utilité des grands ouvrages de référence et l'exotisme des récits de voyage (2002, p. 170). Voir aussi à ce propos Roger (1993, p. 527).

esthétique significatif avec celle des siècles précédents⁶. Cependant, malgré ce désir de faire œuvre scientifique, Buffon est bien conscient de la nécessité de viser également un vaste public constitué d'amateurs, et non seulement de membres de la communauté des savants. C'est pourquoi l'*Histoire naturelle* fut, selon Jacques Roger — biographe scientifique de Buffon — « un des événements importants de l'histoire intellectuelle du XVIII^e siècle » (1993, p. 127)⁷, témoignant du savoir interdisciplinaire qui était le fruit des sociabilités intellectuelles caractérisant notamment l'esprit encyclopédique à la fin de l'Ancien Régime, avant que ne s'élabore l'autonomisation des savoirs au XIX^e siècle. Dans le contexte du présent collectif consacré « aux frontières des genres », la présence de l'histoire naturelle est d'autant plus pertinente qu'elle fait éclater ces limites, notamment parce qu'elle peut être considérée « comme le point de rencontre de la science et des belles-lettres, comme le dernier état d'une République des Lettres menacée par l'éclatement de l'unité du savoir classique » (Duris, 1997, p. 546). Alors que les premiers lecteurs attendaient une simple description du Cabinet du Roi ou un traité aride d'histoire naturelle, ils trouvèrent plutôt une galerie de portraits animaliers — des plus familiers aux plus exotiques —, écrits par un savant reconnu par les institutions et maniant « une langue qui n'était pas celle de ses pairs » (Delon, 2007, p. 15) à l'Académie des sciences. C'est dans cette optique que nous nous

⁶ Pour un aperçu de ce vice du recopiage particulièrement prisé dans l'iconographie animalière, voir Hoquet (2006, p. 107-115, et 2007, p. 7-175).

⁷ Spary (2000, p. 167) a par ailleurs bien exprimé ce rayonnement de l'œuvre de Buffon et la notoriété que conférait la mise en évidence des volumes de l'*Histoire naturelle* dans une bibliothèque privée en affirmant que, de tous les ouvrages sur les rayons, la série était « one of the most widely known » et « one of the most widely owned ».

proposons, à l'aide de quelques cas de figure tirés des descriptions animalières buffoniennes, de baliser les contours de cette discipline protéiforme qui, parce qu'elle se fonde sur « la tradition des anecdotes naturalistes qu'il faut rapporter, soumettre à un examen critique et réécrire, [...] doit être considérée comme un genre éminemment littéraire » (Levacher, 2011, p. 67-68).

***L'Histoire naturelle et son statut*⁸**

Le statut ambigu de *l'Histoire naturelle*, participant à la fois des sciences et des belles-lettres, se mesure également à l'aune de l'opacité inscrite dans la représentation même du savoir, exposée dans le « Système figuré des connoissances humaines » qui suit le « Discours préliminaire des éditeurs » de *l'Encyclopédie*. Rappelons la répartition des trois facultés de l'entendement — mémoire, raison et imagination — sur laquelle est basée l'explication détaillée du système des connoissances humaines, ainsi que le précise D'Alembert :

Ainsi la mémoire, la raison proprement dite, & l'imagination, sont les trois manieres différentes dont notre ame opere sur les objets de ses pensées. [...] Ces trois facultés forment d'abord les trois divisions générales de notre système, & les trois objets généraux des connoissances humaines; l'Histoire, qui se rapporte à la mémoire; la Philosophie, qui est le fruit de la raison; & les Beaux-arts, que l'imagination fait naître (1966 [1751], p. xvi).

⁸ Pour de plus amples détails sur cette problématique complexe, voir Paradis, 2008, p. 50-97.

Un rapide parcours du célèbre tableau qui sert à illustrer ce système — que Robert Darnton réduit avec ironie à « une belle image affichée à la fin du Discours préliminaire », représentative selon lui d'une vision de l'unité du savoir assimilable à un « rêve exotique attaché à un passé lointain » (1992, p. 21) — nous permet de constater que l'*Encyclopédie*, loin d'être un bloc homogène, figé et organisé, est plutôt un reflet de la complexité des Lumières, un « réceptacle de tout ce qui se transforme dans la pensée du siècle, au moment même où ses auteurs, qui contribuent à sa transformation en la faisant, l'écrivent » (Duflo & Wagner, 2002, p. 235). Bien que Buffon ne se soit pas officiellement associé à l'entreprise encyclopédique de Diderot et D'Alembert, comme sa pensée est explicitement présente dans de nombreux articles, l'*Histoire naturelle* s'avère en quelque sorte un microcosme de l'*Encyclopédie*, en ce qu'elle ne présente pas tant l'exposition ordonnée du savoir que « la chambre d'enregistrement du pullulement des connaissances, de l'éclatement des champs épistémiques, de la spécialisation des sciences » (*ibid.*, p. 235-236) ; prétendant ne pas être bornée par une conception prédéterminée de ce qu'étaient le savoir et la science, elle aura su ainsi, comme l'*Encyclopédie*, « accueillir ce qui naissait, quand bien même cela devait être accompagné d'un nécessaire cortège de doutes et de balbutiements » (*ibid.*, p. 236). Sans entrer dans les détails de cette tripartition complexe des branches du savoir, limitons-nous à préciser que l'histoire naturelle se trouve écartelée par les subdivisions du « Système figuré » : en particulier lorsque nous interrogeons la poétique ou l'épistémologie des descriptions animalières, elle chevauche les catégories de l'entendement (histoire, philosophie / sciences et poésie), qui sont elles-mêmes toutes surdéterminées

par les belles-lettres, dont les frontières mêmes sont assez mal délimitées au siècle des Lumières. En effet, les belles-lettres n'apparaissent explicitement nulle part dans l'arbre du savoir encyclopédique (comme il n'y a aucune entrée arborant ce titre dans *l'Encyclopédie*), mais sont en quelque sorte partout à la fois ; si bien que D'Alembert (1966 [1751], p. XVIII) répartit les « gens de lettres » — dont les naturalistes font éminemment partie — sur chacune des trois branches de la connaissance : les « Érudits » reposant sur celle de la mémoire, les « Philosophes » sur celle de la raison et les « Beaux-Esprits » sur celle de l'imagination.

Comme l'enseignement de l'histoire naturelle visait ultimement l'amélioration de l'individu et de la nation — en somme le développement de la jeune noblesse —, le savoir associé à ses différentes composantes correspond à ce que devait maîtriser tout individu cultivé. Les descriptions animalières de *L'Histoire naturelle* offraient donc un exemple éloquent des routes à suivre pour le développement physique et moral de l'individu. Une part de l'immense succès de Buffon tient évidemment à la qualité stylistique de ses écrits, mais aussi à l'idéal des Lumières qui sous-tend sa pensée (Spary, 1999, p. 294-296). En ce sens, le seigneur de Montbard est peut-être le représentant de la République des Lettres qui aura le plus contribué à rendre accessible la connaissance scientifique à l'élite mondaine (Findlen, 1994, p. 407). Conséquemment, cependant, la majorité des rééditions luxueuses de morceaux choisis n'ont laissé de Buffon, dans l'imaginaire collectif, que l'esquisse d'un portraitiste d'animaux qui a peint le cheval comme « la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite » (Buffon, 1753, p. 174) et brossé le portrait de l'éléphant comme un « miracle d'intelligence et un monstre de matière » (Buffon,

1764, p. 56), non sans réduire le chat à la fonction peu enviable de « domestique infidèle » (Buffon, 1756, p. 4). En ce qui a trait aux descriptions animalières en particulier, on retiendra surtout, au cours du XIX^e siècle, l'écrivain au coloris brillant. La cinquantaine d'éditions complètes de l'*Histoire naturelle* en langue française publiées entre 1749 et 1885, de même que les nombreuses traductions en allemand, anglais, espagnol, italien et néerlandais, illustrent la vitalité de l'œuvre et « l'impact considérable, bien que complexe, ambigu et souvent biaisé de l'œuvre de Buffon dans [sic] la science, la philosophie et l'esthétique contemporaines » (Schmitt, 2007, p. LVIII). On multiplia alors les éditions abrégées, les anthologies et les « morceaux choisis », qui devinrent une valeur sûre pour le milieu scolaire. Mais, comme l'a judicieusement relevé Michel Delon, cet « usage et abus pédagogique a sans doute vidé progressivement de sa substance l'*Histoire naturelle*, devenue, du XIX^e au XX^e siècle [sic], une réserve de maximes, une ménagerie pittoresque et un prétexte à belles images » (2007, p. xxxiv). La résultante fut que les somptueuses gravures qui avaient attiré l'attention des lecteurs de l'édition princeps — sans toutefois les détourner de l'œuvre — furent exploitées au point de transfigurer l'*Histoire naturelle*, peu à peu réduite à une histoire des animaux, dominée par un auteur auquel la tradition critique s'est plu à associer, un peu trop rapidement selon nous, la connotation péjorative de « pastelliste de la faune » (Delon, 2007, p. xxxvi). Alors que l'*Histoire naturelle* disparaissait même discrètement, il y a quelques décennies, des manuels scolaires en France, Buffon semblait condamné à croupir dans les limbes de la littérature, après avoir été expulsé du paradis de la science.

Le lieu commun naturaliste comme ornementation au service des belles-lettres

Il nous faut ici rendre hommage à Maëlle Levacher qui, dans son ouvrage *Buffon et ses lecteurs* (2011, p. 55-84), se propose d'étudier la cohérence littéraire et scientifique de *L'Histoire naturelle*. La chercheuse revisite entre autres les descriptions animalières en s'appuyant sur un concept issu de la rhétorique : le « lieu commun », qu'elle propose de substituer à la notion « d'idée reçue » ou de « préjugé populaire » (p. 59). Le lieu commun, qui désigne « une pluralité d'arguments » appartenant « à la culture partagée par une communauté » (p. 61), renvoie donc à la rhétorique, elle-même mûrie par une tradition séculaire. Plus précisément, le lieu commun naturaliste est une notion qui pourra nous permettre de faire le pont entre sciences et belles-lettres, car il peut être considéré tant comme ornement au service des belles-lettres que comme argument au service de l'exigence scientifique. Comme le lieu commun fait partie de la tradition rhétorique judiciaire, on ne sera pas surpris de constater que Buffon l'emploie dans le « procès » qu'il intente à plusieurs espèces, notamment au chat domestique (1756, p. 4-5)⁹ ou au féroce tigre :

Dans la classe des Animaux carnassiers, le Lion est le premier, le Tigre est le second; & comme le premier, même dans un mauvais genre, est toujours le plus grand & souvent le meilleur; le second est ordinairement le plus méchant de tous. À la fierté, au courage, à la force, le lion joint la noblesse, la clémence, la magnanimité : tandis que le tigre est basement féroce, cruel sans justice, c'est-à-dire, sans nécessité. [...] Le tigre [...],

⁹ Ce monument d'ailourophobie a déjà été abondamment commenté. Voir en particulier Poplin (1987, p. 45-54, et 1991, p. 297-308), Ehrard (2004, p. 435-448), Paradis (2005, p. 99-115), Levacher (2011, p. 62-63).

quoique rassasié de chair, semble toujours être altéré de sang, sa fureur n'a d'autres intervalles que ceux du temps qu'il faut pour dresser des embûches; il saisit et déchire une nouvelle proie avec la même rage qu'il vient d'exercer, & non pas d'assouvir, en dévorant la première; il désole le pays qu'il habite, il ne craint ni l'aspect ni les armes de l'homme; il égorge, il dévaste les troupeaux d'animaux domestiques, met à mort toutes les bêtes sauvages, attaque les petits éléphants, les jeunes rhinocéros, & quelquefois même ose braver le lion. [...] Le tigre trop long de corps, trop bas sur ses jambes, la tête nue, les yeux hagards, la langue couleur de sang, toujours hors de la gueule, n'a que les caractères de la basse méchanceté & de l'insatiable cruauté; il n'a pour tout instinct qu'une rage constante, une fureur aveugle, qui ne connoît, qui ne distingue rien, et qui lui fait souvent dévorer ses propres enfans, & déchirer leur mère lorsqu'elle veut les défendre. Que ne l'eût-il à l'excès cette soif de son sang! ne pût-il l'éteindre qu'en détruisant dès leur naissance, la race entière des monstres qu'il produit! (1759, p. 129-131)

Le naturaliste se trouve ici en quelque sorte — nonobstant la métaphore politique à peine voilée où poignent le roi et son dauphin — à adapter la rhétorique judiciaire à l'histoire naturelle, afin de susciter chez le lecteur l'*indignatio* (un peu comme l'aurait fait Cicéron) en usant d'hypotyposes frappantes qui tendront même parfois vers le sublime burkien¹⁰. Le lecteur joue ici un rôle important dans le traitement de ces lieux communs qu'il attend et désire. Le naturaliste anticipe en quelque sorte le désir de la portion mondaine non spécialisée de son lectorat, et l'emploi du lieu commun devient comme un « passage obligé » qui renvoie à la tradition rhétorique l'ayant « érigé en ornement » (Levacher, 2011, p. 57). En évoquant, en racontant, en dépeignant le chat, le tigre ou l'éléphant, le

¹⁰ Sur le sublime burkien dans l'*Histoire naturelle*, voir De Baere (2006b, p. 279-295) et Levacher (2011, p. 123-156).

naturaliste, lui-même immense lecteur à la recherche du plus large public possible, nous invite à repenser la proximité des imaginaires scientifique et littéraire au siècle des Lumières. En quelque sorte, Buffon développe éloquentement ce qui a déjà été dit, relevant du même coup le défi littéraire du renouvellement des lieux communs, tout en valorisant ce processus de transmission du savoir au lecteur, qui relève selon lui de la vérité scientifique, au même titre que la découverte d'un fait par l'expérimentateur. Ainsi, comme l'a souligné Anderson (1999, p.697-701)¹¹, le fait scientifique est tributaire de la relation entre l'auteur et un lecteur activement sollicité à transformer le monde qui l'entoure. L'intendant du Jardin du Roi semble néanmoins bien conscient, d'une part, de prendre part à une sorte de compétition stylistique avec les naturalistes qui l'ont précédé, dans une véritable « joute d'éloquence trans-historique » (Levacher, 2004, p.51) où l'espèce décrite correspond assez bien au concept de « zoème », puisqu'elle semble « nantie d'une fonction sémantique » (Lévi-Strauss, 1985, p. 52) qui se résume le plus souvent « à servir l'homme et à refléter ses valeurs morales » (Holtz, 2007, p. 304)¹². Mais, d'autre part, la force de Buffon est d'avoir magistralement su opérer, au sein de ses descriptions animalières, le passage des belles-lettres à la science, en ajoutant également la critique du lieu commun, tout en sachant se montrer prudent, notamment devant les récits de voyage dans lesquels s'opère souvent ce

¹¹ « Buffon's reader is omnipresent in his works; the truth occurs when the understanding is transmitted to the reader, not when a fact is discovered by the experimenter. [...] Buffon's reader should come out of the work not just informed, but motivated to act. Truth, then, is an act of transformation of the world, not a passive reception of information ».

¹² Nous remercions l'auteur pour nous avoir fait part de son article inspirant où nous avons pris connaissance du « zoème ».

« glissement du régime descriptif vers le régime de l'apologue » (Holtz, 2007, p. 304). Dans une série intitulée *Supplément à l'Histoire naturelle* (SHN, 1774-1789), qui comprend les sept derniers des trente-six volumes de l'*Histoire naturelle*, Buffon va insérer une multitude d'« Additions » aux articles originaux publiés quelque vingt à trente ans auparavant, qui reflètent le développement exponentiel des connaissances en histoire naturelle, glanées au fil de ses propres expériences et des rapports d'observation provenant d'un important réseau de correspondants et de voyageurs partout à travers le monde. Dans ces volumes du *Supplément*, de nombreux exemples illustrent le processus de désenchantement de la faune, amorcé dans les premiers articles de descriptions animalières parus entre 1753 et 1767.

Lieu commun et argumentation scientifique

Le seigneur de Montbard adapte donc le traitement du lieu commun naturaliste en fonction de ses orientations scientifiques et de ses ambitions rhétoriques. En effet, le génie de Buffon consiste à avoir aussi su traiter le lieu commun comme argument, tout en le renouvelant, même si cela devait impliquer la plupart du temps de procéder à son désenchantement. On évitera conséquemment de se fonder uniquement sur les quelques morceaux de bravoure stylistique (tels que les préambules sur le chat et le tigre susmentionnés) qui parsèment ici et là l'*Histoire naturelle* pour affirmer, comme l'ont fait plusieurs contemporains de Buffon et la majorité des critiques du XX^e siècle, que l'intendant du Jardin du Roi se compromet comme homme de science pour flatter les préjugés des lecteurs, principalement afin de promouvoir les ventes de

son œuvre. Buffon a certes toujours été attentif au succès commercial de l'entreprise, mais il ne faut jamais perdre de vue qu'il compose « selon des codes esthétiques, rhétoriques et épistémologiques qui étaient à son époque conciliables » (Levacher, 2011, p. 83). En effet, comme le mentionne Serbat à propos de Pliny l'Ancien, « [i]l ne suffit pas de trier avec soin les traits sceptiques et les marques de superstition. Il faudrait expliquer comment leur coexistence est possible, inévitable même, en analysant les conditions historiques de tout ordre — aussi bien affectives qu'intellectuelles — au milieu desquelles l'œuvre s'est élaborée. » (1973, p. 40) Il conviendra alors, pour le lecteur confronté aux « occurrences anthropomorphistes ou moralisantes des résurgences de lieux communs » qui parsèment les préambules de descriptions animalières buffoniennes, d'interroger « l'articulation de ces résurgences avec la modernité scientifique du projet buffonien » (Levacher, 2004, p. 29). En effet, l'originalité et la richesse de la fabrique des quadrupèdes dans *L'Histoire naturelle* procèdent de ce que Buffon tente, un peu comme Fontenelle avant lui au début du siècle, de légitimer la scientificité du langage vernaculaire, en procédant à ce que nous appelons un *désenchantement* du contenu de l'histoire naturelle : non seulement essaie-t-il constamment de dépasser la série de faits « suscitant l'admiration stérile [...] susceptible d'évoquer la présence d'un être transcendant », mais il s'attaque aussi aux *mirabilia*, entendus ici au sens fontenellien du terme, c'est-à-dire comme « un compromis langagier désignant l'échec (ou les limites) des connaissances humaines » (Seguin, 2010, p. 316). En d'autres termes, le mot « merveille », tant chez Fontenelle que chez Buffon, sert à désigner, pour reprendre les propos de Maria

Susana Seguin, « toute réalité naturelle que l'esprit de l'homme n'a pas encore pu élucider » (p. 316).

À la lumière de cette remise en contexte sous-tendue par l'*épistémè* caractérisant la fin de l'Ancien Régime, nous aimerions examiner, à l'aide d'un cas de figure, comment le naturaliste tente de concilier la permanence des connaissances — qui, bien souvent, n'en sont pas du point de vue scientifique — avec la modernité inhérente à la science qu'il entend fonder sur une démarche critique. Pour nous limiter, dans le cadre de cet article, à un exemple évocateur de la complexité du genre de l'histoire naturelle et du rapport de Buffon à la tradition naturaliste, arrêtons-nous sur un article de description animalière dans lequel deux problématiques scientifiques illustrent cette confrontation entre l'ancien et le nouveau : les mystères des amours éléphantines et l'énigmatique tétée de l'éléphanteau. Nous tenterons de vérifier du même coup si la présence du lieu commun, plutôt que de heurter la science, ne ferait pas qu'en « retarder l'expression » (Levacher, 2011, p. 63).

Le mystère des amours éléphantines

Buffon puise à de nombreuses sources, depuis les Anciens (Aristote et Pline l'Ancien surtout) jusqu'aux voyageurs qui sont ses contemporains, en passant par les ouvrages zoologiques de la Renaissance (Gesner et Aldrovandi surtout) et les naturalistes du Grand Siècle (Jan Jonston et John Ray, par exemple). Il convoque donc, en parallèle à l'abondante correspondance de voyageurs contemporains, agissant comme autant de « pourvoyeurs modernes de lieux communs »

(Levacher, 2011, p. 79), une bibliothèque mentale intériorisée par les lettrés de son époque. Il n'hésite pas à asséner, à coups d'observations récentes transmises grâce à son imposant réseau de correspondants, les critiques les plus pointues à ses illustres prédécesseurs. Il ambitionne par exemple, en s'appuyant sur une induction bio-anatomo-logique, de percer un mystère jusqu'alors insondable : l'énigmatique accouplement des éléphants.

Tout d'abord, Buffon reproche aux Anciens d'avoir regardé l'éléphant « comme un prodige, un miracle de la Nature » et d'avoir « exagéré ses facultés naturelles » au point de lui attribuer « des qualités intellectuelles & des vertus morales » (1764, p. 7). Il désavoue tant les figures emblématiques de l'Antiquité que certains auteurs plus récents pour avoir sans discernement donné aux éléphants « des mœurs raisonnées, une religion naturelle & innée, l'observance d'un culte, l'adoration quotidienne du Soleil & de la Lune, l'usage de l'ablution avant l'adoration, l'esprit de divination, la piété envers le Ciel » (p. 7-8)¹³. Puis le naturaliste montbardois souligne, s'appuyant sur Pline l'Ancien, que l'éléphant est « plus constant qu'impétueux en amour » (p. 6), avant d'enchaîner :

Lorsque les femelles entrent en chaleur, [...] la troupe se sépare par couples que le désir avoit formés d'avance; ils se prennent par choix, se dérobent, & dans leur marche l'amour paroît les précéder & la pudeur les suivre; car le mystère accompagne leurs plaisirs. On ne les a jamais vû s'accoupler, ils craignent sur-tout les regards de leurs semblables & connoissent peut-être mieux que nous cette

¹³ D'après Holtz (2007, p. 312-313), la reprise de ce topos anthropomorphique à caractère religieux — qui serait un héritage du *Physiologus* « où l'éléphant est présenté comme un substitut allégorique d'Adam » — se profile en parallèle de l'allégorie du projet colonial et serait révélatrice de la grande « plasticité métaphorique » associée à l'éléphant.

volupté pure de jouir dans le silence, & de ne s'occuper que de l'objet aimé. Ils cherchent les bois les plus épais, ils gagnent les solitudes les plus profondes pour se livrer sans témoins, sans trouble & sans réserve à toutes les impulsions de la Nature; elles sont d'autant plus vives & plus durables qu'elles sont plus rares & plus long-temps attendues. (p. 15)¹⁴

Abordant ensuite plus précisément l'accouplement des éléphants dans leur état sauvage, Buffon ajoute ce passage qui devait assurément séduire lors des lectures publiques tenues dans les salons :

La femelle doit non seulement consentir, mais il faut encore qu'elle provoque le mâle par une situation indécente qu'apparemment elle ne prend jamais que quand elle se croit sans témoins; la pudeur n'est-elle donc qu'une vertu physique, qui se trouve aussi dans les bêtes? elle est au moins, comme la douceur, la modération, la tempérance, l'attribut général & le bel apanage de tout sexe féminin. (p. 63)¹⁵

Le scientifique consciencieux voudrait bien « douter de ce fait, mais les Naturalistes, les Historiens, les Voyageurs, assurent tous de concert que les éléphants n'ont jamais produit dans l'état de domesticité » (p. 17-18)¹⁶, ce qui le conduira à effectuer

¹⁴ Le texte de Pline cité est : « *Pudoremquamvis in abditocoëunt*. Plin. lib. VIII, cap. 5 », traduit ainsi par Alfred Ernout : « C'est par pudeur aussi qu'ils ne s'accouplent que dans le secret » (Pline l'Ancien, 1952, livre VIII, § 13, p. 27). Buffon cite également dans cette même note l'*Histoire des animaux* d'Aristote : « *Elephanti solitudines petunt coituri, & præcipue secus flumina* »; la traduction proposée par Janine Bertier est : « Les éléphants s'accouplent aussi dans des lieux solitaires, surtout auprès des fleuves où ils ont l'habitude de vivre » (Aristote, 1994, livre V, p. 257).

¹⁵ On retrouve encore ici reproduite, en note du texte buffonien, la même référence plinienne concernant la pudeur de l'éléphant que nous avons citée à la note précédente.

¹⁶ Sont cités, en note, en appui aux propos de Buffon, le « *Voyage de Fr. Pyrard. Paris, 1619* » de même que la « *Cosmographie du Levant, par Thevet, 1554* ». François Pyrard, né vers 1570, marchand originaire de Laval, s'embarqua pour les Maldives et Goa. Le récit de son voyage fut publié en 1611 et réédité

une pirouette stylistique pour postuler que les pachydermes deviennent alors « par la captivité autant d'eunuques volontaires dans lesquels se tarit chaque jour la source des générations » (p. 39). Inutile d'insister sur cette anthropomorphisation placée ici au service de la séduction poétique, mais au-delà de la rhétorique du *placere*, les précédentes séquences recèlent un potentiel herméneutique intéressant à creuser. Tout d'abord, nous sommes à même de mesurer toute la complexité du travail d'élagage, pour le naturaliste de la fin du XVIII^e siècle, placé devant une masse de documents et de témoignages. Ce dernier doit en effet tenter d'identifier, dans les portraits moralisés (notamment d'espèces exotiques peu ou pas connues en Europe), s'il y a glissement du régime descriptif de la zoologie vers celui de la morale ; en effet, comme le souligne à juste titre Grégoire Holtz,

de la description éthologique à l'éthopée, il n'y a qu'un pas que franchissent la plupart des voyageurs. [...] Mais parce qu'ils mettent en avant un témoignage personnel légitimant la véracité de leur enquête, les voyageurs donnent un poids axiologique supplémentaire à leur description de la domestication de l'éléphant. Le grand mammifère devient ainsi un support privilégié pour la projection idéologique que les Européens transportent avec eux (2007, p. 308-309).

Même si Buffon n'insiste pas explicitement sur l'importance de la domestication de l'éléphant — une des possibles clefs du

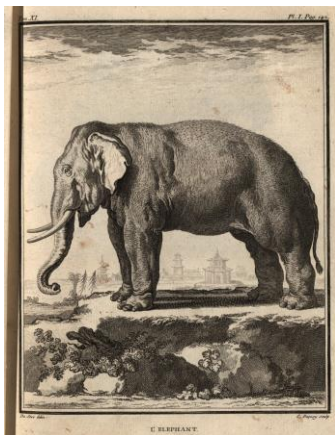
plusieurs fois; le titre complet de l'édition à laquelle Buffon fait référence ici est *Voyage de François Pyrard de Laval contenant sa navigation aux Indes orientales, Maldives, Moluques et Brésil*, Paris, S. Thiboust, 1619, 3^e éd., 2 vol. André Thevet (1504 ?-1592), moine et voyageur français, visita l'Italie, la Grèce et le Levant, puis participa à l'expédition menée par Villegagnon au Brésil; de retour en France, il fut aumônier de Catherine de Médicis et historiographe du roi; le titre complet de l'ouvrage auquel Buffon fait ici référence est *Cosmographie de Levant*, Lyon, J. de Toures et G. Gazeau, 1554.

code anthropomorphique de l'animal moralisé (Holtz, 2007, p. 304) —, la référence à la pudeur de la femelle peut être comprise comme une projection implicite de la maîtrise des passions dont le texte fait la promotion. À cet effet, il est intéressant de noter que Buffon passe sous silence toute référence à la fureur amoureuse du mâle — privilégiant un discours qui traduit une posture laudative dérivée principalement de l'observation de l'espèce indienne — et évacue ainsi tout un pan de témoignages dépréciatifs sur l'éléphant africain¹⁷. C'est ce qui permet notamment au naturaliste montbardois de situer son discours dans un cadre rhétorique dont « la clef de voûte » (p. 315) est habilement configurée : tout en s'appuyant explicitement sur une méthode fondée sur la logique de la comparaison qui laisse Dieu en dehors de la science¹⁸, la morale implicite, axée ici sur l'idéal vertueux de l'éléphant, confère au pachyderme sa singularité et sa supériorité sur les autres animaux façonnés par le Créateur, laissant transparaître son « excellence divine » (p. 315).

¹⁷ Sur cette « légende noire de l'éléphant d'Afrique », image en miroir inversée de son cousin d'Asie, voir Holtz, 2007, p. 308. On verra plus loin que Buffon privilégie les observations provenant du continent indien — notamment l'île de Ceylan (actuel Sri Lanka) et le Bengale (qui comprend aujourd'hui le Bangladesh et une portion du nord-est de l'Inde) — pour désenchanter le portrait de l'éléphant et qu'il demeure beaucoup plus sceptique envers les voyageurs qui ont parcouru le continent africain. Voir à ce sujet Paradis (2008, p. 560-573) pour un aperçu du portrait peu flatteur que Buffon réserve à Peter Kolbe, auteur d'une *Description du Cap de Bonne-Espérance*, publiée à Amsterdam en 1741.

¹⁸ « Pour peu qu'on ait réfléchi sur l'origine de nos connoissances, il est aisé de s'apercevoir que nous ne pouvons en acquérir que par la voie de la comparaison; ce qui est absolument incomparable, est entièrement incompréhensible; Dieu est le seul exemple que nous puissions donner ici, il ne peut être compris, parce qu'il ne peut être comparé. » (Buffon, 1749, p. 431)

Nous pourrions espérer par ailleurs que les rapports sur l'animal domestiqué seront plus révélateurs que les informations glanées dans l'état de nature, car ils résultent de l'observation directe du naturaliste scientifique qui, grâce à son jugement, son génie et sa discipline de l'imagination¹⁹, pourra corriger ce qui a été *mal* imaginé par ses devanciers. Or, il faut savoir que, hormis le squelette d'un éléphant congolais, donné par le roi du Portugal à Louis XIV en 1668 et conservé après dissection par Claude Perrault²⁰, les Parisiens durent attendre 1771 pour voir un éléphant exposé à la foire Saint-Germain sur la rue Dauphine²¹.



¹⁹ Sur ces trois concepts dans les descriptions animalières de Buffon, voir Paradis, 2008.

²⁰ Cet animal mourut, à l'âge de 17 ans, en 1681, à la Ménagerie de Versailles. C'est d'ailleurs sur la base des observations de Claude Perrault, consignées dans les *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle* et depuis le squelette de l'animal susmentionné, que Louis-Jean-Marie Daubenton produira sa description anatomique qui suit le texte de Buffon; la planche I qui suit la « Description de l'éléphant » (*HN*, XI, 1764, p. 142) est un dessin réalisé par Jacques De Sève (gravure de Jean-Charles Baquoy) à partir d'une sculpture du même sujet alors qu'il séjournait à la Ménagerie de Versailles.

²¹ Le numéro principal était le suivant : l'animal allait récupérer une bouteille de bière qu'il débouchait avec sa trompe avant de la porter à sa gueule et d'en avaler goulûment le contenu (Robbins, 2002, p. 97).

Buffon, qui publie son article principal sur l'éléphant en 1764, n'a donc manifestement jamais observé l'animal vivant; il doit mettre à profit son génie scientifique pour percer le mystère de la reproduction éléphantine et poursuivre sa croisade contre les fables des Anciens qui se sont probablement trompés en affirmant que les éléphants « s'accouplent à la manière des autres animaux, que la femelle abaisse seulement sa croupe pour recevoir plus aisément le mâle » (p. 61)²².

Sur la base d'une induction bio-anatomo-logique, renforcée par la description, inscrite en note, des voyageurs Jean-Baptiste Tavernier et Henri de Feynes, qui disent décrire ce qu'ils ont vu de leurs propres yeux²³, Buffon conclut que « la disposition des parties paroît rendre impossible cette situation d'accouplement » (p. 60). Comme la femelle a l'orifice de la vulve « presque au milieu du ventre » et que le mâle « n'a pas le

²² Buffon adresse ici son reproche non seulement à Pline, mais explicitement à l'*Historia animalium* d'Aristote. En effet, le philosophe grec avait avancé sans surprise que la femelle « subit l'accouplement en s'abaissant et en laissant le passage au mâle [qui] effectue l'accouplement en montant sur elle » (1994, livre V, p. 257).

²³ « Quand ces animaux veulent s'accoupler ensemble, ils le font, sans comparaison, de même que l'homme & la femme : puis si-tôt qu'ils ont eu la jouissance l'un de l'autre, l'éléphant met sa trompe par dessous l'éléphante & la relève en même temps. *Voyage par terre à la Chine, du S.^r de Feynes, Paris, 1630, pages 90 & 91* » (p. 62). Henri de Feynes, voyageur français du début du XVII^e siècle, visita l'Asie, de la Syrie à la Chine, en passant par la Perse et les Indes; le titre complet de l'ouvrage auquel Buffon fait référence est *Voyage fait par terre depuis Paris jusques à la Chine*, Paris, P. Rocolet, 1630. Dans la suite de cette note, Buffon cite le « *Voyage de Tavernier, tome III, page 240* » : « la femelle de l'éléphant, [...] lorsqu'elle entre en chaleur [...] ramasse toutes sortes de feuillages et d'herbages, dont elle se fait un lit propre avec une manière de chevet & élevé de quatre ou cinq pieds de terre [...] où elle se couche sur le dos pour attendre le mâle, qu'elle appelle par ses cris » (p. 62). Fils d'un marchand de cartes géographiques, Tavernier (1605-1689) parcourut d'abord l'Europe, puis la Turquie, la Perse et les Indes. La citation de Buffon provient de l'ouvrage *Les Six Voyages de M. Jean-Baptiste Tavernier [...] en Turquie, en Perse et aux Indes*, Paris, P. Ribou, 1713 [1677].

membre génital proportionné à la grandeur de son corps non plus qu'à celle de ce long intervalle qui, dans la situation proposée, seroit en pure perte », il faut donc, pour que le mâle puisse « atteindre au but », que la femelle « se renverse sur le dos » (p. 62). Ici, même s'il appert que Buffon n'a pas eu accès aux ouvrages ci-dessous mentionnés, l'induction du naturaliste montbardois aurait trouvé un appui dans le rapport de Varthema, qui affirme avoir vu l'éléphant « s'accouplant à la mode des hommes, la femelle couchée dessous et à la renverse, combien d'aucuns tiennent du contraire » (1888 [1510], p. 106)²⁴, alors qu'elle aurait cependant été invalidée par la remarque du visionnaire Garcia da Orta : « Ce que d'aucuns ont voulu dire de la conjonction du masle, avec la femelle, est faux, parce qu'il ne parient point d'autre façon, que les austres bestes à quatre pieds » (1619 [1563], p. 82)²⁵.

La popularité de l'article sur l'éléphant eut entre autres conséquences que les spéculations de Buffon firent longtemps autorité, malgré de sincères rétractations publiées dans les volumes du *Supplément* qui, il faut le préciser, attirèrent un nombre beaucoup plus restreint de lecteurs que les articles originaux de descriptions animalières (*HN*, IV-XV, 1753-1767).

²⁴ Ludovico Varthema (v. 1470-1517), voyageur italien originaire de Bologne, visita l'Orient en partant de Venise en 1502. Il se rendit en Égypte et en Syrie, puis, ayant appris l'arabe, se déguisa et se joignit à une caravane pour La Mecque. De là, il gagna la Perse, puis l'Inde. De retour en Europe, il publia la relation de ses voyages, qui connut un succès considérable et fut rééditée à de nombreuses reprises et dans plusieurs langues tout au long du XVI^e siècle, avant de tomber dans un relatif oubli. Buffon le cite exclusivement depuis Gesner, mais ne renvoie jamais au texte original cité dans Holtz (2007, p. 308).

²⁵ En effet, on peut compter sur les doigts d'une main les occurrences des « Garcias », « Garciaz », « Garcias du Jardin » ou encore « Garcias Ab Horto » dans *L'Histoire naturelle*, sans jamais toutefois trouver de références précises à l'ouvrage cité dans Holtz (2007, p. 305).

Ainsi, Buffon apporta dans cette « Addition à l'article de l'Éléphant », une douzaine d'années après son texte original, la rectification suivante :

J'ai dit dans l'Histoire Naturelle de l'éléphant [...] qu'on pouvoit présumer que ces animaux ne s'accoupoient pas à la manière des autres quadrupèdes, parce que la position relative des parties génitales dans les individus des deux sexes, paroît exiger que la femelle se renverse sur le dos pour recevoir le mâle. Cette conjecture qui me paroissait plausible ne se trouve pas vraie, car je crois qu'on doit ajouter foi à ce que je vais rapporter d'un témoin oculaire. [...] Il me paroît qu'on ne peut guère douter de la première observation sur la manière de s'accoupler des éléphants, puisque M. Marcel Bles assure l'avoir vu. (1776, p. 295-296)

Nous ne saurions trop insister ici sur l'humilité du seigneur de Montbard, qui n'hésitera jamais à se corriger. Au-delà des passages savoureux, alimentés par le génie artistique et destinés à séduire le lectorat, se profile une indéniable expression du génie scientifique selon un schéma caractéristique de la méthode buffonienne : le naturaliste s'efforce en bout de ligne de trier les observations rapportées par des tiers pour en dégager la conclusion la plus probable, dût-elle invalider ses propres hypothèses. Ici, c'est l'autorité d'un contemporain qui prime, celle de Marcel Bles, qui a l'immense avantage d'avoir résidé pendant douze ans dans l'île de Ceylan, où la densité de population faisait en sorte que les éléphants ne pouvaient se cacher aussi facilement que dans les immenses territoires d'Afrique :

[...] j'ai vu que la partie naturelle de la femelle se trouve en effet placée presque sous le milieu du ventre, ce qui feroit croire, comme le dit M. de Buffon, que les mâles ne peuvent la couvrir à la façon des autres quadrupèdes; cependant il n'y a qu'une légère différence de situation : j'ai vu, lorsqu'ils veulent s'accoupler, que la femelle se courbe la tête & le cou, & appuie les deux pieds & le

devant du corps également courbés, sur la racine d'un arbre, comme si elle se prosternoit par terre, les deux pieds de derrière restant debout & la croupe en haut, ce qui donne aux mâles la facilité de la couvrir & d'en user comme les autres quadrupèdes. (Bles, cité par Buffon, 1776, p. 295-296).

Malgré cette correction, on remarquera que les contemporains de Buffon auront surtout retenu les propos du texte original, ce qui inspirera par exemple à l'auteur d'un livret sur Hans et Marguerite — deux célébrités éléphantines arrivées triomphalement à Paris comme butin de guerre en 1798, non sans moult péripéties, depuis la Ménagerie du Stathouder de Hollande, Guillaume V d'Orange — une scène d'accouplement où les pachydermes s'ébattaient selon une posture on ne peut plus humaine, ce dont la foule curieuse attendit en vain la manifestation jusqu'à la mort des animaux quelques années plus tard²⁶.

L'énigmatique tétée de l'éléphanteau

Toujours dans le même article original, publié en amont du XI^e tome de *L'Histoire naturelle* en 1764, Buffon, paraphrasant Aristote, dont le texte latin est noté en bas de page, mentionne d'emblée que l'éléphant « approche de l'homme, par l'intelligence, autant au moins que la matière peut approcher de

²⁶ Il s'agit d'une gravure réalisée Jean-Pierre-Laurent Houel (*Histoire naturelle des deux éléphants, mâle et femelle, du Muséum de Paris, venus de Hollande en France en l'an VI*, Paris, L'Auteur, 1803, planche 16, [n. p.]), dont une copie nous a été gracieusement acheminée par la Bancroft Library (University of California, Berkeley). Voir Paradis (2008, p. 429) ou <http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/fichiers/25813/ch09.html#d0e30579>.

l'esprit » (p. 2)²⁷. Être sensualiste par excellence grâce à sa trompe — « cette espèce de main » (p. 52), comme l'avait suggéré Aristote —, l'éléphant s'élève ainsi au-dessus de tous les animaux, car, Buffon ne manque jamais de le rappeler, le toucher est « de tous les sens celui qui est le plus relatif à la connoissance » (p. 54). Ce sens exceptionnellement aiguisé expliquerait la mémoire légendaire de l'éléphant et le placerait résolument le plus près possible de l'homme. L'avantage d'avoir « le nez dans la main » (p. 53) est indéniable :

ainsi par un seul & même membre, & pour ainsi dire, par un acte unique ou simultané, l'éléphant sent, aperçoit & juge plusieurs choses à la fois; or une sensation multiple équivaut en quelque sorte à la réflexion : donc quoique cet animal soit, ainsi que tous les autres, privé de la puissance de réfléchir, comme ses sensations se trouvent combinées dans l'organe même, qu'elles sont contemporaines, & pour ainsi dire, indivises les unes avec les autres, il n'est pas étonnant qu'il ait de lui-même des espèces d'idées & qu'il acquière en peu de temps celles qu'on veut lui transmettre (p. 54-55).

C'est donc l'appendice nasal qui confère à l'éléphant, malgré sa monstrueuse corpulence, sa supériorité par l'intelligence ; mais la trompe aura su tromper Buffon ! Ses remarques sur la façon de boire de l'éléphant — remplissant sa trompe d'eau pour la déverser ensuite dans la gueule — le conduisent à une

²⁷ Buffon renvoie ici à l'*Historia animalium* (livre IX, chapitre 46) : « *Valet sensu & reliquâ sagacitate ingenii excellit elephas* ». Janine Bertier traduit ainsi ce passage : « Sa sensibilité est vive et son intelligence est en général éminente » (Aristote, 1994, p. 546). De même, Buffon reproduit également les propos de Varthema, cités depuis l'*Historiae animalium liber primus de quadripedibus viviparis* de Gesner, p. 385 : « *Vidi elephantos quosdam qui prudentiores mihi videbantur quam quibusdam in locis homines*. Vartomannus, apud Gesnerum, cap. de Elephanto ». La traduction de Stéphane Schmitt est : « J'ai vu des éléphants qui m'ont semblé plus sages que certains hommes du pays. » (dans Buffon, 2007, p. 1567, note 2)

conséquence singulière : « le petit éléphant doit teter avec le nez & porter ensuite à son gosier le lait qu'il a pompé » (p. 59). Cependant, Buffon souligne que « les Anciens ont écrit qu'il tétait avec la gueule & non avec la trompe²⁸. [...] Mais si le jeune éléphant avoit une fois pris l'usage ou l'habitude de pomper avec la bouche en suçant la mamelle de sa mère, pourquoi la perdrait-il pour tout le reste de sa vie ; [...] pourquoi feroit-il une action double, tandis qu'une simple suffiroit ? » (p. 59) Buffon annonce donc sa position qu'il affirme « prouvée par les faits subséquents, [...] fondée sur une meilleure analogie que celle qui a décidé les Anciens » (p. 60), et il se lance ensuite dans une réflexion de quelques paragraphes, s'appuyant encore sur une induction bio-anatomo-logique : si l'odorat avertit l'éléphanteau — comme tous les petits des autres mammifères — de la présence du lait « & comme le siège de l'odorat se trouve ici réuni avec la puissance de succion à l'extrémité de sa trompe » (p. 60), comme la mère est pourvue de deux « petits mamelons très-disproportionnés à la grandeur de la gueule du petit » (p. 61), ainsi tout s'accorde pour infirmer le témoignage des Anciens sur ce fait qu'il ont « avancé sans l'avoir vérifié » (p. 61). Avec une prudence qui rappelle l'objectivité scientifique dont se réclamait Aristote, le naturaliste montbardois avoue furtivement que les « faits » qu'il revendique relèvent plus de la spéculation que de l'observation : ni les Anciens, « ni même aucun des modernes que je connaisse, ne dit avoir vû teter l'éléphant, & je crois pouvoir assurer que si quelqu'un vient

²⁸ Buffon renvoie en note à *l'Historia animalium* (livre VI, chapitre XXVII) : « *Pullus editus ore sugit, non promuscide, & statim cum natus est cernit & ambulat.* » Janine Bertier traduit ainsi ce passage : « et le petit tête avec sa bouche et non pas avec sa trompe, et il marche et voit dès qu'il est né » (Aristote, 1994, p. 369).

dans la suite à l'observer, on verra qu'il ne tette point par la gueule, mais avec le nez » (p. 61).

Encore une fois, Buffon n'hésita pas à publier les données qui contredisaient ses propres hypothèses. Ainsi, dans une seconde addition à l'article sur l'éléphant publiée dans le VI^e tome du *Supplément à l'Histoire naturelle* (1782) — vingt-huit ans après son article original —, Buffon ajoute ces tout derniers mots sur le pachyderme :

Après avoir livré à l'impression les feuilles précédentes, j'ai reçu un dessin fait aux Indes d'un jeune éléphant tétant sa mère, dont je donne ici la figure [...] ; c'est à la prévenante honnêteté de M. Gentil, Chevalier de l'Ordre royal & militaire de Saint-Louis, qui a demeuré 28 ans au Bengale, que je dois ce dessin & la connoissance d'un fait dont je doutois. Le petit éléphant ne tette pas par la trompe, mais par la gueule comme les autres animaux : M. Gentil en a été souvent témoin, & le dessin a été fait sous ses yeux. (p. 33)²⁹

En plus de présenter le portrait moralisé d'une espèce raisonnable et chaste faisant de l'éléphant « le plus humain des animaux » (Holtz, 2007, p. 316) et de transcender la transposition allégorique qui sous-tendait l'horizon d'attente des lecteurs de l'époque, les exemples déjà mentionnés nous ont permis d'illustrer que le naturaliste, ayant à tenir un discours premier sur les choses plutôt que sur les idées, c'est-à-dire à élaborer des idées à partir des faits et du monde sensible, sera souvent placé dans la posture du philosophe sceptique qui doit se résoudre à lancer des appels à la suspension du

²⁹ Ce dessin, recopié par Jacques de Sève, puis gravé par Gérard René Le Villain, se trouve à la suite de l'extrait. On pourra consulter la copie qui nous a été gracieusement fournie par la Rare Books and Special Collections Division (McGill University Library) dans Paradis (2008, p. 351) ou sur <<http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/fichiers/25813/ch08.html#d0e26301>>.

jugement. Ce faisant, Buffon poursuit dans la même veine que Fontenelle et actualise la question de la légitimité du langage vernaculaire « en tant qu'instrument d'un savoir qui tente d'être, sinon vrai, du moins vraisemblable » (Séguin, 2010, p. 315). Il en ira ainsi dans une myriade de descriptions animalières, notamment lorsque les récits viatiques plus contemporains viendront bousculer des textes canoniques de l'Antiquité, souvent recopiés à la Renaissance, voire à l'Âge classique.

Conclusion

Buffon aura apporté une contribution remarquable à l'histoire naturelle, notamment en s'efforçant de distinguer les « merveilles de la nature » du « faux merveilleux ». Ultimement, à défaut de dire ce que sont ces « merveilles », il s'agira pour Buffon de préciser du moins ce qu'elles ne sont pas, ou encore, de substituer « le réel agréable au merveilleux enthousiasmant » (Levacher, 2011, p. 75). Son intérêt pour le style — que certains contemporains accuseront d'être « ampoulé » — aura contribué à forger l'image stéréotypée, qui perdure encore aujourd'hui, d'un grand écrivain, mais plutôt piètre savant. En fait, c'est que le seigneur de Montbard utilise souvent, dans sa quête de la vérité, le lieu commun naturaliste, précisément où d'autres ne voient que la reprise maladroite et naïve de clichés et d'erreurs propagées depuis les Anciens et par-delà la Renaissance. Buffon est celui qui aura peut-être le mieux répondu à ces deux objectifs en apparence contradictoires : faire « l'équivalent de la vraie physique, aussi

bien contre les faux systèmes arbitraires que contre la simple et fastidieuse description accumulative » (Hoquet, 2001, p. 152), en recourant à une langue imagée qui se déploie dans les limites de la vraisemblance scientifique. Dans ce contexte, son œuvre — même si elle participe activement au mouvement général qui transformera l'histoire naturelle en sciences naturelles — reste cependant unique, en raison du souci esthétique qui la sous-tend et de la manière particulière dont son auteur manie la discipline de l'imagination. De toute manière, pouvait-on appréhender la nature autrement qu'en possédant à la fois le génie du savant et celui de l'artiste ? En effet, par sa « capacité de toujours varier ses créations[, la nature] montre que son essence même est moins la raison que l'imagination. La Nature est poète » (Conche, 2000, p. 300). C'est dans cet espace indéfinissable³⁰ que s'élaborent les descriptions animalières buffoniennes, avec en corollaire cette fâcheuse position dans laquelle se retrouve l'histoire naturelle, constamment menacée par le risque de voir un surcroît d'imagination se substituer à la connaissance scientifique. Pour certains savants, l'histoire naturelle ne sera jamais « que la simulation d'une authentique discipline de raison » (Gusdorf, 1973, p. 270), et c'est d'ailleurs en partie la raison pour laquelle, au-delà de la jalousie, Buffon aura été dénigré par plusieurs de ses collègues de l'Académie des sciences.

En bout de ligne, nous espérons avoir montré que l'œuvre de Buffon s'avère emblématique d'un genre aux frontières poreuses : interdisciplinarité, intertextualité, métadiscours et

³⁰ Roger (1995, p. 201) précise : « [...] on ne sait toujours pas comment on a pu passer de l'*histoire naturelle* comme elle était appelée à l'époque de John Ray aux *sciences naturelles* telles qu'elles étaient connues à l'époque de Cuvier. » [souligné dans le texte]

horizon d'attente investissent la pensée de l'auteur qui, pour triompher à la fois sur le plan littéraire et sur le plan scientifique, doit posséder à la fois le génie artistique de l'écrivain et le génie scientifique du naturaliste, au sein d'une épistémè qui accepte encore le lieu commun comme point d'ancrage où s'arrime de manière emblématique la problématique du rapport entre sciences et belles-lettres. Ainsi, le savoir que Buffon propose à ses lecteurs n'est strictement ni « objectif » ni « subjectif » — pour utiliser des termes anachroniques en regard du XVIII^e siècle —, mais plutôt, pour reprendre l'expression difficilement traduisible de Benoît DeBaere, « self-conscious » (2006a, p. 40). En somme, le projet naturaliste de Buffon pourrait être défini comme un grandiose traitement critique et esthétique des lieux communs naturalistes. Les exemples tirés de l'article sur l'éléphant, auxquels nous aurions pu ajouter une kyrielle d'autres séquences puisées dans les autres descriptions animalières buffoniennes, illustrent bien l'instabilité générique de l'histoire naturelle, car l'intendant du Jardin du Roi passe souvent par toute une gamme de postures devant le lieu commun : « du relais sans examen critique au rejet argumenté » (Levacher, 2011, p. 71). Ce qui rend la caractérisation de cette discipline si périlleuse, c'est sa situation à l'intersection des sciences et des belles-lettres, de même qu'un non-dit significatif : derrière le « basculement idéologique de la curiosité pour l'animal » (Holtz, 2007, p. 318-319) se profile presque inmanquablement une curiosité pour l'homme.

Bibliographie

- ANDERSON, Wilda C. (1999), « Error in Buffon », *MLN*, n° 114, p. 691-701.
- ARISTOTE. (1994), *Histoire des animaux*, traduction, présentation et notes par Janine Bertier, Paris, Gallimard.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. (1749), « De la nature de l'Homme », dans *Histoire naturelle, générale, et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie royale, t. II, p. 429-444.
- . (1753), « Le Cheval », *ibid.*, t. IV, p. 174-257.
- . (1756), « Le Chat », *ibid.*, t. VI, p. 3-17.
- . (1761), « Le Tigre », t. IX, p. 129-142.
- . (1764), « L'Éléphant », *ibid.*, t. XI, p. 1-93.
- . (1776), « Addition à l'article de l'Éléphant », *Supplément à l'Histoire naturelle*, Paris, Imprimerie royale, t. III, p. 292-296.
- . (1782), « De l'Éléphant, de l'Hippopotame & du Chameau », *ibid.*, t. VI, p. 24-33.
- . (2007), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » [éd. Stéphane Schmitt].
- CHARBONNEAU, Frédéric. (2005), *L'Art d'écrire la science. Anthologie de textes savants du XVIII^e siècle français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

- CONCHE, Marcel. (2000), « Penser la Nature », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 3, p. 277-300.
- D'ALEMBERT. (1966 [1751]), « Discours préliminaire des éditeurs », dans Diderot et D'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (GüntherHolzboog) [réimpression de l'édition de Paris-Neuchâtel], t. I, p. I-XLVII.
- DARNTON, Robert. (1992), « Introduction », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 12, p. 21-23.
- DE BAERE, Benoît. (2006a), « À quoi pense l'histoire naturelle? Les enjeux de la description de la nature au XVIII^e siècle », dans Jan Herman, Paul Pelckmans & Nathalie Kremer (dir.), *Études de littérature française du XVIII^e siècle*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van Belgiëvoor Wetenschappen en Kunsten, coll. « Contact forum », p. 33-40.
- . (2006b), « Écriture scientifique, imagination et peinture : l'hypotypose dans les Époques de la nature de Buffon », dans Claude Thomasset (dir.), *L'Écriture du texte scientifique : des origines de la langue française au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, p. 279-295.
- DELON, Michel. (2007), « Préface », dans Buffon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » [éd. Stéphane Schmitt], p. IX-XXXVII.
- DUFLO, Colas et Pierre WAGNER. (2002), « La science dans l'*Encyclopédie*. D'Alembert et Diderot », dans Pierre Wagner (dir.), *Les Philosophes et la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 205-245.

- DURIS, Pascal. (1997), « Histoire naturelle », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, p. 543-546.
- EHRARD, Jean. (2004), « Écriture de chats », *Dix-huitième siècle*, n° 36, p. 435-448.
- FERRONE, Vincenzo. (1996), « L'homme de science », dans Michel Vovelle (dir.), *L'Homme des lumières*, Paris, Seuil, p. 211-252.
- FINDLEN, Paula. (1994), *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley, University of California Press, coll. « Studies on the History of Society and Culture ».
- GARCIA DA ORTA. (1619 [1563]), *Histoire des drogues, espiceries et de certains médicaments simples qui naissent és Indes & en l'Amérique*, traduction par Anthoine Colin, Lyon, J. Pillehotte.
- GRINEVALD, Paul-Marie. (1988), « Les effigies de Buffon », dans *Buffon 1788-1988*, Paris, Éditions Imprimerie Nationale, p. 37-47.
- GUÉNOUN, Anne-Sylvie. (1996), « Membres de l'Académie des sciences ayant également appartenu à l'Académie française », dans Éric Brian et Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *Histoire et mémoire de l'Académie des sciences*, Paris /Londres /New York, Technique & Documentation, p. 164-167.
- GUSDORF, Georges. (1973), *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, Paris, Payot, coll. « Les Sciences humaines et la pensée occidentale », t. V.
- HOLTZ, Grégoire. (2007), « De la fureur à la parole : la domestication de l'éléphant dans les récits de voyage de la

- Renaissance », dans Philip Ford (dir.), *L'Animal sauvage à la Renaissance*, Cambridge, Cambridge French Colloquia, p. 303-319.
- HOQUET, Thierry. (2006), *Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », n° 92.
- . (2007), *Buffon illustré. Les gravures de l'Histoire naturelle (1749-1767)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle.
- . (2001), « L'histoire naturelle est-elle une science de la nature? », *Corpus*, n° 40, p. 117-165.
- JARDINE, Nicholas & Emma C. SPARY. (1996), « The Natures of Cultural History », dans Nicholas Jardine, J. A. Secord & E. C. Spary (dir.), *Cultures of Natural History*, Cambridge University Press, p. 3-13.
- LEVACHER, Maëlle. (2004), *La Réception de l'Histoire naturelle de Buffon. Le rapport problématique des sciences et des Belles-Lettres au 18^e siècle*, mémoire de D.E.A. de Lettres modernes, Université de Nantes.
- . (2011), *Buffon et ses lecteurs*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières ».
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1985), *La Potière jalouse*, Paris, Plon.
- LOVELAND, Jeff. (2001), *Rhetoric and natural history. Buffon in polemical and literary context*, SVEC, n° 3.
- MOSER, Walter. (1989), « Experiment and fiction », dans Frederick Amrine (dir.), *Literature and Science as Modes of*

Expression, Dordrecht / Boston / Londres, Kluwer Academic Publishers, p. 61-80.

PARADIS, Swann. (2005), « Buffon, Pasumotet le sommeil paradoxal du chat : rhétorique et histoire naturelle sous l'Ancien Régime », dans Annie Cloutier, Catherine Dubeau & Pierre-Marc Gendron (dir.), *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Les Cahiers du CIERL », p. 99-115.

—. (2008), *Imagination, jugement, génie : la fabrique des quadrupèdes dans l'Histoire naturelle de Buffon (1707-1788)*, thèse de doctorat, Université Laval, <<https://ezproxy.bibl.ulaval.ca/login?url=http://www.these.s.ulaval.ca/2008/25813/25813.pdf>>.

PLINE L'ANCIEN. (1952), *Histoire naturelle*, traduction et commentaires par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », livre VIII.

POPLIN, François. (1987), « Le chat », *Ethnozootechnie*, n° 40, p. 45-54.

—. (1991), « Buffon, Pasumotet le sommeil paradoxal du chat », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, vol. 130, n° 1, p. 297-308.

ROBBINS, Louise E. (2002), *Elephant Slaves & Pampered Parrots. Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, coll. « Animals, History, Culture ».

ROGER, Jacques. (1989), *Buffon. Un philosophe au Jardin du Roi*, Paris, Fayard.

- (1993 [1963]), *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité ».
- (1995), *Pour une histoire des sciences à part entière*, texte établi et présenté par Claude Blanckaert, postface de Jean Gayon, Paris, Albin Michel, coll. « Idées ».
- SCHMITT, Stéphane. (2007), « Introduction », dans Buffon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » [éd. Stéphane Schmitt], p. XXXIX-LVIII.
- SÉGINGER, Gisèle. (2002), « Sciences et Lettres », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 542-544.
- SEGUIN, Maria Susana. (2010), « Du discours sur la nature au langage scientifique », *Revue Fontenelle*, n° 6, juin, p. 311-324.
- SERBAT, Guy. (1973), « La référence comme indice de distance dans l'énoncé de Pline l'Ancien », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 3^e série, n° 47, p. 38-49.
- SPARY, Emma C. (1999), « The "Nature" of Enlightenment », dans William Clark, Jan Golinski et Simon Schaffer (dir.), *The Sciences in Enlightened Europe*, Chicago, University of Chicago Press, p. 272-304.
- . (2000), *Utopia's Garden. French Natural History from Old Regime to Revolution*, Chicago, University of Chicago Press.
- STALNAKER, Joanna. (2002), *In Visible Words: Epistemology and Poetics of Description in Enlightenment France*, Doctoral dissertation, New York University.

STENGERS, Isabelle. (1991), « La question de l'auteur dans les sciences modernes », *Littérature*, n° 81, p. 3-15.

VARTHEMA, Ludovico. (1888 [1510]), *Les Voyages de Ludovico Varthema*, traduction de Jean Balarin [vers 1530], Paris, Ernest Leroux, [éd. Ch. Schefer].

VICQ-D'AZYR, Félix. (1868), « Éloge de M. de Buffon prononcé à l'Académie française le 11 décembre 1788 », dans Buffon, *Œuvres : avec la synonymie et la classification de Cuvier*, Paris, Parent Desbarres, p. V-XIV.

Source iconographique

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de (1764), « L'Éléphant », *Histoire naturelle, générale, et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie royale, t. XI, planche I, p. 142 : « L'Éléphant », dessin de Jacques de Sève, gravure de Jean-Charles Baquoy [collection privée].

Résumé

L'histoire naturelle, de par sa constitution protéiforme qui convoque le royaume de la science et celui des belles-lettres, est animée par des tensions constantes entre la référence directe au monde réel du savant et les marques de l'expressivité de l'écrivain. Nous nous proposons, à l'aide de deux cas de figure — le mystère des amours éléphantines et l'énigmatique tétée de l'éléphanteau —, d'examiner comment Buffon investit le lieu commun naturaliste non seulement au profit de l'ornemen-

tation littéraire mais, aussi, de l'argumentation scientifique. En somme, le projet naturaliste de Buffon pourrait, dans cette optique, être défini comme un grandiose traitement critique et esthétique du lieu commun, véritable pierre angulaire où s'articule de manière emblématique la problématique du rapport entre science et belles-lettres au crépuscule de l'Ancien Régime, traduisant par le fait même l'instabilité générique de l'histoire naturelle.

Abstract

The protean constitution of natural history which calls the realm of science and that of *belles-lettres* is driven by ongoing tensions between direct reference to the real world of the scientist and marks of the writer's expressiveness. We propose, using two scenarios — the mystery of *elephantine* love and the enigmatic feeding of the baby elephant — to examine how Buffon invests the naturalist commonplace not only in favor of literary ornamentation but also to support his scientific argumentation. In sum, Buffon's naturalistic project could be defined in this context as a great critical and aesthetic treatment of commonplace — a real cornerstone where the problematic relationship between science and *belles-lettres* at the end the *Ancien Régime* is illustrated in an emblematic way, reflecting the generic instability of natural history.

La relation de voyage : itinéraire d'une pratique

Andreas Motsch
Université de Toronto¹

Dans le contexte de la littérature viatique, la question du genre a toujours été problématique, souvent confuse, mais ces difficultés sont fort instructives. Il est aisé de voir comment la littérature de voyage accueille derrière son unité thématique

¹ Cet article est une version retravaillée de l'article « Relations of Travel: Itinerary of a Practice » (2011). Je remercie *Réforme et Renaissance* pour la permission de le reprendre ici, le CRSH pour la subvention de cette recherche, Michel Fournier, Grégoire Holtz, Myriam Marrache-Gouraud, Vincent Masse et Jessica Westerhold pour leurs conseils et critiques, ainsi que Céline Bonnotte pour la traduction.

une variété infinie de textes parlant de voyages : des textes allant du merveilleux et du fictionnel au documentaire, du poème ou de la pièce de théâtre au récit d'aventures et au compte rendu le plus sobre et rudimentaire. Si cet état de choses pose un défi important à une approche générique, la tâche s'avère plus difficile encore lorsqu'il faut décider de l'attribution d'un genre. Vu sous cet angle, le récit de voyage est un genre hybride. D'abord, la littérature de voyage elle-même n'est pas un genre en soi ; il faudrait plutôt dire qu'elle le traverse ; le fait que nombre de textes partagent des caractéristiques communes mais se distinguent par ailleurs parfois grandement les uns des autres dans leur traitement du sujet réduit les aspects et caractéristiques communs à un nombre de textes plus restreint. Cependant, l'inverse est également vrai : les genres traversent le récit de voyage. Ainsi, un récit de voyage particulier est moins un genre en soi qu'une structure textuelle hybride, accommodant des modes discursifs variés et, de plus, des modes souvent en transformation. Dans ce sens, le récit de voyage est un genre sans caractéristiques génériques stables et le lecteur, au lieu de capituler, doit redoubler ses efforts et mobiliser l'ensemble des outils littéraires, poétiques ou rhétoriques. Alors qu'au cours des dernières décennies, particulièrement fructueuses à cet égard, de nombreuses études ont été consacrées à cette question, le temps des bilans semble venu².

² Pour un survol concis des approches thématiques et méthodologiques et une bibliographie fondamentale à ce sujet, voir Holtz et Masse (2012). Un bilan plus détaillé vient d'être publié par Sylvie Requemora-Gros (2012). Pour une analyse de la notion d'histoire dans les publications savantes, voir Marrache-Gouraud (2007).

À la lumière des difficultés déjà signalées et parce qu'il paraîtra absurde de faire comme si ces difficultés n'empêchaient pas purement et simplement une approche générique traditionnelle, cet article propose un détour, sinon un détournement de la question. Il présente la littérature de voyage par une approche pragmatique et traite le récit de voyage comme une pratique humaine parmi d'autres. En resituant la pratique littéraire dans le contexte général des activités humaines significatives, l'article retrace — dans ses principaux mouvements, certes — l'évolution de la relation de voyage à travers ses développements historiques et esthétiques, entre les XVI^e et XVIII^e siècles, à un moment charnière dans la formation de l'épistémè de notre modernité. À l'intérieur de la littérature viatique, notre analyse privilégie la « relation de voyage » ; un titre très prisé à cette époque, qui détermine sans doute, comme nous le verrons dans cette étude, une catégorie d'écrits, sans qu'on puisse parler de genre selon ce qui a été dit précédemment. Ce choix méthodologique rend l'argumentation immédiatement ambiguë, car il n'est au fond pas possible de distinguer sans équivoque entre la littérature viatique et la relation de voyage qui reflètent plutôt le rapport entre le général et le particulier. Cependant, cette approche justifie le choix de prendre la relation de voyage comme exemple, parce que l'analyse de ses conditions de possibilités et de son développement à travers l'histoire offre une démonstration approfondie des forces à l'œuvre dans sa production aussi bien que dans sa réception. Si la concentration sur la période entre le XVI^e siècle et le XVIII^e siècle — l'âge des grandes découvertes et l'âge d'or de la relation de voyage — reflète le créneau historique proposé pour ce volume, cette focalisation a aussi l'avantage de mettre en avant les forces et

développements historiques qui finissent par établir les paradigmes épistémologiques et esthétiques de notre modernité. L'argument renvoie ainsi à la mise en place de l'épistémè moderne pour nous rappeler l'historique du processus et la contingence de nos concepts. Il souligne de la sorte la contribution de la littérature de voyage non seulement à la formation de genres littéraires et de courants esthétiques, mais aussi à la consolidation de savoirs aujourd'hui gérés par toute une gamme de disciplines. Cette interdisciplinarité avant la lettre est depuis toujours un attrait incontestable de la littérature viatique, mais elle joue aujourd'hui un rôle important dans le champ de la littérature même.

En effet, depuis près de trois décennies, la littérature viatique fait l'objet d'un intérêt grandissant au sein du milieu universitaire et se trouve présentement au premier plan de débats liant les études littéraires à de nombreuses autres disciplines. Les raisons de ce développement ne sont pas entièrement littéraires. Dans la mesure où l'histoire des voyages et de ses récits offre un bilan des déplacements entraînés par la nécessité, par la curiosité ou par des objectifs économiques, politiques ou spirituels, cette histoire des voyages donne en même temps un aperçu de la genèse de l'épistémè occidentale et du développement graduel de la vision actuelle du monde³. Toutefois, ce sont les études littéraires qui rappellent que toute représentation est également une construction discursive possédant sa propre poétique, dont il faut être conscient lors de la construction de vérités disciplinaires. Si, par le passé, la poétique du voyage n'avait

³ L'histoire de termes tels que *voyage*, *travel*, *Reise*, *journey* offre de nombreuses perspectives ; voir à cet effet Doiron (1995), chapitres I et II.

qu'une importance mineure, l'accent change lorsque la valeur et le critère esthétiques sont compris comme historiquement contingents, ce qui permet de poser un regard neuf sur l'héritage textuel se situant à un carrefour disciplinaire.

La littérature de voyage peut être classifiée selon deux approches taxinomiques. La première est une typologie empirique précisant les circonstances particulières du voyage ; la deuxième cible les modes d'écriture et leurs liens avec d'autres genres en analysant la production discursive et les qualités poétiques du texte : modèles narratifs, modes figuratifs, construction de soi et de l'Autre, bases épistémologiques, qualités poétiques, etc. La seconde approche non seulement révèle le fonctionnement interne du texte en identifiant les stratégies rhétoriques, mais établit aussi la relation du texte avec un champ plus large de discours, manifestant ainsi son interdisciplinarité. Cependant, cette méthodologie requiert une réévaluation du discours littéraire même afin de l'intégrer dans une dynamique générale de l'analyse des discours et de la formation des disciplines.

C'est dans ce contexte plus large qu'il faut penser la généalogie et l'herméneutique de la relation de voyage dans sa période glorieuse entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Comme tout genre littéraire, la relation possède sa propre trajectoire comprenant des différenciations internes (poétiques) et externes (socio-historiques). Ici, l'usage de l'article défini dans « la relation » suggère une plus grande clarté que n'en proposait la réalité textuelle. Alors que les textes intitulés *Relations* varient énormément et contiennent fréquemment des éléments empruntés à d'autres genres, d'autres textes « relatent » le voyage et sont considérés comme des relations par les lecteurs

sans être néanmoins étiquetés comme tels. Il est a priori difficile, sinon impossible, de distinguer une « relation de voyage » d'autres textes intitulés « History of a journey », « *Voyages and travels* », « Voyages et aventures », etc. Cette ambiguïté, qui affecte la littérature de voyage et la relation de voyage, est systématique et, au bout du compte, constitutive de ce type de texte qui défie la classification générique. Faire la distinction entre les deux présente un défi à quiconque s'intéresse à la question. Certains aspects de ces recoupements ont reçu l'attention des spécialistes, plus particulièrement la question de la définition du genre — qu'il vaudrait mieux appeler une « poétique » ⁴ — ainsi que le problème de l'influence mutuelle entre l'écriture du voyage et le roman moderne émergeant aux XVII^e et XVIII^e siècles⁵. L'influence des deux genres sur le développement de nouvelles idées philosophiques est également bien documentée⁶. La relation de voyage, en tant que pratique littéraire à part entière, n'a cependant reçu que très peu d'attention jusqu'à maintenant, malgré un nombre important d'études portant sur des textes particuliers.

Pour retracer l'itinéraire de la relation de voyage comme forme particulière de discours, je dois d'abord la replacer dans son cadre général, celui de la littérature de voyage. Ensuite, pour mieux comprendre son destin, je dois revoir l'histoire commune de l'écriture du voyage et du roman, et faire appel au discours du voyage lui-même (*l'ars apodemica*) et aux changements politiques et épistémologiques qui l'affectent. S'étendant au-delà du cadre restreint d'un débat littéraire, ces

⁴ Voir Pioffet et Motsch, 2008, et Ouellet, 2008 ; pour des traitements antérieurs de la question, voir LeHuenen, 1990, Ouellet, 2010 et 1993.

⁵ Voir Chupeau, 1977, et Adams, 1983.

⁶ Voir Chinard, 1911, et Atkinson, 1924.

interrogations rétablissent la complexité interdisciplinaire de l'objet et des méthodes d'analyse. Toutefois, avant de développer cette étude, je souhaite introduire son objet à travers deux digressions comparatives : tout d'abord, en jetant un regard sur l'étymologie historique du terme *relatio* et, ensuite, en faisant un inventaire des textes intitulés « relation », textes qui témoignent de pratiques historiques. À partir de ces études, je développerai une analyse de la relation de voyage comme performance discursive aux débuts de la modernité et je suivrai son devenir historique et littéraire.

Etymologie

La notion de relation en tant que mode discursif devient claire lorsque j'examine son étymologie et son histoire⁷. *Relation* remonte au latin *relatio*, nom dérivé du supin *relatum*, qui est lui-même une forme du verbe composé *referre* (*re + ferre*), où *ferre* veut dire « amener, porter » et où *re-* introduit l'élément de répétition ou de retour, donnant ainsi « reporter ou rapporter ». La forme verbale du supin exprime la finalité : *relatum* se traduit ainsi par « afin de rapporter ». *Relatio* comme discours peut se référer à une audience devant le sénat romain ou bien à son renvoi à un magistrat, à la répétition d'un discours ou d'une déclaration dans un contexte légal. De manière générale, le terme signifie *faire un rapport, donner un compte rendu* d'événements. Ce sens légal a survécu en tant que terme technique dans la loi médiévale latine.

⁷ Ce résumé lexicographique est basé sur Rey (2003 et 2009), Glare (1996 et 2008) et sur le *Dictionnaire du Moyen Français, 1330-1500* (2009, en ligne).

Hérité du latin, *relation* apparaît dans l'ancien français au début du XIII^e siècle et signifie *rapport*. Il s'emploie principalement dans le syntagme *faire relation* — où l'accent est mis sur sa valeur performative — et contient une valeur judiciaire explicite en tant que témoignage ou déposition : « disposition faite par quelqu'un de ce qu'il sait de quelque chose ». Cette dernière définition est documentée dans la jurisprudence française jusqu'au XVIII^e siècle. De manière plus générale, tout comme en latin, *relation* signifie simplement un « rapport sur un fait ». Avec l'essor de l'exploration au cours des siècles suivants, *relation* prend le sens de « compte rendu narrativisé d'une expédition en terres lointaines » et, entre le XVII^e siècle et le XIX^e siècle, la notion « terme de relation » se réfère à un mot employé dans une culture autre et qui aboutit parfois à un emprunt linguistique en français. L'anglais emprunte le terme à partir du moyen français au XIV^e siècle et lui conserve à peu près les mêmes valeurs sémantiques, dont celle qui vaut dans un contexte judiciaire, où le terme veut dire « faire un compte rendu d'une réclamation ou d'une plainte devant la cour de justice ».

Le verbe anglais « *to relate* » se base sur le verbe français « relater », dérivation savante de « *relatus* » documentée pour la première fois en français en 1342 et signifiant « dire quelque chose de manière précise et détaillée ou faire un rapport ». Les dictionnaires identifient, dans un contexte spécifique, un sens procédural : une présentation faite devant une autorité légale. « Relater », c'est donc « dire, narrer ou faire un rapport », donner un compte rendu dans le contexte d'une procédure légale.

Bien que l'usage du nom précède celui du verbe, il est utile de penser la relation en tant que performance. Non

seulement le nom « relation » est basé sur un verbe exprimant une activité, mais les deux syntagmes « faire relation » et « to make relation » mettent également l'accent sur l'acte énonciatif, en soulignant l'aspect performatif. L'expression attire ainsi l'attention sur les questions de l'oralité et de l'alphabétisation ainsi que sur les circonstances spécifiques de cet acte de rapporter. Dans le contexte de l'oralité, « relater », c'est « parler », mais pas de n'importe quelle manière. Le fait de relater a lieu lors de situations concrètes, dans des circonstances particulières et suivant des modèles précis. Il est utile dans ce contexte de rappeler l'ouvrage d'Austin, *Quand dire, c'est faire* (1970 [1962]), qui nous invite à envisager la structure performative de la relation et à étudier les circonstances grâce auxquelles la performance est possible. Cette enquête ne peut se restreindre à l'oralité, mais doit aborder aussi l'apparition de l'alphabétisation ainsi que les conséquences liées à l'émergence de l'imprimerie. La nature hautement contextuelle de ces performances ainsi que leur fréquence donnaient à l'époque, sans aucun doute, un large éventail de relations, de sorte que leur diversité pose un défi à toute tentative de classification. Toutefois, comme nous le révèlent les dictionnaires, les relations reprennent des *topoi* et en créent de nouveaux, tout en suivant des stratégies prédéterminées.

Inventaire

Avant d'analyser les relations en tant que modèles discursifs et les relations de voyage en tant que pratique littéraire

spécifique, penchons-nous sur les textes. Bien que la recherche des origines soit semée d'obstacles et de doutes méthodologiques, elle contribue néanmoins à une meilleure compréhension du sujet. En effet, l'emploi du terme « relation » en tant que « rapport de voyage » est établi bien avant l'invention de l'imprimerie, et la signification générale de « relation » en tant que « rapport » est recensée plus fréquemment encore. La distinction est ici souvent arbitraire. Un survol rapide des catalogues⁸ en ce qui concerne la première occurrence du terme dans un titre, et plus particulièrement dans un titre imprimé, donne les résultats suivants.

Le terme « relation » remontant au latin, nous pouvons présumer une continuité dans son utilisation depuis le latin jusqu'aux langues vernaculaires romanes. Il est difficile de retrouver la trace de ses occurrences latines puisque la majorité des textes sont sous forme manuscrite et ne portent pas nécessairement de titre. Dans mon inventaire, l'exemple le plus ancien pour la relation en tant que « rapport de voyage » est la relation par Saewulf de son pèlerinage à Jérusalem⁹, datant du début du XII^e siècle. Bien que je trouve « *relatio* » dans un titre imprimé dès le rapport de Giovanni Francesco Pavini concernant la canonisation de Bonaventure en 1482, publié

⁸ Cette étude n'est pas exhaustive ; elle est basée sur le catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France, celui de la Bayrische Staatsbibliothek, celui de la British Library et le Karlsruher Virtueller Katalog (http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk/kvk/kvk_en.html), ainsi que sur la base de données « Bibliographie des voyages » du Centre de recherche sur la littérature des voyages (http://www.crlv.org/swm/Page_recherche_viatique.php) et sur Atkinson (1926 et 1936).

⁹ Le manuscrit le plus ancien de Saewulf présente une anomalie en ce qu'il porte ce qu'Huygens appelle un « en-tête » où nous pouvons lire : « *Incipit certa relatio de situ Ierusalem* », alors que le texte débute par « *Ego Saewulfus licet indignus et peccator Ierosolimam pergens [...]*. » (Huygens, 1994)

entre 1486 et 1494, le premier emploi du terme dans un titre de récit de voyage se trouve dans les relations jésuites concernant les missions du Japon et du Pérou au tournant du XVII^e siècle. Le premier de ces textes est la *Nova relatio historica de statu rei christianae in Japonia [...]* (1598) de Luís Frois.

La situation est plus claire dans les autres langues. C'est dans *The discoverie of [...] Guiana with a relation of the great and Golden Citie of Manoa* de Sir Walter Raleigh, publié en 1596 qu'a lieu, en anglais, la première apparition de « relation » dans le titre d'un compte rendu de voyage imprimé. Mais, en 1583, était déjà parue une *Relation of the expognable attempt and conquest of the Yland of Tercera [...]* de Don Álvaro de Bazán, rapport militaire traitant de la reconquête de Terceira pour Philippe II. En français, « relation » est utilisé en 1558 lors de la traduction de l'*Historiale description de l'Ethiopie, contenant vraye relation des terres et pais du grand Roy et Empereur Prete-Jan* de Francisco Álvarez. Nous pourrions nous demander si ce titre n'est pas le résultat de la traduction du portugais, mais l'original parle plutôt de *Verdadera informaçam* (Álvarez, 1540). Le terme existe toutefois dans les imprimés portugais puisque le premier compte rendu de voyage s'intitule *Breve relação da embaixada que o patriarcha D. João Bermudez trouxe do imperador da Ethiopia [...]* (Bermudez, 1565). En espagnol, le premier imprimé est la *Carta segunda de relación [...]* d'Hernán Cortéz, datant de 1522 et traitant de la conquête du Mexique. En italien, nous trouvons des publications de « relazioni » de nature politique dès 1557¹⁰. En 1563, nous relevons *Relatione dell'Isola Giapan* sur la page titre des *Navigazioni et viaggi* de Ramusio.

¹⁰ Voir *Relazione della vittoria hauuta da monsignor, il duca di Sauoia, contra Francesi, il giorno di s. Lorenzo del 57 sotto santo Quintino*, 1557.

La tradition anglaise tire ses racines du français, mais l'exemple allemand, sortant du cadre des langues romanes, présente un contraste intéressant. L'emploi du terme « relation » est rare pour un récit de voyage et suggère sinon un « emprunt », du moins une influence étrangère due à la traduction, dont on trouve des exemples sur les pages de titre comme celle de *Vierzig-jährige Reise-Beschreibung* de Tavernier (1681). Le terme est toutefois fréquemment utilisé pour les rapports d'expéditions militaires ou politiques et, chose assez intrigante, pour les bulletins de nouvelles et, plus particulièrement, pour les nouvelles imprimées. Le terme « relation » apparaît dès 1566 dans un imprimé traitant de la conquête de Szigeth par les Turcs¹¹. De façon plus significative, « relation », en allemand, en vient à désigner une publication sérielle que ce soit de nouvelles internationales, dont par exemple le journal *Relation: Aller Fuernemmen und gedenckwuerdigen Historien so sich [...] Inn diesem 1609. Jahr verlauffen und zutragen möchte*, ou que ce soit de nouvelles remarquables. Il faut cependant rappeler que cette utilisation du mot « relation » pour désigner le rapport de nouvelles politiques trouve souvent un écho dans les autres langues examinées. Le journal le mieux établi dans l'Allemagne du XVII^e siècle est un journal de vulgarisation scientifique et de nouvelles à sensation qui promet, dans son sous-titre, des « relations curieuses ». Il s'agit de *E. G. Happelii grösseste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genandte Relationes curiosae : worinne fürgestellt u. angeführet werden d. merckwürdigste Historien u. Geschichte d. vorigen u. jetzigen Zeiten welche sich*

¹¹ Anonyme, *Relation und Extract von aussagen und besonderen Kundtschafften des Türkens eroberung Zigeths, erfolgt auff den 7. tag Septembris, 1566.*

*auff diesem grossen Schau-Platze d. Welt zugetragen*¹². Le titre annonce un vaste programme de choses remarquables et se traduit comme *Les choses les plus remarquables du monde par E.G. Happel ou les dites relations curieuses : dans lesquelles sont présentées les histoires les plus bizarres et l'histoire des temps actuelles comme ceux du passé qui se sont produites sur cette grande scène du monde*.

Trois aspects de la relation

En combinant les résultats des deux inventaires, nous sommes maintenant capables de discuter trois aspects constitutifs de la relation en tant que pratique discursive particulière. C'est avant tout une performance destinée à faire un rapport à propos d'un événement jugé important¹³. La racine étymologique et l'insistance sur la forme verbale « relater » sont éloquentes et se trouvent confirmées par l'emploi historique, puisque toutes les relations impliquent une certaine pratique de témoignage sur les événements. Le contexte légal met en valeur les aspects cruciaux : la présence physique de la personne parlant devant un tribunal ou devant un magistrat. Bien que ce discours soit de nature et d'intention référentielles, sa valeur dépend des compétences de l'orateur, qui témoigne d'une expérience

¹² E. G. Happelii *grösste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genandte Relationes curiosae : worinne fürgestellt u. angeführet werden d. merckwürdigste Historien u. Geschichte d. vorigen u. jetzigen Zeiten welche sich auff diesem grossen Schau-Platze d. Welt zugetragen*.

¹³ Signalons que, strictement parlant, même si l'énonciation se trouve au centre de cette performance, cette dernière dépasse la dimension linguistique. Pour une discussion de la complexité des relations vénitiennes comme témoignage, voir de Vivo (2011).

personnelle et donc de connaissances personnelles. Ainsi, la valeur morale et épistémologique de ce qui est dit est basée sur l'expérience, le prestige et l'éthique du témoin. De plus, rappelons que la procédure judiciaire est de nature dialogique. Alors qu'un profane ou un magistrat présente un compte rendu de choses s'étant passées dans un autre endroit et à un autre moment, la procédure de la cour rend possible un examen de la crédibilité du témoin en sa présence. Il en est de même de la performance en dehors du contexte légal, dont les conséquences peuvent également être sérieuses. Les rapports politiques ou militaires, par exemple, détiennent leur propre contexte énonciatif et leur propre impact politique et social. Il est ainsi crucial de tenir compte de la situation d'énonciation et de son contexte plus large, souvent marqué par des rapports de pouvoir.

Le deuxième aspect est le cadre institutionnel de ces performances : l'exemple légal n'est pas le seul possible. Le fait de rapporter répond à une motivation particulière et le sujet du rapport est d'importance publique, qu'il s'agisse d'une bataille, de la visite d'une ambassade, d'une béatification, de la découverte de nouvelles terres ou de réussite commerciale. La majorité écrasante des textes s'identifiant comme « relations » ont une dimension politique et s'inscrivent dans un cadre institutionnel. Dans les administrations bureaucratiques émergentes de l'Europe, au début de la modernité, les voyages et les rapports concernent les affaires militaires, l'Église, l'administration de l'État et du commerce. La relation de voyage fait donc partie d'un tout et il est problématique d'en isoler un des aspects, comme le montre l'exemple de Cortéz¹⁴. Parmi les

¹⁴ Les *Cartas de relación* de Cortéz en sont un exemple révélateur : les *Cartas* sont des comptes rendus sur les conquêtes militaires, les terres et les peuples,

rapports s'affichant comme « relations » dans leur titre, ceux sur le voyage ne constituent qu'un petit nombre. Ceci est également vrai pour les textes sur le voyage, qui s'intitulent le plus souvent « Histoire », « *Truthful description* », « Narration », etc. Mais bien que les comptes rendus de voyage s'intitulant *Relation* ne représentent qu'un pourcentage minime du total, ils sont cependant très importants dans l'histoire littéraire. Souvent écrits par des missionnaires, et plus particulièrement par les jésuites, leur nombre augmente au cours du XVII^e siècle. Bien que leur classification générique soit ambiguë, puisqu'ils proviennent des lettres annuelles des jésuites, leur rôle dans le cadre institutionnel de l'ordre jésuite est établi sans conteste.

Le troisième aspect est corollaire des deux autres : la véracité. Les relations de voyage entretiennent un rapport privilégié avec la vérité, qui résulte elle-même de procédures complexes. « Témoigner » implique de faire un rapport devant une autorité — terrestre ou spirituelle — possédant ses propres règles, et la vérité elle-même peut être vue comme un effet rhétorique validé par des stratégies discursives particulières. Tout comme, dans le droit coutumier français, « *faire une disposition de ce qu'on sait de quelque chose* » est un processus judiciaire qui établit les faits en se basant sur l'expérience personnelle, les émissaires, missionnaires et autres voyageurs doivent éventuellement rendre compte de leurs voyages et de leurs actes. Comme au tribunal, la crédibilité et la responsabilité sont d'une importance cruciale, et l'expérience personnelle, par opposition aux ouï-dire ou au fait d'avoir lu quelque chose ailleurs, joue un rôle central pour la crédibilité

et leur titre se réfère à deux genres, la lettre (*carta*) et le rapport (*relación*) ; voir l'introduction d'Ángel Delgado Gómez à Cortés (1993), p. 17 et 37-64.

du témoin. On ne saurait en exagérer l'importance, car le voyage emporte le narrateur bien au-delà des frontières du monde connu, là où les catégories familières ne s'appliquent plus et où ce qui est réellement vrai apparaît insensé, incompréhensible, purement imaginaire ou mensonger. Ce problème est célèbre : alors que la relation en tant que compte rendu de voyage personnel entretient un rapport privilégié avec le témoignage, le public considère souvent la littérature de voyage comme peu fiable — ou comme simple fantaisie — et ses auteurs sont dénoncés comme menteurs. Une fois de plus, le contexte de la performance, la qualité de l'observation et l'intégrité de l'observateur-narrateur peuvent atténuer les soupçons, mais, sans vérification supplémentaire, aucune garantie de vérité ne peut être donnée et des vérités concurrentes peuvent coexister.

L'évolution vers une culture de l'imprimé

Une fois absorbé par la culture de l'imprimé, l'aspect performatif n'est plus un aspect distinct et déterminant de la relation de voyage ; la distinction entre la relation en tant que pratique ayant ses origines dans l'oralité et l'écriture de voyage en général est de plus en plus brouillée. Des traces de l'oralité persistent cependant. De nombreux textes font allusion à la dimension performative du témoignage qu'ils contiennent et les titres sont explicites. Par exemple, le titre principal du récit de Sir Francis Drake, *The Voyages and travels [...] into the West-Indies, and round about the world*, est précisé par le sous-titre, *Giving a perfect relation [je souligne] of his strange adventures*,

and many wonderful discoveries [...] (1683). De même le titre, The totall discourse of the rare adventures [...] wherein is contained an exact relation [je souligne] of the laws, religions, policies and governments [...], texte de William Lithgow (1640), présente la relation comme une partie spécifique tout en annonçant ce à quoi peut s'attendre le lecteur : un « discours total », une narration exhaustive. Modèle bien établi, la relation est toujours identifiée comme une forme de discours vraie, précise ou complète au sujet de quelque chose, comme dans ce titre : *A true relation of the travels, a summary and true relation* (Davies, 1614 ; Drake, 1653 [1652]), etc.

De plus, l'aspect oral appartenant au passé de la relation est rappelé par la voix narrative qui encadre le discours du voyageur, que ce soit la voix du narrateur ou celle de l'éditeur. Les rapports de voyage expliquent régulièrement leur raison d'être et nomment les institutions et les autorités auxquelles ils sont destinés dans leur préface ou leur dédicace. Prenons pour exemple les *Ragionamenti sopra le cose da lui vedute ne' suoi viaggi dell'Indie occidentali come d'altri paesi* de Francesco Carletti (1701)¹⁵. Ce texte n'était à l'origine pas destiné à la publication, mais était conçu sous la forme d'un rapport fait pour le Grand-duc de Toscane dans le but de développer les ambitions commerciales de ce dernier et de satisfaire sa curiosité. À son retour à Florence en 1606, Carletti raconte ses voyages à Ferdinand I de Médicis et à la famille de celui-ci lors

¹⁵ *Raisonnements sur les choses vues pendant son voyage aux Indes occidentales et dans d'autres pays* (je traduis). Voir la traduction et la préface de Carile (1999). Ce texte est un exemple d'une relation dont le titre ne contient pas ce terme, mais un autre beaucoup plus indicatif de la performance orale. *Ragionamenti* signifie non seulement *raisonnements*, *réflexions*, mais aussi *conversations* ou même *dialogues*.

d'une série d'entretiens. Sans ses notes, qui lui avaient été confisquées, Carletti a recours à sa mémoire, mais, lorsqu'il met le résultat de ses réflexions sur papier entre 1608 et 1615, il les développe en consultant d'autres sources (voir Carile, 1999, p. 10 et 20). Ses *Ragionamenti* (« Conversations » ou « Réflexions ») font suite à ces rencontres avec Ferdinand et reflètent cette performance orale dans leur structure en chapitres et leur style de langage : elles se présentent sous la forme de « raisonnements faits en présence du Sérénissime grand-duc de Toscane », comme le précise Carile dans la traduction française (p. 51). Carletti préserve de façon très claire le cadre du témoignage oral, parlant et écrivant de sa propre voix en tant que marchand chevronné, abordant différents sujets dans un dialogue qui se veut objectif.

La multiplicité des modes de témoignage de Carletti soulève d'importantes problématiques. Elle révèle d'abord deux représentations de la performance : une performance orale suivie d'une performance écrite qui augmente et développe la matière pour le médium écrit. Ensuite, la perte des notes prises sur le terrain a un effet double en ce qu'elle valide l'authenticité du discours comme témoignage direct en même temps qu'elle le déstabilise. Finalement, nous remarquons un double statut de l'auteur entre le discours oral et le discours écrit, ce qui est plutôt typique des relations de voyage à la troisième personne dans lesquelles une personne écrit ce qu'une autre lui a raconté. Cette technique est très commune et apparaît, entre autres, dans les célèbres narrations des voyages en Asie d'Odoric of Pordenone et de Nicolo de Conti¹⁶. Écrits par des scribes ou rédacteurs qui ne

¹⁶ Le témoignage de Pordenone est écrit en 1330 par le moine William de Solagna ; Pordenone, Odoric of (1929 [1330]), « Relatio », dans Anastasius van

« font que » documenter le discours du voyageur, les deux narrations conservent des traces d'oralité qui rappellent au lecteur la performance initiale du témoignage. En reconnaissant leur dette envers le témoignage oral, ces exemples révèlent la complexité du passage à une économie de l'imprimé. Leur contexte institutionnel est explicite : Carletti fait un rapport au Grand-duc, Odoric et de Conti font les leurs aux autorités religieuses. Les trois textes offrent une « performance » en transmettant les informations désirées. Une fois rendu public à travers l'imprimerie, le témoignage circule chez un public plus large et plus varié, mais le texte garde toujours les traces de sa genèse. Même sans laisser des marques visibles et continues de son oralité, la voix narrative peut en tout temps rendre compte de la production de son discours, qui ne fait donc plus simplement référence au processus de l'énonciation, mais plutôt à celui de la rédaction du texte. On comprend aisément dans ce scénario comment les traces d'oralité peuvent être masquées et oubliées et comment le texte n'apparaît plus comme la transcription d'une performance, mais comme un objet à part entière, un document destiné à être étudié.

Si les relations de voyages étaient, à l'origine, des présentations orales faites devant une autorité ou devant un public, les choses changent définitivement avec l'invention de l'imprimerie : le témoignage devient essentiellement *textuel* et ce transfert entraîne d'importantes conséquences. Alors que les objectifs de l'évaluation, c'est-à-dire apprendre la vérité à

den Wyngaert (éd.), *Itinera et Relationes Fratrum Minorum Saeculi XIII et XIV*, vol. 1, p. 381-495. Le témoignage de Nicolo de Conti est écrit en 1439 par Poggio Bracciolini, secrétaire du pape, qui le publie dans son *De varietate fortunae* ; *De l'Inde : les voyages en Asie de Niccolò de' Conti : De varietate fortunae* livre IV, 2004, en latin et en français.

propos de divers faits, demeurent les mêmes, les modes employés pour établir cette vérité et pour l'analyser sont modifiés. La performance orale est médiatisée à travers l'écriture, l'imprimerie et la lecture ; elle est également marquée par la séparation temporelle et spatiale entre production, dissémination et réception du texte. Le contexte immédiat du témoignage se décale vers une exposition monologique où le texte est le seul médiateur entre auteur et lecteur. Le dialogue cède sa place à l'herméneutique textuelle et à l'histoire de la réception. Toutefois, si l'imprimerie annonce la fin de la relation de voyage comme performance orale, elle lui garantit aussi son succès futur.

L'essor de la relation

Penchons-nous à nouveau sur le corpus et sur son rapport à l'imprimerie. La prolifération des relations de voyages entre les XVI^e et le XVIII^e siècles, telle qu'elle a été démontrée par l'inventaire que j'ai établi plus haut, a lieu dans le contexte général de la littérature de voyage, résultant elle-même de l'augmentation importante des explorations européennes, du développement des missions, des comptoirs commerciaux, des postes de travail et des colonies ainsi que de l'expansion des savoirs qui en découlent. La littérature de voyage occupe une place centrale dans la satisfaction de la curiosité européenne et dans la production et la diffusion du savoir. Son succès est parallèle non seulement à l'intensification des découvertes et de la mobilité des Européens, mais également au développement de l'alphabétisation des populations et de la culture de

l'imprimé. Avec la croissance spectaculaire du volume de la littérature de voyage, le nombre de relations de voyage augmente également. Dans l'inventaire des titres viatiques, la proportion entre relations de voyage et relations d'autres événements change de manière non négligeable lorsque les terres étrangères deviennent un centre d'intérêt pour la société. Si les marchands, missionnaires et colons ont besoin de s'instruire sur les terres où ils vont résider, d'autres désirent simplement satisfaire leur curiosité. Ainsi, la littérature de voyage devient non seulement une source privilégiée d'informations, mais elle offre également des modèles de conduite pour les futurs voyageurs.

La poussée cumulative de ce développement est visible dans la publication de collections de récits de voyages et de toute une littérature encyclopédique sur le sujet. Les narrations individuelles sont traduites rapidement, regroupées et redistribuées sous forme de collections possédant une intention précise, sur le plan autant économique qu'idéologique. Nous pouvons ici citer comme exemples les *Navigazioni et viaggi* de Ramusio, les *Principal navigations* de Hakluyt ou bien la série de Theodore de Bry concernant les Indes orientales et occidentales. Tandis qu'Hakluyt soutient les intérêts des colonies anglaises, les « Grands Voyages »¹⁷ de Theodore de Bry comportent des sous-entendus anti-catholiques qui ne peuvent être compris que dans le contexte des guerres de

¹⁷ Les « Grands Voyages », ou la série des Amériques, sont composés de quatorze volumes publiés sous des titres individuels jusqu'en quatre langues entre 1590 et 1640. Les « Petits Voyages », ou la série des Indes orientales, qui comptent treize volumes, sont publiés sous des titres individuels en allemand et en latin entre 1597 et 1633, à Francfort, par Theodore de Bry et ses successeurs.

religion et de l'exil des protestants. Or, malgré ces connotations anti-catholiques, un lecteur intéressé va tout de même acheter le livre et ainsi lui assurer un succès commercial. Bien que ces collections soient toujours augmentées et soient sujettes à de nombreuses rééditions, elles demeurent cependant toujours des collections de récits individuels.

La situation est différente pour les publications jésuites, dont l'impact substantiel sur le développement du discours viatique requiert une mention spéciale. Les rapports annuels qu'envoient les missionnaires à leurs supérieurs sont édités attentivement, imprimés et diffusés pour développer la cause missionnaire et pour assurer un soutien financier et politique à l'ordre jésuite. De tels rapports circulaient individuellement depuis la création de l'ordre en 1540 et peuvent parfois atteindre une large distribution grâce au réseau très développé des Jésuites. Cela change au XVII^e siècle, quand la branche française de la Compagnie promeut deux types de publications sérielles, imprimées selon un rythme périodique (voir Pouliot, 1940, chapitre 1^{er}). La première, les « Relations des Jésuites », contient environ quarante volumes publiés entre 1629 et 1673, dont les titres connaissent un traitement uniformisé, comme par exemple pour la *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, en l'année 1633, envoyée au R[évérend] P[ère] Barth. Iaquinot, Provincial de la Compagnie de Jesus en la province de France par le P[ère] Paul le Jeune de la mesme compagnie, Superieur de la résidence de Kebec*¹⁸. Les livres contiennent non

¹⁸ Paul Le Jeune (1634), *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, en l'année 1633, envoyée au R[évérend] P[ère] Barth. Iaquinot, Provincial de la Compagnie de Jesus en la province de France par le P[ère] Paul le Jeune de la mesme compagnie, Superieur de la résidence de Kebec*. À une exception près, tous les titres sont imprimés à Paris par Cramoisy. Pour plus de détails, voir la

seulement des nouvelles des missions de la Nouvelle-France, dont la destinée peut être suivie tous les ans par le lecteur, mais aussi des informations précieuses sur le territoire et sur ses habitants. De par leur nature institutionnelle et leur traitement éditorial, les *Relations* des Jésuites représentent une combinaison de différents styles : rapport interne, littérature édifiante et diffusion périodique de nouvelles, où le dernier aspect nous rappelle les caractéristiques des *relations* allemandes. Leur impact fut considérable et leur popularité explique l'augmentation proportionnelle des relations de voyage au XVII^e siècle. L'aspect journalistique de transmission des nouvelles est moins évident dans une deuxième série à la parution plus tardive, dont le titre révèle l'accent mis sur l'édification morale et la satisfaction de la curiosité du public : *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*¹⁹. Cette série, publiée entre 1703 et 1776, compte trente-quatre titres organisés par zones géographiques, avec une concentration plus importante autour de l'Asie, et plus particulièrement de la Chine. Faisant preuve d'une certaine diversité en ce qui a trait au « genre » des textes, la série contient principalement des lettres de nature informative. Si les publications restent chronologiques, la structure du rapport annuel envoyé à une administration centrale s'efface pour faire place à une présentation plus flexible et plus concentrée du sujet. Cet aspect des *Lettres* annonce l'approche encyclopédique des Lumières,

présentation en ligne d'Alain Beaulieu sur le site de Bibliothèque et Archives Canada, <http://epe.lac-bac.gc.ca/100/206/301/lac-bac/jesuit_relations-ef/jesuit-relations/index-e.html>.

¹⁹ Les *Lettres* sont publiées à Paris par différents éditeurs. Elles sont d'abord éditées par le Père Charles le Gobien et ensuite par les Pères Jean Baptiste Du Halde, Louis Patouillet et Nicolas Maréchal.

culminant dans des séries telles que l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost²⁰, où les rapports de voyages individuels sont synthétisés. Ce travail de synthèse a pour résultat des textes de plus en plus objectifs, c'est-à-dire évalués de façon critique, et se réduisant à un condensé de faits, à des rapports où la voix narrative perd sa fonction de témoignage et devient le support pour un commentaire critique et synthétique de la matière première, jusqu'à sa disparition complète. Même si des relations de voyages individuelles ont pu influencer la pensée européenne, c'est la publication de recueils de récits de voyages et, par la suite, de travaux encyclopédiques basés sur les récits de voyage qui soutiennent le changement épistémique et nourrissent l'instrumentalisation et la commercialisation du savoir.

Le voyage : éducation et divertissement

La distance séparant ces collections de données de la matière brute des témoignages personnels est significative. Dans les deux cas, les textes ont pour but d'informer le lecteur, mais la littérature de voyage doit offrir ce savoir de façon « agréable ». Pour Horace, le poète se devait de répondre au précepte « *aut delectare aut prodesse* », c'est-à-dire de divertir *ou* d'instruire, mais la Renaissance transforme cette formule en une condition double, divertir *et* instruire, qui devient rapidement un *topos* central de l'écriture du voyage. Tout comme le voyage instruit le voyageur, la littérature de voyage instruit le lecteur, sans lui

²⁰ Prévost, 1746-1759, publié en quinze volumes in-4°. À l'origine, Prévost prévoyait ne traduire que le texte de John Green, *A New General Collection of Voyages and Travel*, paru entre 1745 et 1747, en quatre volumes.

faire courir de risques et sans lui demander d'effort considérable. *L'Odyssée* d'Homère peut être placée dans cette tradition, car elle insiste sur l'utilité du savoir. *Topos* à part entière, *L'Odyssée* est fréquemment perçue comme la première relation littéraire et « historique », par un poète, des errances d'un héros dans le but d'éclairer un public²¹. Le personnage d'Ulysse, roi d'Ithaque, suggère que personne ne peut mieux se servir de ce savoir que ceux qui règnent sur les autres. Le savoir géo- et sociopolitique qu'il faut posséder à propos des autres pays et des autres peuples devient une préoccupation importante pour les monarques et elle devient un *leitmotiv* dans la littérature encyclopédique, reliant ainsi l'humanisme de la Renaissance à la mission éducative du siècle des Lumières. Cela est exprimé de manière concise dans la préface à la collection *Omnium gentium mores, leges et ritus [...]* de Johannes Boemus (1520) :

Et neantmoins la congnoissance de telles choses a este si consolative & agreable a plusieurs, & leur a redonne a si grand honneur, gloire & profit, qu'il est tres certain qu'aucuns ne fisrent difficile, pour a icelle fin parvenir de laisser le pays de leur nativite, leurs peres & meres, femmes, enfans & amys : en postposant (qui plus est) leur propre salut : & icelluy mettant en une infinite de dangiers, & contenantz toutes choses qui les eussent peu dimouvoir de leurs entreprises, tant qu'ilz fisrent voyages tres loingtains par mer, en sorte que nous cognoissons que non seulement au temps present, mais aussy le temps passe, & quasi des que le monde commença, le plus souvent

²¹ À partir de la perspective d'une performance poétique, *L'Odyssée* d'Homère soulève toutes les questions essentielles. Le texte exemplifie la préséance historique de l'oralité sur la littérarité, mais attire également l'attention sur le statut ambigu de la poésie en tant que performance orale à l'ère de l'imprimé. Quel est le statut de la performance du poète en relation à son texte, et en quoi est-ce différent d'un témoignage oral fait par un voyageur qui publie ensuite sa narration ?

ceux avoir este en grand credit, auctorite, & reputation, & encores iceux mesmes avoir este commis au gouvernement des choses publiques, & estre parvenuz aux estatx de conseilliers, juges, censeurs, gouverneurs, & chefs d'armees, qui par le moyen de leurs loingtains voyages, avoient retenu la congnoissance de maintz peuples, ensemble la manière de vivre, & gouvernement d'iceulx.²²

Deux siècles plus tard, le jésuite Joseph-François Lafitau montre la même précision quant au but de l'étude d'autres cultures : on étudie les mœurs pour *former* des mœurs :

Ce n'est pas en effet une vaine curiosité & une connoissance stérile que doivent se proposer les Voyageurs qui donnent des Relations au Public, & ceux qui aiment à les lire. On ne doit étudier les mœurs que pour former les mœurs, & il se trouve partout quelque chose dont on peut tirer avantage (Lafitau, 1724, vol. 1, p. 5-6).

Malgré leurs différences idéologiques et historiques, le consensus entre l'érudit humaniste, le missionnaire jésuite et, bientôt, le *philosophe voyageur* des Lumières ne pourrait être plus général, et la nouvelle tradition du Grand Tour du XVIII^e siècle confirme que « *reisen bildet* » (« voyager forme l'esprit »).

Ars apodemica

La pédagogie du voyage, la façon de voyager, ce que l'on doit observer, les personnes à qui l'on doit rendre visite, la façon de se comporter et la façon d'écrire ensuite au sujet du voyage relèvent du domaine de l'*ars apodemica*, théorie et

²² Je cite ici la traduction française : Boehme, Johann (1540), *Recueil de diverses histoires* [...], Anvers, imprimé par Antoine des Goys pour Pierre Brilman. J'ai modernisé le texte. Je traite de Boemus dans Motsch (2008).

méthodologie systématiques du voyage. En plus des modèles hérités de l'Antiquité, tels ceux d'Hérodote, de Pausanias, d'Homère et de nombreux autres, la littérature de voyage à l'époque pré-moderne dépend d'un arsenal de textes apodémiques dont l'histoire reflète celle de l'écriture du voyage en général et celle des relations de voyage en particulier. À partir des écrits d'humanistes tels que Zwinger (1577), de Blote (1629), Pyrckmair (1577), Turler (1574) et Grataroli (1561), par exemple²³, Justin Stagl a montré l'importance de cette littérature pour le développement des sciences sociales qui se basent sur un savoir empirique²⁴. Tout comme l'observation des terres étrangères est utile aux sciences naturelles, les descriptions de sociétés différentes offrent des données empiriques pour ce qui deviendra les sciences sociales. La qualité des observations explique le rôle joué par ces informations dans la progression du savoir, le développement de l'épistémologie et le rôle de la science au sein de la société et pour la société.

Alors que cet état d'affaires justifie le rôle crucial de la littérature apodémique, il n'explique pas le lien entre le voyage en tant que pratique et la théorie qui en découle. La théorie se situant derrière la méthodologie du voyage, l'*ars apodemica* est le produit de la réforme éducative humaniste et de la compilation encyclopédique de toutes les données. Elle fournit

²³ Signalons que la recherche de Stagl ne se limite aucunement aux sources humanistes : celles-ci en constituent simplement le point de départ. Signalons aussi que l'adaptation de Turler (1575), *The Traveiler*, influencera considérablement la tradition anglaise.

²⁴ Mon étude s'inspire de Justin Stagl, qui a résumé ses recherches dans « Der wohl unterwiesene Passagier » (1980). Stagl a développé ses analyses dans son livre *A History of Curiosity. The Theory of travel 1550-1800* (1995) et sa contribution « *Ars apodemica* : Voyage d'étude et art du voyage » (2000).

un mode d'emploi du voyage qui vise à éduquer le voyageur, tout en offrant des taxinomies destinées à l'organisation des observations de manière encyclopédique. La littérature apodémique traite de façon pragmatique la définition du voyage (*peregrinari, vagari, errare*), ses taxinomies (séculaires, religieuses, commerciales, médicales), ses avantages et ses désavantages. Elle offre des conseils moraux et religieux concernant les coutumes étrangères, offre des informations hygiéniques et diététiques et fait des suggestions quant à la sécurité, la langue, la communication et les préparations nécessaires au voyage. Elle indique ce qu'il faut visiter, les personnes qu'il faut voir, la façon d'observer et de prendre des notes en chemin (voir Stagl, 1980, p. 360-362). Elle met en garde le voyageur contre le ouï-dire et attache une grande importance aux témoignages oculaires et à la prise de notes durant le voyage. En ce qui concerne la représentation des terres étrangères, elle suggère au voyageur de noter les noms des endroits visités et de faire des descriptions de leur emplacement géographique et du terrain, de leur population, de la nature de leur système juridique, de leurs monuments et de leurs produits, et même, si possible, d'en ramener quelques spécimens. Les textes apodémiques ne proposent cependant pas tous des instructions aussi détaillées : ils varient par leurs intentions, leurs intérêts, leur précision et leur degré de couverture, ainsi que selon les traditions nationales dans lesquelles ils s'inscrivent. Stagl explique que la forte orientation pédagogique et l'approche systématique est caractéristique de l'humanisme allemand, qui apparaît plus tardivement. Cependant, les résultats sont les mêmes : une augmentation quantitative et qualitative de données et leur intégration subséquente dans un système de discours sur le savoir

constamment en évolution. Un de ces discours est celui de la « statistique ». Stagl nous rappelle qu'au XVII^e siècle, le terme « statistique » se réfère à l'ensemble des connaissances nécessaires à l'homme d'État (*statista*) et que la statistique est une discipline qualitative et discursive, et non seulement quantitative au sens où nous l'entendons aujourd'hui²⁵. Boemus et Lafitau reprennent ainsi le *topos* de la littérature apodémique selon lequel le voyage et son héritage textuel appartiennent au curriculum des dirigeants politiques. En tant que cumul de savoir, la statistique de l'époque obtient sa matière de la description des sociétés, des religions et des États grâce à toutes sortes de rapports de voyages, dont les *modi operandi* dépendent eux-mêmes des conseils présents dans les traités apodémiques. Le discours du voyageur est ainsi hautement conditionné, sinon surdéterminé, par les modèles précédents autant que par les attentes du public. Ceci est vrai non seulement pour le sujet, mais également pour sa présentation. En effet, plus le voyage s'inspire d'une méthode, ou même d'une science naissante, plus le récit du voyage peut revendiquer une autorité persuasive de par son sujet et, de manière implicite, de par la fiabilité des procédures méthodiques employées, et moins l'auteur se voit dans l'obligation de se présenter en tant que témoin oculaire garant de la véridicité du texte. Ainsi, l'écriture apodémique a contribué à modifier le statut personnel de l'auteur légitimant sa relation.

²⁵ Stagl (1980) note une exception, la tradition anglaise de « politikal Arithmetik », qui est quantitative à partir du XVII^e siècle (p. 354). Au tournant du XIX^e siècle, le modèle quantitatif devient dominant, changeant à jamais la signification des statistiques.

Des genres en compétition

Il est temps d'aborder le problème crucial des modes de discursivité et de l'esthétique, ainsi que le rapport entre le récit de voyage et les autres genres littéraires. Nous avons vu comment la relation de voyage vise de plus en plus un discours empirique et la littérature viatique est en effet elle-même marquée par la multiplication et la différenciation des discours savants. Par ailleurs, l'exigence de divertir est souvent maintenue, ce qui provoque de l'interférence entre la littérature de voyage en général et le roman, en développement. Dans ce processus, le devenir de la relation ne peut être séparé du cadre général de l'écriture viatique et du roman, car le roman et la littérature de voyage commencent à partager la même gamme d'outils discursifs. Après la satisfaction de la curiosité du public, la crise du roman constitue le deuxième facteur majeur expliquant la popularité de la littérature de voyage. À la fin du XVII^e siècle, le roman est extrêmement critiqué à cause de son manque de réalisme. Les récits de voyage viennent combler ce manque, gagnent la faveur du public et finissent par inspirer un renouveau du roman. L'analyse de ce développement ne peut être reprise ici, mais certains aspects doivent être rappelés pour pouvoir expliquer le succès de la littérature du voyage en tant que « genre littéraire » ayant sa propre esthétique et ses propres proliférations discursives²⁶. Ce point me permettra de revenir aux caractéristiques spécifiques de la relation de voyage

²⁶ Mon étude se base sur Chupeau (1977), qui offre un survol du contexte français, sur le traitement du sujet en France et en Angleterre par Adams (1983) et sur Wolfzettel (1996), plus particulièrement son troisième chapitre. L'analyse détaillée d'Adams et de Wolfzettel offre d'innombrables exemples auxquels je ne peux que faire allusion étant donné le manque d'espace.

et, finalement, à une compréhension de sa « disparition » à l'intérieur d'un univers complexe de discours et de pratiques.

À l'époque, la faiblesse du roman est surtout lié à la tradition fictionnelle et frivole à laquelle on le rattache. Face à l'écriture du voyage et à celle de l'histoire, le roman est discrédité et, dans un monde évoluant rapidement, il n'offre pas à ses lecteurs de lien suffisant avec la réalité. Si le récit du voyage pré-moderne n'est pas toujours dépourvu d'imagination et de fantaisie, les auteurs de voyages affirment toutefois se mettre au service de la vérité et de la science (voir Wolfzettel, 1996, p. 131-132). Cette tendance, comme je l'ai noté plus haut, est elle-même le résultat de changements épistémologiques et politiques : l'intérêt des lecteurs pour l'inconnu est rapidement saisi par l'Église et l'État, qui utilisent les rapports de voyage comme propagande politique et missionnaire. Les résultats, en France et en Angleterre, divergent. En France, l'intérêt pour la littérature de voyage ne s'est pas traduit par le succès des entreprises coloniales ou commerciales. Cet intérêt reste de nature intellectuelle, forgeant des idées et stimulant la conversation des salons, culminant dans les débats des Lumières. Au XVII^e siècle, l'intérêt pour la littérature de voyages est tellement important qu'il déplace non seulement le roman mais le dépasse aussi dans l'estime du public. Les critiques littéraires de l'époque sont on ne peut plus clairs. Jean Chapelain, par exemple, écrit le 15 décembre 1663 une lettre devenue célèbre :

Notre nation a changé de goût pour les lectures et, au lieu des romans, qui sont tombés avec la Calprenède, les voyages sont venus en crédit et tiennent le haut bout dans la Cour et la Ville, ce qui sans doute est d'un divertissement bien plus sage et plus utile que celui des agréables bagatelles qui ont enchanté tous

les fainéants et toutes les fainéantes de deçà, dont nos voisins italiens, allemands, hollandais ont sucé le vénin à leur dommage et à notre honte. (1936, p. 477)

Cette haute estime se reflète également dans la *Bibliothèque française* de Charles Sorel (1667, avir^o- avir^o et p. 150), qui offre un panorama bibliographique de la littérature française. Il place la section « Des Voyages » sous la rubrique générale « Des Narrations véritables », avant les diverses sections du roman, et elle est immédiatement suivie par « Des Vies des Hommes célèbres & Illustres », nous rappelant le *topos* qui relie les connaissances issues du voyage et l'exercice des fonctions politiques. En tant que bibliographe, critique littéraire et historiographe du roi, Sorel mobilise tous les *topoi* louant les bénéfices de l'écriture de voyage, commençant par les exemples classiques, incluant l'*Odyssée*, avant d'offrir un inventaire des voyageurs de son époque, dont il justifie ainsi la pertinence :

Nous n'entendons parler que des Voyages que les Particuliers font ou par nécessité ou par curiosité ; la lecture des Livres qui en ont esté faits, est des plus agréables & des plus utiles : Les coustumes bigearres des Peuples nous servent de remercier Dieu de nous avoir fait naistre en une contrée plus heureuse. Parmy les accidens estranges dont on void les Relations, on trouve tousjours quelque matiere d'instruction, & en tout cecy le profit est grand de visiter tant de pays sans danger, & de faire le tour du Monde sans sortir d'une chambre. (Sorel, 1667, p. 146)

Sorel donne ensuite une vue d'ensemble des « Relations » ou « Livres de Relations » en utilisant de façon systématique le terme *relation* comme classification bibliographique et en se référant même explicitement aux « Volumes de Lettres & de Relations des R. Peres Jesuites ». Il aborde aussi la distinction entre roman et relation, prenant l'exemple des *Voyages de Fernão Mendez Pinto* (1614) et donnant un indice quant à la

raison pour laquelle l'écriture du voyage dépasse le roman. À propos de la critique des *Voyages* de Fernão Mendes Pinto, jugés « fabuleux », Sorel rétorque la défense suivante :

Qu'on appelle ce Livre un Roman tant qu'on voudra, il ne laisse pas d'estre une agreable lecture ; Aussi, dit-on, Que [«] les Livres de Voyages sont les Romans des Philosophes [»], soit pour monstrier que les Philosophes y prennent autant de plaisir, que les Gens du Monde font dans leurs Romans, ou qu'ils tiennent pour des Fables les plus grandes Veritez de tous ces Livres-là, au prix de la certitude de leur Science. (p. 148).

Sorel cite ici le *topos* qui acquiert une popularité grandissante et que le *Dictionnaire* de Furetière reprend en présentant les récits de voyages dans l'édition de 1727 comme les « romans des honnêtes gens » (vol. 4, article « voyage »; voir Wolfzettel, 1996, p. 128-134). La valeur de divertissement de la littérature de voyage entre en compétition avec celle du roman et la dépasse : l'opposition entre vérité et fiction, écriture de voyage et roman est brouillée. La double condition qui était d'instruire et de divertir permet à l'auteur de récit de voyage de gagner une reconnaissance plus large, mais le désir de divertir peut le mettre en conflit avec l'impératif d'écrire une histoire vraie. La question de la véracité que nous avons déjà identifiée est maintenant située dans le contexte plus général des décalages épistémologiques et esthétiques contemporains. L'opposition implicite entre divertissement littéraire et vérité factuelle est résolue une fois que l'esthétique se déplace du merveilleux vers un plus grand réalisme, notamment avec l'émergence du paradigme classique valorisant ce qui est naturel, simple, vrai et conforme à la raison (voir Chupeau, 1977, p. 541-548, et Wolfzettel, 1996, p. 132).

Comme ce processus est graduel, les auteurs de récits de voyage continuent à faire face à certains préjugés puisque, selon l'opinion générale, ces auteurs sont des menteurs (voir Adams, 1962). La persistance de ce *topos*, prenant ses racines dans l'Antiquité, est impressionnante. Trouvant des échos dans la tradition française avec des auteurs tels que Pierre Bayle, Charles Sorel, Michel de Montaigne et François Leguat, entre autres, le *topos* ne change pas malgré une très grande appréciation du voyage en tant que tel. Le chevalier de Jaucourt résume avec justesse cette situation dans sa définition du « voyageur » dans l'*Encyclopédie* :

VOYAGEUR, (*Hist. particul. des pays.*) celui qui fait des voyages par divers motifs, & qui, quelquefois en donne des relations ; mais c'est en cela que d'ordinaire les *voyageurs* usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvoient voir ; & pour ne pas laisser le récit de leurs voyages imparfait, ils rapportent ce qu'ils ont lu dans les auteurs, parce qu'ils sont premièrement trompés, de même qu'ils trompent leurs lecteurs ensuite. C'est ce qui fait que les protestations que plusieurs de ces observateurs, comme Belon, Pison, Marggravius & quelques autres sont de ne rien dire que ce qu'ils ont vu, & les assurances qu'ils donnent d'avoir vérifié quantité de faussetés qui avoient été écrites avant eux, n'ont guère d'autre effet que de rendre la sincérité de tous les *voyageurs* fort suspecte, parce que ces censeurs de la bonne foi & de l'exactitude des autres, ne donnent point de cautions suffisantes de la leur.

Il y a bien peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ce que Strabon disoit de celles de Ménélas : je vois bien que tout homme qui décrit ses voyages est un menteur, ἀλαζών δὲ πᾶς ὁ πλανῆν αὐτοῦ διηγούμενος²⁷ ; cependant il faut exclure de ce

²⁷ La traduction donne « Tout homme qui parle des voyages est un vantard » ou « Everyone who tells of his travels is a boasting braggart » alors que ἀλαζών sous-entend clairement l'idée d'une personne mensongère. Je remercie Michel Narcy et Jim Carscallen pour leur aide avec cette traduction.

reproche les relations curieuses de Paolo, de Rawleigh, de Pocock, de Spon, de Wheeler, de Tournefort, de Fourmont, de Koempfer, des savans Anglois qui ont décrit les ruines de Palmyre, de Shaw, de Catesby, du chevalier Hans-Sloane, du lord Anson, de nos MM. de l'académie des sciences, au Nord & au Pérou, &c. (*D. J.*) (vol. 17, p. 477)

Après une condamnation sommaire du voyageur-écrivain, Jaucourt discute d'exemples positifs et de contre-stratégies, et aborde la question du style que doit développer le voyageur pour que son texte ait au moins *l'air véridique* et pour qu'il *paraisse* lui-même digne de confiance. Comme nous l'avons déjà vu, au-delà du scénario du témoignage personnel, la qualité du discours joue ici un rôle décisif. Une fois la vérité devenue fonction d'un texte et processus herméneutique, il est nécessaire d'analyser ce qui découle de ces stratégies de véracité.

Au-delà de la narration à la première personne, de la dimension autobiographique en général et de la question du témoignage de première main en particulier, la question du style ou, de manière plus large, la question de la langue doit être abordée. Les artifices rhétoriques étant perçus comme une distraction ou comme une contradiction par rapport au récit objectif, les auteurs et les critiques préconisent un style dénué d'ambition littéraire et d'artifices poétiques (voir Chupeau, 1977, p. 540 et 548-549, et Holtz, 2006, p. 165-185). La stratégie discursive de choix devient donc une manière directe et simple d'écrire le voyage et sa légitimation par l'auteur devient un autre *topos*. Cependant, toute écriture, même dépourvue de rhétorique complexe, reste une écriture stylisée, un mode de discours bien singulier qui doit continuer à fournir au lecteur divertissement et instruction. Émerge ainsi une poétique spécifique au voyage qui situe le récit du voyage aux

limites du champ littéraire et de ses mensonges, ce qui va par la suite marquer la nouvelle doctrine esthétique du « littéraire » (voir Chupeau, 1977, p. 540-541). Cette poétique du voyage, dont les pierres angulaires sont la précision de la description, l'attrait de l'aventure et le charme de la vérité simple, mène, au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à un renouveau dans la conception du roman qui, selon la formule de Chupeau (1977), cherche à « *faire voir, faire vivre, faire vrai* » (p. 541), formule traitant non de la vérité même mais du pouvoir du discours dont la vérité est bien loin d'être « simple » (voir Adams, 1983, ch. 10).

Cette évolution peut être retracée à deux niveaux différents à travers les exemples qui suivent. Lahontan établit la différenciation discursive ou littéraire de la relation de voyage au sein d'une *œuvre* unique, au cours de laquelle l'auteur relate les mêmes expériences de voyage dans trois textes différents publiés au cours de la même année²⁸. Sa relation, intitulée *Nouveau voyages de Mr. le Baron de Lahontan dans l'Amérique septentrionale ; Qui contiennent une relation des différens peuples qui y habitent* (1703), est un récit typique retraçant chronologiquement deux voyages dans une série de vingt-cinq lettres supposément écrites en cours de route, une sorte de correspondance sur le terrain. Comme la relation se concentre sur les déplacements du voyageur et sur les événements de son voyage, le lecteur suit Lahontan au cours de son aller-retour

²⁸ L'édition critique de Réal Ouellet de 1990, avec son importante introduction, demeure la référence pour toutes les études concernant Lahontan. Contrairement à l'information sur les pages-titres, Ouellet établit comme date de publication de l'édition française la fin de 1702 pour les deux premiers titres, et la fin de 1703 pour le troisième titre. Leurs traductions anglaises sont publiées en 1703. Voir Ouellet, 1990, p. 34-38, 207-238 et 1322-1348.

entre l'Europe et l'Amérique du Nord, mais aussi dans tous ses déplacements en Amérique jusqu'à son retour et retrace ainsi son parcours entier, dont les différentes étapes se présentent comme dans un journal. Le second texte est de nature rétrospective : les *Mémoires de l'Amérique septentrionale* [...] (1703) se concentrent sur la transmission de données ethnographiques, géographiques et historiques regroupées en chapitres organisés par thèmes, approche caractéristique de la tendance « encyclopédique » discutée plus haut. C'est cependant le troisième texte qui a assuré la réputation de l'auteur. La *Suite du voyage de l'Amérique ou Dialogues de Monsieur le Baron de Lahontan et d'un sauvage* [...] (1704) est un dialogue fictif entre le « protagoniste Lahontan » et Adario, un Indien inventé par l'auteur Lahontan. Publié au début du XVIII^e siècle, ce dialogue philosophique est une critique savante de l'ethnocentrisme européen et annonce la polémique des Lumières concernant le « bon sauvage ». Bien que les *Dialogues* constituent un exercice littéraire et philosophique à part entière, ils démontrent le pouvoir, que détient la fiction, de divertir son lectorat, mais aussi de refléter le monde et d'influencer l'opinion du lecteur sur ce monde. Les trois textes sont des suites, se recoupent sur certains sujets et sont issus des mêmes expériences, dont ils témoignent. Toutefois, en adoptant différentes stratégies discursives, ils rendent compte aussi des options littéraires dont disposent les auteurs de l'époque.

Dans ce croisement générique lié à la littérature viatique, de la relation de voyage, du roman, des mémoires, du journal, du dialogue, etc., nous rencontrons fréquemment des textes de nature hybride. Notre second exemple, *Les Aventures du Sieur Claude Le Beau. Voyage curieux et nouveau parmi les Sauvages de l'Amérique septentrionale*, publié en 1738, révèle une dynamique

similaire à celle qu'on trouve chez Lahontan et une grande variété discursive au sein d'un même texte. Contemporain de Lahontan, Claude Le Beau relate également ses voyages en Nouvelle-France, mais le fait dans un texte « intergénérique » se situant à mi-chemin entre une vraie relation et un roman exotique (voir Vallée, 2011, p. 16). Le Beau place son expérience de voyageur au centre de son récit d'aventure, mais, son expérience étant restreinte, il compense son ignorance par une grande imagination et de nombreux emprunts aux livres d'autres voyageurs et compilateurs. Il s'ensuit une narration à la première personne, organisée de manière chronologique, suivant son déplacement sur le continent, narration riche en suspense, intégrant des caractéristiques de l'aventure picaresque ou amoureuse et offrant, au cours de nombreuses digressions, des informations ethnographiques, géographiques et historiques sur les terres et les populations. Ce modèle narratif très commun présente toutefois un défi à l'auteur, qui doit trouver le bon équilibre entre le récit de l'action et la description des pays et de ses peuples.

Si le but est, en effet, de divertir le lecteur tout en l'instruisant et en suivant l'impératif de faire voir, de faire vivre et de faire vrai, le succès du texte dépend en grande partie de la capacité du récit à trouver un équilibre entre les deux modes fondamentaux de discours : le narratif et le descriptif. Un voyageur écrivain tel que Le Beau doit rapporter ce qu'il a vu tout comme ce qui est arrivé, et le fait souvent de manière chronologique, interrompant l'action par des digressions : c'est précisément le cas du roman de Le Beau et de la relation de voyage de Lahontan. Si l'action risque de placer la narration aux frontières du roman d'aventures et de la fiction pure, la description des terres et des peuples, quant à elle, pousse dans

la direction des écrits documentaires. Puisque toute description perturbe nécessairement la narration des événements, cette tension — ou même cet antagonisme — demeure fondamentale même si ses manifestations évoluent avec la transformation des genres. Quand, au XVIII^e siècle, le nouveau roman adopte le voyage comme thème préféré et motif discursif de choix et que l'écriture du voyage elle-même évolue vers l'aventure et le divertissement ou vers un genre plus personnel et finalement introspectif, le champ narratif se réduit et s'éloigne de la documentation objective concernant les nouveaux mondes et les réalités historiques. Ceci est vrai pour la littérature viatique en général et encore plus pour la relation de voyage, qui renvoyait auparavant à un témoignage objectif. La subjectivité du voyageur se trouve maintenant au centre des préoccupations de l'auteur, et c'est le mode descriptif et introspectif qui rend désormais compte de l'importance des événements et des choses pour le voyageur, explorant la sensibilité et la psyché de celui-ci. Ces transitions entre des modes discursifs différents nécessitent des talents d'écriture qu'un simple voyageur ne possède pas toujours. De plus, l'importance croissante prise par la relation autobiographique, le récit d'aventures et la nouvelle exotique indique, par exemple, les excès possibles d'un récit de voyage qui dériverait vers le pur imaginaire poétique ou vers le roman héroïque (voir Chupeau, 1977, p 548 et 552). L'histoire littéraire a conservé bon nombre d'exemples de ces cas. Le Beau et Lahontan témoignent de ces changements et y répondent de façons différentes : Le Beau présente un seul texte d'un genre véritablement intermédiaire, tandis que l'œuvre de Lahontan comprend des textes de genres différents. Les deux auteurs mettent en scène des narrateurs fictifs, hauts en couleur, en se

basant sur leur expérience personnelle. Tous deux sont des voyageurs qui écrivent plutôt que des auteurs qui voyagent et écrivent ensuite pour publier. Leur exploration réussie des différents modes de discours, leur emploi d'une panoplie d'outils « littéraires » qui sont tout sauf « simples » et la présence forte d'un narrateur employant la première personne annoncent déjà la direction que prendra le roman futur qui transformera tout l'horizon discursif. La littérature de voyage ne restera pas insensible à ces développements puisque le goût changeant du public remodèle autant le discours du voyageur que le spectre complet des discours (voir Chupeau, 1977, Adams, 1983, ainsi que Stagl, 1980, p. 376-379).

Conclusion

Si, au XVII^e siècle, les relations de voyages dépassent le roman dans les préférences des lecteurs français et s'imposent en tant que modèle épistémologique dominant des discours classiques de la période (voir Doiron, 1988, p. 83-108), elles demeurent pourtant un genre intermédiaire. Avec l'émergence d'un roman plus réaliste, la relation de voyage perd du terrain en France et ailleurs²⁹. Pour rester fidèle à sa fonction documentaire et pour obtenir la faveur du public, le récit de voyage doit se réorienter et se réinventer. La littérature de voyage se trouve à un carrefour : la relation de voyage typique depuis l'époque de

²⁹ La situation est comparable en Angleterre ainsi qu'en Allemagne, mais cette dernière a un certain retard ; pour l'Angleterre, voir Adams (1983) et, pour l'Allemagne, voir Stagl (1980).

l'exploration disparaît au milieu du XVIII^e siècle. L'horizon discursif est transformé à jamais. Mais que s'est-il passé?

Il serait absurde d'en déduire que plus personne ne voyage ou n'écrit ses expériences de voyage après le milieu du XVIII^e siècle. Bien au contraire, la fréquence des voyages augmente, mais leur nature et leurs circonstances, ainsi que les exigences de l'écriture, sont très différentes. Au XVIII^e siècle, la littérature de voyage ne suscite plus le même intérêt auprès du public, car elle ne fournit plus les mêmes nouvelles à sensation que par le passé. La terre et ses habitants sont en grande partie connus et l'exploration de terres étrangères se présente dorénavant sous la forme d'une aventure personnelle ou d'une expédition scientifique ou coloniale. Comme le montrent de manière différente Chupeau (pour la France) et Adams (pour la France et l'Angleterre), le récit de voyage et le roman se séparent après une période d'enrichissement mutuel et après une profonde transformation du genre romanesque par le récit de voyage (voir les bilans de Requemora-Gros, 2012, et Linon-Chipon, 2003). Le roman s'approprie en grande partie l'esthétique de la relation de voyage en faisant du voyage un de ses thèmes privilégiés. En contrepartie, les comptes rendus de voyages évoluent dans une direction différente, privilégiant une écriture plus personnelle et introspective se centrant sur la subjectivité et la sensibilité du narrateur, lui-même un aspect caractéristique, mais non exclusif, du roman émergeant (voir Chupeau, 1977, p. 544-551, et Stagl, 1980, p. 379). À cet égard, le compte rendu de voyage de la période romantique était déjà annoncé. Le roman n'est pas le seul à s'être séparé de la littérature de voyage puisque, avec la transformation du genre, la relation de voyage s'en sépare également. Cette rupture montre que l'écart s'estompe entre littérature de voyage et

relation de voyage. Alors que la littérature de voyage était libre d'adopter certains aspects du roman, la relation de voyage — telle que je l'ai présentée ici — ne l'était pas à cause de la relation unique qu'elle entretenait avec les rapports institutionnels et de l'accent mis sur la vérité et la transmission du savoir. Pour évoluer, la relation de voyage a donc dû emprunter un parcours différent.

Nous avons vu la façon dont la compilation de comptes rendus de voyage transforme le discours du voyage et annonce la collection encyclopédique de données. Et c'est sans doute dans cette direction qu'évolue la relation de voyage. Il est donc logique que la diminution spectaculaire des relations de voyages au XVIII^e siècle se reflète dans la disparition de la littérature apodémique. Stagl insiste avec justesse sur l'importance de l'*ars apodemica* dans le développement du savoir — toujours lié aux institutions — et, en particulier, sur son importance pour le développement des sciences sociales et leur influence sur la législation des institutions politiques. Tel est l'aboutissement de ma démonstration : l'établissement de vérités basées sur des preuves empiriques et sur l'instrumentalisation des rapports dans un cadre institutionnel a aussi été caractéristique de la relation de voyage aussi bien en tant que pratique qu'en tant que genre. Étant donné cette situation, il n'est pas surprenant que les changements épistémiques ayant eu lieu entre les XVI^e et XVIII^e siècles aient eu un impact profond et durable et que les changements dans la conception du savoir et de sa production aient été accompagnés de méthodes et de discours nouveaux.

D'une certaine manière, cette « disparition » d'un discours indique plutôt sa transformation que sa discontinuité.

Au XVI^e siècle, nous trouvons une prolifération de discours et de pratiques qui doivent beaucoup au voyage et à sa mise en texte, et qui persistent au-delà du XVIII^e siècle (période où prennent fin les relations de voyage) à travers la géographie, la botanique, l'ethnographie, la pharmacologie, l'histoire, « l'antiquarianisme », etc., sans oublier les « statistiques » et leurs descendantes modernes, les sciences sociales. Ce changement affecte sans aucun doute le discours du voyage en général. Il faut préciser cependant que l'infrastructure institutionnelle accompagnant cette transformation joue un rôle plus décisif dans le remodelage de la relation de voyage. Avec l'établissement d'académies, d'universités, de sociétés scientifiques et d'agences coloniales ou bureaucratiques de l'État, de l'Église ou du secteur privé, la littérature apodémique prend la forme de questionnaires détaillés, de protocoles et de consignes de plus en plus spécifiques et scientifiques. La relation de voyage devient, par conséquent, encore plus sélective dans ce qu'elle mentionne, dans la façon dont elle le fait et dans le public à qui elle se destine : le compte rendu du travail de terrain et d'enquêtes empiriques dans le domaine ne traite plus ainsi de sa propre histoire ; il est réduit à des données décrivant les sociétés, bureaucratiques ou scientifiques. La prolifération du savoir, avec la fragmentation et la spécialisation des discours, ne permet plus un seul discours global et cohérent. Si ceci indique la fin de la relation de voyage en tant que genre et en tant que pratique, il annonce aussi sa survivance.

Ainsi, ce survol de la relation de voyage ne démontre pas l'identité stable d'un genre, mais la dynamique et la complexité de pratiques significantes, c'est-à-dire de pratiques discursives. Notre article a voulu mettre en contexte la pratique de la

relation parmi l'ensemble des discours en pleine transformation et en rapport avec la mise en place de l'épistémè moderne. Cette démarche n'invalidé pas l'approche générique, loin de là. Dans la mesure où toute analyse doit être capable de rendre compte de la matérialité du langage et de la poétique du texte, le lecteur ou le critique littéraire ne pourra faire autrement que d'examiner le fonctionnement interne des textes. Or les textes — et je dirai même la littérature — ne sont pas de simples objets esthétiques dénués d'implications politiques, sociales et économiques, mais des manifestations concrètes de pratiques humaines, des discours auxquels une approche générique seule ne pourra rendre justice. En replaçant cette discussion dans le contexte plus large d'une approche discursive, le critique pourra rendre compte non seulement de la poétique des récits et peut-être des genres, mais aussi de l'historicité même de ses concepts et instruments.

Bibliographie

- ADAMS, Percy G. (1962), *Travelers and Travel Liars, 1660-1800*, Berkeley, University of California Press.
- . (1983), *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, Kentucky University Press.
- ÁLVAREZ, Francisco. (1540), *Ho Preste Joam das Indias. Verdadera Informaçam das terras do Preste Joam*, Lisbon, L. Rodrigues.

- . (1558), *Historiale description de l'Ethiopie, contenant vraye relation des terres et païs du grand Roy et Empereur Prete-Jan*, Antwerp, Jean Bellere.
- ANONYME. (1557), *Relazione della vittoria hauuta da monsignor, il duca di Sauoia, contra Francesi, il giorno di s. Lorenzo del 57 sotto santo Quintino*, Cremona, Vincenzo Conti.
- ANONYME. (1566), *Relation und Extract von aussagen und besonderen Kundtschafften des Türkens eroberung Zigeths, erfolgt auff den 7. tag Septembris, 1566*, Augsburg, Zimmermann.
- ANONYME. (1609), *Relation: Aller Fuernemmen und gedenckwuerdigen Historien so sich hin und wider in Hoch- und Nieder-Teutschland, auch in Frankreich, Italien, Schott und Engelland, Hisspanien, Hungern, Polen, Siebenbürgen, Wallachey, Moldaw, Türcken Inn diesem 1609. Jahr verlauffen und zutragen möchte*, Strasbourg, Carolus.
- ATKINSON, Geoffrey. (1924), *Les Relations de voyages du XVII^e siècle et l'évolution des idées : contribution à l'étude de la formation de l'esprit du XVIII^e siècle*, Paris, Champion.
- . (1926), *La Littérature géographique française de la Renaissance : répertoire bibliographique*, Paris, A. Picard.
- . (1936), *Supplément au répertoire [...]*, Paris, A. Picard.
- AUSTIN, John Langshaw. (1962), *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press.
- . (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BAZÁN, Don Álvaro de (1583?), *Relation of the expungnable attempt and conquest of the yland of Tercera [...] by Don Albaro de Bacan*, Londres, Thomas Purfoote.

- BAZIN-TACCHELLA, Sylvie, Robert MARTIN et Hiltrud GERNER (eds.). 2009, *Dictionnaire du Moyen Français, 1330-1500*, <<http://www.atilf.fr/dmf>>.
- BERMUDEZ, João. (1565), *Breve relação da embaixada que o patriarcha D. João Bermudez trouxe do imperador da Ethiopia, chamado vulgarmente Preste João, dirigida al rei D. Sebastião [...]*, Lisbon, s.n.
- BLOTE, Hugo de. (1629), *Tabula Peregrinationis continens Capita Politica*, dans Paul Hentzner, *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae*, 2^e éd., Nuremberg, Wagenman et Guntzel.
- BOEHME, Johann. (1540), *Recueil de diverses histoires touchant les situations de toutes regions et pays és trois parties du monde*, Anvers, imprimé par Antoine des Goys pour Pierre Brilman.
- . (1520), *Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus [...] ex multis clarissimis rerum scriptoribus*, Augsburg, Sigismund Grimm et Marcus Wirsung.
- BRACCIOLINI, Poggio. (2004 [1439]), *De varietate fortunae ; De l'Inde : les voyages en Asie de Niccolò de' Conti : De varietate fortunae livre IV*, Turnhout, Brepols.
- CARILE, Paolo (éd.). (1999), *Voyage autour du Monde de Francesco Carletti (1594-1606)*, Paris, Chandeigne.
- CARLETTI, Francesco. (1701), *Ragionamenti sopra le cose da lui vedute ne' suoi viaggi dell'Indie occidentali come d'altri paesi*, Florence, Carlieri.
- CHAPELAIN, Jean. (1936), *Opuscles critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz.

- CHINARD, Gilbert. (1911), *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, Hachette.
- CHUPEAU, Jacques. (1977), « Les récits de voyages aux lisières du roman », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 77, n^o 3-4, p. 536-553.
- CORTÉS, Hernán. (1993), *Cartas de Relación*, Ángel Delgado Gómez (éd. et introduction), Madrid, Castalia.
- . (1522), *Carta segunda de relación [...]*, Seville, Cromberger.
- DAVIES, William. (1614), *A true relation of the travels [...]*, Londres, Thomas Snodham.
- DE CONTI, Niccolò, voir BRACCIOLINI, Poggio.
- DE VIVO, Filippo. (2011), « How to read Venetian relazioni », dans COHEN, Thomas V. et Germaine WARKENTIN (eds.), « Things Not Easily Believed : Introducing the Early Modern Relation », numéro spécial de *Renaissance et Réforme*, vol. 34, n^o 1-2 (hiver-printemps), p. 25-59.
- DIDEROT, Denis et Jean le Rond D'ALEMBERT (éd.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 17, consulté sur le site de Robert Morrissey (éd.), University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project <<http://encyclopedia.uchicago.edu/>>.
- DOIRON, Normand. (1988), « L'Art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique », *Poétiques*, février, p. 83-108.
- . (1995), *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- DRAKE, Sir Francis. (1653 [1652]), *Sir Francis Drake revived [...]*

Being a summary and true relation of foure severall voyages [...], Londres, Nicholas Bourne.

- (1683), *The Voyages and travels [...] into the West-Indies, and round about the world. Giving a perfect relation of his strange adventures, and many wonderful discoveries [...]*, Londres, M. H. et I. M. pour P. Brooksby.

FROÍIS, Luís. (1598), *Nova Relatio Historica De Statu Rei Christianae In Iaponia [...]*, Mainz, Albinus.

FURETIÈRE, Antoine. (1727), *Dictionnaire universel [...]*, La Haye, Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean van Duren, Charles Le Vier, La veuve van Dole.

GLARE, P. G. W. (éd.). (1996), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.

- (éd.). *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press <<http://oxforddictionaries.com>>.

GRATALORI, Guglielmo. *De regimine iter agentium vel equitum, vel navi, vel curru seu rheda etc. viatoribus et peregrinatoribus [...]*, Bâle, s.n.

GREEN, John. (1745-1747), *A New General Collection of Voyages and Travel*, Londres, Thomas Astley.

HAPPEL, Eberhard Werner. (1683-1691), *E. G. Happelii grösseste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genandte Relationes curiosae : worinne fürgestellt u. angeführet werden d. merckwürdigste Historien u. Geschichte d. vorigen u. jetzigen Zeiten welche sich auff diesem grossen Schau-Platze d. Welt zugetragen*, Hamburg, Wiering.

- HAKLUYT, Richard. (1589), *The Principall Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation [...]*, Londres, George Bishop et Ralph Newberie, députés de Christopher Barker.
- HOLTZ, Grégoire. (2006), « Le style nu des relations de voyages », dans Michel JOURDE et Jean-Charles MONFERRAN (éd.), *Le Lexique métalittéraire français, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, p. 165-185.
- et Vincent MASSE. (2012), « Étudier les récits de voyage : Bilan, questionnements, enjeux », dans Grégoire HOLTZ et Vincent MASSE (dir.), *La littérature de voyage, Arborescences*, n° 2, mai, <<http://id.erudit.org/iderudit/1009267ar>>.
- HUYGENS, R. B. C. (éd.) (1994), *Peregrinationes tres, Saewulf, John of Würzburg, Theodoricus*, Turnhout: Brepols, 7, Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 139, p. 59-77.
- LAFITAU, Joseph-François. (1724), *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain et Hochereau.
- LAHONTAN. (1703), *Mémoires de l'Amérique septentrionale ou la suite des voyages de Mr Le Baron de Lahontan ; Qui contiennent la Description d'une grande étendue de Païs [...]*, La Haye, Frères l'Honoré.
- . (1703), *Nouveaux Voyages de Mr. Le Baron de Lahontan dans l'Amérique septentrionale ; Qui contiennent une relation des différens Peuples qui y habitent [...]*, La Haye, Frères l'Honoré.
- . (1704), *Suite du voyage de l'Amérique ou Dialogues de Monsieur le Baron de Lahontan et d'un sauvage dans l'Amerique, Contenant une description exacte des mœurs & des coutumes de ces Peuples sauvages. [...] Avec les voyages du*

même en Portugal & en Danemark. [...], Amsterdam, la veuve de Boeteman et Londres, David Mortier.

LE BEAU, Claude. (1738), *Les Aventures du Sieur Claude Le Beau, avocat en parlement, ou Voyage curieux et nouveau parmi les Sauvages de l'Amérique Septentrionale. Dans le quel on trouvera une description du Canada, avec une Relation très particulière des anciennes Coutumes [...]*, Amsterdam, Herman Uytwerf.

LE GOBIEN, Charles, Jean Baptiste DU HALDE, Louis PATOUILLET et Nicolas MARÉCHAL pères (éd.). (1702-1776), *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, 34 vol.

LE JEUNE, Paul. (1634), *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, en l'année 1633, envoyée au R[évérénd] P[ère] Barth. Iaquinot, Provincial de la Compagnie de Jesus en la province de France par le P.[ère] Paul le Jeune de la mesme compagnie, Superieur de la résidence de Kebec*, Paris, Cramoisy.

LE HUENEN, Roland. (1990), « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? », *Littérales*, n° 7, p. 11-27.

LINON-CHIPON, Sophie. (2003), *Gallia orientalis. Voyages aux Indes orientales, 1529-1722 ; poétique et imaginaire d'un genre littéraire en formation*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.

LITHGOW, William. (1640), *The totall discourse of the rare adventure [...]*, Londres, I. Oakes.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam. (2007), « Pourquoi les savants écrivent-ils des histoires », *Le Français préclassique*, n° 10, p. 233-247.

- MOTSCH, Andreas (2008), « La collection des mœurs de Johannes Boemus ou la mise en scène du savoir ethnographique », *Le Théâtre de la curiosité*, Cahiers V. L. Saulnier, 25, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 51-65.
- . (2011), « Relations of Travel: Itinerary of a Practice », dans Thomas V. COHEN et Germaine WARKENTIN (dir.), « Things Not Easily Believed: Introducing the Early Modern Relation », numéro spécial de *Renaissance et Réforme*, vol. 34, n° 1-2 (hiver-printemps), p. 207-236.
- OUELLET, Réal (éd.). (1990), *Lahontan ; Œuvres complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- (1993), « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, p. 235-252.
- . (2008), « Pour une poétique de la relation du voyage », dans Marie-Christine PIOFFET et Andreas MOTSCH (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles), Esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 17-40.
- PAVINIS, Johannes Franciscus de. (ca. 1486-1494), *Relatio circa canonizationem beati Bonaventurae*, Cologne, Johann Koelhoff der Ältere.
- PORDENONE, Odoric de. (1929 [1330]), « Relatio », dans Anastasius VAN DEN WYNGAERT (éd.), *Itinera et Relationes Fratrum Minorum Saeculi XIII et XIV*, Florence/Quaracchi, Collegium S. Bonaventurae, Sinica Franciscana I, vol. 1, p. 381-495.

- PINTO, Fernão Mendes. (1614), *Peregrinaçam de Fernam Mendez Pinto [...]*, Lisbonne, Pedro Crasbeeck.
- PIOFFET, Marie-Christine et Andreas MOTSCH (dir.). (2008), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles), Esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- POULIOT, Léon, S.J. (1940), *Étude sur les Relations des Jésuites de la Nouvelle-France, 1632-1672*, Montréal et Paris, Desclée de Brouwer.
- PRÉVOST, Antoine François. (1746-1759), *Histoire générale des voyages ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent [...]*, Paris, Didot.
- PYRCKMAIR, Hilarius. (1577), *Commentariolus de arte apodemica seu vera peregrinandi ratione*, Ingolstadt, D. Sartorii.
- RALEIGH, Sir Walter. (1596), *The discoverie of the large, rich, and bevvtyfyl empire of Guiana with a relation of the great and Golden Citie of Manoa [...]* 1595, Londres, Robert Robinson.
- RAMUSIO, Giovanni Battista. (1563), *Primo volume e terza editione delle Navigationi et viaggi [...]*, Venise, Giunti.
- REQUEMORA-GROS, Sylvie. (2012), *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- REY, Alain (éd.). (2003), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SOREL, Charles. (1667), *Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des libraires du Palais.

- STAGL, Justin. (1980), « Der wohl unterwiesene Passagier », dans Boris Illich Krasnobaev *et. al.*, *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforchung*, Munich, Camen, p. 353-384.
- . (1995), *A History of Curiosity. The Theory of Travel, 1550-1800*, Londres, Routledge.
- . (2000), « *Ars apodemica* : Voyage d'étude et art du voyage », dans Tibor KLANICZAY, Eva KUSHNER et Paul CHAVY (dir.), *L'Époque de la Renaissance, 1400-1600*, vol. 4 « Crises et nouveaux essors 1560-1610 », Amsterdam, John Benjamins, p. 285-306.
- TAVERNIER, Jean-Baptiste. (1681), *Vierzig-Jährige Reise-Beschreibung [...]*, Nuremberg, Hofmann.
- TURLER, Hieronymus. (1574), *De Peregrinatione et agro neapolitano*, Strasbourg, Bernhardus Iobinus.
- . (1575), *The Traveiler of Jerome Turler*, Londres, Veale.
- VALLÉE, Andréanne (éd.). (2011), *Avantures du sieur Claude Le Beau, avocat en parlement. Voyage curieux et nouveau parmi les Sauvages de l'Amérique septentrionale*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- WOLFZETTEL, Friedrich. (1996), *Le Discours du voyageur ; pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, PUF.
- ZWINGER, Theodor. (1577), *Methodus apodemica in eorum gratiam, qui cum fructu in quocunq[ue] tandem vitae genere peregrinarti cupiunt*, Bâle, Basileae Eusebii Epsicopii opera atque impensa.

Résumé

La question des genres dans la littérature viatique est aussi problématique qu'instructive en raison notamment de son hybridité. Cet article aborde la question par un détour substituant à l'analyse des procédés littéraires une approche pragmatique. En resituant la pratique littéraire dans le contexte général des activités humaines, l'article retrace l'itinéraire de la relation de voyage entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Le double parcours, historique et méthodologique, permet de déterminer les possibilités de la relation de voyage, son développement discursif et littéraire ainsi que la production de savoirs dans laquelle elle est engagée. L'accent mis sur la période de formation de notre épistémè moderne met au jour nos propres méthodes et outils analytiques et permet éventuellement de repenser les intérêts et les limites d'une approche générique.

Abstract

The issue of literary genres in travel literature harbours as many problems as insights because of its hybridity. This article addresses the question of genres by a detour, substituting an analysis of literary procedures by a pragmatic approach. Repositioning literary practice within a general context of human activity, the article traces the destiny of the relation between the 16th and 18th centuries. This double track, historical and methodological, allows to identify the conditions of possibility of the travel relation as a distinct practice, its discursive and literary development as well as the production of knowledge it is engaged in. The focus on the formative period of our modern *episteme* allows us to reflect more on our own methods and analytical tools and to rethink the usefulness and the limits of the generic approach.

Réception des relations de voyage en Nouvelle-France dans quelques histoires littéraires du Québec et du Canada

Sébastien Côté
Université Carleton

Pour ce numéro thématique consacré aux genres littéraires, j'ai choisi de poursuivre une exploration entamée il y a quelques années déjà, c'est-à-dire un débroussaillage de la tradition historiographique québécoise, destiné à mettre en évidence son attitude à l'égard du patrimoine lettré de la Nouvelle-France. Toutefois, dans le présent article, au lieu d'adopter une perspective panoramique et généraliste, je me concentrerai plus modestement sur la réception des relations de voyage dans une sélection d'ouvrages d'histoire de la littérature canadienne, canadienne-française ou québécoise publiés depuis la fin du

19^e siècle. Peu prisée par la critique historique, souvent nationaliste, à cause de sa nature forcément exogène, en apparence informe, et, surtout, dénuée de prestige, la relation de voyage fait depuis longtemps l'objet de jugements négatifs, quand elle n'est pas tout simplement ignorée. Il est vrai que, comme le souligne Réal Ouellet, « [p]ar rapport à l'épopée et au roman, la relation de voyage occupe la même position que l'histoire ou la géographie : elle n'a pas pour objectif déclaré le fictionnel et le littéraire » (p. 1). En dépit de ces résistances, la relation de voyage occupe une place bien à elle dans le discours historiographique. Ainsi, au moyen d'une mise en contexte étayée de quelques exemples tirés d'histoires littéraires publiées au Québec depuis la fin du 19^e siècle, j'esquisserai un portrait d'ensemble de la réception des œuvres appartenant à ce « genre protéiforme » (*ibid.*) et mal aimé. Puisque l'étude de ce vaste corpus dépasse largement les objectifs d'un article de synthèse, je me suis concentré sur trois titres en particulier : *A History of Canadian Literature* (1989) de William H. New ; *Kanadische Literaturgeschichte* (2005), sous la direction de Konrad Groß, Wolfgang Klooff et Reingard M. Nischik ; et, enfin, *Anthologie. Confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui. Tome 3 : de la Nouvelle-France au Québec actuel* (2007), sous la direction d'André G. Turcotte. S'il apparaît éclectique de prime abord, ce choix se justifie aisément, comme je le montrerai plus loin. En effet, ces titres présentent trois perspectives distinctes sur le corpus étudié : pancanadienne, germanophone et québécoise (voire cégépienne).

Passer en revue, pinceau de l'archéologue à la main, les strates d'un métadiscours abordant le patrimoine lettré de la Nouvelle-France, ici plus particulièrement le discours sur la relation de voyage, voilà un exercice qui peut sembler des plus

rébarbatifs. Pourquoi, en effet, examiner de tels artefacts au moyen d'une coupe transversale, sinon pour mettre au jour une espèce d'ordonnancement axiologique et forcément daté des goûts littéraires ? C'est justement à cette tâche que s'est attelée Karine Cellard dans *Leçons de littérature : Un siècle de manuels scolaires au Québec*. Elle y montre tout l'intérêt que présente un examen minutieux d'ouvrages qui, le plus souvent, ont des visées pédagogiques parfaitement assumées. Dans l'introduction, elle écrit avec justesse :

C'est que la littérature, comme toutes les sciences humaines et disciplines artistiques, n'est pas une matière neutre et son enseignement ne peut se limiter à la transmission d'un contenu objectif. Lorsqu'il s'agit de présenter une tradition littéraire — qui plus est la tradition nationale —, un ensemble complexe de facteurs est susceptible de se mêler aux strictes considérations disciplinaires pour en infléchir le discours (p. 10).

Plus loin, elle applique ce principe général à l'étude de la tradition québécoise :

Il va sans dire que la mythologie de la littérature québécoise s'est complètement transformée entre la publication du premier *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* proposée par Mgr Camille Roy en 1918 et les synthèses pro-Révolution tranquille publiées en 1996 pour répondre aux exigences de la réforme Robillard. C'est à ce travail progressif sur la tradition que donne accès une telle étude panoramique, attentive tant au remaniement du canon littéraire qu'aux glissements dans la conception de l'identité nationale ou au rapport même à l'œuvre lue. (p. 12)

Bref, la manière dont une institution donnée prend la parole pour façonner à rebours une tradition littéraire, dans le but notamment de la transmettre par l'entremise de l'école, peut épouser diverses formes.

Pour accéder au statut de *classique*, je le rappelle, il faut qu'une œuvre ainsi désignée s'inscrive dans une histoire littéraire particulière où se serait opérée, comme l'écrit Alain Vaillant, « la formation progressive d'une tradition historique et d'un panthéon des grands auteurs, dignes d'être imités » (p. 22). Cette tradition historique, dont l'idée se cristallise au cours du 19^e siècle européen (du moins, en ce qui concerne l'espace culturel occidental), a presque forcément un cadre *national*. C'est d'ailleurs en ces termes que Gustave Lanson conclut « La méthode de l'histoire littéraire », son célèbre article de 1910 :

La critique, dogmatique, fantaisiste, ou passionnée, divise : l'histoire littéraire réunit, comme la science dont l'esprit l'inspire. Elle devient ainsi un moyen de rapprochement entre des compatriotes que tout le reste sépare et oppose, et c'est pourquoi j'oserais dire que nous ne travaillons pas seulement pour la vérité ni pour l'humanité : nous travaillons pour la patrie. (p. 56)

Or, selon Cellard, c'est précisément ce qu'ont fait la plupart des auteurs de manuels d'histoire littéraire du Canada français tout au long du 20^e siècle, mais dans le cadre particulier d'une littérature perçue comme mineure par rapport à la tradition française. Ils y sont notamment parvenus au moyen d'astucieuses « mises en intrigue » : « Comme toute entreprise historiographique, l'histoire littéraire élabore un récit qui, sous les dehors rassurants de l'objectivité, propose l'interprétation personnelle d'un corpus donné à un certain moment du temps » (p. 15). C'est à un examen de ce genre, quoique plus spécifique, que je voudrais consacrer les pages qui suivent. Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de rappeler sommairement le contexte de réception québécoise des écrits de la Nouvelle-France, en particulier des relations de voyage.

En se penchant sur les développements de l'écriture de l'histoire littéraire du Québec depuis la fin du 19^e siècle, on pourrait s'étonner du traitement réservé au corpus du Régime français, *a fortiori* de l'appréciation de la relation de voyage. À ce sujet, le point de vue d'Yvan Lamonde, qui a envisagé certaines de ces questions dans la perspective de l'histoire du livre et des institutions, me semble éclairant. En effet, dans *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, il résume en ces termes le processus général de construction identitaire :

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, en raison du développement du Bas-Canada, du Canada-Uni et du Canada, les « métropoles » politico-culturelles du Canada français se font plus présentes dans la recherche de son identité. La référence aux héritages culturels et politiques extérieurs du Canada français se fait plus fréquente et oblige à prendre la mesure du poids relatif de la France, de l'Angleterre, des États-Unis et de Rome dans l'identité en construction du Canada français. (p. 383)¹

Bien que manifeste, l'héritage français se mêle désormais aux apports subséquents, ce qui se reflète également dans le choix des premières œuvres canoniques. Ainsi, au moment où, en Europe, des pays comme la France et l'Allemagne puisaient à même leur tradition linguistique séculaire afin de se constituer autant de patrimoines littéraires nationaux, le Canada français

¹ Il écrit également : « Il y a bien sûr une histoire à faire des idées en Nouvelle-France — la forêt est là pour d'autres goûts, d'autres clairières — mais il est évident qu'en choisissant le début du régime colonial britannique je misais sur l'avènement du régime parlementaire et de l'imprimé pour retracer l'émergence d'une opinion publique. » (p. 10) Bien que la Nouvelle-France occupe une place minime dans l'essai, les chapitres XII et XIII (p. 383-432) éclairent les conditions d'émergence d'une littérature nationale au Canada français. Nova Doyon (2012) s'y intéresse de manière plus précise dans *Formation des cultures nationales dans les Amériques*, où elle compare le Bas-Canada au Brésil.

semblait quant à lui procéder, dans la foulée de Camille Roy, au « travail d'élimination que l'historien impartial doit accomplir, et qu'il devra continuer ». De toute façon, ajoutait Roy, « [n]otre histoire de la littérature serait bien courte, s'il fallait n'y mettre encore que les disparus » (p. X). C'est ainsi que, jusqu'à la fin des années 1960 environ, l'histoire littéraire québécoise a le plus souvent privilégié les auteurs contemporains, autrement dit les vivants, au détriment des « disparus »².

Malgré ce mouvement de fond qui porte l'empreinte intellectuelle de Roy³, on remarque des changements dignes de mention dans les années 1970, notamment un regain d'intérêt pour le passé colonial du Canada français. Par exemple, dans le premier volume de *l'Anthologie de la littérature québécoise* (1978), consacré aux écrits de la Nouvelle-France, le préfacier Gilles Marcotte témoigne d'une réelle volonté de les mettre en valeur, tout en hésitant à leur reconnaître d'emblée un statut littéraire à part entière :

Toutes les sortes d'écriture sont ici mêlées : le sermon et le poème, l'histoire et la *simple relation de voyage*, la critique littéraire et le roman, le discours politique et le journal intime. Nous les réunissons dans le lieu commun de l'écriture, dans cet espace général du langage où tous les textes, si divers qu'ils soient, concourent à dessiner le visage d'une collectivité. N'est-ce pas cela, aussi, une littérature ? (dans LeBlanc, p. XIII ; je souligne)

² Par exemple, encore en 1967, Pierre de Grandpré, Léopold LeBlanc et Georges-Henri d'Auteuil écrivent en ouverture d'un chapitre portant sur les relations de voyage : « On n'a vu naître en Nouvelle-France aucune grande œuvre d'imagination ou de style. Ni les colons, ni les premiers Canadiens n'ont écrit de comédie ou de tragédie, de roman ou de recueil de poèmes. [...] Les premiers textes ne sont que des relations de voyage. Et ce genre continuera par-delà la fondation puis la cession du pays. » (p. 45)

³ Pour entrevoir l'influence considérable de Roy sur sa discipline dans la première moitié du 20^e siècle, voir Cellard (p. 28-113).

Une telle ouverture apparaît également, quoique de manière implicite, dans le premier tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (1978), qui inclut notamment des entrées sur les œuvres de Champlain et de Sagard, de même qu'une sur les *Relations* des jésuites. D'ailleurs, une vingtaine d'années plus tard, le directeur du même *Dictionnaire*, Maurice Lemire, abordera de nouveau la question de la littérarité des textes du corpus colonial. Après avoir passé au crible certaines objections, y compris le fait qu'« [a]ucune histoire littéraire en France n'a retenu les noms de quelque relateur » (p. 16)⁴, il conclut que « ces textes peuvent être lus pour eux-mêmes indépendamment de leur valeur documentaire » (p. 19). Ainsi, « d'ores et déjà, on peut en considérer plusieurs comme de véritables textes littéraires » (*ibid.*). Les pages qui suivent montreront qu'à l'égard du patrimoine lettré de la Nouvelle-France, la tradition de l'histoire littéraire au Québec et au Canada ne s'est pas constituée sur des bases aussi inclusives. Au contraire, il semblerait que les textes du Régime français, quelle que fût leur nature, aient été victimes, pour plusieurs raisons et de différentes manières, de marginalisation.

Réception des relations de voyage au Québec (1874-1957) : un survol

Compte tenu des visées synthétiques du présent article, il m'apparaît nécessaire de préciser dans quel contexte

⁴ Déjà, en 1954, Auguste Viatte émettait un jugement semblable : « Toute pratique qu'elle est, gardons-nous d'imaginer que cette littérature ait pour seul intérêt son contenu ». Puis, citant Gilbert Chinard : « En fait, voyageurs et missionnaires sont presque tous des humanistes, qui comme les Jésuites, ont "formé leur esprit à l'école de Virgile, de Tacite et surtout des *Conciones*" : leurs écrits fourmillent d'allusions aux Anciens. » (p. 26)

interviennent les trois ouvrages retenus, chacun adoptant une perspective distincte, dans le discours sur les origines de la littérature québécoise et canadienne. Pour ce faire, je me référerai à un incontournable du 19^e siècle, l'*Histoire de la littérature canadienne* d'Edmond Lareau, en plus de mettre en avant deux autres essais publiés respectivement en 1918 et 1957, le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, de Camille Roy, ainsi que cet autre intitulé *Littérature canadienne-française*, de Samuel Baillargeon. Or, parmi les auteurs les plus souvent mentionnés dans ces ouvrages, figurent bon nombre de relateurs⁵ ou, du moins, de voyageurs.

Bien qu'il s'apparente parfois à l'inventaire et qu'il souffre de certains problèmes de structure, l'ouvrage de Lareau possède de nombreuses qualités. Pour le lecteur du 21^e siècle, son principal intérêt est de donner accès au point de vue d'un Canadien français cultivé de la seconde moitié du 19^e siècle, non seulement sur le passé littéraire du Canada, mais aussi sur celui de toute l'Amérique coloniale. En effet, au lieu de se cantonner strictement à l'espace géographique occupé par le Québec de 1874, son panorama déborde ses frontières et mentionne pêle-mêle Jean de Laet, Thomas Corneille, René de Laudonnière, Lescarbot, Champlain, Charles Lalemant, Lejeune, Sagard, Vincent Leblanc, Pierre Boucher, le père Marquette, Mgr de St-Vallier, Hennepin, Leclercq, Lahontan, les *Lettres édifiantes et curieuses*, Bacqueville de la Potherie, Lafitau, Charlevoix et Le Beau. Bien qu'il consacre peu de longs développements individuels à ces auteurs, certains passages révèlent assez

⁵ « Le mot *relateur*, utilisé par Labat dans sa préface de 1722 et par Littré, qui l'a lu chez Fénelon et Buffon, renverra tout naturellement à l'auteur [d'une relation de voyage]. » (Ouellet, p. 4)

clairement ce qu'il pense des relations de voyage. Par exemple, au sujet de Champlain, il écrit : « C'est une des meilleures sources de notre histoire. Charlevoix dit que ses mémoires sont excellents pour le fond des choses et pour la manière simple et naturelle dont ils sont écrits. Il n'avance rien qu'il n'ait vu lui-même ou sans avoir le témoignage de personnes sûres. » (Lareau, p. 39) De la même manière, il salue les qualités du témoignage de Nicolas Denys, auteur d'une *Description géographique et historique des costes de l'Amérique septentrionale* (1672) jugée très crédible :

L'auteur ne dit rien qu'il n'a vu de ses propres yeux. Dans le premier volume, il donne une description fort exacte du pays ; le second comprend l'histoire naturelle de la colonie et en particulier tout ce qui regarde la pêche de la morue. Il y étudie aussi les mœurs des sauvages et il termine en citant quelques traits historiques touchant les établissements de ceux qui partageaient avec lui la propriété et le gouvernement de l'Acadie et des environs. (p. 42)

Quant à Gabriel Sagard, dont la récente fortune éditoriale est enviable dans le corpus de la Nouvelle-France, il n'apprécie guère sa crédulité : « L'auteur raconte naïvement ce qu'il a vu en Canada où il demeura pendant quelque temps dans une mission huronne [...]. Son histoire n'a pas fourni beaucoup de matériaux utiles et importants aux écrivains qui l'ont suivi. » (*ibid.*)

Bref, ce qui importe à Lareau dans le genre viatique⁶, c'est d'abord et avant tout la fiabilité du témoignage des relateurs, du

⁶ Bien sûr, la relation de voyage étant un genre polymorphe et composite, elle ne saurait se réduire à une forme convenue. Selon Motsch, il faudrait davantage la considérer comme une pratique discursive en constante évolution : « If the travel narrative in seventeenth-century France overtook the novel in the appreciation of the reader and imposed itself as the dominant epistemological model of the classical discourses of the period, [...] it remained nevertheless an intermediate genre. With the emergence of a more

moment que cette qualité est soutenue par le style. Ainsi, au terme de son parcours pour le moins ambitieux et, du reste, sans précédent à l'époque, c'est sur un ton plutôt résigné qu'il conclut :

Tels sont, en résumé, les principaux écrivains français qui se sont occupés du Canada sous la domination française. Ces travaux n'ont plus à nos yeux l'importance qu'on leur accordait autrefois, malgré qu'ils soient toujours là pour décrire les antiquités américaines et les origines de la colonie. [...] De plus, les écrivains de la domination française ignorent, pour la plupart, la manière de classer les événements, de les apprécier, de chercher les causes et d'analyser les époques. Ils se contentent de narrer simplement le fait dans un ordre méthodique et restreint, sans artifice dans l'arrangement des matières et sans pompe dans leur langage. [...] C'est pourquoi la lecture de ces mémoires est généralement ennuyeuse. (Lareau, p. 51-52)

Il faut souligner qu'au 19^e siècle, une telle perplexité n'est pas isolée. En effet, on en trouve un écho dans *l'Histoire de la littérature française hors de France*, dont l'auteur, Virgile Rossel, plagie Lareau : « Humbles débuts assurément, que ceux de la littérature canadienne. Les premiers colons ne maniaient guère que la pioche. Il s'agissait pour eux de défricher et de labourer, non d'écrire. » (p. 308)⁷ Après un survol de trois pages, Rossel conclut en ces termes railleurs : « Quelques voyageurs, quelques annalistes, une sainte, voilà toute la littérature canadienne durant la domination française. » (p. 311). Décidément, le 19^e siècle n'aime pas les voyageurs⁸ !

realistic novel the travel narrative lost terrain, and did so not only in France. [...] To continue to compete for the favour of the audience, it would have to reorient and reinvent itself. » (p. 227).

⁷ Cette idée à la mode sera plus tard contredite par Auguste Viatte : « Les pionniers de la Nouvelle-France ne manquent donc ni de culture ni du goût d'écrire. » (p. 2). Il le démontre d'ailleurs par la suite.

⁸ Cela est vraisemblablement lié au classement générique des œuvres à la fin du 19^e siècle, de même qu'à la conception des discours historiques, perçus

Plus encore que Lareau, Camille Roy, à cause de son rayonnement au sein de l'institution littéraire canadienne-française du début 20^e siècle, a su imposer ses jugements esthétiques et idéologiques en participant activement à la construction d'une tradition littéraire nationale. S'il se révèle prolix au sujet des auteurs du 19^e siècle et de ses contemporains, insistant sur leur enracinement territorial et leurs thèmes de prédilection, il trouve fort peu à dire sur la Nouvelle-France. La raison de ce silence s'avère très simple : selon lui, l'histoire *littéraire* des Canadiens français ne commence pas avant le choc de 1760⁹. Bien entendu, précise-t-il,

[j]usqu'à cette époque, il y a bien eu, dans la Nouvelle-France, quelques manifestations de vie intellectuelle, des récits de voyage, comme ceux de Champlain, des relations fort intéressantes comme celles des Jésuites, des histoires comme celle de Charlevoix, des études de mœurs comme celles du Père Lafiteau [*sic*], des Lettres édifiantes et remplies de fines observations comme celles de Marie de l'Incarnation (Roy, p. 11-12).

Cela dit, puisque les ouvrages de cette époque furent « tous [*sic*] publiés en France » (p. 12) par des Français, Roy les exclut en bloc de l'histoire littéraire canadienne-française. Pourtant, lorsqu'il décrit la ville de Québec, qui a conservé après 1760 le statut de capitale intellectuelle acquis sous le Régime français, c'est à une relation de voyage flatteuse qu'il se réfère. Fait étonnant, l'auteur cité n'est pas un Français, mais bien un Finlandais de langue suédoise : « [Pehr] Kalm, qui visita la

comme au plus près du « degré zéro » de l'écriture, et ce, bien que les relateurs ne soient en aucun cas des historiens.

⁹ Au contraire, pour Viatte, dont la perspective continentale semble plus conforme au contexte de l'époque, « [l]a littérature française d'Amérique remonte aux débuts mêmes de la colonisation » (p. 1).

Nouvelle-France en 1749, et qui a laissé sur son voyage des notes si curieuses, et si sincères, a remarqué comme notre capitale réunissait alors les éléments d'une société distinguée, où le bon goût s'était conservé, où l'on se plaisait à le faire régner en ses manières, en son langage, en ses toilettes » (p. 12-13). Les descriptions de Québec ne manquant pas chez les voyageurs français du 18^e siècle, même les plus obscurs, on se serait attendu à lire des remarques plus connues, celles d'un Charlevoix par exemple (« Troisième Lettre », p. 234).

Enfin, malgré les sévères critiques essuyées au moment de sa publication¹⁰, la *Littérature canadienne-française* de Samuel Baillargeon se distingue des ouvrages de ses prédécesseurs par le ton employé et la présence marquée de l'iconographie. Il parvient également à concurrencer le *Manuel* de Roy « après cinquante ans de suprématie dans l'enseignement de la littérature nationale » (Cellard, p. 157). Il se révèle aussi plus inclusif que Roy à l'égard de la Nouvelle-France, considérant que ses « monuments écrits » ont suffisamment d'importance pour mériter une vingtaine de pages surprenantes, mais plutôt sympathiques, et ce, bien qu'ils « appartiennent à la littérature française » (Baillargeon, p. 23) :

Tous ces in-folio poudreux sont-ils à feuilleter pour saisir cette évolution sur le vif ? Qu'il suffise de parcourir ceux dont la rédaction est plus soignée et le message plus substantiel. Ils nous communiquent une impression fraîche et nullement frelatée : le thème de la découverte. [...] Impressions naïves, remarques topographiques, coutumes ethnologiques, on trouve

¹⁰ Voir Cellard (p. 175-195). La plus sévère de ces critiques provient sans doute de l'historien Guy Frégault : « Reconnaissant avoir agi en tant que conseiller avec son collègue Maurice Séguin, Frégault précise que les deux professeurs de l'Université de Montréal ont prodigué à Baillargeon "le meilleur de tous les conseils qu'il a reçus : celui de ne pas publier son livre". » (p. 180)

de tout dans les écrits de ces explorateurs, appliqués à donner aux Français une idée du Canada. (*ibid.*)

À la suite de cette entrée en matière, il consacre en moyenne une page à Cartier, à Lescarbot, à Champlain, à Sagard et aux jésuites, tous des relateurs. Sur Champlain, figure incontournable qualifiée de « fondateur du Canada », l'auteur y va d'un jugement en demi-teinte : « Il a vécu assez longtemps au Canada pour s'adapter au pays ; ses écrits en font foi. Quoique de médiocre valeur littéraire, ils révèlent un observateur minutieux, méticuleux même. » (p. 26) La constitution identitaire du Canadien occupant une large place dans la grille de lecture de Baillargeon, il ne faut pas s'étonner de la présence de critères comme l'adaptation et l'enracinement. Toutefois, en ce qui concerne la valeur littéraire, comme bien d'autres avant lui, il adopte une perspective impressionniste : Champlain écrit mal, voilà tout. De même, lorsque vient le temps d'aborder les *Relations* des jésuites, les plus célèbres voyageurs de la Nouvelle-France, il n'a d'autre choix que de se rallier à la tradition pour les encenser, à nouveau sans justifier clairement les raisons objectives de son dithyrambe : « Tous reconnaissent aux *Relations* une valeur *documentaire* indiscutable ; on oublie parfois leur *rare perfection littéraire*, comparativement à la littérature du pays, à cette époque. L'authenticité pittoresque de ces pages héroïques leur donne une vraie valeur artistique. » (p. 28) Malgré les écarts et les erreurs factuelles qui émaillent l'ouvrage de Baillargeon, on ne saurait lui reprocher son manque d'enthousiasme à l'égard des textes qu'il a choisis pour représenter la Nouvelle-France.

Trois ouvrages récents : Canada anglais, Allemagne, Québec

J'aimerais maintenant aborder trois ouvrages plus récents, qui me semblent remplir des fonctions pédagogiques similaires dans leur contexte respectif (canadien-anglais, germanophone et québécois), tout en s'adressant à des publics fort différents, sur le plan tant de la langue que des présupposés culturels. Aussi le choix du destinataire infléchit-il considérablement le traitement du sujet, comme c'était le cas dans les ouvrages abordés jusqu'ici, dont la trame reposait sur certains *a priori* récurrents. Évidemment, l'étudiant universitaire de langue allemande ne dispose pas du même bagage que son homologue canadien-anglais, et tous deux se distinguent du cégépien québécois contemporain. Il va sans dire que ces différences transparaissent dans la manière de présenter le corpus.

Tout d'abord, dans *A History of Canadian Literature*, William New consacre un chapitre à la production littéraire canadienne d'avant 1867, qu'elle soit écrite en français ou en anglais. Reflet d'une sensibilité contemporaine, un tel traitement de la réalité bilingue canadienne n'est pas nouveau en soi. En effet, dans *Five-Part Invention: A History of Literary Histories in Canada*, E. D. Blodgett constate que cette approche intégrée de l'histoire littéraire daterait des années 1920 au Canada anglais, sans toutefois être constante tout au long du 20^e siècle (p. 20-22). Ainsi, Archibald MacMechan et V. B. Rhodenizer affirment en chœur qu'il n'y a pas de production littéraire canadienne-française avant le 19^e siècle, mais s'accordent aussi pour dire qu'il faut aborder la dualité constitutive du Canada : « In spite of their unlikeness, they [les anglophones et les francophones] have also a certain likeness; and any account of the beginnings of Canadian literature must

reckon with these facts. » (p. 53)¹¹ Quant à Lionel Stevenson, à la recherche d'un « homogeneous outlook », son « Manifesto for a National Literature » ne mentionne jamais la tradition francophone (p. 7 et 1-9).

Il va sans dire que, dans un contexte marqué par la Confédération et l'expansion vers l'ouest, les relations de voyage en Nouvelle-France n'occupent pas une place de choix. Ainsi, même quand Lorne Pierce les mentionne au passage, il ne tarde pas à les exclure du corpus canadien pour les raisons déjà invoquées par Roy :

From the appearance of Jacques Cartier's *Voyages de découverte au Canada 1534-1552* [*sic*], to the close of the French régime, many priceless narrations of discovery, colonization and missionary enterprises were published in Paris and elsewhere. While these are our main sources of information covering this period, they do not belong to the body proper of Canadian literature. (p. 3)

L'ambition du bilinguisme mise à part, l'approche privilégiée par New diverge encore considérablement de celle de ses prédécesseurs, notamment en ce qui concerne le traitement réservé au corpus des relations de voyage au Canada datant de l'époque coloniale. En les traitant comme une masse de textes qui décrivent, à diverses époques et en plusieurs langues, le territoire qui forme désormais le Canada moderne, l'auteur extirpe de ces récits leur tradition respective, les décloisonne, ce qui rappelle leur existence simultanée dans un espace discursif donné. Autrement dit, James Cook aurait pu lire Charlevoix. Un autre trait d'importance soulevé par New concerne la valeur littéraire de ces relations, car si « [a]lmost all these explorers left observations and records [...] », souligne-t-

¹¹ Voir aussi Rhodéziner (p. 251-260).

il, « [s]uch records vary markedly in literary quality » (p. 25). Les développements privilégiés dans le chapitre visent à étayer cette affirmation.

Après une mise en contexte historique soignée (p. 24-38), New consacre une vingtaine de pages à un substantiel corpus de relations de voyages, les regroupant en trois catégories : « Exploration journals » (p. 38-46), « Missionary journals » (p. 46-50) et « Travel, captivity and settlement journals » (p. 50-56). Bien que les œuvres écrites en français restent minoritaires dans l'ensemble du chapitre, elles sont traitées sur le même plan que les autres, bien à leur place sur la ligne du temps. Ainsi, dans la première section, on relève deux petits paragraphes sur Cartier « who, like Adam in the garden, gave names to the land » (p. 39), un sur Champlain, dont l'essentiel porte sur la légende du Gougou¹², et quelques phrases sur Hennepin, dont les œuvres sont qualifiées de « tangle of truths, half-truths, plagiarised adventures and wholesale fictions » (p. 40). En somme, selon New, « [t]he writers [des débuts de la Nouvelle-France] were torn [...] between devils and fables; between a belief in an active, effective spirit world that interfered in human behaviour, and a rationalist desire for more tangible explanations » (p. 39). C'est un peu mince, compte tenu de la richesse du corpus, mais les synthèses de ce genre impliquent de douloureux sacrifices, surtout lorsqu'on cherche à rapprocher deux traditions qui, le plus souvent, semblent mener des vies parallèles¹³.

¹² Champlain en fait mention (p. 183-185).

¹³ New disposera d'un espace éditorial plus important dans son *Encyclopedia of Literature in Canada* (2002). On y trouve notamment des entrées sur Champlain, Sagard, les *Relations* des Jésuites et Lahontan.

Contrairement à ce qu'on a observé dans la section précédente, l'essentiel du propos de « *Missionary journals* » concerne des relateurs francophones. Sans grande surprise, les *Relations* des jésuites tiennent le haut du pavé et quatre pages entières leur sont consacrées. Après avoir souligné l'influence marquante des *Relations* sur la tradition historiographique de langue anglaise, par le truchement de l'édition américaine de Reuben Gold Thwaites (1896-1901) et de l'œuvre de Francis Parkman, New en résume ainsi le contenu : « Read attentively, the *Relations* are indeed full of incident; they are also markedly varied in style, full of mundane details about crops and daily routine, and sometimes transparent in their exhaustion and frustration — with the work of the missions and with the political tensions of colonial life. » (p. 47) Plus loin, il souligne la difficile et nécessaire adaptation des missionnaires français à leur terre d'accueil parfois hostile et dénuée de tout ce qu'ils estimaient élémentaire. Autrement dit, « Canada was not France » (*ibid.*). En somme, l'auteur relève les principales caractéristiques des *Relations*, insistant sur la personnalité de certains relateurs (dont Brébeuf et Lejeune) et attirant l'attention sur les « human dimensions » (p. 48) qu'ils révèlent, sans pour autant négliger l'abondance des récits enchâssés et des variations stylistiques : « Some of the phrasing is casual and unornamented; some is clearly contrived, with balanced clauses and climactic arrangement. » (p. 47) Au terme de ce développement, le lecteur a bien saisi que les *Relations* des jésuites sont riches et variées, ce qui leur assure une place à part dans la tradition viatique canadienne.

Quant à la dernière page de la section, elle s'avère beaucoup moins étoffée. Il est vrai que parmi les quatre religieuses mentionnées, Marie Morin, Marguerite Bourgeoys,

Jeanne Mance et Marie de l'Incarnation, seules les trois dernières ont fait le voyage vers la Nouvelle-France (Marie Morin est née à Québec). De toute façon, puisque la vie religieuse semble de prime abord en parfaite contradiction avec la relation de voyage, New se concentre sur les aspects intimes de leur écriture.

Enfin, la troisième section consacrée aux voyageurs, « Travel, captivity and settlement journals », n'inclut aucun auteur francophone, à l'exception de St-John de Crèveœur, en passant (p. 55). Or, ses *Letters from an American Farmer* (1782) furent rédigées en anglais, sa langue seconde, dans la toute jeune république américaine. Comme la Nouvelle-France ne manque pas d'aventuriers prompts à prendre la plume, il semble légitime de se demander où sont Radisson, Lahontan et Le Beau, qui maniaient tous aisément l'art du récit, dans le vrai comme dans le faux. Ces quelques réserves mises à part, le panorama offert par New se démarque, en raison notamment de sa perspective pancanadienne et de ses destinataires anglophones, de ceux qu'on trouve habituellement dans les ouvrages québécois du même type.

L'intérêt pour la littérature canadienne dans les deux langues officielles ne s'arrêtant pas aux frontières du pays, il est heureux que la recherche menée à l'étranger aboutisse elle aussi à des ouvrages de synthèse, indices d'une certaine dissémination dans le monde de l'enseignement universitaire. Ainsi, la rigoureuse *Kanadische Literaturgeschichte* [*Histoire de la littérature canadienne*] que nous allons maintenant examiner constitue « la première présentation générale de la littérature canadienne publiée en langue allemande » (Groß, Klooß et Nischik, p. VII ; je traduis). Malheureusement, pour des raisons

linguistiques, les publications originales de ce genre circulent peu dans les milieux fréquentés par les spécialistes québécois et canadiens-anglais¹⁴. Aussi le public visé par la *Kanadische Literaturgeschichte* est-il germanophone (Allemagne, Autriche et Suisse) et universitaire (étudiants et professeurs).

Pourtant, l'intérêt de l'ouvrage ne tient pas qu'à sa langue de rédaction, mais bien davantage à sa structure, qui se distingue par un découpage périodique original, au corpus couvert et, surtout, à sa perspective extérieure qui réduit les interférences d'une idéologie nationale. C'est ce genre de renouvellement que permet un regard distant, où toutes les formes du « nous » se trouvent exclues. Ainsi, le premier chapitre ne traite pas de la production écrite des premiers voyageurs européens, mais bien de la tradition orale des Amérindiens (« Die mündliche Literatur der Ureinwohner »), dont les origines sont millénaires. Quant au deuxième chapitre (« Die Weißen kommen »), il esquisse un portrait général des explorations européennes entre l'an 1000 et 1600, donc de l'arrivée des voyageurs blancs. Outre Cabot, Verrazzano, Frobisher et Davis, l'auteur y mentionne Jacques Cartier et André Thevet. Bien que fort courts (douze pages en tout), ces deux chapitres donnent tout de suite le ton de l'ouvrage, en indiquant que rien ne sera négligé.

Cela dit, le troisième chapitre est le plus pertinent en ce qui concerne la Nouvelle-France. Il couvre les années 1604 à 1760 et les principaux auteurs y figurent, qui sont presque tous des relateurs : Champlain, Biard, Charles Lalemant, Sagard,

¹⁴ Par exemple, pour la plupart des chercheurs en littérature québécoise, l'ouvrage de Petr Kyloušek, *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury* (2005), reste inaccessible sans traduction.

Lejeune, Brébeuf, Boucher, Lescarbot, Hennepin, Lahontan, Lafitau, Charlevoix et même Radisson¹⁵. Au passage, Klaus-Dieter Ertler souligne les procédés littéraires à l'œuvre dans le corpus viatique : « Puisque les relations de voyage et de colonisation consistent pour la plupart en une série de microrécits mâtinés de fiction, elles ne sont nullement dépourvues d'une dimension littéraire.¹⁶ » Plus loin, au sujet de Lejeune, il précise son jugement : « Malgré les contraintes rigoureuses imposées par l'ordre [des jésuites] quant à la fonction édifiante, dans les écrits de Lejeune, contrairement aux relations documentaires de Cartier et Champlain, les aspects littéraires ne sont pas relégués à l'arrière-plan.¹⁷ ». Enfin, son survol des *Relations* des jésuites l'amène à réfléchir à leur complexité générique : « Même par rapport au genre, il ne saurait y avoir de description univoque : même si, d'un point de vue fonctionnel, les lettres des jésuites se conforment au format de la relation annuelle prescrit par l'ordre, il n'en demeure pas moins qu'à l'intérieur de ce cadre se trouve une multiplicité de textes et de genres distincts.¹⁸ ». En somme, Ertler esquisse en

¹⁵ Quant à la littérature coloniale de langue anglaise, elle est traitée par Konrad Groß et Dorothee Scholl au chapitre suivant, « Der Union Jack in Kanada (1763-1867) ». C'est donc dire que les auteurs ne tentent pas, contrairement à New, de fusionner les deux traditions.

¹⁶ « Da die Reise- und Kolonisierungsberichte meist eine Reihe von Mikroerzählungen mit fiktionalisierenden Einsprengseln darstellen, entbehren sie keineswegs einer literarischen Dimension. » (Ertler, 2005, p. 15 ; je traduis)

¹⁷ « Trotz der strengen Vorgaben des Ordens über die Erbauungsfunktion rückt in Lejeunes Texten im Gegensatz zu den dokumentarischen Berichten Cartiers oder Champlains die literarische Komponente nicht in den Hintergrund. » (*ibid.*, p. 18 ; je traduis) Ces observations se trouvaient déjà dans l'introduction de *Von Schwarzröcken und Hexenmeistern. Robes noires et sorciers. Jesuitenberichte aus Neu-Frankreich. Relations des Jésuites de la Nouvelle-France (1616-1649)*, dans Ertler (1997, p. 21).

¹⁸ « Auch hinsichtlich der Gattung lässt sich keine eindeutige Beschreibung geben : Wenngleich die Jesuitenbriefe in funktionaler Hinsicht dem Schema

une vingtaine de pages un panorama plutôt équilibré de l'histoire et de la littérature de la Nouvelle-France, plus complet que dans la plupart des ouvrages québécois du même type publiés avant les années 1980 et, surtout, assez positif à l'égard des relations de voyage de toutes sortes. Après tout, elles constituent l'essentiel de son corpus publié à ce jour.

Enfin, pour revenir au Québec et à l'esprit de l'essai de Cellard, je dirai quelques mots sur une anthologie employée dans plusieurs cégeps, intitulée *Confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui. Tome 3 : de la Nouvelle-France au Québec actuel*. Soumis aux contraintes du manuel scolaire, dont les balises émanent du ministère de l'Éducation, l'ouvrage comporte six chapitres répartis sur 353 pages, le premier étant consacré aux « écrits de la Nouvelle-France ». Conformément à l'approche anthologique, les trente-sept pages contiennent à la fois des repères historiques, des images, des extraits à analyser ainsi que des questions. En plus de Lescarbot, longuement cité à la première page, deux chansons anonymes et six auteurs y figurent : Cartier, Champlain, Sagard, Marie de l'Incarnation, Élisabeth Bégon et Lahontan. Parmi ceux-ci, on relève donc pas moins de quatre relateurs. Quant aux deux femmes nommées, elles ont à tout le moins traversé l'Atlantique et raconté leur expérience du Nouveau Monde. Autrement dit, par le seul choix des textes présentés, les relations de voyage semblent perçues positivement par Raymond Paul, l'auteur du chapitre. D'ailleurs, les brefs paragraphes d'introduction le confirment, qui opposent l'« enthousiasme d'un Jacques Cartier qui s'émerveille de ce qu'il voit » à « la rationalité d'un observateur » (Paul, p. 5)

der vom Orden vorgeschriebenen Jahresbericht entsprechen, so können innerhalb dieses Rahmens eine Vielzahl von Textsorten und -gattungen festgestellt werden. » (Groß, Kloof et Nischik (dir.), p. 19 ; je traduis)

comme Champlain. Plus loin, Paul écrit que le *Grand voyage* de Sagard « fournit une information de premier ordre sur un pays encore peu influencé par la présence européenne » (p. 14), avant de présenter Lahontan comme la « victime d'une administration despotique » (p. 26). Le reste du chapitre est à l'avenant et, au final, cette anthologie initie un jeune public à la littérature de la Nouvelle-France, sans toutefois tomber dans les excès d'un Baillargeon.

Souvent considérées en bloc, sans classification autre que chronologique (avant 1763), soit pour être exclues de la tradition québécoise, soit pour y être intégrées, les œuvres constituant le corpus de la Nouvelle-France se révèlent donc difficiles à présenter dans les ouvrages d'histoire littéraire. En effet, dans un contexte discursif dominé par les généralités inhérentes à la synthèse, la réflexion sur les genres privilégiés dans le corpus colonial épouse des formes diverses, variant au gré de l'auteur qui s'empare du sujet¹⁹. Ainsi, contrairement à la plupart des ouvrages français du même type, où poésie romantique, roman réaliste et théâtre de boulevard profitent d'un traitement séparé, les écrits de la Nouvelle-France semblent le plus souvent ancrés dans une chronologie linéaire. Aussi le survol que nous venons de compléter nous a-t-il permis de constater, à tout le moins, qu'un questionnement théorique sur le genre n'est pas absolument nécessaire à l'inclusion d'œuvres dans une tradition littéraire, fussent-elles problématiques. Dans les faits, sans doute parce qu'elles représentent une large portion du corpus, les relations de voyage figurent dans toutes les histoires littéraires consultées,

¹⁹ Du reste, il existe des lieux nettement plus propices aux développements érudits. Voir Pioffet et Motsch (dir.) (2008), ainsi que Holtz et Motsch (dir.) (2011).

et ce, même lorsque leurs auteurs ne consacrent qu'un développement minimal à la Nouvelle-France (voir Roy).

Ainsi, sur la base de l'échantillon analysé, certes limité mais néanmoins représentatif, nous pouvons affirmer que, toutes proportions gardées, les relations de voyage jouissent d'un statut appréciable par rapport aux autres œuvres du patrimoine lettré de la Nouvelle-France. Bien sûr, l'importance considérable des *Relations* des jésuites, de même que la circulation durable des œuvres de Champlain, Sagard et Lahontan, contribuent à cette visibilité. Enfin, notre modeste excursion hors des frontières actuelles du Québec, sur le plan tant territorial qu'intellectuel, a montré qu'un nouvel éclairage critique, libéré des ornières d'une longue tradition discursive, pouvait profiter aux œuvres du Régime français.

Bibliographie

- BAILLARGEON, Samuel. (1957), *Littérature canadienne-française*, préface de Lionel Groulx, Montréal et Paris, Fides.
- BLODGETT, Edward Dickinson. (2003), *Five-Part Invention: A History of Literary Histories in Canada*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press.
- CELLARD, Karine. (2011), *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- CHAMPLAIN, Samuel de. (1993 [1603]), *Des Sauvages*, éd. Alain Beaulieu et Réal Ouellet, Montréal, Éditions Typo.

- CHARLEVOIX, François-Xavier. (1994 [1744]), « Troisième Lettre », dans *Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, vol. 1, éd. Pierre Berthiaume, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 211-236.
- DOYON, Nova. (2012), *Formation des cultures nationales dans les Amériques. Le rôle de la presse dans la constitution du littéraire au Bas-Canada et au Brésil au début du XIX^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- ERTLER, Klaus-Dieter. (2005), « Fleur-de-Lys in Nordamerika (1604-1760) », dans Konrad GROß, Wolfgang KLOOß et Reingard M. NISCHIK (dir.), *Kanadische Literaturgeschichte*, Stuttgart et Weimar, Verlag J. B. Metzler, p. 12-30.
- (éd.). (1997), *Von Schwarzröcken und Hexenmeistern. Robes noires et sorciers. Jesuitenberichte aus Neu-Frankreich. Relations des Jésuites de la Nouvelle-France (1616-1649)*, Berlin, Reimer.
- GRANDPRÉ, Pierre de (dir.). (1967), *Histoire de la littérature française du Québec*, vol. 1, Montréal, Beauchemin.
- GROß, Konrad, Wolfgang KLOOß et Reingard M. NISCHIK (dir.). (2005), *Kanadische Literaturgeschichte*, Stuttgart et Weimar, Verlag J. B. Metzler.
- HOLTZ, Grégoire et Andreas MOTSCH (dir.). (2011), *Éditer la Nouvelle-France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- KYLOUŠEK, Petr. (2005), *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*, Brno, Host.
- LAMONDE, Yvan. (2000), *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, Montréal, Fides.

- LANSON, Gustave. (1965 [1910]), « La méthode de l'histoire littéraire », dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri PEYRE, Paris, Librairie Hachette, p. 31-56.
- LAREAU, Edmond. (1874), *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, John Lovell.
- LEBLANC, Léopold (éd.). (1978), *Écrits de la Nouvelle-France*, dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 1, Montréal, Les Éditions La Presse.
- MACMECHAN, Archibald. (1924), *Head-Waters of Canadian Literature*, Toronto, McClelland & Stewart.
- MOTSCH, Andreas. (2011), « Relations of Travel: Itinerary of a Practice », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 34, n° 1-2, Winter-Spring / hiver-printemps, p. 207-236.
- NEW, William H. (ed.). (2002), *Encyclopedia of Literature in Canada*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press.
- . (1989), « Reporters: literature to 1867 », dans *A History of Canadian Literature*, Montréal & Kingston, Londres & Ithaca, McGill-Queen's University Press, p. 24-60.
- OUELLET, Réal. (2010), *La Relation de voyage en Amérique (XVI^e-XVIII^e siècles). Au carrefour des genres*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- PAUL, Raymond. (2007), « Écrits de la Nouvelle-France », dans André G. TURCOTTE (dir.), *Anthologie. Confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui. Tome 3 : de la Nouvelle-France au Québec actuel*, Montréal, Groupe Modulo, p. 1-37.

- PIERCE, Lorne. (1927), *An Outline of Canadian Literature*, Toronto, The Ryerson Press.
- PIOFFET, Marie-Christine (dir) avec la collaboration d'Andreas MOTSCH. (2008), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles). Esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- RHODEZINER, V. B. (1930), *A Handbook of Canadian Literature*, Ottawa, Graphic Publishers Limited.
- ROSSEL, Virgile. (1895), *Histoire de la littérature française hors de France*, Lausanne, Payot.
- ROY, Camille. (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, L'Action sociale.
- STEVENSON, Lionel. (1926), *Appraisals of Canadian Literature*, Toronto, Macmillan.
- TURCOTTE, André G. (dir.). (2007), *Anthologie. Confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui. Tome 3 : de la Nouvelle-France au Québec actuel*, Montréal, Groupe Modulo.
- VAILLANT, Alain. (2010), *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin.
- VIATTE, Auguste. (1954), *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Québec et Paris, Les Presses de l'Université Laval et PUF.

Résumé

Dans cet article consacré à la réception institutionnelle du patrimoine lettré de la Nouvelle-France, je me concentre sur ce qu'on a écrit au sujet des relations de voyage dans quelques histoires de la littérature canadienne, canadienne-française et québécoise publiées depuis le XIX^e siècle. Peu goûtée par la critique historique (souvent nationaliste), tant pour son origine exogène que pour sa nature informe et dénuée de prestige, la relation de voyage fait l'objet de commentaires mitigés. À l'aide d'un parcours chronologique et d'exemples contrastés, je dresserai un portrait général de la réception historiographique des œuvres appartenant à ce genre mal aimé.

Abstract

In this article addressing the institutional reception of the written heritage of New France, I am focussing on what has been said about travel writing in a selection of histories of Canadian, French-Canadian, and then Québécois literature, published since the 19th century. Not truly appreciated by history-based criticism (often nationalist), as much for its exogenous origins as for its formless nature and lack of prestige, travel writing has generally been received with mixed feelings. By using a chronological approach and contrasted examples, I will sketch a general portrait of the historiographical reception of works pertaining to this unloved genre.

Quand les revenants hantent le texte

Geneviève Boucher
Michel Fournier
Judith Sribnai

Université d'Ottawa

Du récit médiéval au roman contemporain, en passant par l'histoire tragique, le théâtre shakespearien et le roman gothique, la littérature s'est peuplée de fantômes, elle s'est ingénée à ressusciter les morts et à jouer sur la cohabitation inquiétante de deux univers *a priori* inconciliables, le monde des vivants et celui des trépassés. Tendue entre présence et absence, l'écriture semble entretenir avec la revenance des rapports particuliers :

le texte littéraire fait revenir des morts, il a le pouvoir, grâce à la prosopopée, de les faire parler, et, grâce à la fiction, de créer

des fantômes. De plus, si l'écrivain se perçoit souvent comme un nécromancien, un évocateur d'esprits, il se conçoit aussi comme un fantôme : soit qu'il s'entende déjà parler d'outre-tombe, soit qu'il considère, comme Mallarmé [...] la nécessité de sa propre « disparition élocutoire » pour faire advenir l'œuvre (Sangsue, 2011, p. 30).

On assiste d'ailleurs, ces dernières années, à un regain d'intérêt à l'égard de cette thématique de recherche, comme en témoignent à la fois trois colloques récents¹ et la forte présence de la spectralité dans les œuvres contemporaines. Si la question de la spectralité a été massivement investie par la déconstruction (Derrida, 1993; Delvaux, 2005; Ratmoko, 2006), les études théâtrales (Lavocat et Lecercle, 2005), l'histoire culturelle (Vovelle, 1990 [1974]; Ariès, 1975 et 1977; Schmitt, 1994) et l'anthropologie (Morin, 1970; Thomas, 2004), elle ne l'a guère été par la sociocritique des textes. Pourtant, les revenants ont tout pour intéresser les sociocriticiens : leur présence dans les œuvres soulève des questions qui nous conduisent à la fois au cœur de l'imaginaire social et de la poétique des textes. De façon générale, les fantômes dérangent parce qu'ils menacent l'ordre établi et le cours habituel des choses : c'est pourquoi les phénomènes de revenance sont souvent traités comme des problèmes engageant l'ensemble de la collectivité. Les textes littéraires reconduisent ce schéma et, de manière plus ou moins consciente, traitent l'apparition de fantômes sous le mode de la socialité, mais en en déplaçant les signes et en les corrélant à des fantasmatiques conjoncturelles.

¹ « L'imaginaire spectral de la littérature française contemporaine » (Saint-Étienne, novembre 2008), dont les actes ont paru en 2013 aux Presses universitaires de Saint-Étienne; « Spectres! Fantômes sympathiques et spectres traumatiques dans la bande dessinée » (Angoulême, juin 2011) et « Invasion Montréal. Premier colloque international sur les zombies » (Montréal, 5-7 juillet 2012).

On n'a qu'à penser au célèbre spectre de *Hamlet*, dont l'apparition est interprétée comme l'indice d'un drame collectif et reliée à des débats complexes sur la figure de la responsabilité politique. La figure du revenant met d'autant plus en relief les enjeux qui marquent l'imaginaire commun et le discours social qu'elle traverse la frontière entre la paralittérature et la littérature. Les représentations relevant du registre fantastique, qui offrent un terrain fort riche pour l'étude de la question, ne couvrent qu'un aspect de cette figure, qui se manifeste sous diverses formes.

Les revenants sont, dans une certaine mesure, les représentants d'un envers du décor — envers de la vie, mais aussi envers de la société — et c'est à ce titre qu'ils intéressent particulièrement la sociocritique. L'espace qu'ils occupent dans la société des textes leur confère un statut, une fonction et un discours particuliers, lesquels appellent des choix esthétiques spécifiques (usage de la prosopopée, effets de mystère, division du personnel des romans, etc.). Le rôle du sociocriticien est d'interroger ces choix et de comprendre leurs conséquences sémantiques : que dit le fantôme que ne peuvent pas dire les autres personnages « vivants » ? Sa marginalité l'incite-t-elle à tenir un discours allodoxique ? Lui permet-elle d'exprimer des positions idéologiquement aberrantes ou socialement inacceptables ? Comment les « vivants » reçoivent-ils ce discours ? Quelles relations la figure du revenant entretient-elle avec la représentation de la mort, voire avec le rapport à la mort d'une époque ? Quels sont les liens entre cette figure et les débats sociétaux entourant la mort (rites funèbres, questions d'héritage, peine capitale, euthanasie) ?

Les fantômes dialoguent aussi avec l'histoire : leur action problématise l'expérience temporelle en brouillant la linéarité. Anachroniques par définition, ils sont les représentants d'un monde, de valeurs et de pratiques appartenant à un passé plus ou moins lointain, plus ou moins révolu, mais néanmoins greffé sur le présent. Non seulement les fantômes sont des figures privilégiées pour penser le rapport à l'histoire, mais l'histoire est elle-même fantomatique puisqu'elle ne s'écrit qu'en exhumant les morts, qu'en faisant revivre les trépassés². Que ce soit par nostalgie, par opacité historique ou par dette envers le passé, le recours aux fantômes permet aux contemporains de régler leurs comptes avec l'histoire en relançant la communication intergénérationnelle ou en rejetant l'héritage de leurs prédécesseurs.

Ce dossier thématique se propose d'interroger la fonction des revenants littéraires, de comprendre le lien noué via leur présence entre les textes et l'imaginaire social environnant, d'évaluer leur participation à ce que l'on pourrait appeler une poétique sociale de la mort. Que signifie, pour une société donnée, l'incursion des morts dans le présent au sein de dispositifs textuels? En quoi la représentation de fantômes permet-elle de canaliser des peurs collectives? Comment les multiples discordances qui régissent l'univers spectral peuvent-elles être interprétées sur le plan idéologique? Quel est l'impact des phénomènes de revenance sur la forme des textes? La présence des fantômes donne-t-elle lieu à des inflexions esthétiques ou à l'utilisation de *topoi* particuliers? Plus largement, en quoi la réflexion sur la spectralité peut-elle servir à penser les rapports

² Voir Hamel, 2006, et Bonnet, 1998.

intertextuels ou le retour obsédant de certains discours qui reviennent hanter, voire parasiter le présent?

Les trois premiers articles de ce dossier s'intéressent plus particulièrement à la rencontre de l'imaginaire du revenant et de la culture moderne, qui conduit à une métamorphose de cette figure. En étudiant *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac, Judith Sribnai montre comment la figure du revenant, qui est encore étroitement liée à la question de la nature de l'âme, conduit à une réflexion sur le rapport à la tradition qui est au fondement du processus créateur. Sophie Ménard, de son côté, montre comment la figure du revenant s'inscrit dans différents systèmes de créances qui cohabitent au sein de *Thérèse Raquin* d'Émile Zola, alors que cette figure conserve, tout en prenant place entre des explications scientifiques et psychologiques, certains attributs qui proviennent de la tradition folklorique. Michel Fournier s'intéresse également à l'intégration de cette tradition dans la culture écrite moderne en analysant, à l'aide des *Contes vrais* de Pamphile Le May, le dispositif textuel et culturel que constitue le recueil de contes d'inspiration folklorique.

La question du rapport à l'histoire est au cœur des deux articles suivants, qui analysent les échos que l'affirmation d'un nouveau régime d'historicité génère dans l'imaginaire social des dernières décennies du XVIII^e siècle. Même lorsque la culture s'éloigne de l'univers des croyances dont elle émane, la figure du revenant est invoquée pour exprimer les fantasmes qui hantent cet imaginaire. Geneviève Boucher montre comment l'imaginaire du revenant est développé par Louis Sébastien Mercier de manière à envisager l'enjeu de la survie du passé dans le présent; son analyse met en lumière la façon dont cet imaginaire, tout en subissant certaines transformations,

traverse la rupture que représente la Révolution. Geneviève Lafrance, de son côté, montre comment Mercier de Compiègne fait appel à l'imaginaire de la métempsycose, dans *Les Nuits de la Conciergerie*, afin d'intégrer différents fantasmes produits par la Révolution et la Terreur (homme régénéré, décapité-vivant, spectre de Robespierre).

Ce rapport au passé et à la mémoire, dont rend compte l'imaginaire de la « revenance », n'en est pas moins présent lorsque les œuvres délaissent la figure du spectre pour s'attacher à d'autres aspects de la mémoire des morts. C'est à cette relation que le texte entretient avec la mémoire collective que s'attachent plus particulièrement les deux derniers articles de ce dossier. Yan Hamel montre comment Marcel Proust offre à la mémoire des lecteurs des figures de « revenants » qui se distinguent de celles que le discours officiel tente d'institutionnaliser à travers le souvenir des « hommes illustres » du Panthéon. En s'attardant au dialogue avec *La Chanson de Roland* que met en œuvre *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline, Bernabé Wesley s'intéresse, pour sa part, à cette autre forme de revenance qu'est la réécriture, qui permet à l'écrivain de penser l'histoire récente en donnant voix aux échos d'un passé littéraire plus lointain.

Bibliographie

ARIÈS, Philippe. (1975), *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil.

—. (1977), *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil.

- BONNET, Jean-Claude. (1998), *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard.
- DELVAUX, Martine. (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DERRIDA, Jacques. (1993), *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée.
- FORTIN, Jutta et VRAY, Jean-Bernard (dir.). (2013), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne.
- HAMEL, Jean-François. (2006), *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit.
- LAVOCAT, Françoise et LECERCLE, François (dir.). (2005), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MORIN, Edgar. (1970), *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil.
- RATMOKO, David. (2006), *On Spectrality: Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang.
- SANGSUE, Daniel. (2011), *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti.
- SCHMITT, Jean-Claude. (1994), *Les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard.
- THOMAS, Louis Vincent. (2004), *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot.
- VOVELLE, Michel. (1990 [1974]), *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard / Julliard.
- . (1983), *La Mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard.

« Car nous mourrons plus d'une fois » :
philosopher, mourir et revenir
dans les *États et Empires de la Lune*
et du *Soleil* de Cyrano de Bergerac

Judith Sribnai
Université d'Ottawa

Au cours de son voyage, le personnage et narrateur des *États et Empires de la Lune* rencontre un jeune Sélénite « plein d'esprit », « second Socrate s'il pouvait régler ses lumières et [...] ne plus affecter l'impiété par ostentation » (Cyrano, 2004, p. 101). Tandis qu'ils se promènent et s'entretiennent tous les deux, le narrateur décide de « convertir à notre religion une âme si fort élevée au-dessus du vulgaire » (p. 144). Fort de cette mission, il aborde la question de l'immortalité et de la spiritualité de l'âme. Mais le jeune homme se moque de ses prétentions : « Quoi ! me répliqua-t-il en s'éclatant de rire, vous estimez votre âme immortelle privativement à celle des bêtes! Sans mentir, mon grand ami, votre orgueil est bien insolent! » (p. 144). L'âme humaine, comme le Sélénite se plaît à le montrer, n'est pas plus immortelle que celle des bêtes. Le narrateur s'inquiète :

— Mais, lui dis-je, si notre âme mourait, comme je vois bien que vous voulez conclure, la résurrection que nous attendons ne serait donc qu'une chimère, car il faudrait que Dieu les recréât, et cela ne serait pas résurrection.

Il m'interrompt par un hochement de tête :

« Hé, par votre foi! S'écria-t-il, qui vous a bercé de ce Peau-d'Ane? Quoi! Vous? Quoi! Moi? Quoi! Ma servante ressusciter? » (p. 153)

Pour l'interlocuteur, il n'est pas possible que nous *revenions*, du moins pas dans les termes du dogme chrétien. L'esprit meurt en même temps que le corps, les trépassés ne se relèveront pas, la chair ne s'animera pas au jour du jugement dernier, l'éternité ne nous attend pas. Tout cela n'est qu'une chimère et le jeune homme en fait la démonstration burlesque : imaginons qu'un chrétien mange un petit mahométan, embrasse sa femme puis jette « en moule un beau petit chrétien » (p. 153). Au moment de la résurrection, qui reviendra? Le « beau petit chrétien » ou le mahométan qui, ingéré par le père, est passé dans le corps du petit chrétien? Et de quel corps disposera le ressuscité puisqu'ils sont, littéralement, l'un dans l'autre? Le narrateur n'aura, quant à lui, pas de réponse contre ces « arguments sophistiques », sinon que « tant y a que Dieu l'a dit, Dieu qui ne peut mentir » (p. 155).

Cet épisode est exemplaire des manières dont la question du retour des morts ne cesse de se poser chez Cyrano : comment revient-on? Comment perdure-t-on, sous quelles formes? Que reste-t-il de nous après notre trépas? Pouvons-nous côtoyer les disparus? Est-il seulement vrai que nous mourrons?¹ À travers le motif du revenant, l'auteur explore

¹ Cyrano dialogue notamment avec Épicure : voir à ce sujet Torero Ibad, 2003, et Darmon, 2005. Voir également les notes de M. Alcover, qui propose un certain nombre de références possibles (Cyrano, 2004, p. 154).

ainsi des représentations traditionnelles de la mort, les imaginaires qu'elles incarnent et les différents types de discours (historiques, ontologiques, physiques) qu'elles articulent, discours et imaginaires dont le récit éprouve les présupposés et les limites.

À bien des égards, les *États et Empires de la Lune et du Soleil* (1656-1692) sont hantés par les revenants : des auteurs morts qui ressurgissent dans des régions obscures du soleil, des hommes de science qui réapparaissent au détour d'un chemin, le défunt Descartes faisant une entrée très attendue dans la Province des Philosophes. Nombreux sont les disparus qui traversent le récit, au niveau tant de la diégèse que de l'énonciation : des trépassés, parfois célèbres, reviennent prendre la parole; le texte lui-même s'anime, par le jeu de l'intertextualité et de la citation, de voix éteintes depuis parfois fort longtemps. En ce sens, la mort et ses fantômes sont partout présents dans l'œuvre, les protagonistes en parlent, les défendent ou les nient. La figure du revenant permet alors d'interroger, sur un mode à la fois drôle et critique, notre relation à l'histoire, au corps et à la création. Si, tout d'abord, il y a retour, *revenance*, si, sous une forme ou une autre, nous revenons, dans quelle histoire vivons-nous, mourrons-nous? Faut-il considérer que notre historicité dépend d'une éternité à laquelle nous sommes promis — cette éternité qui nous permet, précisément, de revenir un moment parmi les vivants²? Pouvons-nous, au contraire, imaginer que morts et vivants participent d'une même temporalité? Comme le signale l'exemple du petit chrétien et du petit mahométan, le retour des

² Sur la relation entre l'éternité et le temps des vivants, voir par exemple Vengeon, 2007, p. 61-90.

morts pose, par ailleurs, le problème de l'alliance de l'âme et du corps. Comment s'articulent-ils? Sont-ils également corporels? Nous rapprochent-ils ou nous éloignent-ils de ceux qui nous entourent? Enfin, la réflexion sur le retour, sur la présence des morts parmi les vivants, sur la mémoire ravivée des disparus, est inséparable d'une réflexion sur la création et l'invention, envisagée chez Cyrano comme une interminable discussion avec les auteurs antérieurs ou contemporains.

Chaque fois, c'est le sens du revenir qui est en question : *revenir* d'où, de quand et comment? Quel est ce retour, cet apparent recommencement qui, pourtant, n'est pas tout à fait du même? Les disparus reviennent-ils, semblables à eux-mêmes, d'un « autre monde » ou se perpétuent-ils sous d'autres formes? Nous verrons que n'est pas étrangère à l'imaginaire cyranien cette circularité de la revenance, à la fois continuation de ce qui circule et retour de ce qui est circulaire.

Plusieurs figures de revenant sont, à ce titre, particulièrement significatives. Celle, tout d'abord, du démon de Socrate, qui accompagne et guide le narrateur au cours de son passage dans la Lune. C'est ce démon qui, peut-être le premier, évoque les conditions de ce retour du même. Celle, ensuite, du narrateur, lui-même éternel revenant, toujours presque mort et renaissant pour témoigner de son voyage extraordinaire. Celle, enfin, du philosophe, cet élu qui bénéficie, dans le soleil, d'une Province qui l'accueille après sa mort et dans laquelle il lui est offert de mourir plusieurs fois. Au terme de ce parcours au cours duquel on passe par la mort, ses résurgences, ses échos, on comprendra mieux pourquoi, chez Cyrano, la création, qu'elle soit naturelle, littéraire ou intellectuelle, est toujours consubstantielle à l'idée de disparition.

Le démon de Socrate, le livre et les savants

Le démon de Socrate est un personnage important des *États et Empires*. « Officieux » ou « courtois démon », premier interlocuteur bienveillant du narrateur sur la lune, il le sauve du charlatan qui lui fait « faire le godenot » (p. 52), il l'introduit aux mœurs sélénites, le présente à deux professeurs d'académie et au jeune homme avec lesquels il s'entretient longuement. Son nom ressemble bien, *a priori*, à celui d'un revenant. Par le biais de la référence intertextuelle, le lecteur est invité, sur un mode ludique, à reconnaître ce fameux démon qui accompagna le philosophe Socrate. C'est pourtant ce revenant qui, au fil de ses conversations avec le narrateur, commence à mettre à l'épreuve notre compréhension, sur un plan physique et historique, du retour ou du revenir.

Comme lui-même l'explique, le démon de Socrate est avant tout un voyageur contraint. Originaire du soleil, territoire surpeuplé puisque ses habitants vivent trois ou quatre mille ans, il a d'abord émigré sur la Terre, visitant à cette occasion la Grèce et Socrate (p. 54). Mais, raconte-t-il au narrateur, « le peuple de [la] terre devint si stupide et si grossier » qu'il perdit tout plaisir à y vivre. Il partit alors vers la lune, où il continue de séjourner, car

[...] les hommes y sont amateurs de vérité, [...] on n'y voit point de pédants, [...] les philosophes ne se laissent persuader qu'à la raison et [...] l'autorité d'un savant ni le plus grand nombre ne l'emportent point sur l'opinion d'un batteur en grange, si le batteur en grange raisonne fortement. (p. 61)

Le démon n'est donc pas mort ou disparu pour revenir. Il a simplement voyagé de par le monde jusqu'à élire domicile sur la lune, où il « demeure actuellement sans bouger » (p. 61). En

revanche, s'il peut faire figure de revenant, c'est qu'il « fréquente », c'est-à-dire gouverne et instruit, différents personnages après Socrate :

il avait, depuis la mort de ce philosophe, gouverné et instruit, à Thèbes, Epaminondas; [...] ensuite, étant passé chez les Romains, la justice l'avait attaché au parti du jeune Caton; puis après son trépas, [...] il s'était donné à Brutus (p. 54-55).

Il en ira ainsi jusqu'au règne d'Auguste. Puis, absent pour quelques temps, il réapparaît finalement parmi les hommes :

Il n'y a pas longtemps que j'en suis arrivé pour la seconde fois; depuis cent ans en ça, j'ai eu commission d'y faire un voyage; je rôdai beaucoup en Europe et conversai avec des personnes que possible vous aurez connues. (p. 55)

Les apparitions du démon au côté de ces « grands personnages » se répètent à travers les siècles. Pour Drusus, Agrippa, Faust ou César, le démon de Socrate est une voix venue d'ailleurs qui se présente à eux comme elle s'était présentée déjà, il y a longtemps, à Socrate.

Plus encore, le démon hante des personnages qu'il transforme à leur tour en revenants ou en fantômes, et c'est sous l'impulsion d'une telle vision que commence l'aventure du narrateur. Un soir que la lune est pleine et claire, ce dernier évoque avec ses amis « les diverses pensées » qu'inspire « cette boule de safran » (p. 5). Il pourrait s'agir, imagine-t-il, « d'un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune » (p. 6). Ses compagnons se moquent de lui, il est piqué et demeure « gros de mille définitions de Lune dont il ne pouvait accoucher. » (p. 7)

J'étais de retour à mon logis et, pour me délasser de la promenade, j'étais à peine entré dans ma chambre quand, sur ma table, je trouvais un livre ouvert que je n'y avais point mis. C'étaient les œuvres de Cardan; et quoique je n'eusse pas

dessein d'y lire, je tombai de la vue, comme par force, justement dans une histoire que raconte ce philosophe : il écrit qu'étudiant un soir à la chandelle, il aperçut entrer, à travers les portes fermées de sa chambre, deux grands vieillards, lesquels, après beaucoup d'interrogations qu'il leur fit, répondirent qu'ils étaient habitants de la lune, et cela dit, ils disparurent. (p. 7-8).

La vision fantomatique se décline, dans ce passage, à plusieurs niveaux. D'une part, ces deux vieillards apparaissent tels des spectres lunaires, derrière une porte, à Jérôme Cardan, mathématicien, philosophe et astrologue mort en 1576. D'autre part, le livre du mathématicien, « capable de raison pour s'ouvrir justement à l'endroit d'une aventure si merveilleuse », semble animé d'un esprit propre et joue le rôle d'adjuvant, encourageant le personnage à entreprendre son voyage dans la lune³. Enfin, le nom de Cardan, de même que celui de Socrate, agit pour le lecteur comme une voix que le récit ravive. Les livres et les savants d'hier se manifestent à nouveau au personnage, ils lui parlent et l'influencent. De ce point de vue, le texte fait une place remarquable, sur le plan narratif et discursif, aux revenants.

Le lecteur apprend justement un peu plus tard que le démon de Socrate « un jour entre autres appar[u] à Cardan comme il étudiait » (p.55). Derrière les deux vieillards se cacherait par conséquent le démon, tandis que Cardan lui-même, par l'intermédiaire du livre, reviendrait d'entre les morts pour guider le narrateur sur le chemin de son voyage

³ « Je fus si surpris, tant de voir un livre qui s'était apporté là tout seul, que du temps et de la feuille où il s'était rencontré ouvert, que je pris toute cette enchaînement d'incidents pour une inspiration de Dieu qui me poussait à faire connaître aux hommes que la lune est un monde. » (p.8) Cyrano joue notamment ici d'un rapprochement comique entre le démon antique et le saint esprit chrétien. Sur la notion de miracle chez Cyrano, voir Conacher, 2006.

extraordinaire. Le revenant ne revient pas seul. Accompagné de ses fantômes, il porte avec lui ses initiateurs, sa généalogie intellectuelle, de sorte que rencontrer le livre, c'est rencontrer Cardan, les vieillards, le démon. En ce sens, le mouvement du retour — revenir d'un autre lieu, d'un autre temps — réalise l'histoire dans laquelle il s'inscrit, il la met, littéralement, sous les yeux du personnage et du lecteur. Réciproquement, cette histoire semble s'écrire dans le cycle de ces répétitions et de ces visions en abyme⁴.

Le démon de Socrate donne un autre exemple de ce phénomène :

Je connus aussi Campanella; ce fut moi qui l'avisai, pendant qu'il était à l'Inquisition à Rome, de styler son visage et son corps aux grimaces et aux postures ordinaires de ceux dont il avait besoin de connaître l'intérieur, afin d'exciter chez soi par une même assiette les pensées que cette même situation avait appelées dans ses adversaires, parce qu'ainsi il ménagerait mieux leur âme quand il la connaîtrait. (p. 57)

Le moine et philosophe Campanella (1568-1639), qui publia une utopie intitulée *La Cité du Soleil* et qui réapparaît dans les *États et Empires du Soleil* pour conduire à son tour le narrateur dans les régions opaques, était, en effet, connu pour ses grimaces capables de prévoir l'arrivée d'un personnage ou les pensées d'un autre (Lerner, 1995). Nous reviendrons sur ce personnage, « guide » (Cyrano, p. 333), « grand homme » (p. 312) et « sage » (p. 320), lui aussi revenant inspiré par le démon de Socrate. Il importe surtout, pour le moment, de souligner deux éléments. Le mort qui revient, parfois sous

⁴ Sur l'effet polyphonique créé par ces revenants en cascade, voir notamment Parmentier, 2004, p. 89-108. L'auteure s'intéresse surtout au cas du démon de Socrate.

l'impulsion d'un esprit, présente une manière de variation sur la figure du *daïmon*, force ou souffle extérieur qui influence le personnage et entité intermédiaire entre l'humain et le divin. Contrairement au démon qui accompagnait le Socrate de Platon (Platon, 31d; 41a-c), il engage à l'action, le texte de Cardan convainquant le personnage de partir dans la lune, Campanella écrivant le *De Sensu rerum* à la demande du démon (p. 57). Dans les deux cas, il conserve son rôle de médiateur et assure la communication entre deux mondes, contemporain et passé, terrestre et lunaire, physique et intellectuel. Par ailleurs, ces revenants, qui ont pour fonction d'accompagner et d'inspirer le personnage, sont des auteurs qui se transmettent, l'un après l'autre, un enthousiasme curieux, le goût de l'expérience et de la création. Découverte et invention sont inséparables d'une remémoration et d'une reviviscence des prédécesseurs, d'une histoire de la pensée.

Physique de la résurrection

Au narrateur qui reste indécis sur la nature miraculeuse ou accidentelle de ces phénomènes de revenance, le démon de Socrate propose une explication naturelle. Lorsque le personnage rencontre le démon la première fois, c'est un vieil homme « tout chenu » et dont la voix est « faible et cassée » (p. 68). Quelques jours plus tard, il le retrouve cependant sous les traits d'un jeune homme à la voix « claire et vigoureuse ». Il s'étonne de ce qui lui semble relever d'un paradoxe : « Quoi donc! au lieu qu'en mon pays on chemine de la naissance à la mort, les animaux de celui-ci vont-ils de la mort à la naissance, et rajeunit-on de vieillir? » C'est alors que le démon de Socrate explique le secret de son incarnation. Il raconte que le corps

qu'il informait, « si fort atténué de lassitude » (p. 68), ne pouvait plus le porter. Il se rend alors à l'hôpital et trouve là « un jeune homme qui venait de rendre l'esprit » :

Je m'approchai du corps et, feignant d'y avoir reconnu quelque mouvement, je protestais à tous les assistants qu'il n'était point mort, que sa maladie n'était pas même dangereuse et adroitement, sans être aperçu, je m'inspirai dedans par un souffle. Mon vieux cadavre tomba aussitôt à la renverse. Moi, dans ce jeune homme, je me levai; on cria au miracle et moi, sans arraisonner personne, je recourus promptement chez votre bateleur où je vous ai pris. (p. 68)

Dans cette scène de réanimation et de réincarnation sont moqués à la fois le miracle de la résurrection et la superstition ordinaire. Le jeune mourant est doté, au sens propre, d'une nouvelle *anima*, l'incarnation du démon se doublant ici de la fausse résurrection du jeune homme : ce n'est pas le mort qui revient mais le démon qui laisse derrière lui « un vieux cadavre ».

Une telle critique est récurrente chez Cyrano, qui remarque, à la suite notamment d'Épicure, que nous prenons pour un miracle ce que simplement nous ne pouvons concevoir⁵. Revenants, fantômes et ressuscités pourraient exister selon une loi naturelle qui nous échappe encore. Le démon de Socrate affirme, par exemple, qu'il possède bien un corps :

mais non pas comme nous ni comme autre chose que nous estimions telle, parce que nous n'appelons vulgairement *corps* que ce qui peut être touché; qu'au reste, il n'y avait rien en la nature qui ne fût matériel, et que, quoiqu'ils le fussent eux-mêmes, ils étaient contraints, quand ils voulaient se faire voir à

⁵ Voir par exemple la critique du miracle par le jeune homme (Cyrano, 2004, p. 148-149) ou la leçon du petit peuple du soleil (p. 245). Également, la lettre « Sur l'ombre que faisaient des arbres dans l'eau » ou « Des miracles de rivière » (Cyrano, 2001, p. 85-87).

nous, de prendre des corps proportionnés à ce que nos sens sont capables de connaître. (p. 63)

Mais, comme il arrive parfois, ils se bâtissent à eux-mêmes des corps « à la hâte » qu'ils n'ont le temps de rendre « propres qu'à choir seulement dessous un sens » : « tantôt l'ouïe, comme les voix des oracles; tantôt la vue, comme les ardants et les spectres; tantôt le toucher, comme les incubes et les cauchemars [...] » (p. 63). C'est pourquoi, lorsque le démon se présente pour la première fois au personnage, il lui déclare : « Il n'est pas que vous n'ayez entendu parler de nous : on nous appelait oracles, nymphes, génies, fées, dieux, foyers, lémures, larves, farfadets, naïdes, incubes, ombres, mânes, spectres, fantômes » (p. 54). D'après le démon de Socrate, les fantômes, les spectres et les génies ne sont que les noms donnés aux formes d'une matière en mouvement dont nous ne pouvons ou savons percevoir les nuances et les transformations. Dans ce contexte, la représentation chrétienne de la mort se trouve profondément troublée : les corps, comme les esprits, continuent de vivre, mais les esprits, comme les corps, sont peut-être matériels. Les revenants ne sont pas des morts venus d'un autre monde interférant, pour un moment, avec celui des vivants. Il n'y a ni immortalité, ni spiritualité, ni éternité de l'âme qui explique ou appuie une théorie de la renaissance ou de la résurrection, phénomènes qui, pour être étonnants, n'en seraient pas moins naturels.

Corps qui se donnent des formes diverses pour être perceptibles, corps qui changent de lieu pour perdurer, les théories du démon se côtoient sans, pour autant, faire système. À propos de la conversation, citée en introduction, qui oppose le narrateur et le jeune homme, le démon de Socrate remarque :

Que ces métamorphoses arrivent, il faut être pédant pour le nier : ne voyons-nous pas qu'un pommier, par la chaleur de son germe comme par une bouche, suce et digère le gazon qui l'environne; qu'un pourceau dévore ce fruit et le fait devenir une partie de soi-même; et qu'un homme, mangeant le pourceau, réchauffe cette chair morte, la joint à soi, et en fait enfin revivre cet animal sous une plus noble espèce? Ainsi ce grand pontife que vous voyez la mitre sur la tête était, il n'y a que soixante ans, une touffe d'herbe en mon jardin. (p. 147)

Ici, c'est l'entre-dévoration qui explique la circulation de la matière, matière qui, comme dans les exemples précédents, perdure et revient en se métamorphosant. De manière comique, le même démon qui *incarne* la possibilité du retour du disparu est aussi celui qui interroge nos présupposés dualistes (fugacité du corps et permanence de l'âme). En cela, il contraint à reconsidérer notre rapport à l'histoire. Il n'y a d'histoire que celle des phénomènes naturels, celle que nous expérimentons. Les lois physiques ne sont pas soutenues ou autorisées par une éternité surnaturelle, par une *méta-physique* qui leur donnerait sens, leur conférerait leur début et leur durée⁶. Au fil des récits du démon de Socrate, il est possible d'imaginer une continuelle transformation des corps qui ne dépend pas d'un principe durable et inchangé mais qui expliquerait la contingence des faits. Si le grand pontife advient, c'est grâce à une entre-participation des éléments; lorsque le démon revient, c'est cette entre-participation qu'il illustre. En ce sens, le retour du même est aussi la possibilité du nouveau et, de la coexistence de ces deux principes, pourra émerger la création.

Si les revenants hantent les deux récits de Cyrano, s'ils sont hérauts d'un autre monde et figures d'un autre temps, ils

⁶ Il n'y a donc plus de conflit entre le temps des morts et le temps des vivants (Schmitt, 1994, p. 198-221).

n'entérinent pas l'existence d'un règne surnaturel. Entre les mondes et les temporalités, les messagers circulent et les curieux, comme le montre le héros, voyagent. Le divorce et la hiérarchie ontologique entre vivants et morts, entre ici et ailleurs, entre corps et esprit s'amenuisent. La mort, ou la disparition, n'est plus une expérience unique, essentiellement antithétique à l'expérience de la vie. Elle est, en quelque sorte, l'expérience de vie par excellence. Le narrateur en est un exemple, lui qui meurt et renaît, toujours fantôme d'un *Autre monde*.

« *Sans ce miraculeux hasard, j'étais mille fois mort* »

La mort et la résurrection du voyageur sont un motif traditionnel du récit de voyage, mais aussi particulièrement de l'utopie : avant d'arriver dans le pays improbable, le voyageur meurt symboliquement au monde pour aborder la terre nouvelle (Marin, 1994). Cet épisode topique, Cyrano le reprend à son compte mais en fait un moment de transition et de transformation à la fois surprenant et réjouissant.

Après une première tentative malheureuse pour rejoindre la lune, le personnage échoue en Nouvelle-France. De là, il s'envole à nouveau mais, après quelques jours de voyage, il s'étonne de se sentir de nouveau tomber vers « une autre lune » :

Après avoir été longtemps à tomber, à ce que je préjuge (car la violence du précipice doit m'avoir empêché de le remarquer), le plus loin dont je me souviens est que je me trouvais sous un arbre embarrassé avec trois ou quatre branches assez grosses que j'avais éclatées par ma chute, et le visage mouillé d'une pomme qui s'était écachée contre elle. (Cyrano, p. 30-31)

Entre la chute et l'atterrissage, la narration se trouve obscurcie par ce moment oublié, cette perte de conscience et de souvenir. Le narrateur ne peut qu'émettre des hypothèses sur sa survie miraculeuse :

Par bonheur, ce lieu-là était, comme vous le saurez bientôt, le Paradis terrestre, et l'arbre sur lequel je tombai se trouva justement l'Arbre de Vie. Ainsi vous pouvez bien juger que, sans ce miraculeux hasard, j'étais mille fois mort. J'ai souvent depuis fait réflexion sur ce que le vulgaire assure qu'en se précipitant d'un lieu fort haut, on est étouffé auparavant de toucher la terre; et j'ai conclu de mon aventure qu'il en avait menti, ou bien qu'il fallait que le jus énergique de ce fruit, qui m'avait coulé dans la bouche, eût rappelé mon âme qui n'était pas loin de mon cadavre encore tout tiède, et encore disposé aux fonctions de la vie. (p. 31)

Le narrateur remarque par ailleurs que son corps est libéré de la douleur et de la faim :

En effet, sitôt que je fus à terre, ma douleur s'en alla auparavant même de se peindre en ma mémoire; et la faim, dont pendant mon voyage j'avais été beaucoup travaillé, ne me fit trouver en sa place qu'un léger souvenir de l'avoir perdue. (p. 31)

Cette arrivée burlesque est, elle aussi, une mise en scène ironique de la résurrection. La première hypothèse du narrateur, qui suppose que son âme a été rappelée *in extremis* auprès de son corps encore tiède, semble après tout légitime si l'on considère qu'il se trouve au paradis. On notera cependant qu'il fait alors connaissance avec le « vieil Elie » (p. 35) et « Enoch le juste » (p. 40), qui ont tous deux cette particularité d'avoir justement été emportés au royaume céleste avant de mourir⁷. D'autre part, les causes de la renaissance du héros sont

⁷ Cyrano donne une version burlesque de l'ascension d'Enoch (p. 36-37) et d'Elie (p. 41-42).

présentées comme toutes naturelles. C'est le « jus énergétique » du fruit qui « rappelle » l'âme du défunt, sans qu'interviennent ici ni Dieu ni miracle. Le retour à la vie procède d'un phénomène pseudo-physique qui raille en même temps une imagerie traditionnelle de l'âme abandonnant sa dépouille. Pourtant, tout en détournant la dimension sacrée de la résurrection, Cyrano en conserve néanmoins l'idée d'une quiétude du corps. Le voyageur meurt et revient à lui-même et, dans cet instant de transition (sensible aussi bien que géographique), il goûte une vitalité nouvelle, plaisir aiguisé par le faible souvenir d'avoir un jour souffert. L'état du revenant, passant d'une vie à l'autre, son corps perdurant et se métamorphosant, est un état avant tout heureux.

La même aventure se renouvelle à la sortie du Paradis terrestre. Le personnage, sur le point d'être mis à la porte par Elie pour avoir blasphémé⁸, plus occupé de sa faim que du courroux du sage, pense mordre dans une pomme de l'Arbre de Vie que lui avait donnée ce dernier. Par erreur, il plante en réalité ses dents dans un fruit de l'Arbre de Science dont « par malheur [il] n'avai[t] pas dépouillé l'écorce » (p. 50). Or, comme Elie le lui a expliqué, ce fruit est composé d'une écorce « qui produit l'ignorance dans quiconque en a goûté » et « qui sous l'épaisseur de cette pelure conserve les spirituelles vertus de ce docte manger » (p. 45). Alors que le personnage croque le fruit défendu, il perd conscience encore une fois :

⁸ Après que le personnage a blasphémé sur l'ascension de saint Jean l'Évangéliste, Elie le menace : « Va, impie, va hors d'ici. Va publier dans ce petit monde et dans l'autre, car tu es prédestiné à y retourner, la haine irréconciliable que Dieu porte aux athées. » (p. 50) Nous reviendrons sur le rôle de témoin que joue le narrateur ici.

J'en avais à peine goûté qu'une épaisse nuit tomba sur mon âme. Je ne vis plus ma pomme, plus d'Elie auprès de moi, et mes yeux ne reconnurent pas en tout l'hémisphère une seule trace du Paradis terrestre; et avec tout cela je ne laissais pas de me souvenir de tout ce qui m'était arrivé. (p. 50-51)

C'est que, pense-t-il, comme ses dents ont traversé l'écorce, elles sentirent malgré tout « un peu du jus dedans, dont l'énergie avait dissipé les malignités de la pelure » (p. 51). Comme il y est entré, le personnage quitte le Paradis terrestre en homme nouveau, demi-mort, mais régénéré et prêt à raconter cette aventure, à témoigner de son voyage dans l'autre monde, la lune d'abord, mais surtout la terre, où il publiera le récit de ce périple sous le titre des *États et Empire de la Lune* (p. 167). Mort puis ressuscité, il peut, comme le revenant, rapporter à ses semblables, qui ne le croiront pas, sa connaissance de l'ailleurs.

Il en va de même lors du voyage dans le soleil. Le personnage, suspendu entre terre et soleil, comme il fut, au Paradis terrestre, arrêté entre terre et lune, sent à nouveau son être se transformer :

Quelqu'un peut-être s'étonnera que, pendant un si long voyage, le sommeil ne m'ait point accablé : mais comme le sommeil n'est produit que par la douce exhalaison des viandes qui s'évaporent de l'estomac au cerveau, ou par besoin que sent Nature de lier notre âme, pour réparer par le repos autant d'esprits que le travail en a consommé, je n'avais garde de dormir, vu que je ne mangeais pas, et que le soleil me restituait beaucoup plus de chaleur radicale que je n'en dissipais. (p. 226-227)

Devenu diaphane, il remarque : « comme si mon corps n'eût plus été qu'un organe de voir, je sentis ma chair qui, s'étant décrassée de son opacité, transférait les objets à mes yeux, et mes yeux aux objets par chez elle » (p. 227). Le passage d'un

monde à l'autre impose au voyageur des modifications physiologiques, une métamorphose euphorique. Entre sommeil et veille, entre deux mondes, la matière s'ordonne différemment⁹. La transformation des corps est alors synonyme de vie, car signe de mouvement et d'une adaptation vitale à la matière environnante.

La représentation de soi en revenant est, par conséquent, remarquable à plusieurs titres. Les mises en scène comiques de la résurrection, principe divin concurrencé dans le récit par l'idée d'une évolution constante de la matière, invitent à envisager le privilège d'un temps et d'une histoire variables et contingents, sur une éternité immuable. La fiction cyranienne réduit plaisamment l'écart spatial et ontologique entre les mondes et, ce faisant, se joue des craintes d'un « autre monde » éternel et insondable qui conduirait et ordonnerait celui-ci, éphémère et clos¹⁰. Si le revenant revient, c'est selon une logique historique et non dans l'ordre d'une tension irrésolue entre éternité et transitoire. Le problème qui se pose alors est de savoir quel est cet être qui revient, ce qu'il possède en lui d'inchangé qui permette de dire qu'il *revient*. Il est difficile de trouver dans le texte une réponse univoque à cette question. Il est cependant remarquable que les lieux intermédiaires et états de transition tiennent une place notable dans la narration. Les moments de passage entre les mondes sont des moments de profonde transformation physique en même temps que d'intense plaisir. La disparition d'un corps en un autre corps, son ingestion ou son appropriation, suppose une grande et réjouissante vitalité : réapparition du démon dans le jeune homme, vigueur du personnage aux abords du soleil,

⁹ Sur la représentation et l'imagination de l'espace et de la matière dans la fiction cyranienne, voir notamment Darmon, 2002.

¹⁰ La fiction désamorce donc également les angoisses de la « mort de soi », selon les termes de Philippe Ariès (1977).

transformation du pourceau en pontife. Tant que la matière est en mouvement, elle est vivante parce que sa modification est essentiellement la possibilité de son retour. La mort n'est pas disparition mais perpétuation du même et surgissement du nouveau¹¹. La constante métamorphose ne paraît pas incompatible avec l'identité ou la continuation et la mort peut, enfin, devenir lieu de création.

Enfin, le personnage revenant, passant par la mort et racontant son voyage dans l'autre monde, devient l'interlocuteur d'un grand dialogue des morts, qui n'est qu'un dialogue des vivants. Sa voix résonne à côté de celle de Cardan, du démon de Socrate ou de Campanella. Le texte s'insère ainsi dans un panthéon d'œuvres qu'il incorpore et auquel il prête sa voix, tout comme le *De Sensu rerum* fut l'œuvre commune de Campanella et du démon. Le passé et le présent, la fiction et la science interagissent librement dans le récit (Rosellini, 2008) et les disparus sont des protagonistes à part entière de l'histoire présente. Ils participent de la matière du livre comme le démon de Socrate, pourtant corps autonome, participe du corps de Campanella ou de Gassendi. C'est pourquoi la question de la revenance pose à terme celle du sens et des possibles de l'invention.

La Province des philosophes

Le mort ne revient donc pas d'un outre-monde ou d'un monde supérieur mais d'un *Autre monde*. Ainsi les philosophes passent-ils, après leur mort, dans la Province des philosophes.

¹¹ Il en va de même lors de l'épisode du banquet des philosophes : le philosophe mort et consommé par ses amis continue dans le corps de chacun et dans celui de leur progéniture (Cyrano, 2004, p. 139-140).

Le narrateur raconte comment, déambulant sur le soleil, il aperçoit « un vieillard fort vénérable » avec qui il entame une longue conversation. Il s'agit, comme il l'apprend un peu plus tard, de Campanella. Grâce à l'enseignement du démon de Socrate, Campanella est capable de deviner les pensées de ses interlocuteurs en reproduisant leurs mimiques et prévient sans difficulté toutes les questions du narrateur :

Sachez donc qu'afin de connaître votre intérieur, j'arrangeai toutes les parties de mon corps dans un ordre semblable au vôtre, car étant de toutes parts situé comme vous, j'excite en moi, par cette disposition de matière, la même pensée que produit en vous cette même disposition de matière. (p. 301)

C'est justement Campanella qui formule, sans doute de la façon la plus explicite, cette idée qu'il faut mourir pour vivre. S'adressant au personnage¹², il raconte comment les philosophes, « grands génies », deviennent « les principaux habitants du soleil » :

Les âmes viennent par un principe de ressemblance se joindre à cette masse de lumière, car ce monde-ci n'est formé d'autre chose que des esprits de tout ce qui meurt dans les orbes d'autour comme sont Mercure, Vénus, la Terre, Mars, Jupiter et Saturne. (p. 311)

Toutes les âmes des disparus montent vers le soleil, dont elles forment la matière, « de même que vous voyez la flamme d'une chandelle y voler en pointe, malgré le suif qui la tient par les pieds » (p. 311). Mais les âmes des philosophes « sont tellement à l'égard des autres âmes, ce que l'or, les diamants et les astres sont à l'égard des autres corps », qu'elles ne servent pas

¹² L'adresse elle-même est significative : « Jeune mortel, me dit-il (car je vois bien que vous n'avez pas encore, comme moi, satisfait au tribut que nous devons à la nature) [...]. » (p. 310) La mort ne fait que rendre l'homme au mouvement de la matière.

seulement « à réparer l'embonpoint du soleil ». La matière qui les compose est si bien mêlée que rien ne peut la déprendre, ni s'y ajouter. De sorte « qu'Épicure dans le soleil est le même Épicure qui vivait jadis sur la terre » (p. 312). Il semble là aussi que, malgré les changements et les mouvements subis par les âmes philosophiques, quelque chose existe d'absolument identique et singulier à chacune d'elles¹³.

L'épisode est un pied de nez facétieux puisque les philosophes poursuivis et menacés de damnation se retrouvent en réalité sur le soleil, égaux à eux-mêmes et promis à ce qu'on pourrait appeler aussi une vie éternelle. Mais là non plus, la vie éternelle ne signifie pas continuation immuable du même. Lorsque les deux devisants rencontrent « un vieillard tombé à la renverse qui poussait de grands cris », Campanella explique :

Cet homme, me dit Campanella, se tournant vers moi, est un philosophe réduit à l'agonie, car nous mourons plus d'une fois; et comme nous ne sommes que des parties de cet univers, nous changeons de forme pour aller reprendre vie ailleurs, ce qui n'est point un mal, puisque c'est un chemin pour perfectionner son être et pour arriver à un nombre infini de connaissances. (p. 328-329)

Cet homme est menacé du mal qui « fait mourir presque tous les grands hommes » : sa cervelle a enflé « à force d'entasser image sur image », et, ne pouvant plus les contenir, elle éclate. Campanella conclut : « cette façon de mourir est celle des grands génies, et cela s'appelle *crever d'esprit* ».

Le pays des morts est, par conséquent, un pays de perpétuels revenants. La démonstration de Campanella, tout comme la scène de la mort du génie, dispense une leçon

¹³ Il faut remarquer également que, malgré la distinction âme et corps que paraît adopter Campanella, l'âme est définie selon un principe matériel.

d'humilité, déjà formulée en d'autres termes par le jeune homme de la lune. Il n'y a pas de lieu où nous resterons les *mêmes*. La perpétuation ou la continuation des hommes, des bêtes et des plantes suppose que la matière se disperse et se mélange¹⁴. Tout être est, essentiellement, même et autre, soi et les autres. De même, ces philosophes qui semblent échapper au grand branle de la matière mais qui, pourtant, « change[nt] de forme pour aller prendre vie ailleurs », doivent toujours réapprendre à mourir. La quête philosophique, même dans l'autre monde, n'a pas de fin. C'est en vertu de cet imaginaire de la transformation et de la circulation que la création se conçoit comme un processus qui, pour être physique n'en suscite pas moins l'étonnement.

Métamorphose, métempsychose et création

De même qu'un homme vivant est aussi un homme qui meurt, c'est-à-dire qui se meurt, se métamorphose et participe à la vie d'autrui, le livre est vivant dès lors que ses mots et sa voix passent et continuent de passer dans autrui. Cette analogie entre création naturelle et création intellectuelle est particulièrement visible dans l'épisode des livres parlants.

Le démon de Socrate remet au narrateur un petit objet qui devrait l'occuper pendant son absence. Il s'agit « d'un livre à

¹⁴ À propos du trépas des animaux du soleil : « [...] aussitôt que dans un corps la nature sent qu'il faudrait plus de temps à réparer les ruines de son être qu'à en composer un nouveau, elle aspire à se dissoudre, si bien que de jour en jour on voit non pas pourrir, mais tomber l'animal en particules semblables à de la cendre rouge. Le trépas n'arrive que de cette sorte. Expiré donc qu'il est, ou pour mieux dire éteint, les petits corps ignés qui composaient sa substance entrent dans la grosse matière de ce monde allumé [...]. » (Cyrano, 2004, p. 326)

la vérité, mais c'est livre miraculeux qui n'a ni feuillets ni caractères; enfin c'est un livre où, pour apprendre, les yeux sont inutiles; on n'a besoin que d'oreilles. » (Cyrano, 2004, p. 136). C'est en quelque sorte, un livre audio :

Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande, avec une grande quantité de toutes sortes de clefs, cette machine, puis il tourne l'aiguille sur le chapitre qu'il désire écouter, et au même temps il sort de cette noix comme de la bouche d'un homme, ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts et différents qui servent, entre les Grands lunaires, à l'expression du langage. (p. 137)

Le personnage ne s'étonne plus alors de la sagesse des Sélénites :

Car sachant lire aussitôt que parler, ils ne sont jamais sans lecture; dans la chambre, à la promenade, en ville, en voyage, à pied, à cheval, ils peuvent avoir dans la poche, ou pendus à l'arçon de leurs selles, une trentaine de ces livres dont on n'a qu'à bander un ressort pour en ouïr un chapitre seulement, ou bien plusieurs, s'ils sont en humeur d'écouter tout un livre. Ainsi vous avez éternellement autour de vous tous les grands hommes et morts et vivants qui vous entretiennent de vive-voix.¹⁵ (p. 137)

Par cette polyphonie miraculeuse, les morts ne cessent plus d'habiter les vivants. Comme dans le cas de Cardan « parlant » ou se « montrant » au narrateur, de Campanella le guidant parmi les philosophes, du démon de Socrate lui dévoilant les secrets des Sélénites, se dessine, avec ces livres parlants, le rêve d'une voix éteinte, disparue, qui pourtant perdure et récidive parmi ses successeurs. *Les États et Empires* sont à leur tour, par ces voix convoquées, dont les noms éveillent les souvenirs du lecteur, un livre parlant, c'est-à-dire un livre mémoire, brodé

¹⁵ Sur la place particulière du livre dans *Les États et Empires*, voir Chartier, 2010.

des propos diversement digérés et rapportés des uns et des autres. La mémoire du revenant s'oppose à la *memoria* des morts (Schmitt, 1994, p. 17) : il ne s'agit pas d'éloigner les morts pour les oublier mais, au contraire, de les maintenir près de soi, en soi. Le narrateur, esprit curieux, se présente en perpétuelle conversation avec ses prédécesseurs et ses contemporains, quels que soient leur provenance, leur siècle, leurs idées. Il est, à sa manière et comme son compagnon sélénite, un *daïmon*, intermédiaire et médiateur (Hadot, 1995, p. 78-85). Là aussi, il y a distorsion du temps et de l'espace, distorsion qui n'est pas leur annulation mais la possibilité de s'y promener, de s'y mouvoir hors d'une ligne droite et figée, absence de modulations et de variations qui, véritablement, signifie la mort. Le livre, tant qu'il est *revenant*, tant qu'il est mangé, tant qu'il se mêle au corps, à la voix et à la mémoire, est un être bien vivant¹⁶.

La *Lune* et le *Soleil* bruissent d'innombrables voix. Y prennent la parole des savants, des philosophes, des oiseaux, un chêne, un chou, une pie généreuse, des magistrats. Socrate, Épicure, Pythagore, Gassendi, Tristan L'Hermite, tous font partie, à titre de référence ou à titre de personnage, du personnel de ce roman polyphonique et dialogique. Le narrateur, témoin puis revenant, porteur de tous ces mots, est pris dans ce flot de paroles et son récit lui-même s'insère parmi ceux qu'il entend et transmet. De même, l'*Autre monde*, lu, digéré, échangé, devient une voix qui accompagne le lecteur, éveille sa curiosité, car, comme dans le cas de Cardan, derrière l'un se cachent toujours mille autres. À ce titre, les *États et Empires* sont, eux aussi, revenants sans l'être.

¹⁶ Sur ce lien de l'ingestion à la mémoire, voir Méchoulan, 2004.

Dans ces récits, on meurt beaucoup, on revient, on rapporte les paroles et les idées d'un autre monde, on porte la mémoire des disparus. Pourtant, personne ne meurt parce que tout meurt puis passe en autre chose puis réapparaît sous une autre figure. C'est ainsi que le retour du disparu, sous toutes ces formes (réincarnation, réanimation, résurrection, métamorphose), invite à repenser les notions de « retour » et d'identité. Il permet d'imaginer une coexistence possible entre permanence du même et perpétuelle création du nouveau. Il modère, d'autre part, l'idée qu'il n'y a pas de repos tant que le mort — l'autre, cet étranger absolu — est là et nous « hante ». Au contraire, sans mort, sans autre, sans continuité et communication de l'un à l'autre, il n'y a plus de vie. Enfin, les *États et Empires* laissent penser que l'on peut être singulier en intégrant la différence de l'autre, et en étant ingéré par la différence de l'autre. Les récits de Cyrano le montrent sans doute, textes résonnant de voix hétérogènes et livres absolument sans exemple.

Bibliographie

- ARIÈS, Philippe. (1977), *Les Hommes devant la mort*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, Roger. (2010), « Livres parlants et manuscrits clandestins. Les voyages de Dyrcona », dans Maria José Vega,

Julian Weiss et Cesc Esteve (dir.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Studia Aurea Monográfica, p. 201-222.

CONACHER, Agnès. (2006), « Entre le matériel et le merveilleux, ou le parcours initiatique du héros de l'*Autre monde* en quête de merveilleux », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 161-170.

CYRANO DE BERGERAC, Savinien. (2001), *Lettres, Entretiens pointus, Mazarinades*, dans *Œuvres complètes*, éd. Madeleine Alcover, Paris, H. Champion, vol. II.

—. (2004 [1657-1692]), *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, éd. M. Alcover, Paris, H. Champion.

DARMON, Jean-Charles. (2002), « L'imagination de l'espace entre argumentation philosophique et fiction : de Gassendi à Cyrano », *Études littéraires*, vol. 34, p. 217-240.

—. (2005), « Entre le monde de *La Mort d'Agrippine* et *L'Autre Monde* des oiseaux-juges : variations lucrétiennes sur la mort et critique du politique selon Cyrano de Bergerac », *Littératures classiques*, n° 55, p. 187-224.

HADOT, Pierre. (1995), *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard.

LERNER, Michel-Pierre. (1995), *Tommaso Campanella en France au XVII^e siècle*, Napoli, Bibliopolis.

MARIN, Louis. (1994), « Discours utopique et récit des origines. De l'*Utopia* de More à la *Scandza* de Cassiodore-Jordanès », dans *De la représentation*, Paris, Seuil, p. 95-121.

- MÉCHOULAN, Éric. (2004), *Le Livre avalé : de la littérature entre mémoire et culture, XVI^e-XVIII^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire ».
- PARMENTIER, Bérengère. (2004), « "Le démon de Socrate". L'allusion équivoque dans *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Les Stratégies d'équivoque*, n° 33, p. 89-108.
- ROSELLINI, Michèle. (2008), « La poétique de la métamorphose chez Cyrano : jeux de l'illusion ou fiction matérialiste », dans Hervé Barga et Alain Mothu (dir.), *Cyrano de Bergerac, Cyrano de Sannois*, Turnhout, Brepols, p. 103-117.
- PLATON. (1991), *Apologie de Socrate*, Paris, Flammarion.
- SCHMITT, Jean-Claude. (1994), *Les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard.
- TORERO IBAD, Alexandra. (2003), « Cyrano et Lucrèce », *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 7, p. 221-247.
- VENGEON, Frédéric. (2007), « Un temps pour l'éternité. Le temps dans la pensée d'Augustin », dans Alexander Schnell (dir.), *Le Temps*, Paris, Vrin, p. 61-90.

Résumé

À bien des égards, les *États et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac sont hantés par les revenants : philosophes antiques conversant avec le personnage-narrateur; mathématiciens et astronomes disparus et ouvrant des voies inattendues vers d'autres mondes; Descartes rejoignant les savants morts de la Province des philosophes. La représentation du retour des

défunts, en interrogeant la signification et le processus de la mort, permet à Cyrano d'engager une réflexion sur notre relation à l'histoire, au corps et à la création.

Abstract

In many ways, Cyrano de Bergerac's *The States and Empires of the Moon and Sun* is haunted by revenants, those who return from the dead: Ancient philosophers familiar with the narrator; long-dead mathematicians and astronomers that open up unexpected passageways to other worlds; Descartes joining the ranks of the dead sages who reside in the Province of the philosophers. Cyrano's representation of those who return from the dead questions the significance and the process of death, and thus allows him to reflect on our relation to history, the body, and creation.

Les créances du roman : le revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola

Sophie Ménard
Université de Lorraine

Déjà, avant le grand cycle des *Rougon-Macquart*, *Thérèse Raquin* d'Émile Zola, publié en 1867, est un roman qui joue le seuil, où les identités sont poreuses et liminaires, et où la délimitation entre l'univers des vivants et celui des morts est perméable. Parce qu'il met en scène un revenant dont les fonctions premières sont de « cristallise[r] [...] — tel est son destin! — toutes les figures de la marge » (Albert, 1996) et de générer divers degrés de croyance, il amalgame des mondes symboliques antinomiques, mobilisant des cadres conceptuels composites permettant de penser le rapport problématique qu'entretiennent les vivants avec les trépassés. Hantés par le

fantôme de leur victime qu'ils ont violemment noyée afin de vivre au grand jour leur passion adultérine, Thérèse et Laurent font l'expérience de la visite du mort. De quelle nature est ce défunt qui revient de l'au-delà ? Nous faisons l'hypothèse que le texte fait du revenant une figure polysémique et polymorphe qui prend la forme à la fois d'une hallucination, suivant une lecture de type positiviste défendue par l'auteur et le narrateur; d'un remords, suivant la lecture psychologique qu'en ont faite les contemporains de Zola; et, enfin, d'un mort malveillant qui revient d'outre-tombe pour supplicier ses meurtriers, suivant la lecture de l'événement réalisée par les personnages principaux. Les variations, voire les belligérances, de points de vue entre les diverses instances et niveaux énonciatifs du récit renvoient à des cosmologies (manières de dire et de penser le monde, ici, des vivants en fonction — ou non — des morts) hétérogènes et à des savoirs pluriels qui *a priori* s'excluent, mais qui textuellement coexistent. Étant le lieu d'une dialogie culturelle, dans laquelle savoir psychiatrique et pensée symbolique se dynamisent selon des procédés d'amalgame, de mélange et de repoussoir, le roman est donc structuré par une polyphonie de systèmes de créances¹ qui actualisent différemment le spectre

¹ Conformément aux travaux en ethnocritique de la littérature (www.ethnocritique.com), qui visent à articuler poétique des textes et ethnologie du symbolique, nous préférons l'expression « système de créances » à celle de « système de croyances », car elle ne suppose pas, contrairement à la « croyance », une axiologie fondée sur le sacré ni liée à des formes magico-religieuses. Un groupe peut avoir un système de créances, auquel cas ce système fait partie intégrante de sa cosmologie, comprise dans un sens anthropologique comme un « système du monde d'un groupe social » (Descombes, 1987, p. 173-192). Le système de créances relève d'un « symbolisme collectif » (p. 181.) : il peut se définir comme un outil de mise en ordre logique et comme un système d'interprétation des signes, des faits, des destins. Bien entendu, le texte littéraire invente lui aussi des systèmes de créances.

de Camille Raquin². Ce sont précisément ces « croisements polyphoniques et dialogiques de la culture *du* texte » (Drouet, 2009, p. 20) qui nous intéresseront. Il s'agira de retracer la richesse épistémologique du dérèglement des personnages (sont-ils fous ou hantés ?) en la recontextualisant dans l'épistémè scientifique de l'époque, mais aussi en la repositionnant selon les configurations symboliques que le texte tisse à partir de sa culture.

Système de créances positivistes et naturalistes : l'hallucination

Commençons par le système de créances naturalistes relevant d'une cosmologie scientifique de type positiviste, qui est certainement le plus évident. Défendue par l'auteur et le narrateur, la dimension physiologique du détraquement des personnages explique l'apparition de Camille en spectre. Tout le métadiscours bruyant (la préface, l'exergue tiré de Taine, les réponses de Zola dans les journaux) vise à inscrire le fantôme dans une épistémologie savante. « J'ai cherché à suivre pas à pas

² Daniel Sangsue, dans sa typologie du personnage fantomatique, affirme que « la perception du fantôme reste affaire de subjectivité et implique généralement plusieurs instances (personnage, narrateur, lecteur, etc.), qui ne peuvent pas partager le même point de vue » (2011, p. 33). Il suggère ainsi la nécessité de faire « un tableau à plusieurs entrées, qui tienne compte de ces multiples points de vue et précise à quel niveau le fantôme intervient » (p. 33), ce qu'il n'accomplit pas lui-même, préférant se concentrer sur « l'aspect » du fantôme. Or, de notre point de vue ethnocritique, les systèmes de créances (ce que Sangsue appelle les « points de vue ») nous semblent nécessaires pour penser le fantôme, qui convoque justement des croyances singulières. Les variations de points de vue constituent la polyphonie épistémique et culturelle de la fiction.

dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse » (1966 [1867], p. 520), écrit le romancier dans son avant-propos. Selon ce développement liminaire, le fantôme est la conséquence logique d'un désordre psychophysiologique. Le discours préfaciel est puissant, tranchant et intransigeant, car il s'agit pour le jeune Zola d'instituer le roman naturaliste. Le narrateur n'hésite pas confirmer, en quelque sorte, les propos de son auteur : « Thérèse, elle aussi, avait été visitée par le spectre de Camille [...]. Cette communauté, cette pénétration mutuelle est un fait de psychologie et de physiologie qui a souvent lieu chez les êtres que de grandes secousses nerveuses heurtent violemment l'un à l'autre. » (p. 592)³ Mais le roman n'est pas seulement une actualisation des préceptes de la préface; bien au contraire, il convoque un imaginaire de la science qui ne se résume pas seulement à une « étude » des « tempéraments » (p. 519). Il se réapproprie, notamment, des savoirs sur le rêve éveillé comme forme de l'aliénation, ce qui lui permet de réinventer la figure littéraire du fantôme en l'inscrivant dans l'idée, débattue à

³ Ce discours insistant explique peut-être pourquoi la vulgate scolaire a tendance à étudier ce texte à partir des préceptes de la préface. Par exemple, dans un dossier pédagogique, on demande aux étudiants d'analyser le chapitre XXII en leur proposant ce sujet de dissertation : « Montrez que ce passage est une fidèle illustration des principes présentés dans la préface de la deuxième édition du roman (1868). » (Zola, 2001, p. 359) S'en tenir à une telle lecture conduit dangereusement à verrouiller le sens et à effectuer une étude à clef qui se réduit à répéter ce que le romancier écrit dans le métadiscours ou à démontrer l'homologie entre le discours de l'auteur et du narrateur. La mise en relation tautologique limite l'interprétation : la préface affirme que le roman est une étude scientifique; le roman confirme ce que la préface certifie. Or, ce type de lecture circulaire passe sous le silence toute la polyphonie culturelle et épistémologique du dérèglement des personnages.

l'époque depuis la parution des travaux de Baillarger (1856), d'un involontaire ontologique régissant le corps et l'esprit.

C'est donc par le cadrage psychiatrique de l'hallucination que le texte donne chair au fantôme. Camille ne cesse de hanter Thérèse et Laurent, sous l'effet d'un retour involontaire de la mémoire : « Quand une hallucination dressait devant l'un d'eux le masque blafard du noyé, il fermait les yeux, il se renfermait dans sa terreur, n'osant parler à l'autre de sa vision, par crainte de déterminer une crise encore plus terrible » (Zola, 1966 [1867], p. 616). L'hallucination hypnagogique procède, comme l'écrit Jean-Louis Cabanès, d'une « naturalisation (donc implicitement une négation) du fantastique » (2011, p. 235) et instaure une originale trame narrative dans laquelle la déraison (et avec elle vient l'apparition du fantôme) s'éprouve comme une infiltration du cauchemar dans l'état de veille. D'ailleurs, Taine a été séduit par la précision savante de ce phénomène psychophysiologique : dans une lettre à Zola, il encense le jeune écrivain, qui « montre une grande connaissance du sourd travail mental qui aboutit à l'hallucination, de la terrible élaboration physiologique qui transforme les caractères » (1868, p. 4-5). En effet, le récit s'inscrit dans le cadre épistémique de son époque, qui estime, à partir des années 1850, que le rêve est le prototype des diverses formes d'aliénation mentale. Selon Albert Lemoine, les « personnages » vus dans le rêve et dans l'hallucination, qu'il appelle des « fantômes », sont effectivement une matérialisation de la pensée du rêveur et de l'aliéné :

Lorsqu'un rêve présente à mon imagination plusieurs personnages, je les entends tous parler comme je les vois agir, ou plutôt je les fais moi-même agir et parler; je lis dans la pensée de mes fantômes, c'est-à-dire dans la mienne qui leur

attribue des sentiments et des idées conformes à leurs rôles.
(1855, p. 311.)

De même, Pierre Larousse intègre le fantôme dans une épistémè de l'hallucination en se référant à l'ouvrage *De l'intelligence* de Taine : « Les fantômes sont [...] l'incarnation dans le monde extérieur des images existant dans l'esprit » (Larousse, 1872a, p. 97). Tout comme il fait référence à l'illusion d'optique et aux membres fantômes des amputés :

Le fantôme est tout ce qui paraît aux yeux par l'effet d'une imagination vivement frappée ou de quelque puissance surnaturelle; ce mot n'exprime rien autre chose que l'inanité matérielle des apparences. [...] Tout ce qu'on voit en rêve peut s'appeler fantôme, et il y a des rêves agréables; mais il n'y a que des spectres dans ces rêves pénibles qu'on désigne sous le nom de cauchemar. (Larousse, 1872a, p. 96)

Par le truchement d'un paradigme du fantôme, qui prend appui sur les sciences humaines de l'époque, Zola développe, dans son roman, l'idée du dédoublement des personnages (états de somnambulisme, d'insomnie, d'hallucination). Compris comme le surgissement intempestif du souvenir involontaire, le fantôme, tissé d'associations et d'images, relève donc d'un processus dérégulé de la volonté et de la mémoire : « Les souvenirs étaient lâchés. Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait. » (Zola, 1966 [1867], p. 607) Ou, pour le dire autrement, le rêve et l'hallucination sont le lieu d'une réminiscence pathologique qui s'incarne en fantôme⁴.

⁴ On pourrait multiplier les exemples dans *Thérèse Raquin*, mais aussi dans d'autres romans zoliens comme *Madeleine Féral*, *La Conquête de Plassans* et *La Bête humaine*. Pour plus de détails sur ce sujet, voir notre thèse « *Les Guenilles humaines* » ou *les aveux du corps*, plus particulièrement le chapitre II de la partie III, portant sur *Thérèse Raquin* (Ménard, 2011).

Précisément au moment où Laurent mentionne, à voix haute, le prénom de sa victime, les deux meurtriers subissent « un choc aux entrailles » (p. 607). Parce qu'il condense une série d'affects et de sensations qui renvoient directement aux souvenirs, le nom du défunt déclenche un processus qui fait jaillir une vague d'hallucinations. De la mention du mort à son incarnation, du mot proféré à sa matérialisation, Thérèse et Laurent s'aperçoivent que dire l'absent, c'est lui donner une consistance et c'est réveiller la mémoire que véhicule le revenant : « Le nom de leur victime suffit pour les emplir du passé, pour les obliger à vivre de nouveau les angoisses de l'assassinat. » (p. 607) Ainsi, le retour de Camille souligne un dérèglement psychophysiologique parce qu'il est, suivant ce fil psychiatrique, une création morbide des personnages. Mais en même temps, nommer le mort récent renvoie à un « tabou quasi universel » (Fine, 1987, p. 867) et à une croyance répandue selon laquelle l'évocation du défunt peut le faire revenir et revivre. Dès lors, parler du mort prématuré doit se faire en prenant des précautions minutieuses : « faire suivre son nom de l'expression "Dieu lui pardonne" ou "Dieu ait son âme". Ou comme c'est la coutume encore aujourd'hui dans la France méridionale, en faisant précéder son nom de l'adjectif "pauvre" » (p. 867). Le retour du trépassé s'inscrit non seulement dans un cadrage psychiatrique, mais dans une opinion commune liée à la nomination du mort redouté. Dans tous les cas, il signale une inaptitude (psychologique ou culturelle) à maîtriser le destin posthume du défunt.

Système de créances psycho-casuistiques : le remords

À ces créances scientifiques, qui génèrent dans le récit un paradigme de la mémoire, de l'involontaire et l'hallucination

rationalisant l'apparition du fantôme, s'ajoute une autre lecture, d'ordre psychologique, voire casuistique, faisant du revenant un remords. C'est essentiellement la critique contemporaine à la publication de l'œuvre qui insiste sur cette dimension du texte. Sainte-Beuve la condamne dans une lettre qu'il adresse à Zola : « on se demande dès lors pourquoi tout cet appareil du remords qui n'est qu'une transformation et une transposition du remords moral ordinaire, du remords chrétien, et une sorte d'enfer retourné » (1868). Pour Gustave Vapereau, le remords, dans ce roman, est physiologique : « On serait tenté d'y voir une monographie du remords et de ses effets psychologiques, mais ce serait une erreur; c'est l'étude physiologique du trouble jeté dans l'organisation par une impression violente qui détruit tout d'un coup l'équilibre des facultés. » (1868, p. 47-48) Pour Marius Topin, « ce livre aurait pu s'appeler le remords » (1875, p. 3). L'incarnation de Camille, pourrait-on dire, se situe entre ces deux définitions du remords, car elle peut en effet être considérée comme un symptôme lié à une conscience troublée. Il y a, dans cette œuvre, autour du fantôme, un savoir autre, impensé par la psychiatrie, qui est celui du « déni de culpabilité » qui s'apparente à ce que Poe appelle le « démon de la perversité ». Un critique a d'ailleurs, à la parution du roman, souligné que, comme le crime n'est ni découvert ni soupçonné, « leur conscience [à Thérèse et à Laurent] évoque incessamment entre eux le spectre de l'homme noyé et change leurs voluptés scélérates en une torture plus cruelle que la mort » (C., 1868, p. 7). Suivant cette logique, le revenant, produit par la conscience des survivants, est endogène. Il serait alors « la voix de la conscience morale [...] transformée en voix du mort » (Schmitt, 1994b, p. XXVII). Zola a recours à la formule inusitée des « remords physiologiques » (1966 [1867], p. 614)

pour définir cet état d'esprit qui ne saurait être, pour lui, de l'ordre d'une conscience coupable puisque « l'âme [des personnages] est parfaitement absente » (p. 520). Le remords physiologique est donc, en quelque sorte, une révolte de la chair, un inconscient physique, un mouvement de surrection des profondeurs dont les causes psychiques sont effectivement liées à une culpabilité inconsciente. Suivant la conception zolienne des phénomènes involontaires de la psyché, la présence du mort est davantage l'incarnation de la voix du corps que la voix de la conscience.

Physiologique ou psychologique, le remords est complexe et ambigu. Zola explique d'ailleurs qu'il a utilisé le terme par défaut : « enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords consiste en un simple désordre organique, et une rébellion du système nerveux tendu à se rompre » (p. 520). Or, est-ce vraiment par dépit ? D'un point de vue esthétique, le mot est superbement trouvé : puisque, dans « remords », on entend « remordre » et on voit immédiatement les dents de Camille mordre, voire remordre, le cou de Laurent : « à toutes les minutes de cette longue journée [de son mariage], il [Laurent] avait senti les dents du noyé qui lui entraient dans la peau » (p. 604). Et Thérèse rêve de « mordre son mari à cet endroit, d'arracher un large morceau de chair, de faire une nouvelle blessure, plus profonde, qui emporterait les marques de l'ancienne » (p. 618). Qui plus est, étymologiquement, le mot renvoie à un autre « remors ou remort » qui « signifiait souvenir et qui se rattachait à remémorer » (Littré, article « remords », *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877). Le « remort » appartient précisément au paradigme de l'apparition fantomatique, et le texte fait bien de Camille un re-mort, c'est-à-dire un être qui doit remourir : « Laurent, pendant plus de

quinze jours, se demanda comment il pourrait bien faire pour tuer de nouveau Camille. Il l'avait jeté à l'eau, et voilà qu'il n'était pas assez mort, qu'il revenait toutes les nuits se coucher dans le lit de Thérèse » (Zola, 1966 [1867], p. 617). Rappelons également que, dans l'Antiquité grecque, le remords vengeur était, bien souvent, personnifié : les Furies (ou les Erinnyes) sont non seulement des « personnifications des remords qui suivent les grands crimes », mais des malédictions : elles sont des imprécations accomplies par des mauvais morts⁵. Portant malheur, « ces fantômes menaçants » (Larousse, 1872b, p. 884) peuplent les insomnies des scélérats. Camille appartient, à l'évidence, à cette filiation, lui qui personnifie les aiguillons du remords. Le texte file d'ailleurs la métaphore de l'aiguille associée à la cicatrice-morsure maléfique de Laurent : « La morsure de Camille était comme un fer rouge posé sur sa peau [...]. Il lui semblait qu'une douzaine d'aiguilles pénétraient peu à peu dans sa chair⁶ » (Zola, 1966 [1867], p. 575).

⁵ « Les Grecs les appelaient Erinnyes, du verbe *ereunaô*, du mot *eris*, lutte, aiguillon; mais ils leur donnaient plus volontiers le nom d'*Euménides*. Les Latins, dont nous avons adopté l'appellation, les nommaient *Furiae*. » (Larousse, 1872b, p. 884) Il s'agit de malédictions faites par « des parents outragés, égorgés par leurs enfants; les imprécations des vieillards, des victimes du parjure, des hôtes trahis par leurs hôtes, et même des jeunes filles mariées contre leur gré » (Larousse, 1872b, p. 884). Nous reviendrons plus loin sur cette catégorie particulière des « morts avant l'heure », qui ont justement pour caractéristique principale de revenir hanter les vivants.

⁶ Voici d'autres exemples qui confirment la récurrence de l'association : « La cicatrice fut empourprée par le flot qui montait, elle devient vive et sanglante, elle se détacha, toute rouge, sur le cou gras et blanc. Laurent ressentit des picotements aigus, comme si l'on eût enfoncé des aiguilles dans la plaie. » (Zola, 1966 [1867], p. 591); « Il désirait que Thérèse le baisât sur la cicatrice, il comptait que le baiser de cette femme apaiserait les mille piqûres qui lui déchiraient la chair. » (p. 609)

Système de créances folkloriques : le mal-mort

Aux épistémès de l'hallucination et du remords qui modulent polyphoniquement les discours de l'auteur et du narrateur, on peut ajouter une autre hypothèse de nature culturelle : Camille est un « mort mal passé » (Fabre, 1980, p. 1094), dont le retour parmi les vivants est motivé par le remariage de Thérèse et par sa mort violente⁷. Sans quitter le cadre rationnel du récit, les personnages (contrairement au narrateur) croient avec une peur indéniable aux revenants :

Tous deux songeaient au noyé, une sueur glacée mouillait leurs tempes. Ils se réfugièrent au fond de la chambre, s'attendant à voir la porte s'ouvrir brusquement en laissant tomber sur le carreau le cadavre de Camille. Le bruit continuait plus sec, plus irrégulier, ils pensèrent que leur victime écorchait le bois avec ses ongles pour entrer. (Zola, 1966 [1867], p. 611)

Il y a, au regard des créances de Thérèse et de Laurent, une coexistence des morts et des vivants (qui est d'ailleurs enracinée dans le magico-religieux expliquant, entre autres, tous les rites prophylactiques exécutés par Thérèse, en désespoir de cause, pour apaiser le mort⁸). À quel système de pensée cette hantise

⁷ Sur la démonstration des liens entre remariage et retour du mort, on pourra consulter notre article « "Jusqu'à ce que le mort nous sépare" : ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola » (Ménard, 2012), dans lequel nous analysons l'articulation interdiscursive du roman sur la légende de « la rancune du premier mari », sur tel adage proverbial — « Homme mal marié, mieux le vaudrait noyé » — ou encore sur la formule terminale du rite matrimonial — « Jusqu'à ce que la / le mort nous sépare » —, enfin sur l'idiomatisme du « tirage des pieds », reconfigurés par la narration. Le texte est culturellement structuré par des imaginaires folkloriques du mort jaloux du remariage de sa veuve.

⁸ Pour une étude détaillée des rites prophylactiques dans ce roman, voir notre thèse (Ménard, 2011), plus particulièrement « Fictions de rédemption ou la recherche d'un remède contre la folie » (chapitre II, partie III).

fait-elle écho ? Pour eux, l'apparition n'est pas de l'ordre d'un dérèglement hallucinatoire ou d'une culpabilité : ils ont la conviction de subir un châtement d'outre-tombe.

Rappelons que ce ne sont pas tous les morts qui reviennent. Ceux qui font un retour parmi les vivants sont motivés par un règlement de comptes : ils effectuent, la plupart du temps, une réclamation, une requête ou un avertissement afin que le survivant paye une dette, accomplisse une promesse engagée par le décédé, récite des prières pour faciliter son passage vers l'au-delà ou encore décrypte les augures prévenant d'un décès à venir. Ces trépassés livrant un message ne sont pas nécessairement malfaisants. D'autres, cependant, sont considérés comme de mauvais morts : ce sont tous « ceux qui meurent en position de marge — fiancé, femme allaitant, enfant non baptisé — ou d'une mort qui, par sa violence, exclut toute maîtrise rituelle. Attachés aux alentours de leur fin, ils répètent pour l'éternité le geste qui les immobilise. » (Fabre, 1987, p. 19) Le mal-mort oblige à une multiplication des rites pour le faire passer dans l'au-delà ; il dénonce aussi des ratés de la coutume et un déficit rituel à l'égard de son destin posthume qui l'immobilise dans un entre-deux-mondes.

Assassiné par Thérèse et Laurent, Camille Raquin fait partie de cette catégorie culturellement reconnue des « mort[s] avant l'heure » (Fabre, 1987, p. 19). D'où sa parenté avec les morts malfaisants et les figures traditionnelles de la peur : il est un mauvais mort, il ressemble au vampire puisqu'il mord le cou de Laurent, il effraie comme un croquemitaine les nouveaux mariés, « faibles comme des enfants » (Zola, 1966 [1867],

p. 667), et il s'apparente à la *chauchevieille*⁹. Mais, surtout, le roman a la mémoire longue d'une culture où le cauchemar est compris comme une créature hostile qui opprime le dormeur. Selon certaines croyances, assez largement répandues pour qu'elles apparaissent dans les dictionnaires d'autrefois, le cauchemar est un incube ou encore une créature écrasante¹⁰ : « Le cauchemar est à l'origine un mort malfaisant. [...] Le mort, souvent un proche de la victime, revient la nuit, pour écraser le dormeur » (Bridier, 2001, p. 33¹¹). Marc-André Wagner retrace l'histoire du mot qui explique les personnifications du cauchemar sous la forme d'un être oppresseur hantant les nuits des vivants :

Le français moderne *cauchemar*, apparu au XV^e siècle, a conservé la trace de cette représentation : ce vocable vient en effet du verbe picard *cauquer*, « presser, fouler » (cf. latin *calcare*), et du moyen néerlandais *mare*, « fantôme ». En ancien français, le cauchemar s'appelait *pesard* ou *apesard* (du latin *pensare*, peser). (2006, p. 77)

Retraçons les premières apparitions de Camille. Ce défunt malveillant apparaît tout d'abord sous le mode du rêve. Laurent tente de « chasser ce rêve implacable » (Zola, 1966 [1867], p. 590), il « vécut dans cette suite de cauchemars, dans ce mauvais rêve sans cesse répété » (p. 591). Il ressent également une « épouvante bête et écrasante » (p. 589) et imagine « que le

⁹ « La *chauchevieille*, l'être fantastique du cauchemar associé à la paralysie du sommeil, dont on menace ici l'enfant turbulent, est aussi rappelée à ceux qui ne veulent pas manger leur soupe [...]. Ces deux attestations sont à rapprocher des nombreux croquemitaïnes dénommés *vieille*. » (Abry, 2006, p. 81)

¹⁰ « Le vulgaire croit que le cauchemar est un esprit incube. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} édition, 1694)

¹¹ « [L]e ou la *mar(e)* est toujours un être nocturne et hostile. On dit qu'il apparaît la nuit dans la demeure des hommes, chevauchant les dormeurs et les rêveurs; il viole les femmes comme incube, serre les enfants jusqu'à l'étouffement, dérange occasionnellement leurs cheveux. » (Wagner, 2006, p. 77)

noyé le serrait contre sa poitrine pourrie, dans un embrassement glacial » (p. 594). Le roman zolien est une recomposition narrative de la croyance en cet être fantastique qu'est le *mar*. En effet, la symbolique du texte construit le personnage de Camille comme une figure de cauchemar qui brouille les frontières entre veille et sommeil, entre rêve et réalité. Ce mort qui revient pour *serrer* et *écraser* les dormeurs appartient bien à cette famille de créatures hostiles qu'on appelle depuis le Moyen Âge le cauchemar, la ou le *mar(e)* ou l'*appesart*. Qui plus est, Thérèse croit être enceinte de son mari décédé et a « vaguement peur d'accoucher d'un noyé. Il lui semblait sentir dans ses entrailles le froid d'un cadavre dissous et amolli » (p. 654). Camille apparaît bien comme un incube qui agresse sexuellement sa proie : « "Incube" est donc un terme générique pour désigner tous les revenants ayant un commerce sexuel avec une personne endormie. » (Bridier, 2001, p. 52)

Parce qu'il est matérialisé, le cauchemar peut peser de tout son poids sur le rêveur jusqu'à l'étouffement. De même, le revenant, dans l'imaginaire traditionnel, agit sur le corps des vivants et possède une corporéité. Comme le rappelle Jean-Claude Schmitt, certains esprits « sont si concrets que les vivants peuvent se saisir d'eux et lutter à bras le corps avec eux » (1994, p. 227). Ainsi, dans le texte zolien, Camille « devenait matériel » (1966 [1867], p. 616) pour Thérèse et Laurent, qui « croyaient sentir le corps humide de leur victime, couché au milieu du lit, qui leur glaçait la chair » (*ibid.*). Le mort-vivant est non seulement tactile, mais polysensoriel, les nouveaux mariés le touchant, le voyant, le sentant : « ils touchaient le corps, ils le voyaient étalé, pareil à un lambeau verdâtre et dissous, ils respiraient l'odeur infecte de ce tas de pourriture humaine » (p. 616). Si le narrateur explique ce

phénomène sensitif par le détraquement de la psyché, donc par une épistémè de l'hallucination sensorielle — « tous leurs sens s'hallucinaient, donnant une acuité intolérable à leurs sensations » (p. 616) —, force est de constater que les sensations générées par la bouffée délirante recoupent celles attestées par la croyance aux fantômes. En effet, l'apparition du revenant sous les traits d'un cadavre en décomposition constitue un marqueur culturel du folklore du mort. Camille est, selon la typologie établie par J.C. Schmitt, un revenant de type macabre parce qu'il « se présente comme un cadavre vivant en état plus ou moins avancé de décomposition » (1994, p. 235). Le corps putrescible du cadavre convoque un imaginaire du froid : Laurent éprouve « un grand frisson froid dans le dos » (Zola, 1966 [1867], p. 589), ressent « un grand froid intérieur » (p. 579) et grelotte « de malaise et de froid » (p. 615). Si le noyé refroidit les ardeurs des nouveaux mariés, il fait aussi sentir sa présence par des brûlures, conformément à une croyance au « feu corporel » qui anime les mauvais morts :

Comme les démons, les revenants peuvent produire des effets matériels sur les objets ou les corps vivants qu'ils touchent ici-bas. Ce sont en particulier des brûlures, quand ils transportent avec eux et introduisent auprès des vivants, comme autant de preuves de leur sort pitoyable, le « feu corporel » qui les afflige dans l'au-delà. (Schmitt, 1994, p. 226)

Ainsi, le « feu corporel » renvoie à l'imaginaire de l'enfer; cependant, dans le roman zolien, il se juxtapose à un système thermique complexe. En effet, le texte articule une isotopie humorale (savoir ancien) jouant du feu (le chaud, le sec) et de l'eau (le froid, l'humide) qui définit les personnages et les lieux

du récit¹² : « Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait. Thérèse et Laurent retrouvaient la senteur froide et humide du noyé dans l'air chaud qu'ils respiraient [...]. » (Zola, 1966 [1867], p. 607¹³) La chambre est caractérisée par la chaleur (du foyer) et s'oppose au froid ressenti par le mort (et aussi par les vivants). Or, ceux-ci s'imaginent que « Camille avait approché un siège [près du foyer] et qu'il occupait cet espace, se chauffant les pieds d'une façon lugubrement goguenarde » (p. 615), renforçant l'idée commune que les trépassés ont froid. Comme l'explique Emmanuel Le Roy Ladurie, les morts

vont se chauffer, la nuit, dans les maisons où se trouve une grosse réserve de bûches. Ils allument une flambée nocturne dans l'âtre avec la braise que les vivants, le soir, avaient couverte avant de se mettre au lit. [...] Les morts sont des sans-maison, alors même qu'ils visitent, à fréquentes reprises, leur ancienne maison et celle des autres. (1975, p. 595)

À cet égard, l'iconographie du texte dessiné par Horace Castelli reproduit ces créances de Thérèse et de Laurent en représentant Camille sous les traits du traditionnel fantôme, recouvert de son linceul et réchauffant son corps humide près du foyer (Zola, 1883, p. 217).

Si les variations calorifiques renvoient ironiquement aux signes de la passion traduisant les états psychologiques des

¹² Deux catégories culturelles permettent de penser le texte : le pourri, présent dès l'incipit et surtout associé au revenant putrescible, s'oppose au brûlé du feu qui incendie les chairs des meurtriers. Or, le pourri et le brûlé sont deux modes de destruction, l'un naturel et lent, produit par l'eau; l'autre culturel et rapide, produit par le feu. Le système métaphorico-culturel du texte ne cesse de surdéterminer un monde consumé et corrompu, qui tire à sa fin.

¹³ Ou encore : « Les meurtriers eurent un frisson. Ils se rapprochèrent du feu; ils étendirent leurs mains devant la flamme, comme si un souffle glacé eut subitement passé dans la chambre chaude. » (TR, p. 609)

personnages (ils sont transis de peur), elles signalent surtout une isotopie catholique, qui joue sur l'eau (le noyé) et le feu (la cicatrice qui incendie littéralement la chair de Laurent), programmant l'identification de Laurent avec le saint du même nom de la *Légende dorée* qui est mort brûlé sur un gril de fer déposé sur des charbons ardents : « Les exécutants commencent donc par le dévêtir, puis ils l'étendent sur un gril de fer sous lequel sont placées des braises, et ils compriment son corps avec des fourches de fer » (Voragine, 2004, p. 615). Le supplice de Laurent peut se lire comme une réécriture inversée du martyre de saint Laurent dans *La Légende dorée*¹⁴. Remarquons l'insistance du texte sur les brûlures de Laurent et donnons en vrac quelques-unes des nombreuses récurrences aux feux de Laurent dans le roman zolien : « son cou le brûlait. [...] [L]a terrible cuisson redoubla. » (1966 [1867], p. 589); « Et Laurent, à chaque mouvement de son cou, éprouvait une cuisson ardente qui lui mordait la chair [...]. » (p. 604); « Embrasse-moi, embrasse-moi, répétait Laurent, le visage et le cou en feu » (p. 609)¹⁵. Finalement, ce sont à la fois Thérèse et Laurent qui rôttissent (saint Laurent est le patron des rôtisseurs) « sur un brasier » (p. 618), car, « chaque nuit, le noyé les visitait, l'insomnie les couchait sur un lit de

¹⁴ Philippe Hamon, dans sa préface au roman de l'édition Pocket, suggérait d'ailleurs une telle interprétation : « Est-ce parce que Laurent porte le nom d'un martyr brûlé sur un gril que tant d'allusions sont faites à cette morsure qui le brûle perpétuellement ? » (1991, p. 14) Nous remercions Marie Scarpa qui nous a indiqué le lien entre les deux Laurent.

¹⁵ Ou encore : « L'horrible cuisson lui avait fait exiger un baiser de Thérèse, et, quand les lèvres de Thérèse s'étaient trouvées froides sur la cicatrice brûlante, il avait souffert davantage. [...] » (Zola, 1966 [1867], p. 610); « La jeune femme [...] tentait de cautériser le mal sous le feu de ses caresses. Mais elle se brûla les lèvres, et Laurent la repoussa violemment, en jetant une plainte sourde; il lui semblait qu'on lui appliquait un fer rouge sur le cou. [...] il éprouvait des cuissons trop dévorantes [...]. » (TR, p. 618)

charbons ardents et les retournait avec des pinces de feu » (p. 593). Et rappelons qu'une des facettes du culte de saint Laurent est liée aux dents et à leurs maux qu'il est censé guérir. Or, précisément, Laurent souffre d'une morsure brûlante qui lui déchire la peau. Le roman réinvestit un imaginaire religieux en le détournant de sa dimension sacrée : le feu, symbole du martyr et du long supplice de « Laurent le brûlé » (Voragine, 2004, p. 619), et la dent-morsure, objet du culte du saint, deviennent ici les signes de la malédiction qui pèse sur le Laurent zolien. Il s'agit bien d'une *parodia sacra* — au sens où l'entend Bakhtine, c'est-à-dire d'une « parodie des textes et des rites sacrés » (1978, p. 427) — qui condense les éléments forts de la vie du saint et qui dialogue deux cosmologies opposées (religieuse / laïque) : « dans la parodie, se croisent deux langages, deux styles, deux points de vue, deux pensées linguistiques et, en somme, deux textes de discours. [...] Toute parodie est donc un hybride dialogisé, délibéré » (p. 431).

Tous ces motifs — les feux de (saint) Laurent, qui servent à dire le martyr du meurtrier; les figures de la peur que sont le cauchemar, l'incube, le mal-mort; de même que le re-mort personnifié — forment un système symbolique, qui réinvente un imaginaire folklorique où les trépassés vivent avec les vifs. Ils ajoutent donc à la dimension manifeste du système de créances positivistes qui veut nous faire croire que le fantôme n'est qu'une hallucination. Certes, Zola rêve d'un lecteur initié aux savoirs scientifiques de son temps, mais le roman, construit sur un métissage et un feuilleté culturels, en dit bien davantage.

Les créances de l'écriture : les vivants-morts

La cosmologie du roman fait donc coexister tous les systèmes de créances (à des degrés divers) permettant d'appréhender le

phénomène du revenant : hallucination, remords, mauvais mort, cauchemar, supplice. Bref, polarisée sur les formes symboliques que génère le retour du mort, mises en évidence par les embrayeurs culturels¹⁶ que sont la prohibition du nom du défunt, les attaques nocturnes, le « feu corporel », la culture du roman informe le système de signifiante, médiatise une interdiscursivité prolifique, ce qui a pour effet de fractionner l'homogénéité de la dominante textuelle fondée sur le déterminisme, et, enfin, modalise l'écriture, elle aussi, motivée par une esthétique de la porosité des frontières.

L'écriture zolienne est, comme l'écrit Marie Scarpa, « hantée par les changements d'états de la matière, les déplacements de frontières et de limites entre les grandes catégories culturelles : elle interroge souvent les mouvements, les passages transitoires de l'une à l'autre, qui signalent [...] le brouillage, inquiétant, des classifications qui fondent toute civilisation [...] ». (2000, p.238) Ce jeu du passage, cette abolition des délimitations, le revenant ne cesse de les problématiser. Si le mort outragé rappelle, par sa présence, la réciprocité et l'ouverture des frontières, il infléchit aussi la narration en créant une fluidité entre des univers de pensée habituellement en conflit. L'hésitation ne repose plus, comme chez Todorov (1970), sur une logique bipolaire entre surnaturel ou naturel, mais plutôt sur les entités en coprésence et sur les « statuts ontologiques » des identités (Descola, 2005). Ainsi, toutes les grandes catégories anthropologiques

¹⁶ Les « embrayeurs culturels » sont pour l'ethnocritique les « points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture. Ils permettent de plus d'appréhender les phénomènes d'échanges culturels et l'insertion de certains détails du texte dans de véritables systèmes symboliques. » (Drouet, 2009, p. 14)

deviennent poreuses : homme / femme (Thérèse est masculinisée; Laurent et Camille sont féminisés), animé / inanimé (les tableaux prennent une forme animée; les vivants — pensons entre autres à Madame Raquin — deviennent inanimés), animal / humain (le chat François est un double de Camille, et Laurent croyant à une métempsycose est convaincu qu'il va le dénoncer à la police¹⁷), cru / cuit (la cicatrice à vif et le corps en feu de Laurent). Figure du passage générant une confusion entre le réel et l'imaginaire, entre le vivant et le mort, entre l'ici et l'ailleurs, le revenant est un schème culturel structurant la poétique de l'œuvre. Il y introduit une pensée sauvage, voire la pensée sauvage du roman, où s'établit une sorte de « continuité substantielle des organismes » (Descola, 2005, p. 185), ici, plus précisément des morts et des vifs. Entre le mort-vivant qui revient et les vivants-morts qui sont immobilisés et enfermés dans un huis clos, l'écriture suggère une contiguïté animiste, fondée sur une réversibilité des caractéristiques ontologiques des morts (revitalisés) et des vivants (momifiés). Ainsi, il y a, pour reprendre la terminologie de Descola, une discontinuité des formes corporelles entre le mort, qui est putrescible et froid, et les vivants, qui sont caractérisés par une isotopie du cuit et de la chaleur, mais il y a une continuité des intériorités (2005, p. 176). En effet, le mort est doté d'une intentionnalité : « [Laurent] finit par comprendre que le noyé était jaloux. » (Zola, 1966 [1867], p. 616) À

¹⁷ « Camille est entré dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne. Il ne donna pas le coup de pied, craignant d'entendre François lui parler avec le son de voix de Camille. » (Zola, 1966 [1867], p. 612) Encore une fois, le texte zolien actualise des croyances attestées. Comme le rappelle Sébillot, « si l'on veut tenir une chose secrète, il faut se garder d'en parler devant un chat : lors même qu'il semble endormi, il ne perd pas un mot de la conversation » (2002, p. 796).

l'inverse, le texte impute aux vivants les propriétés du mort. Toute la configuration du système des personnages principaux est construite sur cette porosité. Camille, avant d'être assassiné, est déjà un mort-vivant, sa mère l'ayant « disputé à la mort pendant une longue jeunesse de souffrances » (p. 528). Thérèse, enfermée dans la boutique et dans un mariage avec Camille, qui a déjà un pied dans la tombe, est une enterrée-vivante : « elle se croyait enfouie au fond d'un caveau » (p. 538)¹⁸, à l'instar de Madame Raquin, l'impotente aphasique. Laurent, de son côté, vole la place du mort pour épouser sa veuve. Suzanne est décrite comme une « pauvre créature, toute morte et toute blanche » (*TR*, p. 601), dégageant « une fade senteur de cimetière » (p. 623). Même le système onomastique du récit indique cette proximité avec le monde des morts : le patronyme de Thérèse est Degans, qui est une anagramme « de sang », et Laurent provient de « Jeufosse » (p. 601, nous soulignons). Les personnages sont des vivants-morts, une des structures du roman étant justement l'anticipation de la mort (donc, du point de vue narratorial, les personnages sont bel et bien des morts en devenir, voire des déjà-morts et des fantômes). Tout l'incipit de *Thérèse Raquin* le pré-dit : la boutique est une « fosse » (p. 534) et un « caveau » (p. 538), le passage du Pont-Neuf est « un coupe-gorge » (p. 526). La présence d'un revenant surdétermine et dramatise le fait que la communauté des vivants est une société de morts : « Thérèse ne trouvait pas un homme, pas un être vivant parmi ces créatures grotesques et

¹⁸ Le texte n'a de cesse d'insister sur cet état d'enterré-vivant qui caractérise, entre autres, Thérèse : « il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse [...] » (Zola, 1966 [1867], p. 534) Ou encore : « elle s'imagina qu'elle venait d'être enterrée vive ; elle croyait se trouver dans la terre, au fond d'une fosse commune où grouillaient des morts. » (p. 622)

sinistres avec lesquelles elle était enfermée; parfois des hallucinations la prenaient, elle se croyait enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques [...]. » (p. 538¹⁹)

Cette communauté de vivants-morts est, en somme, prisonnière du passage, à l'instar du revenant qui est condamné à errer dans les franges de l'au-delà et de l'ici-bas. Rappelons que la boutique est située dans le *passage* du Pont-Neuf, mais entendons surtout ce mot dans un sens anthropologique : les personnages, enfermés dans un état de marge, sont, en quelque sorte, « mort[s] au monde des vivants » (Segalen, 1998, p. 36). Oscillant dans un entre-deux à la fois rituel (celui du deuil, des fiançailles et de la nuit de noces), temporel (celui de la nuit, monde de la hantise et de l'insomnie, et du jour, univers du quotidien mortifère et du sommeil) et psychologique (celui de la folie qui atténue les frontières entre le réel et l'illusion), leurs trajectoires biochronologiques sont ponctuées de morts symboliques durant lesquelles ils sont apparentés au revenant. Et si les (vrais) morts mal enterrés, mal refoulés, qui sont des étrangers du dedans et du proche, reviennent si souvent — de façon générale — dans le texte littéraire, ce n'est pas pour nous dire l'autre monde, mais plutôt pour signaler le désordre du monde des vivants et leur proximité avec le grand « passage ». Comme Michel de Certeau l'a affirmé à propos de « l'écriture de l'histoire » qui « re-présente des morts au long d'un itinéraire narratif » (1975, p. 138-139), écrire, c'est enterrer les morts pour « fixer une place aux vivants » (p. 140). Ainsi, l'écriture jouerait « le rôle d'un *rite d'enterrement* [...] qui exorcise la mort

¹⁹ Ou encore : « Et chaque semaine ramena un jeudi soir, chaque semaine réunit une fois autour de la table ces têtes mortes et grotesques qui exaspéraient Thérèse jadis. » (Zola, 1966 [1867], p. 620)

en l'introduisant dans le discours » (p. 139). Qu'en est-il de la littérature ? Il nous semble qu'elle enterre davantage les vivants que les morts qui, eux, revivent²⁰.

Donnons un dernier exemple, tiré de la préface à la deuxième édition du roman, de cette porosité des frontières entre les morts et les vifs qui est, en somme, la matrice culturelle du roman. Défendant sa technique scripturale et l'esthétique naturaliste, Zola s'explique en ces termes : « J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres » (1966 [1867], p. 520). La confusion entre le vivant (les personnages de papier) et le mort (les cadavres) est manifeste dans la citation; elle annonce celle du roman actualisée dans sa forme plus évidente par le revenant, mais aussi par les cadavres de la morgue qui sont décrits comme des vivants : « Le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches, la tête du noyé éclata de rire » (p. 577). Notons également que, dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), apparaît une nouvelle définition du mot « fantôme » qui s'applique désormais à signifier dans le domaine de la chirurgie « une espèce de statue ou de mannequin de bois sur lequel les chirurgiens s'exercent à l'application de bandages ou aux

²⁰ On retrouverait le même motif des vivants qui sont morts et des morts qui sont vivants dans *La Petite Roque* de Maupassant, qui partage avec *Thérèse Raquin* plusieurs points de rencontre, ou encore dans *Les Misérables* de Hugo, comme l'étude de Guillaume Drouet l'a démontré (« Tré-passer dans *Les Misérables* : une approche ethnocritique des relations entre morts et vivants », communication au Groupe Hugo, 10 février 2007, en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/07-02-10Drouet.htm>).

Pensons aussi à tous ces vivants présumés morts que le roman du XIX^e siècle met en scène : le colonel Chabert chez Balzac ou encore Florent dans *Le Ventre de Paris* de Zola.

opérations de l'accouchement ». Émile Littré, dans son *Dictionnaire de la langue française* (1872-1877), confirme lui aussi que le terme de chirurgie « fantôme » s'utilise pour désigner le « mannequin propre à l'étude de certaines opérations ». Ainsi, lorsque Zola affirme avoir fait le même travail que les chirurgiens, ne dit-il pas, à son insu, qu'il a travaillé sur des *fantômes* ?

En somme, l'écriture renoue les fils symboliques entre morts et vivants, c'est elle qui crée les passages. Les divers systèmes de créances de même que l'intercalation d'épistémès et de cosmologies hétérogènes indiquent la polyphonie culturelle de ce roman, qui enchâsse dans la matière textuelle des discours autres que le sien, discours qui subvertissent (heureusement) la fixité du projet scientifique et objectif annoncé par le romancier dans sa préface. Déjà présente au seuil du texte dans la confusion entre le mort et le vivant qui apparaît dans la préface et dans l'incipit, la pensée sauvage, qui bricole des liens analogiques entre les choses et les êtres, est à l'œuvre dans le texte zolien, configurant l'interdiscursivité folklorique et le système des personnages : elle nous rappelle que la littérature est aussi le lieu d'un enchantement du monde et qu'elle peut (encore) faire croire aux revenants.

Bibliographie

ABRY, Nicolas. (2006), « La *chauchevieille* en cérémonie : du croquemitaine de Noël au Carnaval », dans *Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*, Grenoble, Musée dauphinois, p. 81-84.

- ALBERT, Jean-Pierre. (1996), « Aux marges du visible : les images des morts », *Critique*, nos 589-590, p. 433-446, disponible en ligne : <halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333243/en/>.
- BAILLARGER, Jules. (1856), « La Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniacque », *Annales médico-physiologiques*, 3^e série, t. II, janvier, p. 54-65.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BRIDIER, Sophie. (2001), *Le Cauchemar. Étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- C., B. (1868), « Bulletin critique », *Athenaeum français. Bulletin bibliographique de la Revue contemporaine*, n° 1, 30 avril, p. 7.
- CABANÈS, Jean-Louis. (2011), *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes ».
- CERTEAU, Michel (de). (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire ».
- DESCOLA, Philippe. (2005), *Par-delà la nature et la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- DESCOMBES, Vincent. (1987), « La Philosophie de Combray », dans *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 173-192.
- DROUET, Guillaume. (2009), « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, « Ethnocritique de la littérature », 2009, p. 11-23.

- FABRE, Daniel. (1987), « Le Retour des morts », *Études rurales*, n°s 105-106, p. 9-34.
- . (1980), « Passeuse aux gués du destin », *Critique*, n° 402, novembre, p. 1074-1099.
- FINE, Agnès. (1987), « L'Héritage du nom de baptême », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 42^e année, n° 4, p. 853-877.
- LAROUSSE, Pierre. (1872a), article « Fantôme », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, p. 97.
- . (1872b), article « Furie », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, p. 884.
- . (1875), article « Revenant », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIII, p. 1100.
- LEMOINE, Albert. (1855), *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique*, Paris, J. B. Baillière.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. (1975), *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- MÉNARD, Sophie. (2012), « “Jusqu’à ce que le mort nous sépare” : ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola », *Poétique*, n° 172, p. 441-455.
- . (2011), « *Les Guenilles humaines* » ou les aveux du corps. *Poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola*, thèse (Ph.D), Université du Québec à Montréal et Université Paris-Ouest / Nanterre, <www.archipel.uqam.ca/4391/1/D2155.pdf>
- PRIVAT, Jean-Marie et Marie SCARPA. (2009), « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, n° 145, p. 3-9.

- TAINE, Hyppolyte. (1931), Lettre de Taine à Zola, début 1868,, *Bulletin de la Société littéraire des Amis d'Émile Zola*, p. 4-5
- TOPIN, Marius. (1875), « Le Roman contemporain. XV. M. Émile Zola », *La Presse*, 21 août.
- SAINTE-BEUVE. (1878), Lettre à Zola, 10 juin 1868; *Correspondance* de Sainte-Beuve, éditée par Jules Troubat, vol. II, p. 314-317 [reproduite par G. Gengembre dans le dossier de l'édition de *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, coll. « Classiques », 1991, p. 278].
- SANGSUE, Daniel. (2011), *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti.
- SCARPA, Marie. (2000), *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Littérature ».
- SCHMITT, Jean-Claude. (1994), *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- . (1994b), Préface à Jean Gobi, *Dialogue avec un fantôme*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres ».
- SÉBILLOT, Paul. (2002 [1904-1906]), *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Paris, Omnibus.
- SEGALEN, Martine. (1998), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université.
- TODOROV, Tzvetan. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

- VAPEREAU, Gustave. (1868), « Le roman du réalisme physiologique. M. Zola », *L'Année littéraire et dramatique*, vol. 10, Hachette, p. 47-48.
- VORAGINE, Jacques de. (2004 [1261-1266]), *La Légende dorée*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- WAGNER, Marc-André. (2006), « Les Représentations du cauchemar au Moyen Âge », dans *Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*, Grenoble, Musée dauphinois, p. 77-80.
- ZOLA, Émile. (1966 [1867]), *Thérèse Raquin*, dans *Œuvres complètes*, t. I, H. Mitterand éd., Paris, Cercle du livre précieux.
- . (1991), *Thérèse Raquin*, préfacée et annotée par P. Hamon, Paris, Pocket, coll. « Classiques ».
- . (1883), *Thérèse Raquin* suivi du *Capitaine Burle*, édition illustrée par Castelli, Paris, C. Marpon et E. Flammarion.
- . (2001), *Thérèse Raquin*, étude de l'œuvre par Karine Villeneuve, Laval, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre ».

Résumé

Faisant l'hypothèse que la matrice culturelle de *Thérèse Raquin* de Zola est construite sur la porosité des frontières entre les morts et les vivants, cet article étudie les créances du récit qui font du revenant à la fois une hallucination, un remords et, enfin, un mort malveillant qui revient d'outre-tombe pour supplicier ses meurtriers.

Abstract

Assuming that the cultural matrix of Zola's *Thérèse Raquin* is built on porous frontiers between the living and the dead, this article examines the beliefs of narrative that make the ghost simultaneously an hallucination, a remorse, and, finally, a malicious dead coming back from the grave for torturing his murderers.

Hantise et appropriation de l'imaginaire du revenant dans les *Contes vrais* de Pamphile Le May : pour une sociopoétique du recueil

Michel Fournier
Université d'Ottawa

Les contes qui forment l'imaginaire folklorique canadien d'expression française ont en grande partie été recueillis par des auteurs du XIX^e siècle qui cherchaient à fonder une littérature nationale (Boivin, 1975; Beaudoin, 1989, 1993 a et b; Bouchard, 1995). Malgré l'existence de rééditions modernes de nombreux ouvrages du XIX^e siècle et de la première décennie du siècle suivant (Joseph-Charles Taché, Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, Pamphile Le May, Honoré Beaugrand), ces contes sont surtout connus, de nos jours, par l'intermédiaire des anthologies. Plus encore que le poème et la nouvelle, le conte

littéraire d'inspiration folklorique semble fort bien se prêter à cette forme de publication, un peu comme si ces textes, qui ont souvent paru pour la première fois dans des périodiques (Boivin, 1976), trouvaient dans l'anthologie, plus que dans le recueil, leur environnement naturel. Ce passage des recueils aux anthologies contribue à la formation d'un d'imaginaire folklorique « moderne » ayant pour sources non plus la tradition orale, mais les « témoignages » lettrés. Dès 1902, Édouard-Zotique Massicotte propose, sous le titre *Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle*, une anthologie qui rassemble la plupart des récits formant canon du conte d'inspiration folklorique canadien-français. Dans un texte de 1937 intitulé « Superstitions et croyances populaires », Victor Morin (1937) illustre ce phénomène d'institutionnalisation de l'imaginaire (Du Berger, 1990 et 1993) en évoquant une série de contes qui proviennent non pas des travaux réalisés par Marius Barbeau (Barbeau, 1916 et 1917), mais des auteurs du XIX^e siècle.

Si elles participent à la transmission des récits et à la définition d'un canon du conte d'inspiration folklorique, les anthologies font cependant disparaître le cadre dans lequel ces textes ont tout d'abord été présentés. Or les recueils de contes du XIX^e siècle ont joué, à l'époque de leur parution, un rôle important dans la formation de l'imaginaire et le développement d'une littérature nationale. Dans le cadre de cet article, je chercherai à mieux comprendre le fonctionnement du recueil de contes littéraires d'inspiration folklorique en prenant plus particulièrement pour objet les *Contes vrais* de Pamphile Le May, qui paraissent sous des formes assez différentes en 1899 et en 1907. Je m'intéresserai plus particulièrement à la façon dont le dispositif du recueil participe à l'appropriation de l'imaginaire traditionnel du revenant par la culture écrite moderne.

Poétique du recueil et appropriation de l'imaginaire traditionnel

Depuis un peu plus d'une décennie, les travaux de François Dumont (1999 a et b, 2010), de Noël Audet (2000), de Jean-Paul Sermain (2004), d'Irène Langlet (2003), d'Emmanuèle Grandadam (2007) et d'Ugo Dionne (2008) ont, à la suite de ceux de Forrest L. Ingram (1971), de François Ricard (1976) et de Bruno Monfort (1992), mis en lumière différents aspects de la poétique du recueil littéraire. Cette poétique acquiert une signification toute particulière lorsqu'il s'agit de contes inspirés par la tradition folklorique. Le dispositif du recueil, qui s'ajoute à la « sur-écriture » des contes littéraires d'inspiration folklorique (Demers et Gauvin, 1972), participe alors au phénomène de transfert culturel qui marque l'appropriation et l'institutionnalisation de l'imaginaire traditionnel. Les études qui se sont intéressées au phénomène d'appropriation du folklore dans la littérature canadienne-française se sont surtout attachées à des phénomènes textuels, en particulier à la mise en scène du conteur et à la présence d'un discours moralisateur (Demers et Gauvin, 1972; Boivin, 1987) qui s'ajoutent, chez certains auteurs, à une représentation pittoresque de la langue (Grutman, 1997; Pichette, 1998) ou à une mise à distance générée par l'humour ou l'ironie (Gauvin, 1975; Ricard, 2002; Fournier, 2007). L'enjeu de cette appropriation est essentiel au XIX^e siècle, car, tout en affichant une apparente bienveillance envers la culture du peuple dont ils prétendent recueillir les histoires, les écrivains prennent part, consciemment ou non, au conflit qui marque les rapports entre les traditions populaires et la culture écrite dominante, conflit auquel on ne saurait certes réduire la complexité des transferts culturels (Turgeon,

1996), mais dont il est nécessaire de tenir compte. Michel de Certeau a mis en lumière la présence de ce conflit dans la constitution même du folklore, qui se présente comme l'« intégration raisonnée » d'une culture populaire qui est par ailleurs simultanément censurée, sous ses formes illégitimes, par la culture lettrée dominante (1993, p. 48). En s'attachant au contexte canadien, Gérard Bouchard a montré, de son côté, l'importance des tensions entre la culture populaire et la culture des élites qui informent la définition du folklore canadien-français¹.

Ce phénomène d'appropriation de l'imaginaire traditionnel par la culture lettrée s'inscrit dans le prolongement d'une critique des superstitions que véhicule l'imaginaire folklorique, qui fait de ces dernières des dérives populaires de la croyance légitime ou des produits de la supercherie. Plusieurs auteurs de la fin du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle font explicitement appel à la superstition lorsqu'ils présentent la matière des contes et des légendes. Les recueils *Fleurs champêtres* de Françoise (Robertine Barry) et *Chez les anciens Acadiens* d'André Thomas Bourque comportent même des textes respectivement intitulés « Superstitions » (Barry, 1895, p. 155-168) et « Croyances et superstitions » (Bourque, 1911, p. 46-58). La culture écrite moderne s'approprie l'univers des croyances superstitieuses en encadrant ces dernières sous les modalités d'un folklore qui génère, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, une forme d'« exotisme de l'intérieur » (1993, p. 48). Le discours

¹ Voir Bouchard, 2001, p. 103-104, 136-140 et 148-154. Sur la constitution de cette image idéalisée de la culture populaire au Québec, voir, p. 136-140. Pour une analyse de ce phénomène qui s'appuie sur la situation européenne à la même époque, voir Lyons, 2001, p. 139-150.

ethno-historique assure une intégration de cet imaginaire en faisant des légendes ou des contes des témoignages des mœurs communes ou des épisodes de l'épopée nationale. L'économie scripturaire aménage également un espace pour intégrer le supplément de croyance diffuse ou la charge affective, dont sont encore porteuses certaines représentations, en définissant un domaine pour l'irrationnel moderne à travers des phénomènes plus acceptables, dont l'assise est plus psychologique que surnaturelle et dont le modèle est le pressentiment. Enfin, le passage vers la culture écrite s'appuie sur un processus de métaphorisation des croyances, auxquelles sont assignés des « équivalents » légitimes dans la culture officielle. Le discours établit alors une analogie entre une croyance de la culture traditionnelle (mise à distance) et un phénomène de la culture moderne. Pensons, par exemple, au discours $\square$ omniprésent au XIX^e siècle (Sangsue, 2011, p. 22-30 et 231-237) $\square$ faisant de l'écriture ou de la lecture un dialogue avec les morts, et de l'histoire une forme de nécromancie ressuscitant les « grands hommes » du passé.

Le recueil constitue un ensemble qui détermine ou du moins influence la lecture des différents contes qu'il rassemble. Certes, cette totalité est en grande partie le résultat d'un effet de lecture, dans la mesure où le lecteur peut toujours lire les textes qui composent le recueil de façon partielle ou fragmentée. Comme le remarque René Audet, « [l']importance de la décision lectorale ne doit cependant pas masquer le rôle que jouent [...] certaines composantes textuelles dans le processus décisionnel du lecteur : elles l'amènent à centrer son attention sur les récurrences, des constantes entre les textes » (2000, p. 101). Dans le cas du recueil de contes d'inspiration folklorique, trois composantes semblent particulièrement

importantes; premièrement, le discours d'encadrement du conte qui s'exprime dans le dispositif péritextuel², notamment dans le discours préfaciel; deuxièmement, la composition du recueil ou l'ensemble formé par les différents contes rassemblés; troisièmement, la disposition des contes ou l'organisation du recueil.

Le discours préfaciel est, en effet, un lieu par excellence de diffusion du discours d'encadrement du conte, qui traverse les textes et qui fait l'objet, dans la préface, d'une forme d'accentuation. On peut ajouter à ce discours l'apport des autres éléments du péritexte, du titre aux notes de l'auteur qui sont parfois porteuses de précisions lexicales ou historiques. Si la linéarité de la lecture, qui est au cœur de la définition du « cycle » de nouvelles, peut toujours éclater alors que le lecteur adopte une lecture plus fragmentée, le recueil a néanmoins pour effet minimal, à travers sa composition, d'inscrire le conte dans le voisinage d'autres textes qui influencent sa réception et dont l'effet se manifeste souvent dès la consultation de la table des matières. Ainsi, contrairement à la plupart des anthologies modernes de contes, les recueils du XIX^e siècle se caractérisent par une forme de polygraphie ² portant moins sur différents genres que sur différents types de contes ² qui rend compte de l'horizon dans lequel les contes prenaient place. Aux contes surnaturels s'ajoutent, pour reprendre la typologie d'Aurélien Boivin, des contes anecdotiques et historiques (2001, p. 8), que les anthologies laissent souvent de côté pour se consacrer exclusivement aux contes surnaturels. Enfin, le recueil propose un encadrement de l'imaginaire à travers la disposition des contes. Comme le rappelle René Audet à propos du recueil de

² Sur ce dispositif, voir Genette, 1987.

nouvelles, « les textes disposés dans un recueil forment une séquence qui ne peut être niée. L'ordre dans lequel sont placées les nouvelles constitue, même hors de toute considération intentionnelle, une séquence favorisée » (2000, p. 108). On peut, au sein de cet ordre, accorder un statut privilégié au premier et au dernier texte proposé, qui « ouvre » et « ferme » le recueil.

Tout comme la constitution de l'anthologie est déterminée par des enjeux institutionnels³, la poétique qui résulte de la « mise en recueil » est marquée par les discours au sein desquels elle prend forme. En accueillant différents textes qui ont parfois déjà été publiés dans des périodiques, le recueil de contes se présente comme un microcosme de l'univers des discours. Il nous permet de mieux comprendre la signification d'un conte en le situant dans un ensemble qui révèle (et parfois précise) l'horizon dans lequel il s'inscrit. En rassemblant les textes au sein d'un même ouvrage, le recueil transforme cet horizon en dispositif. Il met ainsi en lumière un dispositif textuel qui, dans certains cas, est également un dispositif culturel. En effet, la configuration produite n'est pas uniquement le fruit d'une intentionnalité poétique qui s'attache au souci de la composition⁴, mais aussi le résultat d'un phénomène qui se rapproche du dialogisme analysé par Mikhaïl Bakhtine (1978), alors que le recueil, comme le roman, est traversé par les discours de son époque. Dans la suite de cet article, je chercherai à montrer comment les différents aspects du processus d'appropriation de l'imaginaire traditionnel □ en particulier de la croyance aux revenants □ sont pris en charge

³ Voir Fraisse, 1995; sur l'anthologie au Québec, voir Everett et Marcotte, 2010.

⁴ Sur le débat entourant l'intentionnalité qui organise le recueil, voir Audet, 2000, p 45-47 et 52.

par le dispositif mis en œuvre dans l'édition des *Contes vrais* de 1899, puis par celui de l'édition de 1907.

Les Contes vrais et l'imaginaire du revenant

Contrairement aux contes de Taché, de Faucher de Saint-Maurice ou de Beaugrand, les récits rassemblés dans les *Contes vrais* ne sont précédés d'aucune forme de discours préfaciel. Le recueil de Le May se rapproche ainsi davantage de la définition du recueil moderne de nouvelles qui, comme le remarque François Ricard, délaisse le discours introductif et l'encadrement narratif (1976, p. 128-129)⁵. Cette absence du dispositif le plus évident d'encadrement du matériau folklorique nous permettra de nous concentrer sur les autres composantes du recueil, qui font intervenir, comme nous l'avons vu, des phénomènes de composition et de disposition. Le recueil de 1899, comme celui de 1907 d'ailleurs, est marqué par la présence d'une série de quatre contes qui sont reliés entre eux par une même histoire : « Maison hantée », « Le spectre de Babylas », « Le baiser fatal » et « Sang et or ». Il s'agit des contes que la critique considère, en général, comme étant les mieux réussis (voir Demers et Maisonneuve, 1993, p. 36-37). On peut envisager ces contes comme le cœur du recueil de 1899, dont cette série forme précisément le centre, car ces quatre textes sont précédés et suivis de trois autres contes. L'histoire de revenant qui traverse ces contes relève de la tradition du conte littéraire fantastique. Le récit est raconté non pas par un vieux conteur qui transmet la tradition, mais par un

⁵ Pour un exemple de recueil de contes d'inspiration folklorique proposant un encadrement narratif, voir Taché, 2002 [1863].

narrateur qui est témoin d'une partie des événements et auquel le lecteur peut davantage s'identifier. Dès l'incipit du premier conte, le récit s'inscrit dans la culture écrite en désignant ses destinataires à l'aide de l'expression « chers lecteurs » (1899, p. 111; 1993, p. 84)⁶. L'histoire débute alors que le narrateur de ce conte chasse, en compagnie d'un camarade nommé Célestin, des hiboux qui ont trouvé refuge dans une maison abandonnée, et ce, malgré les avertissements d'une vieille femme qui leur affirme que le bâtiment est hanté. Les deux hommes, qui entendent « le son des pièces de monnaie qui tombent les unes sur les autres, puis une voix chevrotante [qui] se met à compter » (1899, p. 109; 1993, p. 82), finissent par s'enfuir. Le deuxième épisode (« Le spectre de Babylas ») a lieu une vingtaine d'années plus tard. Le narrateur, en compagnie de son camarade, qu'il n'avait pas revu depuis deux décennies, rencontre une jeune femme emportée par la folie. Lorsque Célestin lui demande si elle a encore peur de ses écus, la jeune femme nommée Henriette est saisie de terreur. Célestin raconte alors au narrateur l'histoire d'Henriette avec qui il devait, à l'époque, se marier. Au moment de payer l'anneau qu'il achetait en compagnie de la jeune femme, il sortit des pièces à la vue desquelles elle devint folle. Célestin raconte ensuite au narrateur l'origine de ces pièces qu'il a, comme le lecteur s'en doute, découvertes en retournant à la maison hantée et après avoir vu apparaître le damné qui protégeait son trésor. Dans le troisième conte de la série (« Le baiser fatal »), Henriette retrouve la raison et découvre que son ancien fiancé l'a abandonnée. Un soir d'orage, le feu s'attaque à la grange de

⁶ La référence à l'édition de 1899 des *Contes vrais* sera suivie d'une référence à l'édition critique de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » (1993), qui adopte le texte de l'édition de 1907 (en indiquant les variantes).

Célestin. Alors qu'il tente de sauver le moulin à battre, Henriette sort du bâtiment dans lequel elle avait trouvé refuge et, le corps couvert de flammes, embrasse son ancien promis. Célestin, rongé par la culpabilité, passera le reste de sa vie à errer près de la maison hantée.

Le dernier conte de la série, intitulé « Sang et or », révèle l'origine de cet or maudit et du revenant à qui il appartient. Un soir que le narrateur raconte à des hôtes l'histoire de la maison hantée, un vieillard lui affirme qu'il connaît l'identité du fantôme. Il s'agit, en fait, de son oncle, Michel Babylas, un mécréant avare qui méprisait les croyants et qui tenait une auberge dans le bâtiment qui allait devenir la maison hantée. Un jour, Babylas et sa femme assassinèrent un jeune voyageur afin de lui voler son or. En se rendant au village peu de temps après l'événement, Babylas apprit que le jeune voyageur était son fils, qu'il n'avait pas revu depuis dix ans. Son épouse mourut d'un mal étrange deux ans plus tard et Babylas fut retrouvé sans vie, un soir d'hiver, quelques années plus tard. Lorsqu'un des hommes qui l'avaient découvert lui souhaita de reposer en paix, « une voix terrible et mystérieuse répondit : *Non est pax impiis!* » (1899, p. 197; 1993, p. 140). L'histoire fantastique de Célestin a ainsi pour origine une légende qui, elle, se rapproche davantage de la tradition folklorique, ne serait-ce qu'à travers la mise en scène de l'énonciation. Ce dernier conte sera d'ailleurs repris, dès 1902, dans l'anthologie d'Édouard-Zotique Massicotte, où il trouve place à côté des contes « classiques » de Philippe Aubert de Gaspé père et fils, de Joseph-Charles Taché, de Louis Fréchette et d'Honoré Beaugrand.

Cette série de contes qui développent l'histoire de la maison hantée se distingue non seulement parce qu'elle se rapproche de la tradition littéraire du conte fantastique, mais

aussi parce qu'elle fait intervenir, à travers la figure du revenant, la manifestation surnaturelle qui est peut-être la plus profondément ancrée dans l'univers des croyances de l'époque⁷ et qui, pour cette raison, se distingue d'autres figures de l'imaginaire folklorique comme le loup-garou, la chasse-galerie, les lutins et les feux follets. La dénonciation de la croyance aux revenants trouve des échos jusque dans les manuels scolaires des dernières décennies du XIX^e siècle comme la *Nouvelle série de livres de lecture graduée en langue française pour les écoles*, réalisée par A. N. Montpetit, dans un texte intitulé « Les enfants ne doivent pas se faire peur » (1876, p. 94-95), qui raconte les conséquences funestes de la peur que fit un petit garçon à sa sœur en se déguisant en revenant⁸. Dans *Chez les anciens Acadiens*, André Thomas Bourque insiste également sur les effets négatifs de la diffusion de cette croyance, qu'il associe au passé.

Pour réduire les enfants à l'obéissance, écrit-il, on leur disait que s'ils ne faisaient pas leur devoir la grande dame blanche qu'on voyait sur la colline viendrait les chercher quelque bon jour [...]. Il va sans dire qu'avec ces menaces et toutes ces histoires de fantômes et de revenants on avait fini par rendre la jeunesse d'alors on ne peut plus timide et des plus peureuses. (1911, p. 79)

Si la peur des revenants fait l'objet d'une critique importante à l'époque, c'est aussi parce qu'elle touche à des enjeux de

⁷ Sur la survie de cette croyance au XX^e siècle, voir Jacob, 1977.

⁸ Le manuel de lecture ne fait pas que dénoncer la lâcheté de celui qui, « la mémoire remplie des contes effrayants que lui a faits sa bonne, n'ose rester sans lumière, dans une chambre, ou se met à pleurer parce qu'on le laisse seul, quand il est couché », il cherche à faire du jeune enfant un agent de « rationalisation ». « Si un de vos petits amis avait le malheur d'être peureux et de croire à ces contes, conclut l'auteur du récit, il faudrait lui faire comprendre que sa frayeur est sans raison. » (p. 94-95) Pour un autre exemple du même genre, voir Rochon, 1905, p. 187-189.

croyance qui sont au cœur de la culture religieuse canadienne-française. Comme le rappelle Serge Gagnon, le discours religieux du XIX^e siècle au Québec se caractérise par « une propension à cultiver l’imaginaire de la mort » qui est encore proche de la culture de l’Ancien Régime et qui a « pour objet de paver la voie à la bonne mort, finalité cardinale de l’existence humaine » (1987, p. 27). Guillaume Cuchet a montré que ces formes de piété sont loin d’être disparues en France à la même époque, où la question du purgatoire informe encore le rapport entre les vivants et les morts. Comme le rappelle Cuchet à la suite de Philippe Ariès, le tournant des XIX^e et XX^e siècles est « “la plus belle époque” de toute l’histoire du purgatoire » (2005, p. 17). Dans *Le Véritable Petit Albert ou le trésor du peuple*, paru pour la première fois en 1861 et réédité en 1881, Joseph-Norbert Duquet exprime la position qui est sans doute encore adoptée par plusieurs individus à la fin du XIX^e siècle. Tout en s’attaquant vivement aux superstitions en général, Duquet précise qu’il croit « à l’existence de revenants réels quoi qu’en disent ceux qui doutent de tout[, m]ais, [qu’il affirme] avec une haute autorité, que les revenants supposés, ou par la supercherie, ou par un malentendu, ou par le hasard, ou par la peur, sont mille fois plus nombreux que les revenants véritables » (1881, p. 59-60)⁹. Après avoir repris une histoire de fausse apparition du *Voyage sentimental sur la rue Saint-Jean* d’Hubert LaRue, Duquet conclut qu’en « [r]ègle générale, il faut croire aux revenants réels tout comme nous devons croire aux miracles, mais jamais au-delà de l’intelligence et de l’esprit de l’Église » (p. 63).

⁹ Sur le texte de Duquet, voir Boivin, 1980.

La croyance aux revenants trouve des prolongements modernes dans le spiritisme qui se diffuse au XIX^e siècle¹⁰. Bien qu'il ne prenne pas une ampleur comparable à celle que connaît le phénomène aux États-Unis ou en Europe, le spiritisme inquiète les penseurs canadiens-français¹¹. En 1873, Laurent-Olivier David (qui dénoncera à nouveau le phénomène dans les premières décennies du siècle suivant) s'attaque au spiritisme et à ses progrès dans un article intitulé « Spiritisme, démons, tables tournantes et autres phénomènes surnaturels », qui paraît dans *L'Opinion publique* et dans lequel il affirme que ce phénomène « prend tous les jours une importance qu'il est impossible d'ignorer » (p.266)¹². Le spiritisme, qui sera vivement condamné par l'Église, présente des échos de nécromancie qui ne passent pas inaperçus à l'époque et qui génèrent, dans certains cas, un rapport ambigu au surnaturel chez ceux-là même qui le condamnent et qui, tout en dénonçant la supercherie, affirment que « le spiritisme dont on veut faire une science et même une religion n'est ni plus ni moins que la magie d'autrefois perfectionnée, l'évocation des démons » (David, 1873, p.266). Dans ses *Légendes canadiennes*, qui paraissent en 1901, Charles Edmond Rouleau insiste sur les effets dangereux de la pratique du spiritisme en proposant le récit de l'événement qui aurait, selon ce conte, mené à la condamnation des « tables tournantes » par le clergé canadien-

¹⁰ Voir Bergé, 1990; Cuchet 2005, p. 44-51; Sharp, 1999 et 2007; Sangsue, 2011. Sur le spiritisme au Canada, voir Sylvain, 1963.

¹¹ Même si elle ne s'appuie pas sur une vague véritable de spiritisme, cette inquiétude, qui se manifeste à nouveau dans les premières décennies du XX^e siècle, est en elle-même significative. Pour des exemples de dénonciation dans les premières décennies du XX^e siècle, voir Robert, 1919; David, 1924; Pâquet, 1926.

¹² Dans un ouvrage intitulé *Mes expériences avec les esprits* paru à Paris en 1889, Henry Lacroix raconte ses expériences spirites à Montréal et, surtout, lors de ses différents séjours aux États-Unis.

français dans les années 1850. Le récit de Rouleau raconte l'histoire d'une femme qui sombra dans la folie et dut être conduite « à l'Asile de Beauport » lorsqu'elle apprit que le fantôme de son mari mort récemment avait répondu à des spirites amateurs qu'il était damné (p. 227).

Le recueil comme dispositif d'encadrement de l'imaginaire superstitieux

Le recueil des *Contes vrais* de 1899 semble construit de manière à encadrer les échos des croyances superstitieuses en général, en particulier de la croyance aux revenants. Le texte qui ouvre le recueil (« Le bœuf de Marguerite ») engage une véritable lutte contre la superstition en mettant moins en scène le contenu que les effets de la croyance superstitieuse. Le narrateur, qui affirme tenir ce conte de son oncle, raconte l'histoire de Marguerite qui « passait pour sorcière dans [le] canton » (1899, p. 7; 1993, p. 143). Le soir d'une fête à laquelle Marguerite a été invitée, quelques convives plaisantent à ses dépens. Marguerite, qui n'entend pas rire, se fâche et menace de malheur ceux qui se sont moqués d'elle. L'un des convives, qui doit se marier sous peu, craint que son union soit malheureuse à cause du « sort » jeté par Marguerite. Nous sommes alors non pas dans l'univers spectaculaire de la possession et de la sorcellerie démoniaque, mais dans celui de la sorcellerie populaire étudiée par Jeanne Favret-Saada (1977), qui se manifeste encore en Europe au XX^e siècle. Les craintes des convives sont amplifiées lorsqu'ils voient passer, sur la route qui longe la demeure de leur hôte, le bœuf de Marguerite « enveloppé d'une nimbe de feu » (1899, p. 15; 1993, p. 149-

150). La suite du conte se concentre non pas sur les événements, mais sur la superstition elle-même, pour mieux la dénoncer. Les jeunes gens qui se croient ensorcelés accusent Marguerite de sorcellerie. En apprenant cette histoire, le curé se contente tout d'abord de sourire d'amusement. Mais comme la rumeur continue de gagner du terrain, il décide d'intervenir avant que la superstition n'ait des conséquences plus graves. Malgré cette intervention, certains « persist[ent] encore à voir du surnaturel dans le bœuf de Marguerite » (1899, p. 34; 1993, p. 160). En compagnie d'un camarade, l'oncle du narrateur décide de mettre fin à la rumeur. Les deux héros découvrent que les flammes qui illuminent les cornes du bœuf sont le fruit d'une supercherie réalisée par des mauvais farceurs, qui y ont fixé des flambeaux improvisés. L'histoire se conclut sur une description de la disparition de la fausse croyance alors que « [l']intervention de l'esprit mauvais n'[est] plus qu'un leurre » et que « [l]a superstition chère aux simples s'en [va] en fumée » (1899, p. 40; 1993, p. 162).

Le recueil de 1899 s'ouvre ainsi, à travers « Le bœuf de Marguerite », sur une dénonciation particulièrement affirmée de la croyance superstitieuse. Les deux contes suivants, qui ne font pas intervenir le surnaturel, consolident en quelque sorte cet encadrement de l'imaginaire. « Baptême de sang » propose une histoire de trahison mettant en scène les rébellions de 1837-1838. Le conte intitulé « Le jeune acrobate » raconte, de son côté, l'histoire d'un homme qui a été enlevé lorsqu'il était jeune enfant par une troupe ambulante de bohémiens de passage dans son village, qui en ont fait un acrobate. Plusieurs années plus tard, ses parents le reconnaissent alors que les bohémiens, de nouveau de passage, offrent une représentation. L'encadrement de l'univers des croyances mis en œuvre dans

« Le bœuf de Marguerite » se poursuit dans ce conte qui n'a rien de surnaturel, mais qui convoque les superstitions « modernes » à travers le motif de l'enlèvement des enfants par des bohémiens. L'histoire est l'occasion d'opposer au règne des croyances le domaine de l'artifice, lorsque l'annonceur présente en ces termes le spectacle des bohémiens : « Vous serez témoins de cent merveilles opérées par la magie. Pas la magie noire des sorciers de l'île d'Orléans, qui rend les filles amoureuses malgré elles, et les garçons volages malgré eux; mais la magie blanche des anciens, qui change une fève en dragée et un bouton en "trente-sous" » (1899, p. 72; 1993, p. 187). Inscrite sous le signe du « romanescque » à travers la conclusion qui reprend le topos de la reconnaissance, l'histoire définit un espace pour l'irrationnel moderne en évoquant le phénomène du pressentiment, qui résiste en quelque sorte à la critique des croyances superstitieuses tout en étant circonscrit par le discours de la raison. Ainsi, juste avant la disparition de son fils, alors qu'elle est à l'église, la mère est hantée par une étrange crainte. La narratrice de ce conte ¶ à qui le narrateur du recueil a cédé la parole ¶ met en relief ce phénomène. « Croyez-vous aux pressentiments, aux avertissements, aux songes, à toutes ces choses inexplicables qui hantent la pensée humaine à certaines heures? Moi, j'y crois; et si je n'étais pas si pressée de finir, je vous en raconterais de bien bonnes. » (1899, p. 81-82; 1993, p. 193)

Les trois contes sur lesquels s'ouvrent les *Contes vrais* proposent ainsi un véritable encadrement de l'imaginaire du revenant, qui sera convoqué sous des modalités qui, comme nous l'avons vu, se rapprochent du fantastique dans les quatre contes suivants. Alors que le premier texte du recueil engage une critique de la superstition, le deuxième conte (« Baptême

de sang ») met de l'avant un discours patriotique qui accueille le folklore pour l'inscrire dans l'épopée nationale. En mettant en scène un univers de saltimbanques et la « magie » du spectacle, le troisième conte (« Le jeune acrobate ») place l'imaginaire superstitieux sous le signe de l'artifice et de la supercherie, avant de définir un rapport plus moderne à l'irrationnel, à travers le motif du pressentiment.

Les trois derniers contes du recueil aménagent, de leur côté, le retour de l'imaginaire au réel, ou plutôt de l'univers des croyances superstitieuses à la culture instituée. Le conte intitulé « Mariette » raconte l'histoire d'une jeune femme en attente de l'homme qu'elle aime, qui est parti faire fortune aux États-Unis tout en lui promettant de lui rester fidèle. Attristée en apprenant à travers ses lettres que le jeune homme est de plus en plus séduit par la nouvelle vie qu'il a découverte, la jeune femme est frappée par la maladie. Le médecin appelé à son chevet « jug[e] le cas fort grave » et « sor[t] sans laisser beaucoup d'espoir à cette maison affligée » (1899, p. 214; 1993, p. 225). La veille de Noël, deux hommes font irruption dans la demeure de la jeune mourante. Il s'agit de l'homme qu'elle aime et de son propre frère, qui l'avait accompagné à l'étranger. L'homme lui annonce qu'il est revenu pour de bon. Pendant que la jeune femme se repose, il se rend à la messe de minuit. À son retour, lorsqu'il lui raconte qu'il a « prié » et qu'il est « heureux », Mariette lui sourit et son regard animé par « un rayon nouveau » annonce « la vie qui rev[ient] avec le bonheur » (1899, p. 220; 1993, p. 230). Tout comme le pressentiment évoqué dans « Le jeune acrobate », cette guérison « miraculeuse », qui fait intervenir la temporalité toute

particulière du conte de Noël¹³, inscrit l'irrationnel dans la culture moderne, car, bien qu'attribuée aux vertus de la prière, cette guérison peut facilement s'expliquer par les effets de l'espoir retrouvé, et ce, d'autant plus que le mal semble avoir été causé par une tristesse excessive.

C'est au phénomène d'appropriation que prennent particulièrement part les deux derniers contes du recueil, qui mettent en place un véritable passage de l'horizon des croyances marginalisées de la culture traditionnelle à celui de la culture moderne. Ce phénomène apparaît plus explicitement lorsque l'on tient compte de la complexité qui caractérise les rapports entre les formes et les pratiques de la culture orale et celles de la culture écrite dont la rencontre génère, comme l'a montré Jack Goody (1994, 2007), un vaste éventail de configurations. Le narrateur d'« En marchant », l'avant-dernier conte du recueil de 1899, incarne cette rencontre des cultures. L'incipit du conte lui cède d'emblée la parole, si bien que cette voix pourrait être celle qui raconte la plupart des contes :

À l'heure où commence la veillée dans nos campagnes, c'est-à-dire aux dernières lueurs du crépuscule, je m'acheminai vers la demeure d'un vieil ami de ma famille, le père Jean Duval et, en marchant dans la neige épaisse, qui jetait sur la route son manteau de vierge, j'arrangeais, dans mon esprit, le nouveau récit que je devais faire à mes rustiques auditeurs. (1899, p. 221; 1993, p. 231)

Loin d'être un vieillard illettré porteur de la tradition orale, le conteur qui anime cette veillée¹⁴ est un jeune homme qui vient de « fermer [s]es auteurs classiques et de suspendre au clou la livrée du séminaire » (1899, p. 221; 1993, p. 231). Le

¹³ Sur le rapport entre la littérature et le temps calendaire, voir Privat, 2000.

¹⁴ Sur la veillée et ses représentations, voir Vernus, 2004.

texte présente alors une mise en scène de l'hybridité culturelle qui résulte de la rencontre des manifestations associées à la tradition populaire et de celles associées à la culture lettrée¹⁵. Lorsque le conteur aborde « l'héroïsme de Léonidas et de trois cents Spartiates, aux Thermopyles », un de ses vieux auditeurs lui réplique, avant d'ajouter son propre récit de la lutte contre l'invasion américaine, que « les Thermopyles, ce n'est pas plus beau que Châteauguay, et [que] Salaberry vaut peut-être Léonidas » (1899, p. 225; 1993, p. 236). À travers le « souvenir » de la bataille de la Châteauguay, l'histoire est présentée à travers le prisme d'une histoire populaire (ou d'un simulacre construit par Le May) transmise par la tradition orale. Lorsque le narrateur propose à ses auditeurs l'histoire des Carthaginois ou celle de Moïse, ceux-ci retrouvent des personnages qui apparaissent dans des chansons populaires (1899, p. 228-229; 1993, p. 238). Bien qu'ils révèlent certaines résistances, les transferts culturels présentés par le texte vont dans le sens non pas de l'altération que craint la culture des élites et que traduit la dénonciation des mauvais livres (voir Fabre, 2003; Lyons, 2001), mais de l'acculturation souhaitée.

Le dernier texte du recueil de 1899 (« Les marionnettes ») propose le récit d'une représentation de marionnettistes¹⁶ offrant à leurs spectateurs un tableau plus ou moins « réaliste » de la vie, qui cède peu à peu place à la description d'une société dans laquelle les rôles ont été inversés. Tout en reprenant ce motif de la culture populaire (voir Babcock, 1972), le texte accentue la conscience de l'artifice en plaçant l'art des marionnettes entre le lecteur et les scènes représentées. La rencontre des cultures est au

¹⁵ Sur les enjeux liés à cette mise en scène de l'hybridité culturelle, voir Fournier, 2007.

¹⁶ Sur l'art des marionnettes au Canada, voir Massicotte, 1922 a et b.

cœur du médium choisi, car en plus d'occuper — depuis Kleist notamment — une place particulière dans l'imaginaire lettré, le spectacle de marionnettes constitue un divertissement accessible au public illettré qui a, d'ailleurs, contribué à la diffusion de diverses figures de l'imaginaire occidental, dont celle de Faust (Dabezies, 1972, p. 50). Le phénomène de transfert, qui était déjà à l'œuvre dans un conte comme « Le jeune acrobate » dans le passage de la magie noire à la « magie » du spectacle, se poursuit dans ce conte au sein duquel il trouve une réalisation plus complète encore. Le discours d'introduction du spectacle, rapporté en style indirect libre, met à nouveau en relief le rapport à l'artifice, tout en intégrant ce divertissement dans une défense classique du spectacle littéraire qui, en plus d'insister sur les progrès de « l'industrie des marionnettes », affirme qu'« [i]l ne s'agit plus aujourd'hui d'un jeu d'enfants et d'un amusement inutile, mais d'une récréation digne des esprits sérieux, et d'un enseignement profitable sous une forme amusante » (1899, p. 233; p. 1993, p. 253).

Malgré cette accentuation de l'artifice, le récit n'en est pas moins porteur d'une certaine étrangeté, car, au lieu de se concentrer sur la performance des marionnettistes ou la réaction du public, le texte est presque entièrement consacré à la description du contenu de la représentation. Tout en ponctuant l'histoire de discrètes références au spectacle, il nous fait ainsi plonger, pour reprendre l'expression de la conteuse du « Jeune acrobate », dans le « pays de la fiction »¹⁷. Un combat de boxe entre les marionnettes donne lieu à une description qui

¹⁷ Après avoir indiqué qu'elle « ne raconte pas bien », mais qu'elle « ne raconte que des choses vraies », cette conteuse ajoute : « J'ai décroché un prix de narration aux Ursulines, et je crois qu'avec un peu de temps et d'audace, je serais arrivée au pays de la fiction. » (1899, p. 69; 1993, p. 184)

fait presque imperceptiblement glisser le lecteur dans un univers « surnaturel » lorsque, « [à] la dixième ronde, [les boxeurs] roul[ent] l'un et l'autre sur l'arène et ne relèv[ent] plus » (1899, p. 256; 1993, p. 257). « Aussi, ajoute le narrateur, le diable vint-il les chercher. Un diable noir, au nez crochu, au front biscornu, au dos agrémenté d'une bosse et terminé par une longue queue servilement portée par quatre diabolins » (1899, p. 256; 1993, p. 257-258). Loin de simplement mettre à distance l'univers fictionnel en accentuant la conscience de la feinte, l'évocation de la représentation permet à l'auteur de jouer subtilement sur les frontières entre le réel et le fantastique sans affaiblir la vraisemblance de son récit, qui se situe d'emblée dans le domaine de l'artifice.

Le recueil de 1899 complète ainsi l'encadrement de l'imaginaire superstitieux en aménageant un « retour » vers la culture moderne lettrée passant par une représentation « chrétienne » du psychosomatique (« Mariette »), l'exploration de la rencontre des traditions orales et écrites (« En marchant ») et la mise en scène de l'espace fictionnel généré par un spectacle de marionnettes (« Les marionnettes »). L'histoire de revenant, qui pourrait trouver des échos dans l'univers de croyances, est ainsi encadrée par un ensemble de textes qui déterminent, en partie, les modalités de sa lecture.

***Le recueil comme dispositif d'appropriation :
de la maison hantée à la bibliothèque***

Ce phénomène d'appropriation de l'imaginaire traditionnel se poursuit dans l'édition de 1907 des *Contes vrais*. En plus d'ajouter aux contes du recueil de 1899 différents contes parus

dans des périodiques en 1895-1896 et deux contes inédits, le recueil de 1907 propose une disposition différente des récits¹⁸. Les quatre contes qui sont au cœur de l'édition de 1899 (« Maison hantée », « Le spectre de Babylas », « Le baiser fatal » et « Sang et or ») sont placés en ouverture dans l'édition de 1907. Ils sont rassemblés sous le titre général « Maison hantée », dont ils forment comme les quatre chapitres. Le premier de ces contes (« Maison hantée ») est renommé « Le hibou » alors que les trois autres contes conservent leurs titres originaux. Cette série est suivie des trois contes sur lesquels s'ouvrait l'édition de 1899 : « Le bœuf de Marguerite », « Baptême de sang » et « Le jeune acrobate ». Le premier ajout de l'édition de 1907 (« La dernière nuit du père Rasoy ») prend place entre cette série et les trois derniers contes du recueil de 1899 (« Mariette », « En marchant » et « Les marionnettes »). Le dispositif du recueil de 1899 constitue ainsi le noyau du dispositif de 1907. Les contes qui complètent cette édition sont tous absents de l'édition de 1899 : « L'anneau des fiançailles », « Le loup-garou », « Petite scène d'un grand drame », « Le coup de fourche de Jacques Ledur », « Le réveillon », « La croix de sang », « Fantôme », « Le marteau du Jongleur », « Fontaine versus Boisvert », « Patriotisme » et « Un rêve ou Voyage autour d'une bibliothèque ». Loin d'être simplement ajoutés au noyau de 1899, ces contes sont, comme nous le verrons, intégrés dans un ensemble particulièrement significatif.

La première transformation importante qui marque l'édition de 1907 est liée à la constitution de la série des contes

¹⁸ À l'exception de deux textes qui paraissent pour la première fois en 1907 (« Le réveillon » et « Patriotisme »), tous les contes ajoutés dans la seconde édition ont paru dans la *Revue canadienne* et la *Revue nationale* en 1895 et en 1896. Voir Le May, 1993, p. 464-467.

de la « Maison hantée ». Selon Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, ce choix pourrait être lié au désir de mettre de l'avant des « contes dont la qualité littéraire serait certaine » en choisissant les meilleurs récits. Il témoignerait également d'une volonté d'établir « une fois pour toutes les règles du jeu » qui gouvernent le recueil : « présence de personnages conteurs et de personnages auditeurs, ouverture vers un univers de paroles, récits où le réel frôle le fantastique » (1993, p. 36-37). Alors que « Le bœuf de Marguerite », sur lequel s'ouvrait l'édition de 1899, présentait l'univers des croyances populaires comme un élément important du recueil, la série « Maison hantée » met davantage en valeur le surnaturel inquiétant ou la dimension « fantastique » qui le traverse. La séquence qui débute par ces quatre premiers contes trouve des échos, dans le recueil de 1907, dans des contes comme « Le loup-garou », « Le coup de fourche de Jacques Ledur », « Fantôme » et « Le marteau du Jongleur ». La présence en ouverture de la série « Maison hantée » peut également, en raison du discours moralisateur qui marque ces contes, favoriser la lecture chrétienne du recueil, que convoquent d'autres textes de l'édition de 1907¹⁹. La présence d'une série de contes placés sous un titre fédérateur au début des *Contes vrais* accentue, en insistant sur l'idée même de la disposition, l'importance de la structure du recueil dans son ensemble. Comme le remarque François Ricard, « [l]e recueil, en effet, est moins une séquence de nouvelles (bien que la relation linéaire, horizontale, puisse

¹⁹ Dans « Le coup de fourche de Jacques Ledur », par exemple, un homme colérique et peu enclin au respect de l'Église rentre chez lui avec une blessure qui semble provenir de sa propre fourche et qui se révèle mortelle. Les voisins découvrent, sur une croix de chemin près de ses terres, un Christ « blessé » au même endroit que l'homme, qui porte dans sa blessure un morceau de la fourche du mort.

ne pas être absente) qu'une superposition, une architecture, un espace » (1976, p. 127). L'effet produit par la présence de cette microstructure au sein de la structure d'ensemble des *Contes vrais* — qui invite le lecteur à être sensible à l'organisation du recueil — peut, sur ce point, être comparable à celui de la mise en abyme.

De façon générale, le choix de cette série met également en relief la présence de l'imaginaire funèbre dans lequel s'inscrit la figure du revenant. Le premier ajout de l'édition de 1907 (« La dernière nuit du père Rasoy ») convoque cet imaginaire en racontant les derniers moments d'un mauvais riche repentí qui, à sa mort, laisse sa fortune à la fille d'un homme qu'il a ruiné. Si certains contes abordent le versant surnaturel de cet imaginaire — comme « Le coup de fourche de Jacques Ledur », « La croix de sang » et « Fantôme » —, d'autres textes envisagent la mort dans une perspective plus « réaliste ». Alors que « La dernière nuit du père Rasoy » aborde, dans une perspective dépourvue de référence au surnaturel, la question de la bonne et de la mauvaise mort, « L'anneau des fiançailles » met en scène la dimension corporelle du mort lorsque des étudiants en médecine déterrent un cadavre dans un cimetière afin d'avoir un corps à disséquer²⁰.

Cette série de contes, qui résulte de la composition et de la disposition du recueil de 1907, modalise en quelque sorte le rapport au revenant en inscrivant cette figure dans un imaginaire funèbre plus vaste qui s'attache à la mort, au mourir

²⁰ Un des hommes garde en sa possession un anneau que portait la femme morte qu'ils ont déterrée pour, plus tard, l'offrir à sa fiancée lors de leur mariage et découvrir qu'il s'agissait de l'anneau de la défunte mère de sa nouvelle épouse. Sur ces vols de cadavres, voir Gagnon, 1987, p. 78-79.

et aux morts. En effet, si elle compte parmi les figures privilégiées de la topique fantastique et qu'elle trouve place dans l'imaginaire moderne, à l'instar du pressentiment, la figure du revenant convoque la problématique plus fondamentale encore du rapport à la mort. Les travaux d'Edgard Morin (1970), de Philippe Ariès (1977) et de Louis-Vincent Thomas (1975) ont montré comment ce rapport à la mort occupait une fonction structurante dans la culture, même lorsqu'il prenait, comme dans la culture occidentale contemporaine, la forme d'une occultation ou d'une négation du phénomène. Comme le rappelle Jean-Didier Urbain, « ici, l'imaginaire a plus de force que toutes les réalités, que toutes les évidences empiriques, puisqu'il soutient et alimente l'espoir têtue d'une survie » (2005, p. 116). Envisagée à la lumière de la question du rapport à la mort (et aux morts), la figure du revenant se présente davantage comme une réalité « anthropologique » et symbolique que comme une entité surnaturelle. En développant le traitement « réaliste » de la mort, ce cadre favorise une métaphorisation de la figure du revenant qui quitte le voisinage de la sorcellerie, des loups-garous et des feux follets pour regagner celui de la maladie, du cadavre, du deuil et de la religiosité. Ce phénomène était certes déjà présent dans la production diffuse des contes de Le May (ces différents contes ayant déjà été publiés dans les périodiques au moment où paraît le recueil de 1899), mais la mise en recueil de 1907 l'accroît d'une façon importante en transformant, comme nous l'avons vu, l'horizon en dispositif.

L'interprétation chrétienne de la figure du revenant, qui conduit à une lecture plus allégorique, est développée dans le conte intitulé « Fantôme » (cinquième texte avant la fin du recueil), qui semble directement répondre à la « Maison

hantée » et dans lequel un spectre interrompt une cérémonie religieuse afin d'accuser son meurtrier. Le recueil de 1907 accentue un autre aspect de la topique funèbre en convoquant les morts héroïques et le discours messianiste associé à l'action des missionnaires de la Nouvelle-France (voir Beaudoin, 1989), à travers des textes comme « La croix de sang », qui raconte la mort d'une jeune Huronne convertie, qui traça sur une pierre une croix de sang que le temps n'arriva pas à effacer. L'histoire légendaire est encore plus développée dans « Le marteau du jongleur », qui raconte l'histoire d'un Amérindien qui, pour répondre au désir d'un sorcier, vole un crucifix au père Jean de Brébeuf. Malgré les supplications d'une jeune femme, le sorcier crucifie à un arbre le Christ qu'il a détaché de l'objet de culte. Le surnaturel intervient alors que du sang coule des blessures infligées à la statue et que, longtemps après l'événement, le bruit du marteau de pierre se fait entendre dans ce lieu déserté par les Amérindiens. Le conte intitulé « Patriotisme » développe, de son côté, le souvenir des rébellions de 1837-1838 qu'évoquait, dans le recueil de 1899, le conte « Baptême de sang »²¹. L'intervention du conte historique, dont la présence était plus limitée dans le recueil de 1899, accentue ainsi l'intégration de la légende dans l'histoire. La question de la religion qui est au cœur de ces contes convoque, à des degrés divers, un merveilleux chrétien qui, s'il ne produit une véritable croyance, est néanmoins apte à intégrer le

²¹ Ce conte, qui paraît pour la première fois en 1907, raconte l'histoire d'une jeune femme qui, rivalisant de courage avec son fiancé qui a différé leur mariage pour combattre auprès des patriotes, accepte d'épouser un vieil homme riche à condition qu'il finance l'achat d'armes pour les combattants. La providence récompense cet acte de courage et le vieil homme meurt, le jour même de son mariage, juste avant que la cérémonie ait lieu. La conclusion laisse présager que l'avenir réunira les deux héros.

suraturel dans une histoire légendaire qui met en œuvre un autre régime de vérité (voir Veyne, 1983).

Si le recueil de 1899 visait l'encadrement de l'imaginaire superstitieux, c'est le processus d'appropriation qui est davantage à l'œuvre dans le recueil 1907, alors que la figure du revenant est réinscrite dans cet imaginaire funèbre plus général. Ce phénomène trouve son achèvement dans le dernier conte du recueil de 1907, qui se conclut par un texte intitulé « Un rêve ou Voyage autour d'une bibliothèque », dans lequel Le May fait appel à la métaphore du voyage au monde des livres, qui peut paraître tout aussi singulier que le spectacle de marionnettes qui concluait le recueil de 1899²². Un soir, lorsque sept heures sonnent, le narrateur, qui sent le besoin d'être seul, « descen[d] sur la rive de notre fleuve bien aimé » et admire le coucher de soleil (1993, p. 314-315). Un homme, qu'il nous dit être familier sans le nommer, s'approche de lui et l'accompagne dans des « chemins devenus sombres ». En désignant les livres d'une bibliothèque, le guide s'exclame : « Poète, voilà tes amis » (1993, p. 315). La métonymie est source de personnification et, sous les noms de leurs auteurs, les livres s'animent. Pythagore et Confucius prennent tout d'abord la parole et sont suivis de quelques moralistes modernes, Saint-Évremond, Madame du Deffand, La Rochefoucauld, La Bruyère, qui proposent à leur tour des pensées et des maximes. Une fois passé par la philosophie morale, la politique et la théologie, le narrateur s'approche des poètes. Ayant écouté les Anciens (Homère, Virgile, Pindare et Horace), il se tourne vers les Modernes. Le voyageur poursuit sa route, entraîné par une force qui le conduit aux classiques français, Corneille, Racine et Molière, qui

²² Sur cette représentation de la bibliothèque, voir Prud'homme, 2003.

ont le privilège de voir quelques-uns de leurs vers cités. Aux paroles provenant d'*Horace*, succèdent des vers d'*Athalie*. Lamartine, Hugo et Musset apparaissent à leur tour et produisent une intense émotion chez le voyageur. La littérature canadienne-française s'inscrit à la suite de ces auteurs sous les figures non pas de poètes, mais de deux historiens : François-Xavier Garneau et Jean-Baptiste-Antoine Ferland. Rassuré par les paroles de son guide qui affirme que « notre jeunesse, ardente et fière, s'est mise au travail » (1993, p. 327), le narrateur entrevoit les progrès à venir de cette littérature avant de se réveiller.

La situation de ce conte en fin de recueil est, elle aussi, des plus significatives. Jeanne Demers et Lise Maisonneuve ont insisté sur les éléments biographiques qui motivent ce choix; la vie de Le May, écrivain et bibliothécaire du parlement, ayant été « comme un long séjour mi-heureux mi-inquiet parmi les livres à lire, à écrire ou à corriger » (Demers et Maisonneuve, 1993, p. 17). À la lumière du processus d'appropriation de l'imaginaire traditionnel qui traverse le recueil, ce conte acquiert une signification plus complexe encore, car le récit de ce rêve n'est pas sans faire écho, d'une façon toute métaphorique, à la croyance aux revenants, voire aux séances de spiritisme de l'époque ou, du moins, à leur représentation littéraire²³. Mais la forme du songe inscrit également le récit de Le May dans la tradition des voyages allégoriques dans

²³ Ainsi, dans le récit de ses expériences spiritiques à Montréal et à New York, Henry Lacroix raconte qu'il a fréquenté les ombres de « Swedenborg, Franklin, Voltaire, Fénelon [et] Bossuet » qui « manifestaient de différentes manières leur présence auprès de [lui] — directement, en [lui] parlant, et en agissant aussi par [lui] » (1889, p. 20). Lacroix sera même appelé à venir en aide à l'esprit d'Alfred de Musset (p. 23). Sur ces représentations en général, voir Sangsue, 2011.

l'univers des lettres, à la manière du *Parnasse réformé* de Gabriel Guéret, qui ont joué un rôle important dans la construction de l'imaginaire lettré²⁴ et qui ont trouvé un prolongement tant scolaire que littéraire dans la forme du dialogue des morts. L'imaginaire du revenant, évoqué dès les premiers contes, est ainsi véritablement intégré dans l'espace symbolique des lettres à travers la métaphore faisant de la lecture un dialogue avec les morts. Ce dernier conte, paru pour la première fois en 1896, trouve dans le recueil de Le May, dont il opère la clôture, une signification que suggérerait peut-être l'horizon culturel de la fin des années 1890, mais qui est amplifiée par le recueil de 1907. Débutant par une histoire de revenant qui se déroule dans un lieu imaginaire que met en relief le titre fédérateur de la série de contes « Maison hantée », le recueil de 1907 se conclut par une évocation de la bibliothèque et par la définition d'un rapport symbolique aux revenants de la culture moderne que sont les grands morts de la littérature.

Le recueil de Le May développe ainsi, en plus d'une forme d'encadrement qui circonscrit la portée de la croyance aux revenants, un discours qui assure l'intégration de cette figure dans un imaginaire funèbre dans lequel elle se présente comme l'expression métaphorique du rapport aux morts, qui trouvent une incarnation exemplaire dans les ombres des auteurs du passé. L'imaginaire traditionnel fait l'objet d'un processus d'appropriation qui se manifeste non seulement dans les textes que reprendront les anthologies, mais aussi à travers la composition et la disposition du recueil. S'ils proposent une réalisation particulièrement exemplaire du dispositif du recueil,

²⁴ Voir Fumaroli, 1992; Viala, 1985, p. 152-162; Denis, 2001, p. 21-36 et 57-80.

les *Contes vrais* de Le May nous invitent également à nous attarder davantage sur cette médiation complexe que représente le recueil de contes d'inspiration folklorique, qui constitue en quelque sorte un équivalent de la veillée, qui accueille les récits dans la tradition orale, au sein de la culture écrite qui s'approprie la matière des contes.

Bibliographie

- ARIÈS, Philippe. (1983), « Le purgatoire et la cosmologie de l'au-delà », *Annales E.S.C.*, vol. 38, p. 151-157.
- . (1977) *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil.
- AUDET, René. (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene.
- BABCOCK, Barbara A. (dir.). (1972), *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- BARBEAU, Marius. (1916), *Contes populaires canadiens, première série*, *Journal of American Folklore*, vol. XXIX, n° 106.
- . (1917), *Contes populaires canadiens, seconde série*, *Journal of American Folklore*, vol. XXX, n° 115.

- , Éveline BOLDUC et Malvina TREMBLAY. (1919), *Contes populaires canadiens, troisième série, Journal of American Folklore*, vol. XXXII, n° 123.
- BARRY, Robertine (Françoise). (1895), *Fleurs champêtres*, Montréal, Imprimerie Desaulniers.
- BEAUDOIN, Réjean. (1989), *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal.
- BELMONT, Nicole. (1986), *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Éditions Imago.
- BERGÉ, Christine. (1990), *La Voix des esprits. Ethnologie du spiritisme*, Paris, Éditions Métailié.
- BOIVIN, Aurélien. (2001), *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- . (1987), « La littérarisation du conte québécois : structure narrative et fonction moralisante », dans Pierre LÉON et Paul PERRON (dir.), *Le Conte*, LaSalle, Didier, p. 103-118.
- . (1980), « *Le Véritable Petit Albert*, essai de Joseph-Norbert Duquet », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 1, Montréal, Fides, p. 752-753.
- . (1976), « Les périodiques et la diffusion du conte québécois au XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, p. 91-102.
- . (1975), *Le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides.
- BOUCHARD, Gérard. (2001), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.

- . (1995), « L'ethnographie au secours de la nation. Mobilisation de la culture populaire par les lettrés canadiens-français (1850-1900) », dans Simon Langlois (dir.), *Identité et cultures nationales. L'Amérique française en mutation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 17-47.
- BOURQUE, d'André Thomas. (1911), *Chez les anciens Acadiens. Causeries du grand-père Antoine*, Moncton, Presses de l'Évangéline.
- CERTEAU, Michel de. (1993), « La beauté du mort » (en collaboration avec Dominique JULIA et Jacques REVEL), *La Culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Point », p. 45-72.
- CHARTIER, Roger. (1996), *Culture écrite et société. L'ordre des livres XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- CUCHET, Guillaume. (2005), *Le Crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin.
- DABEZIES, André. (1972), *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin.
- DÄLLENBACH, Lucien. (1977), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DAVID, Laurent-Olivier. (1924), *Au soir de la vie*, Montréal, Beauchemin.
- . (1873), « Spiritisme, démons, tables tournantes et autres phénomènes surnaturels », *L'Opinion publique*, 5 juin, p. 266.
- DEMERS, Jeanne et Lise MAISONNEUVE. (1993), « Introduction », dans Pamphile LE MAY, *Contes vrais*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 7-46.

- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN. (1972), « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. IX, n° 1, p. 3-13.
- DENIS, Delphine. (2001), *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- DEVLIN, Judith. (1987), *The Superstitious Mind: French Peasants and the Supernatural in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press.
- DIONNE, Ugo. (2008), *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DU BERGER, Jean. (2006), *Le Diable à la danse*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- . (1993), « Imaginaire traditionnel, imaginaire institutionnel », dans Gérard Bouchard (dir.), *La Construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 95-118.
- . (1990), « Lieux de pouvoir et figures traditionnelles au Québec », dans Laurier Turgeon (dir.), *Les Productions symboliques du pouvoir XVI^e-XX^e siècle*, Québec, Septentrion, p. 139-162.
- DUMONT, François. (2010), *Le Poème en recueil*, Québec, Nota bene.
- (dir.). (1999), *Poétique du recueil, Études littéraires*, vol. XXX, n° 2.
- . (1999b), *La Pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene.
- DUQUET, Joseph-Norbert. (1881 [1861]), *Le Vritable Petit Albert ou le Trésor du peuple*, Québec, Typographie de C. Daveau.

- EVERETT, Jane et Sophie MARCOTTE (dir.). (2010), *De l'anthologie, Voix et Images*, vol. 35, n° 2.
- FABRE, Daniel (2003 [1985], « Le livre et sa magie », dans Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 239-273.
- FAUCHER DE SAINT-MAURICE, Narcisse-Henri-Édouard. (1879), *À la veillée. Contes et récits*, Québec, C. Darveau.
- . (1998 [1874]), *À la brunante*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. (1977), *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- FOURNIER, Michel. (2007), « “La sorcière avait tout bu” : fonction de l'humour dans le conte surnaturel du XIX^e siècle au Québec », *Humoresques*, n° 25, p. 53-69.
- FRAISSE, Emmanuel. (1995), *Les Anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France.
- FUMAROLI, Marc. (1992), « L'allégorie du Parnasse dans la querelle des Anciens et des Modernes », dans Wolfgang LEINER et Pierre RONZEAUD (dir.), *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 523-534.
- GAGNON, Serge. (1987), *Mourir hier et aujourd'hui. De la mort chrétienne dans la campagne québécoise au XIX^e siècle à la mort technicisée dans la cité sans Dieu*, Québec, Presses de l'Université Laval.

- GAUVIN, Lise (1975), « Fréchette : des quiproquos dramatiques à l'ironie du conteur », *Livres et auteurs québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 338-348.
- GENETTE, Gérard. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GONTHIER, Claude et Bernard MENEY (éd.). (2006), *Treize Contes fantastiques québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels ».
- GOODY, Jack. (2007), *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute.
- . (1994), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France.
- GRANDADAM, Emmanuèle. (2007), *Contes et nouvelles de Maupassant. Pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre.
- GRUTMAN, Rainier. (1997), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides.
- INGRAM, Forrest L. (1971), *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, La Haye et Paris, Mouton.
- JACOB, Paul. (1977), *Les Revenants de la Beauce*, Montréal, Boréal.
- KLEIST, Heinrich von. (1998 [1810]), *Sur le théâtre des marionnettes*, Paris, Mille et une nuits.
- LACROIX, Henry. (1889), *Mes expériences avec les esprits*, Paris, Librairie des sciences psychologiques.
- LANGLET, Irène (dir.). (2003), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- LE MAY, Pamphile. (1993), *Contes vrais*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- . (1899), *Contes vrais*, Québec, Imprimerie du « Soleil ».
- LEMIRE, Maurice. (1993 a), *La Littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- . (1993 b), *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec 1764-1867*, Montréal, l'Hexagone.
- LYONS, Martyn. (2001), *Readers and Society in Nineteenth-Century France: Workers, Women, Peasants*, Basingstoke-New York, Palgrave.
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique. (1902), *Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle*, Montréal, C. O. Beauchemin et fils.
- . (1922 a), « Les marionnettes au Canada. Marionnettistes ambulants et marionnettistes amateurs », *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXVIII, novembre, n° 11, p. 337-341.
- . (1922 a), « Les marionnettes au Canada. Le Théâtre du père Marseille », *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXVIII, juin, n° 1, p. 8-13.
- MONTPETIT, A. N. (1876), *Nouvelle série de livres de lecture graduée en langue française pour les écoles*, Montréal, J. B. Roland et fils.
- MONFORT, Bruno. (1992), « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90, p. 153-171.
- MORIN, Edgard. (1970), *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil.

- MORIN, Victor. (1937), « Superstitions et croyances populaires », *Transactions of the Royal society of Canada*, vol. 31, n° 1, p. 51-60 ; repris sous le titre « Légendes et croyances populaires » dans *L'Utile et le futile*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1943, p. 225-266.
- OUELLETTE, Annik-Corona et Alain VÉZINA (éd.). (2006), *Contes et légendes du Québec*, Montréal, Beauchemin.
- PÂQUET, L.-A. (1926), « Le spiritisme », *Le Canada français*, vol. XIII, mars, p. 448-467.
- PELLERIN, Maurice et Gilles GALLICHAN. (1986), *Pamphile Le May, bibliothécaire de la législature et écrivain*, Québec, Bibliothèque de l'Assemblée nationale.
- PICHETTE, Jean-Pierre. (1998), « La mise en scène littéraire du conte populaire en Ontario français. Le cas de Marie-Rose Turcot », *Cahiers Charlevoix, Études franco-ontariennes*, vol. 3, p. 11-86.
- PRIVAT, Jean-Marie. (2000), « À la recherche du temps (calendaire) perdu », *Poétique*, n° 123, p. 301-319.
- PRUD'HOMME, Annie Claude. (2003), « "Voyage autour d'une bibliothèque" : la littérature dans les catalogues de bibliothèques personnelles d'écrivains (1880-1910) », dans Yvan LAMONDE et Sophie MONTREUIL (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, p. 159-200.
- (2004), « Le Recueil », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, n° 1, <<http://feeries.revues.org/56>>
- RICARD, François. (2002), « La rencontre de deux mondes » [postface], dans Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie et autres textes*, Montréal, Boréal, p. 159-177.

- . (1976), « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, p. 113-133.
- ROBERT, A. (1919), « Le spiritisme », *Almanach de l'Action sociale*, p. 94-100.
- ROCHON, T. (1905), *Deuxième livre de lecture, contenant, sous forme de conversations et d'historiettes mises à la portée des enfants, les notions élémentaires de morale, d'histoire sainte, d'histoire du Canada, de géographie, de grammaire et de composition*, Montréal, Beauchemin.
- ROULEAU, Charles Edmond. (1901), *Légendes canadiennes*, Québec, Imprimerie du « Soleil ».
- SANGSUE, Daniel. (2011), *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti.
- SERMAIN, Jean-Paul. (2004), « La face cachée du conte, le recueil et l'encadrement », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, n° 1, p. 11-25.
- SHARP, Lynn L. (2006), *Secular Spirituality: Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France*, Plymouth, Lexington Books.
- . (1999), « Fighting for the Afterlife: Spiritists, Catholics, and Popular Religion in Nineteenth-Century France », *Journal of Religious History*, vol. 23, n° 3, p. 282-295.
- TACHÉ, Joseph-Charles. (2002 [1863]), *Forestiers et Voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Boréal.
- THIESSE, Anne-Marie. (1999), *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil.

- SHORTER, Edward. (1977), « The “Veillée” and the Great Transformation », dans Jacques BEAUDROY, Marc BERTRAND et Edward T. GARGAN (dir.), *The Wolf and the Lamb. Popular culture in France. From the Old Regime to the Twentieth Century*, Saratoga (Calif.), Anma Libri, p. 127-140.
- SYLVAIN, Philippe (Robert). (1963), « Quand les tables dansaient et parlaient : les débuts du spiritisme au dix-neuvième siècle », *Mémoires de la Société royale du Canada*, série I, p. 221-236.
- THOMAS, Louis-Vincent. (1975), *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot.
- TURGEON, Laurier. (1996), « De l'acculturation aux transferts culturels », dans Laurier TURGEON, Denys DELÂGE et Réal OUELLET (dir.), *Transferts culturels et métissages. Amérique / Europe XVI^e-XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 11-32.
- URBAIN, Jean-Didier (2005), *L'Archipel des morts. Cimetière et mémoire en Occident*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».
- VERNUS, Michel. (2004), *La Veillée. Découverte d'une tradition*, Yens sur Morges, Éditions Cabédita, coll. « Archives vivantes ».
- VEYNE, Paul. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil.
- VIALA, Alain. (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit.

Résumé

C'est à travers les anthologies que le lecteur contemporain découvre, en général, les contes d'inspiration folklorique canadiens-français. Or les recueils dans lesquels ces contes ont paru au XIX^e et au début du XX^e siècle ont joué un rôle important dans la formation de la littérature canadienne-française. À travers l'organisation et l'encadrement des textes qu'il rassemble, le recueil transforme en dispositif textuel l'horizon qui accueille les contes au sein de la culture de l'époque. En analysant les *Contes vrais* de Pamphile Le May, cet article montre comment le dispositif du recueil participe à l'intégration de l'imaginaire du revenant dans la culture écrite moderne.

Abstract

It is usually through anthologies that the contemporary reader discovers the tales inspired by the French Canadian folklore. Yet the collections in which those tales appeared in the nineteenth and the early twentieth centuries played an important role in the formation of the French Canadian literature. Through the organization and the presentation of the different texts that it includes, the collection transforms cultural horizon of the time into a textual apparatus. By studying Pamphile Le May's *Contes vrais*, this paper shows how the apparatus of the collection contributes to the integration of the imaginary surrounding the ghosts in the modern written culture.

La ville palimpseste de Louis Sébastien Mercier. Spectralité, histoire et imaginaire temporel

Geneviève Boucher

Université d'Ottawa

Dans les interstices du discours rationaliste des Lumières se développe, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, un imaginaire de la revenance qui s'accompagne d'une forme d'esthétisation de la mort. Au cœur de cette sensibilité qui relève à la fois de l'esthétique gothique¹, de la poétique des ruines et du goût pour

¹ *The Castle of Otranto, a Gothic Story* d'Horace Walpole, considéré comme le premier roman gothique, paraît en Angleterre en 1764 et connaît un succès fulgurant.

un sublime du terrible² se côtoient des représentations funèbres et des préfigurations apocalyptiques complaisamment inquiétées. Au-delà du renouveau esthétique, les figures fantastiques qui peuplent les œuvres se chargent d'une fonction heuristique et permettent de repenser la manière dont l'homme se rapporte au monde qui l'entoure : comment il le comprend, comment il le rêve, comment il le construit. Si les spectres occupent dans cet imaginaire une fonction particulière, c'est notamment parce qu'ils servent à penser le temps et à représenter les relations complexes que le présent entretient avec son passé. « *Ghosts, in a sense, are history* », écrit David Ratmoko (2006, p. 1) : ces voyageurs de l'au-delà condensent les tensions temporelles ambiantes et mettent en lumière les aspects les plus problématiques du rapport à l'histoire. Personnages transitoires, les fantômes qui hantent les textes sont des figures privilégiées pour effectuer le passage entre deux modes d'appréhension du temps : c'est pourquoi ils jouent un rôle aussi important à la fin du XVIII^e siècle, alors que l'on passe, selon des rythmes divers, de l'ancien régime d'historicité au régime moderne (Hartog, 2003).

L'œuvre panoramique de Louis Sébastien Mercier (1740-1814) offre un bon échantillon de ces phénomènes de revenance textuelle et des questions relatives à l'imaginaire historique qui y sont liées. Dans le *Tableau de Paris*, publié entre 1781 et 1788, puis dans *Le Nouveau Paris*, publié en 1798, l'auteur poursuit une double finalité : saisir le présent sur le vif pour en proposer une nouvelle lecture et faire l'histoire de ce même présent afin de comprendre comment il se rapporte ou

² Pour Edmund Burke, « la terreur est [...] le principe qui gouverne le sublime » (p. 122).

s'affranchit du passé. En interrogeant la fonction des revenants, « réels » et métaphoriques, qui peuplent les deux œuvres, on tentera de déterminer ce qui se joue dans leur présence textuelle, c'est-à-dire quelles tensions philosophiques, politiques ou idéologiques se donnent à lire dans les représentations de la revenance. Comme les deux œuvres sont séparées par l'abîme que creuse 1789, on cherchera également à saisir les inflexions de ces représentations autour de cette coupure historique qui transforme l'imaginaire temporel en même temps que le système politique.

L'épaisseur temporelle du panorama urbain

De par son ancrage empirique, l'œuvre panoramique de Mercier semble exclure la fantasmagorie spectrale qu'on trouve dans d'autres œuvres du polygraphe comme les *Songes et visions philosophiques* (1788) ou *Mon Bonnet de nuit* (1784), toutes deux contemporaines du *Tableau de Paris*. De surcroît, l'imaginaire temporel qui se déploie dans le *Tableau* le rend, en théorie, incompatible avec tout phénomène de revenance. Le temps du *Tableau* n'est pas celui de la nostalgie, mais bien celui de la course contre la montre : animé par l'ambition de peindre Paris sous son jour le plus neuf, Mercier se condamne lui-même à une incessante réactualisation. Ce qui donne son impulsion au *Tableau de Paris* est sa fuite perpétuelle vers l'avant pour rattraper un présent qui se dérobe à l'écriture. Dans cet univers qui carbure à la contemporanéité, il n'y a apparemment pas de place pour les morts, et encore moins pour les revenants.

Or, si Mercier, au fil de ses promenades, cherche à saisir sur le vif le présent de la capitale, il lui est impossible d'ignorer

ce qui compose ce présent. Dans une démarche que l'on pourrait qualifier d'archéologique ou de géologique, il déterre, sous la surface actuelle, les différentes strates temporelles qui y sont enfouies. Par exemple, il se montre fasciné par le mélange, dans le sol parisien, de matières humaines appartenant à de multiples couches temporelles. À plusieurs reprises dans le *Tableau*, il s'amuse à calculer le nombre de morts inhumés dans le sol de la capitale :

Dans l'espace de cent années, il faut que deux millions cinq cent mille individus déposent leurs ossements et leurs chairs alcalisées sur un point de six mille toises de circonférence; et dans cet espace, trente cimetières suffisent pour recevoir ce grand nombre de cadavres.

Nous avons dit que l'on déposait dans le cimetière des Innocents, situé dans le quartier le plus habité, près de trois mille cadavres par année. On y enterrait des morts depuis Philippe le Bel. Dix millions de cadavres au moins se sont dissous dans un étroit espace. (Mercier, 1994a [1781-1788], t. I, p. 645 et t. II, p. 732)

Le passé, dans sa matérialité la plus brute, se prolonge dans le présent, phénomène amplifié par le contraste entre le nombre considérable de cadavres et l'exiguïté de l'espace. Ailleurs, Mercier fait l'inventaire du bétail consommé annuellement par les Parisiens et dont les carcasses doivent être ensevelies : à ce nombre impressionnant (plus de six cent mille, toutes espèces confondues), s'ajoutent les vingt-deux mille dépouilles humaines qui peuplent annuellement le sol de la capitale :

Quatre-vingt-douze mille bœufs, vingt-quatre mille vaches, cinq cent mille moutons, voilà la consommation annuelle de la capitale. Calculez le nombre que cela fait au bout de cent ans. Joignez-y vingt-deux mille dépouilles mortelles pour les cimetières, et voyez si cette terre est engraisée, et comme elle doit abonder un jour en terre calcaire, produit égal, hélas ! des

ossements humains et des ossements d'animaux. (Mercier, 1994a [1781-1788], t. II, p. 720)

Ces ossements, en se décomposant, « engraisent » le sol de la capitale, de telle sorte que les restes du passé, loin d'être de pures abstractions, forment le sous-sol de la capitale. L'histoire de la ville, l'histoire des générations qui y ont successivement vécu, est pensée à travers une métaphore géologique : elle est d'abord et avant tout une histoire du *sol* parisien.

En plus d'être historiques, les enjeux de ce mélange organique sont cosmologiques. Mercier s'était déjà montré fasciné, dans *L'An 2440*, par l'amalgame des chairs en décomposition : l'un des sages du XXV^e siècle considérerait les tombeaux « comme autant de creusets brûlants où la matière se fond et se dissout, où l'or s'épure et se sépare à jamais du vil métal » (Mercier, 1999a [1771], p. 159). L'imaginaire de l'alchimie se mêle ici à celui de la métempsychose pour sublimer la mort et la décomposition. La société de *L'An 2440*, qui croit en la réincarnation, est littéralement peuplée de l'esprit des morts : son évolution dépend de la transmission intergénérationnelle et, par conséquent, de l'absence de coupure radicale entre les vivants et les trépassés (Hamel, 2005). Loin d'être inquiétante, cette confusion de débris humains s'inscrit dans une cosmologie selon laquelle la matière organique circule dans l'univers, se régénère et se purifie. Comme l'a montré Paola Vecchi (1989), Mercier croit qu'une quantité égale de vie circule en permanence, prenant successivement différentes formes. La mort n'exclut pas l'être du cycle de la vie : elle est au contraire une étape essentielle par laquelle le vivant se régénère. C'est donc tout naturellement que, sous la plume de Mercier, les disparus s'intègrent au tableau de cette vaste capitale dont ils forment en quelque sorte le magma.

On trouvait déjà chez Lavater, dont les travaux ont grandement inspiré Mercier, l'idée que le caractère d'une personne peut être déchiffré à travers sa physionomie, ses rides, ou, plus largement, à travers les différentes marques du passé qui s'impriment sur son visage et qui rendent ce passé à la fois visible et lisible. Selon une logique semblable, chez Mercier, l'identité des lieux parisiens, leur existence présente, est inséparable de leur histoire, de telle sorte que bien voir la ville, c'est aussi savoir lire les « rides » du Paris actuel, c'est voir le passé se profiler sous le présent, c'est faire émerger à la surface les couches temporelles enfouies et les peupler de fantômes. Ils sont nombreux, ces fantômes, dans le *Tableau de Paris* : Charlemagne, Philippe Auguste, Charles IX, Henri IV, Louis XIV, quelques reines, des ministres, des académiciens, des régicides — Ravallac, Damiens —, puis une série de spectres anonymes — des « ombres jésuistiques », des prisonniers de Vincennes ou de la Bastille ou encore des squelettes sans nom exhumés du cimetière des Innocents. Ces spectres apparaissent au détour d'une place, à la vue d'une statue ou d'un monument, ils envahissent momentanément l'espace de la ville et font revivre leur époque dans le décor défiguré du Paris actuel.

Ils sont également porteurs d'un secret, d'une vérité longtemps enfouie dans les limbes de l'histoire officielle. Mercier s'exclame au sujet des morts exhumés du cimetière des Innocents : « Quelle histoire sortirait de cette enceinte, si les morts pouvaient parler ! Que dit la nôtre en comparaison de tous ces faits oubliés et de ces divers caractères effacés dans la nuit des ténèbres ? Nous ne savons rien sur nos ancêtres. » (Mercier, 1994a [1781-1788], t. II, p. 732) Les « faits oubliés » ensevelis dans la « nuit des ténèbres » se présentent comme les « caractères effacés » d'un livre, désormais illisible, dont les

mots auraient été estompés. Tel un palimpseste, la ville est un manuscrit à demi effacé sur lequel des signes nouveaux sont apposés en permanence. Le présent s'écrit sur une surface qui n'est jamais vierge et, même si les signes du passé ont partiellement disparu, leur présence spectrale ne se laisse pas oublier, du moins, pas pour celui qui sait voir. Or, c'est précisément la tâche de l'écrivain-promeneur, cet expert du regard, que de voir, au-delà des couches superficielles, l'immense part de caché qui gît au cœur de ce monde que tous, à tort, croient connaître; c'est à lui qu'il revient de faire parler cette matière mi-morte mi-vive qui, autrement, serait restée muette. À la fatalité de l'histoire trouée, irrémédiablement perdue, s'oppose ainsi le désir de ressaisir le monde dans sa totalité en débusquant les fossiles du temps. Tout se passe comme si, pour redonner vie aux « caractères effacés » et réparer les erreurs de l'histoire officielle, il fallait, précisément, faire parler les morts. Dans les *Songes et visions philosophiques*, le cadre fantastique permet à l'auteur de faire revenir toute une série de morts célèbres qui, par leur discours, viennent rétablir la vérité. Parmi ces voyageurs de l'au-delà se trouve notamment Sémiramis, reine fondatrice de Babylone, à laquelle le narrateur fait subir un interrogatoire :

— Avez-vous en effet mis à mort votre époux Ninus ? — Non. — L'histoire le dit. — L'histoire ment. — Mais M. de Voltaire a fait une tragédie là-dessus, et vous donne des remords. — Les tragédies sont des romans. — Et la voix de l'univers qui vous accuse ? — L'univers sera désabusé. — Et quand ? — Quand le jour nécessaire pour la vérité sera venu.

À ces mots, la tête devint plus pesante; elle s'échappa de mes mains, et retomba dans son coffre. (Mercier, 2005 [1788], p. 98)

Comme les morts du cimetière des Innocents que Mercier déterre dans le *Tableau de Paris*, le fantôme de la reine

babylonienne connaît des vérités cachées qui risquent de démentir l'histoire officielle, une histoire qui se voit reléguée au rang de construction culturelle en étant associée à la fiction littéraire par l'évocation ironique de la tragédie de Voltaire.

Si la spectralité implique la cohabitation des temporalités, on peut se demander comment ce feuilletage temporel, qui repose sur la rétention d'un certain passé, se conjugue au temps linéaire du progrès qui domine l'imaginaire des Lumières. Pour Jean-François Hamel, l'on aurait tort d'interpréter ce recours aux spectres comme un désir univoque de retour dans le passé, car la mise en scène de revenants sert surtout au présent à se représenter comme tel et peut même être considérée comme une condition paradoxale de l'idéologie du progrès :

La poétique du progrès entérine [...] la rupture de la tradition qui sépare les morts des vivants — le présent se détache du passé pour se projeter vers l'avenir — alors même qu'elle a pour condition de possibilité la transmission de blocs de passé d'une génération à l'autre — le présent se ressaisit du passé pour profiter des progrès antérieurs. (Hamel, 2006, p. 48)

Aucun progrès n'étant envisageable en dehors de cette chaîne générationnelle, c'est précisément parce que le dépassement est inséparable de l'accumulation que le modèle progressiste implique une forme d'épaisseur temporelle. La frontière entre les vivants et les morts doit donc se garder d'être trop étanche.

Spectres et gestion du passé dans l'imaginaire révolutionnaire

Cette intégration du passé au présent devient toutefois problématique après la Révolution, alors que l'idéologie de la table rase invite à prendre ses distances avec le modèle linéaire

et, plus largement, avec toute forme de survie du passé dans le présent. Mercier ne renonce pas pour autant à peupler le présent des spectres du passé, mais ce passé n'est plus le même : il s'est considérablement rétréci. Alors qu'il couvrirait, dans le *Tableau*, l'ensemble de ce qu'on appellera bientôt l'Ancien Régime (voire davantage, plongeant ses racines dans le passé lutécien et médiéval de la ville), il ne correspond plus, dans *Le Nouveau Paris*, qu'à la décennie précédant la Révolution, soit précisément la période couverte par le *Tableau*. Tout se passe comme si la seconde œuvre s'écrivait sur les caractères effacés de la première. Mercier l'annonce, dès l'ouverture :

Je ne marche plus dans Paris que sur ce qui me rappelle ce qui n'est plus. Bien m'a pris de faire mon tableau en douze volumes. Car s'il n'était pas fait, le modèle est tellement effacé qu'il ressemble au portrait décoloré d'un aïeul mort à l'hôpital et relégué dans un galetas. (Mercier, 1994b [1798], p. 31)

L'ensemble du *Tableau* est présenté comme une couche temporelle à jamais révolue, comme une histoire effacée sur laquelle marche le promeneur urbain. Une fois de plus, c'est la figure du palimpseste qui s'impose à travers les images du « modèle effacé » et du « portrait décoloré ». Dans *Le Nouveau Paris*, c'est le livre (le *Tableau*) qui sert à pallier l'oubli; c'est lui, avec ses douze volumes, qui permet de recomposer le passé, et non plus le « réel », qui a coupé tous les liens avec l'Ancien Régime. Là où, dans le *Tableau*, Mercier retrouvait dans la topographie urbaine un passé qui « était », il ne voit plus, dans *Le Nouveau Paris*, qu'un passé qui « n'est plus ».

Alors qu'à peine dix ans se sont écoulés depuis la cassure révolutionnaire, Mercier, de façon tout à fait étonnante, présente le Paris d'Ancien Régime comme une société en tous

points coupée du présent, comme un monde radicalement étranger dont les rouages seraient incompréhensibles pour les contemporains. Cette altérité est amplifiée par la multiplication de notations explicatives visant à souligner la distance. Mercier écrit, par exemple :

La sœur du roi [...] n'avait d'autre crime que celui de sa naissance (pour parler le langage du temps).

Le Dauphin de France (car c'est le titre qui appartenait jadis à l'héritier présomptif de la couronne) [...]. (Mercier, 1994b [1798], p. 328 et 329)

L'on peut difficilement imaginer que les lecteurs de Mercier, en 1798, ne sachent pas ce qu'est un Dauphin de France. Mercier construit complaisamment la distance en feignant de s'adresser à une postérité pour qui les privilèges liés à la naissance ou les titres royaux seraient un jargon énigmatique. C'est pour cette postérité fictive qu'il exhume ce passé encore très récent. Mais en faisant cela, en recouvrant d'un voile d'étrangeté tout ce qui est antérieur à 1789, il amplifie la coupure et radicalise sa prise de distance avec ce passé monarchique que les révolutionnaires vouent à l'anathème. Paradoxalement, l'exhumation fantasmatique n'a pour but que d'accentuer l'inhumation qu'est en train d'accomplir, non sans peine, le présent, comme si l'historicisation anticipée devait parvenir à enterrer ce passé honni. Comme l'écrit Michel de Certeau, « le discours sur le passé a le statut d'être le discours du mort », ce qui fait de l'écriture historique « l'équivalent des cimetières dans les villes; elle exorcise et avoue une présence de la mort au milieu des vivants » (1975, p. 73 et 122). Selon un double mouvement de présentification et d'exclusion, l'on ressuscite momentanément les morts parmi les vivants, mais l'on exorcise leur présence en les confinant à l'espace marginal du cimetière. S'il

est ressuscité, le passé n'en est pas moins fortement altéré, car le propre de l'opération historiographique est justement de lui conférer un statut qui l'exclut de la mémoire vive du présent. L'écriture historique joue ainsi « le rôle d'un rite d'enterrement; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours » (de Certeau, 1975, p. 139).

Même si Mercier affirme ne plus « marche[r] dans Paris que sur ce qui [lui] rappelle ce qui n'est plus », il ressuscite assez peu, dans *Le Nouveau Paris*, le passé monarchique, dont l'héritage est éminemment problématique. Lorsqu'il le fait, il veille à aménager des espaces marginaux qui empêchent les revenants d'envahir véritablement la cité. Dans un article du *Journal de Paris* d'octobre 1797, il rend compte de sa visite insolite au dépôt des Petits-Augustins, où sont entassés pêle-mêle divers monuments ayant échappé au vandalisme révolutionnaire. Réunies par le hasard, les statues des personnages historiques s'animent d'une vie nouvelle sous l'effet de leur agencement improbable :

C'était véritablement là qu'il fallait lire les dialogues des morts de Fénelon et de Fontenelle, ou plutôt en composer de nouveaux. [...]

Un instant même je crus entendre la trompette du jugement dernier, et j'eus une vision d'Ézéchiël, il me semble que toutes ces statues confusément éparses et renversées allaient se relever et prendre une attitude vivante, mais dans cette égalité que conserveront tous les hommes devant le Juge éternel. (Mercier, 1994b [1798], p. 946-947)

Par leur mélange insolite, les personnages reviennent parmi les vivants pour être jugés — la double référence au jugement dernier est loin d'être anecdotique — et, par une injonction de l'Éternel, sont condamnés à l'égalité : descendus des piédestaux

qui attestaient de leur supériorité, ils se voient assimilés au commun des mortels :

Tous les rangs, tous les costumes, toutes les couronnes étaient sous mes pieds; j'épargnais le visage et le sein des reines; les plus fameux personnages descendus de leur piédestal étaient redevenus à mon niveau; je pouvais toucher leur front, leur bouche, parler à l'oreille de Richelieu, et interroger Malebranche. (p. 946)

Là où la classification est absente, il ne règne aucune hiérarchie : les rois et les autres personnages importants sont désormais accessibles à quiconque souhaite les « interroger » et ils se distinguent à peine du promeneur qui les scrute. Mieux : l'ordre s'est renversé, car les « rangs », « costumes » et « couronnes » se trouvent « *sous les pieds* » du promeneur, qui est libre de les piétiner négligemment. Mercier utilise le même argumentaire pour commenter le vandalisme des tombes royales de Saint-Denis :

Tous ces rois qui semblaient devoir vaincre, au fond de leurs cercueils, la durée des siècles, vainement protégés par les simulacres des anges et des saints, et par les prodiges du ciseau, sentirent, après tant d'années de repos, les coups de cette incroyable révolution. (p. 944-945)

Nul ne peut échapper à la loi universelle du temps, qui rassemble l'humanité dans un destin commun, sans distinction de rang ni d'état. C'est là le nouvel ordre de la Révolution, qui présente comme égaux l'ensemble des citoyens et qui punit l'orgueil de ceux qui ont cru pouvoir s'élever au-dessus de cette égalité fondamentale.

Le « désordre sublime » (p. 948) qui fascine Mercier au dépôt des Petits-Augustins ne dure hélas que quelques semaines. Les objets du patrimoine national sont rapidement

placés en ordre chronologique, rangés, classifiés pour former le Musée des monuments français, dirigé par Alexandre Lenoir et ouvert au public à l'automne 1795. Dans un article publié en juin 1798, Mercier déplore cette froide mise en ordre qui a fait rentrer les morts dans leur tombe. Il a alors une idée originale pour ranimer le tout :

Apportez des flambeaux; que tout ceci s'anime, que le cimetière disparaisse, avec l'entourage de ces chapelles mortuaires; que ce musée soit fermé le jour et qu'il ne soit permis d'y entrer que la nuit; apportez des flambeaux. Que ce peuple de statues symétriquement rangées devienne mouvant et colossal; que je parcoure à la lueur des torches cette ville de morts, ces mausolées, les tombeaux de tous ces personnages dont la vue me redit l'histoire; que les ombres de Charlemagne et de Louis IX montent jusqu'aux voûtes, animent tous les autres monuments, et que ces grandes ombres soient encore escortées par celles de Moïse, d'Isaïe et des autres prophètes, dont le sublime extasie ma mémoire. (Mercier, 1994b [1798], p. 951-952)

En imaginant cette scène baroque, où la poétique du mélange côtoie l'esthétique sépulcrale et en reprenant une série de *topoi* du roman gothique, Mercier traite les monuments du patrimoine national comme autant de fantômes, ce qui est d'autant plus significatif que l'une des préoccupations du moment est précisément de définir comment la société révolutionnaire peut se rapporter à ce passé problématique qu'elle a détruit, mais qu'elle tient néanmoins à conserver.

Il peut sembler contradictoire que Mercier tienne à ce point à faire revivre les grandes figures de l'Ancien Régime, lui qui, par ailleurs, se réjouit de ce qu'on ait détruit les tombes royales de Saint-Denis et que l'on ait placé les restes des rois dans une fosse commune. Mais justement, le musée présente cet avantage qu'il permet de conserver les vestiges du passé sans les intégrer à

l'espace de la vie sociale. À partir du moment où un objet entre au musée, il perd sa valeur de monument, il se détache du monde pour exister dans cet espace marginal voué à la mémoire (Poulot, 1993). Pierre Nora, dans l'introduction des *Lieux de mémoire*, insiste sur la distinction fondamentale entre mémoire et histoire : il y a histoire dès lors qu'il n'y a plus de mémoire vivante, c'est-à-dire dès lors que le présent se détache du passé comme le maillon d'une chaîne brisée. Une société s'invente des lieux de mémoire lorsqu'elle souhaite réactiver un passé révolu; elle crée ainsi les archives qui lui permettent de reprendre possession de ce passé pour expliquer l'époque présente :

Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles. (Nora, 1984, p. XXIV)

Tout comme l'historicisation, la création d'un patrimoine national, sanctionnée par l'institution du musée, isole les différents objets du monde ambiant. Le geste muséal a ainsi la fonction paradoxale d'effacer ce que, précisément, il donne à voir : il retire du monde les objets patrimoniaux pour les immobiliser dans un statut de passé qui leur impose une forme de mort. En inventant le patrimoine national, les révolutionnaires ne font donc pas que se doter d'une mémoire collective : ils officialisent leur rupture avec l'Ancien Régime en mettant ce passé à distance.

***Les fantômes de la Terreur :
de l'historiographie à la justice suprême***

Entre 1796 et 1798, au moment où Mercier écrit *Le Nouveau Paris*, un autre passé, celui de la Terreur, hante les

contemporains, qui s'efforcent de l'historiciser pour mieux s'en détacher. Le souvenir traumatique de cette période sanglante — Mercier, emprisonné pour avoir soutenu les députés girondins, a bien failli y laisser sa tête — et le désir de régler ses comptes avec la politique montagnarde motivent pour une large part la rédaction du *Nouveau Paris*, dont l'une des visées est d'esquisser une histoire de la Révolution au sein de laquelle la Terreur ne serait qu'un dérapage funeste³. Après Thermidor, il semble impératif de purger la Révolution de son association infamante à la violence terroriste. On est obsédé par l'idée d'un possible retour des robespierristes et, plutôt que de chasser le spectre de la Terreur en l'excluant des représentations, on se met à ressusciter Robespierre pour lui faire un procès éternel. Mercier évoque le foisonnement, dans les mois suivant Thermidor, de pièces mettant en scène les événements les plus traumatiques de l'épisode révolutionnaire, comme pour exorciser la violence de la Terreur :

Ces revenants, ces spectres, qu'on évoque sur les théâtres, et qu'on se plaît à contempler, sont le reflet des journées révolutionnaires : le peuple se plaît, dans la *fantasmagorie*, à voir l'ombre de Robespierre; elle s'avance; un cri d'horreur s'élève, tout à coup sa tête est détachée de son corps, un terrible coup de tonnerre écrase le monstre; et des acclamations de joie accompagnent la détonante fulmination. (Mercier, 1994b [1798], p. 657)

L'« ombre de Robespierre » ne revient pas pour hanter le peuple, mais bien pour *être jugée*. D'ailleurs, la lame de la

³ À ce discours consistant à faire de la Terreur une parenthèse dans le cours de la Révolution s'en oppose un autre, tenu notamment par les contre-révolutionnaires, selon lequel la Terreur serait indissociable des principes révolutionnaires mêmes qui, portés à leur paroxysme, ne pourraient que dégénérer dans la violence et la tyrannie. (voir Backzo, 1989, Gueniffey, 2000, et Mayer, 2000)

guillotine qui tombe sur le tyran prend la forme d'un ordre tombé du ciel et son impact se dédouble en un « terrible coup de tonnerre », signe d'une justice divine cautionnant celle des hommes. En rejouant ainsi, sur le mode tragique, le supplice du tyran, on procède à une forme d'exorcisme collectif qui consiste à faire revivre temporairement l'esprit maléfique pour mieux jouir de son anéantissement définitif. C'est un peu le même phénomène qui se produit dans *L'An 2440* où, par injonction de l'Éternel, le spectre de Louis XIV est condamné à errer sur les ruines de Versailles. Lorsque le narrateur, déambulant sur les vestiges du château, fait la rencontre de l'auguste fantôme, ce dernier lui confie, en pleurs :

Ah ! malheureux ! sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage... Que les monuments de l'orgueil sont fragiles... Je pleure, et je pleurerai toujours... Ah ! que n'ai-je su... (Mercier, 1999 [1771], p. 294)

Le spectre, qui appartient à la catégorie des « fantômes piaculaires » (Sangsue, 2011, p.108), a une fonction de réparation : il revient sur terre sur l'injonction d'un principe moral supérieur à l'histoire des hommes afin d'expier ses fautes et de subir la justice à laquelle il a échappé de son vivant. Comme dans le cas de Robespierre, la mise en scène du châtiment a l'effet d'un exorcisme : elle rétablit l'ordre dans la cité en purgeant le présent d'un épisode honteux de son histoire.

Mercier est loin d'être le seul, dans le contexte thermidorien, à ranimer le tyran pour rejouer son procès. Après la mort de Robespierre, plutôt que d'enfouir son souvenir, on se met à le ressusciter et à le faire parler dans différents textes —

un testament imaginaire au ton fortement ironique ou, encore, une série de lettres d'outre-tombe dans lesquelles l'Incorruptible gère sa postérité⁴. Il est significatif que, plutôt que de dénoncer simplement la politique montagnarde, ces textes s'ingénient à faire parler Robespierre à la première personne, comme si l'enjeu était bien de le faire *revenir*, de le rendre à nouveau présent dans l'espace de la cité... pour mieux l'en chasser. Ces textes d'aspect testamentaire posent de surcroît le problème de l'héritage, qui est à la base de tout phénomène de revenance. La crainte de voir resurgir la violence de la Terreur se cristallise dans l'image de Robespierre en monstre dont la tête aurait été coupée, mais dont la queue subsisterait à travers ses héritiers. Ces représentations tirent leur origine d'une rumeur voulant que Robespierre ait dit, avant de mourir, que l'on pouvait bien lui couper la tête, mais qu'il laissait sa queue (Baczko, 1989, p. 79). Une série de pamphlets⁵ se mettent alors à circuler pour dénoncer la « queue » de Robespierre, c'est-à-dire ses anciens complices qui continuent à siéger à la Convention (Billaud-Varenne, Collot d'Herbois, Barère, etc.). Derrière ce débat, qui s'alimente d'une imagerie particulièrement éloquente, se trouve l'idée que Robespierre ne sera mort que lorsque tous ses continuateurs

⁴ Testament de I.M. Robespierre, trouvé à la maison commune, 1794; La tête à la queue, ou Première lettre de Robespierre à ses continuateurs, 1794 et Rendez-moi ma queue, ou Lettre de Robespierre à la Convention nationale, 1794.

⁵ Jean-Claude Méhée, *La Queue de Robespierre*, Paris, 1794 et *Défends ta queue*, Paris, 1794 (signés Felhémési); Couturier, *La Queue de Robespierre écorchée*, s.d.; *La Pierre de touche jettée [sic.] sur les conspirateurs, ou Suite à La queue de Robespierre*, 1794 [signé Raliobonsleujei]; Marie-Joseph Chénier, *Ode à la calomnie, en réponse à La queue de Robespierre*, 1794; Marie et Prévost, *Réponse à la queue de Robespierre par un franc républicain*, 1794; Saintomer, *Jugement du peuple souverain, qui condamne à mort la Queue infernale de Robespierre*, 1794.

auront été exclus du gouvernement, comme si, pour tourner la page de la Terreur, il fallait d'abord enterrer tous ses morts.

Cet exorcisme, qui consiste à faire revivre temporairement le spectre du tyran, est également symptomatique d'une peur, d'une méfiance à l'égard de morts qui auraient été mal enterrés et qui, du coup, menaceraient de revenir. Cette crainte de la hantise trouve un écho dans un projet de loi sur les sépultures, auquel Mercier réagit fortement. Le polygraphe transcrit, dans *Le Nouveau Paris*, le discours qu'il a présenté au Conseil des Cinq-Cents en décembre 1796 pour s'opposer à la proposition de laisser aux proches des défunts la liberté de disposer à leur guise de leur dépouille. Pour Mercier, ce serait ouvrir la porte à de dangereux abus : il craint que les morts soient enterrés n'importe où, ou encore, que leurs cendres, conservées à la surface, ne finissent par envahir l'espace social. L'argumentation de Mercier se fonde sur deux idées présentées comme interdépendantes : 1. l'incinération est contre nature, car elle empêche le cadavre de « retourner à la terre », c'est-à-dire de se décomposer dans la Terre-mère dont il est issu; 2. les rites funéraires et la gestion des sépultures doivent être contrôlés par une instance centralisée, car la mort est un phénomène qui rattache l'humain au social autant qu'au divin. Privatiser les usages entourant la mort reviendrait donc à isoler l'individu des entités supérieures dont il relève (la société, la Nature) et auxquelles il est redevable. La vision matérielle et géologique impliquée par la cohabitation temporelle se prolonge dans une forme d'intemporalité divine : les cadavres « appartiennent indistinctement à la terre, qui leur a prêté ses éléments, et n'appartiennent qu'à elle » (Mercier, 1994b [1798], p. 809-810). Une fois privé de son âme, le corps ne demanderait qu'à rentrer dans la terre

parce qu'il est fait pour s'y décomposer lentement et successivement, et par des lois physiques reconnues. C'est là qu'il accomplit la dette qu'il a contractée en naissant, et il n'est honorablement et utilement que là.

Vouloir brûler ce corps, comme le demande le rapporteur, est une erreur grossière, si ce n'est pas au fond un attentat physique, un sacrilège envers la nature; car c'est empêcher le reversement des matières composantes qui forment la nourriture, la richesse et la parure du globe. (p. 811)

Élément destructeur, le feu priverait la terre de « ce qu'elle a droit d'attendre pour la reproduction des végétaux et pour la formation des terres calcaires » (p. 811) et ferait de la mort un anéantissement plutôt qu'une régénération. Pour Mercier, l'immortalité de l'âme est inséparable d'une certaine immortalité du corps, laquelle exclut toute destruction définitive de la matière organique. L'on retrouve une fois de plus l'imaginaire cosmogonique selon lequel la matière circule à l'intérieur du Vivant, se recyclant périodiquement en prenant une forme tantôt minérale, tantôt végétale, tantôt animale ou humaine. Pour Mercier, bouleverser l'ordre de la nature en autorisant l'incinération et en dérégularisant les rites funèbres briserait non seulement l'harmonie cosmique, mais ferait courir le risque de sombrer dans l'anarchie d'un monde où les morts, mal enterrés, reviendraient hanter les vivants :

Les inhumations et sépultures tiennent tout à la fois à des rapports religieux, civils et politiques; et ces rapports sont si délicats, qu'il faut user de la plus grande sagesse pour les concilier. Prenons garde que les morts ne troublent le repos des vivants; cela s'est vu dans bien des pays; j'en atteste l'histoire, celle surtout des vampires; il y a dans le projet de quoi la renouveler; et les sépultures privées que l'on vous propose, je le crains avec quelque fondement, pourraient nous conduire à des troubles tout aussi imprévus. (p. 809)

Le fait que Mercier fasse allusion aux vampires dans un discours présenté devant l'Assemblée législative est moins étonnant qu'il n'y paraît. En plus de hanter l'imaginaire social, les débats entourant l'existence des vampires animent la communauté scientifique européenne dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenans et vampires et Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silesie* du bénédictin Dom Augustin Calmet, exégète biblique reconnu, sont rééditées quatre fois entre 1746 et 1759 et traduites, dès leur première publication, en italien et en allemand, ce qui témoigne de l'intérêt que portent à ce problème les autorités savantes, médicales et politiques les plus respectées⁶ (Köpeczi, 1980, et Venturino, 2008). Mais au-delà de la question des vampires, ce que révèle le texte de Mercier est l'idée que les morts doivent être confinés à un espace marginal, celui du cimetière, lequel est régi par des lois civiles. Les enjeux sont les mêmes que ceux qui se sont déjà posés au sujet du musée : il est nécessaire d'assigner aux morts et aux représentants du passé une place qui leur est propre. L'imagination peut bien s'amuser à les ressusciter, mais cela ne peut se faire que dans un espace clos, en marge de la société.

Les spectres, chez Mercier, se rapportent à un ordre supérieur : ils sont les agents ou les victimes d'une justice divine qui condamne le vice, récompense la vertu et rétablit

⁶ Si des savants comme Dom Calmet s'intéressent au phénomène dans une perspective scientifique, ils n'en concluent pas pour autant à l'existence des vampires. D'ailleurs, l'intérêt pour ces revenants buveurs de sang finit par s'essouffler à partir des années 1760. L'article « Vampire » de l'*Encyclopédie* range explicitement ces croyances dans la catégorie des superstitions, tout comme le fait Voltaire, en 1772, dans la neuvième partie des *Questions sur l'Encyclopédie*. À ce titre, la croyance de Mercier semble tout à fait hétérodoxe.

l'équilibre social en rendant tous les hommes égaux dans la mort. Les revenants n'incarnent donc pas le chaos ni la disjointure d'un présent qui n'arriverait pas à coïncider avec lui-même : ils ont une présence rassurante en ce qu'ils sont porteurs d'un *sens* de l'histoire. La spectralité débouche sur un nouvel ordre du monde selon lequel l'histoire est placée sous la tutelle bienveillante d'une justice éternelle. Les spectres deviennent ainsi des médiateurs précieux qui permettent d'articuler le passé au présent en jouant à la fois sur la distance et sur l'intégration et qui, ultimement, incitent à poser sur l'histoire humaine le regard surplombant d'une instance supérieure.

Bibliographie

- BACZKO, Bronislaw. (1989), *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard.
- BONNET, Jean-Claude (dir.). (1995), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France.
- BURKE, Edmund. (2009 [1757]), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », présentation, traduction et notes par Baldine Saint Girons.

- CERTEAU, Michel de. (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire ».
- GUENIFFEY, Patrice. (2000), *La Politique de la Terreur. Essai sur la violence révolutionnaire 1789-1794*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- HAMEL, Jean-François (2006), *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- . (2005), « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, n° 144, p. 429-441.
- HARTOG, François. (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- KÖPECZI, Béla. (1980), « Un scandale des Lumières : les vampires », dans Raymond Trousson (dir.), *Thèmes et figures du Siècle des Lumières. Mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève, Droz, p. 123-135.
- KOSSELLECK, Reinhart. (1990), *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- MAYER, Arno J. (2000), *The Furies: Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*, Princeton, Princeton University Press.
- MALL, Laurence. (2011), « L'Avoir-été et le n'être-plus : le travail de la mémoire révolutionnaire dans *Le Nouveau Paris* (1798) de L. S. Mercier », *MLN*, vol. 126, n° 4, p. 889-904.

- MÉCHOULAN, Éric. (2004), *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».
- MERCIER, Louis Sébastien. (2005 [1788]), *Songes et visions philosophiques*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Littéra », texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet.
- . (1999a [1771]), *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte.
- . (1999b [1784]), *Mon bonnet de nuit*, Paris, Mercure de France, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet.
- . (1994a [1781-1788]), *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, 2 tomes.
- . (1994b [1798]), *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet.
- 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 », p. XV-XLII.
- POULOT, Dominique. (1993), « Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire », *Genèses*, n° 11, p. 25-49.
- RATMOKO, David. (2006), *On Spectrality. Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang.

- SANGSUE, Daniel. (2011), *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti.
- STALNAKER, Joanna. (2006), « The New Paris in Guise of the Old: Louis Sébastien Mercier from Old Regime to Revolution », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 35, p. 223-242.
- STIERLE, Karlheinz. (2001), *La Capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jaquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TURCOT, Laurent. (2007), *Le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur ».
- VECCHI, Paola. (1989), « La balance et la mort : progrès et compensation chez Louis-Sébastien Mercier », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 264, p. 905-908.
- VENTURINO, Diego. (2008), « Dom Calmet, "historiographe des vampires"? », dans Philippe Martin et Fabienne Henryot (dir.), *Dom Augustin Calmet. Un itinéraire intellectuel*, Paris, éditions Riveneuve, p. 233-246.

Résumé

Si Louis Sébastien Mercier cherche, dans le *Tableau de Paris* (1781-1788), à saisir sur le vif la physionomie de la capitale, il est aussi appelé à déterrer le passé qui, à l'instar d'un palimpseste, demeure partiellement visible sous la surface actuelle. Une série de spectres, représentants de ce passé révolu

mais réanimé, envahissent la ville et apportent sur leur époque un témoignage précieux. Une telle intégration du passé dans le présent devient toutefois problématique après la Révolution. Dans *Le Nouveau Paris* (1798), le passé monarchique n'est ressuscité que dans des espaces marginaux qui soulignent son altérité; quant au passé terroriste, il est exorcisé par la mise en scène des spectres de ses représentants qui reviennent parmi les vivants pour être soumis au jugement suprême de l'Histoire.

Abstract

If Louis Sébastien Mercier, in his *Tableau de Paris* (1781-1788), tries to take hold of the capital's physiognomy, the nature of his project bring him to exhume the city's past which, like a palimpsest, is partially visible under the present. A number of ghosts embody this ambiguous past: they haunt the city and carry around a secret that could contradict the official version of History. Such a coexistence of past and present is however highly problematic in the post-revolutionary context. In *Le Nouveau Paris* (1798), the monarchic past is only resuscitated in marginal spaces that underline its otherness; as for the terrorist past, it is exorcised by bringing the Montagnard leaders back to life in order to submit them to the supreme judgement of History.

« Grande joie dans l'empire des morts » Quand Mercier de Compiègne s'évadait de la Conciergerie

Geneviève Lafrance

Université du Québec à Montréal

Les revenants ne hantent pas que les textes : cimetières, greniers, ruines et châteaux gothiques sont aussi des espaces qu'ils fréquentent avec assiduité. À ces lieux de prédilection s'ajoutent les prisons, certaines plus morbides que d'autres. Si la palme du cachot sépulcral revient au château d'If, théâtre d'une résurrection des plus mémorables, la Conciergerie, du temps où la guillotine tranchait les têtes à plein régime, se signala par son lot d'illustres pensionnaires tenus pour morts dès l'instant où ils en avaient franchi le seuil. Qu'on se rassure : il ne sera pas question ici du fantôme de Marie-Antoinette,

revenu hanter, depuis une dizaine d'années, l'imaginaire social d'une façon quelque peu insistante. Le texte auquel les pages suivantes sont consacrées, tiré des *Nuits de la Conciergerie* de Claude-François-Xavier Mercier, dit Mercier de Compiègne (1763-1800), repose depuis deux cents ans dans un oubli à peu près complet. Au moment de sa parution, en l'an III de l'ère républicaine, il se fondit dans la masse des récits de prison engendrée par la chute de Robespierre, le 9 thermidor an II (27 juillet 1794). Dans cette litanie de mauvais souvenirs rédigés par d'anciens détenus, réchappés en Thermidor de « la nuit des tombeaux¹ », il arrive qu'au détour d'une page le lecteur croise une figure spectrale.

C'est le cas dans la sixième et dernière « vision » des *Nuits de la Conciergerie*, intitulée « La métempsychose² ». Mercier de Compiègne y relate le souvenir d'une évasion nocturne : endormi sur le grabat de sa cellule, mis en liberté provisoire par prérogative onirique, le prisonnier se soustrait momentanément à l'enfer de la Conciergerie en se projetant dans un radieux avenir *post-mortem*. Voici, dans ses grandes lignes, la teneur du rêve rapporté par l'auteur :

J'étais mort depuis deux ans; et l'Être-suprême touché des malheurs qui avaient marqué chaque instant de ma vie terrestre, avait ordonné que les âmes de tous les patriotes qui auraient été victimes de l'ouragan révolutionnaire, pourraient

¹ L'expression est convenue ; on la trouve par exemple chez l'auteur anonyme des *Souvenirs d'un jeune prisonnier*, ou *Mémoires sur les prisons de la Force et du Plessis*, pour servir à l'histoire de la Révolution, an III [1795], p. 5. Sur les prisons de l'an II, on consultera Blanc, 1984, p. 19-107.

² Claude-François-Xavier Mercier de Compiègne, « Vision sixième. La métempsychose », dans *Les Nuits de la Conciergerie. Rêveries mélancoliques et poésies d'un proscrit. Fragments échappés au vandalisme*, an III [1795], p. 41-51. Dans les citations, l'orthographe et la ponctuation d'origine ont été respectées.

ranimer d'autres corps. Grande joie dans l'empire des morts. Chacun de ceux que le décret rend à l'existence va choisir un nouveau logement pour son âme : il est inutile d'observer que, fidèle aux loix de l'égalité, on s'attacha surtout à n'envelopper la sienne que dans la dépouille glorieuse d'un brave républicain mort en défendant la liberté. Tel fut mon lot. Mon âme alla ranimer un guerrier du nombre de ceux qui périrent sous les retranchemens de *Charleroi*, lorsque la Meuse étonnée vit quinze mille esclaves dévorés par la bayonnette républicaine [...]. Celui que je ranimais se nommait Félix; j'ajoute à son nom celui de René, et je pars, dirigeant mes pas vers Paris. (p. 41-42)

Le bienheureux ressuscité (littéralement : Félix-René) découvre avec ravissement un pays transfiguré par « les heureux effets du républicanisme » (p. 42). Nouveau costume, nouvelle langue, nouveaux édifices publics, abolition de la peine de mort, simplicité des mœurs : la France aux allures clairement utopiques où il remet les pieds après deux ans de trépas est méconnaissable. Aussi le revenant, déboussolé, ne retrouve-t-il qu'à grand-peine le chemin de la demeure familiale³. Heureusement pour lui, sa famille ne l'a pas oublié : après les explications qui s'imposent, car « on n'aura jamais les yeux assez bons pour découvrir l'âme d'un tel sous l'enveloppe d'un autre » (p. 44), l'homme est dûment reconnu par sa veuve éplorée. Effusions de larmes, embrassements et évanouissements s'ensuivent. Les touchantes retrouvailles sont brusquement interrompues quand un bruit de clés se fait entendre. Arraché « aux douceurs du sommeil » et aux prestiges du rêve, le prisonnier ouvre l'œil sur son « cachot noir et fétide » (p. 50), où s'affairent des geôliers venus emporter la dépouille d'un de ses compagnons de cellule, mort pendant la nuit. La jalousie arrache au héros « des pleurs de rage » ainsi

³ On admettra avec l'auteur qu'il « est permis à un mort de perdre un peu la mémoire » (p. 43).

qu'un cri d'indignation final : « Oh! de quel nom vous appeler, monstres, qui nous faites placer le souverain bonheur dans notre destruction!!! » (p. 51)

Réécriture de la devise républicaine (« la liberté ou la mort » transformée en une liberté par la mort), la métempsychose de Mercier de Compiègne prélude aux mésaventures d'Edmond Dantès, qu'Alexandre Dumas, cinquante ans plus tard, fera s'évader de prison sous le couvert d'un cadavre d'emprunt. S'il y a du Monte-Cristo dans le revenant justicier de Mercier, il y a aussi du colonel Chabert : même résurrection sur un champ de bataille, même crainte, chez le héros regagnant son foyer, d'avoir perdu sa place. Plutôt que de m'attacher aux éléments précurseurs de cette métempsychose, j'aimerais montrer qu'elle est de son temps : qu'elle dit quelque chose de l'état du monde que réintégrèrent après Thermidor les rescapés des prisons de la Terreur. On n'exhume pas les morts en l'an III comme à n'importe quelle époque. Afin qu'apparaisse le discours politique auquel une histoire de revenant peut servir de plateforme, le sixième chapitre des *Nuits de la Conciergerie* vaut d'être lu dans les rapports qu'il entretient avec certaines fantasmiques conjoncturelles. Trois figures de revenants, propres à l'imaginaire social de la Révolution française, se profilent à l'arrière-plan du récit de Mercier de Compiègne.

L'homme régénéré

La première est celle de l'homme régénéré, dont la Révolution fantasma l'avènement. On connaît, grâce aux travaux de Mona

Ozouf et d'Antoine de Baecque, la place centrale qu'occupa le thème de la régénération dans le discours révolutionnaire. Lestée des rêves de seconde naissance que charria la pensée des Lumières, l'idée de régénération servit aux acteurs de la Révolution française à dire la rupture historique, le « moment où l'homme, sous l'effet de l'événement, se serait mué en un autre » (Baecque, 1993, p. 165). Pour mieux rendre compte de la transmutation tout à la fois politique, morale et sociale dont ils auraient été témoins, certains orateurs firent appel à la figure évocatrice du miraculé. Dans un discours adressé aux membres de l'Assemblée constituante, Mirabeau compara la régénération de la nation française à l'éveil prodigieux d'un corps inerte :

Ainsi donc, messieurs, avant de mettre la main à l'œuvre, vous vous êtes environnés de ruines et de décombres; [...] vous avez soufflé sur ces restes qui paraissaient inanimés : tout à coup une constitution s'organise; déjà ses ressorts déploient une force active; [...] le cadavre qu'a touché la liberté se lève et ressent une vie nouvelle. (Mirabeau, 1791, cité par Ozouf, 1989, p. 133)

Quand Mercier de Compiègne, quelques années plus tard, ranima en songe un cadavre, il emprunta à cette mystique révolutionnaire de la régénération, dont procédaient les assertions ferventes de Mirabeau. À l'image du peuple rudéral né tout armé du cerveau de l'orateur, le soldat ressuscité d'un charnier accompli, sous les auspices de l'Être suprême, l'extraordinaire mission confiée à l'homme régénéré : le recouvrement d'une innocence perdue (Ozouf, 1989, p. 118). La double réinsertion, d'une âme et d'un prisonnier, que donne à lire Mercier réunit en outre les trois sens que revêtait le mot « régénération » en l'an III (Baecque, 1993, p. 166-172) : son sens physiologique, celui d'une reconstitution des chairs (le

corps du soldat guérit de ses blessures); son sens religieux (l'âme du héros, à la suite d'une intervention divine, accède à une existence purifiée, par une résurrection assortie d'un nouveau baptême); son sens politique enfin, celui d'une réforme du corps social (le revenant découvre une France hautement améliorée, purgée de ses anciens démons). Le cadavre qui se lève dans la sixième vision des *Nuits de la Conciergerie* rejoue, sur trois registres simultanés, la grande scène de régénération à laquelle aspirèrent les maîtres d'œuvre de l'entreprise révolutionnaire.

L'échappée nocturne qu'imagina Mercier de Compiègne n'est toutefois qu'imparfaitement conforme au rêve de régénération porté par la Révolution française. Alors que l'aventure consistant à faire un peuple neuf, concomitante d'un brusque saut dans une ère nouvelle, fut d'emblée marquée, aux yeux des hommes qui la projetèrent, par l'impossibilité de « retourner à un point antérieur de l'évolution historique » (Ozouf, 1989, p. 127), le songe du prisonnier de la Conciergerie est, quant à lui, tout entier tendu vers un heureux passé. La transmigration de son âme opérée, le héros prend sans tarder le chemin du retour, au bout duquel d'heureuses retrouvailles lui permettent de renouer avec sa vie antérieure. À la différence de la régénération collective échafaudée par des hommes « conscients d'avoir brisé avec l'ancien » (Ozouf, 1989, p. 120), la renaissance racontée par Mercier de Compiègne n'impose ni coupure ni table rase. Le rapport au passé, en fait, est moins bien rendu dans ce texte par l'image de la rupture (ou de la fracture) que par celle de la suture. Le sixième chapitre des *Nuits de la Conciergerie* exprime le fantasme d'une Révolution qu'on aurait raccommodée après en avoir extirpé le cauchemar de la Terreur. Pour mieux comprendre le travail de ravaudage

auquel l'auteur soumet l'histoire, quelques repères chronologiques s'imposent.

Le jour où l'Être suprême décrète la résurrection des « victimes de l'ouragan révolutionnaire » (p. 41), le héros se choisit un macchabée parmi les corps tombés à la bataille de Fleurus, remportée par les républicains en messidor an II (fin juin 1794), un mois tout juste avant la chute de Robespierre. En l'absence d'indications supplémentaires sur les circonstances de cette métempsycose, on déduira que le revenant n'a guère le temps de regagner Paris avant que n'y sonne la dernière heure de l'Incorruptible. De retour d'un séjour de deux ans chez les morts, l'âme du héros s'est éclipsée suffisamment longtemps pour avoir échappé à la Terreur. L'instauration du Tribunal révolutionnaire, la création des comités de surveillance, l'adoption de la loi des suspects, les épurations et les fournées de l'an II, de tout cela, l'esprit qui redescend sur terre n'a rien vécu, si ce n'est par procuration, du haut de « l'empire » céleste. Autant dire que l'homme régénéré auquel rêva Mercier de Compiègne est le résultat d'un formidable exorcisme. Au corps sacrifié du guerrier victorieux (seul vestige politiquement récupérable de l'an II?), l'auteur adjoint une âme débarrassée des hantises du Comité de salut public, de la guillotine et, plus généralement, de la dictature jacobine. De cette union entre la gloire extérieure et l'amnésie intérieure, un être providentiel est né, apte à guider la République dans sa délicate sortie de la Terreur⁴. À l'une des questions qui taraudèrent les

⁴ On rappellera avec Bronislaw Baczko qu'à « la fin de l'an II, le constat est évident : *sortir de la Terreur* n'est pas un *acte* mais un *processus* angoissant à l'issue incertaine. La sortie de la Terreur ne s'est pas achevée avec la chute de Robespierre; c'est un chemin à découvrir et à parcourir. » (1989, p. 58).

thermidoriens (qu'avons-nous été en l'an II⁵?), le spectre évadé de la Conciergerie apporte une réponse on ne peut plus commode. Le patriote qui renaît dans la « fable consolante » (p. 44) de Mercier de Compiègne n'est donc pas l'homme nouveau des révolutionnaires de 1789, de 1791 ou de 1793 : c'est un homme régénéré façon thermidorienne.

Le décapité-vivant

La deuxième figure de revenant qu'évoque cette métempsychose de l'an III est celle du décapité-vivant, dont l'importance, dans l'imaginaire social des années 1789-1795, a été mise en évidence par Daniel Arasse (1987). De tous les fantasmes engendrés par l'invention philanthropique du docteur Guillotin, celui de la « la fable des têtes fantômes » (Chamayou, 2008, p. 345) n'est pas le moins déroutant. Rappelons brièvement les faits. L'année où parurent *Les Nuits de la Conciergerie*, le monde médical était agité par un débat houleux, qui portait sur le moment précis auquel survenait la mort lors d'une décollation. La question en litige consistait à savoir si la conscience et la sensibilité perduraient ou non pendant quelques instants une fois la tête détachée du tronc. Les chirurgiens qui défendaient la thèse de la tête pensante *post-mortem* dénonçaient l'horreur d'une situation où, pour le dire avec l'un d'eux, le condamné avait « l'arrière-pensée de son supplice » (Sue, 1795, cité par Arasse, 1987, p. 53). À l'appui de cette thèse, diverses anecdotes étaient rapportées. La plus célèbre mettait en vedette la tête coupée de Charlotte Corday,

⁵ Sur cette question, voir Baczko, 1989, p. 74 et ss.

qu'un soufflet donné par le bourreau aurait fait rougir d'indignation (Arasse, 1987, p. 52).

Si cette histoire et d'autres en son genre ont pu être prises au sérieux, c'est qu'au XVIII^e siècle le discours scientifique n'identifiait pas la mort « comme ponctuelle, mais comme progressive » (Delumeau, 1978, p. 113). L'*Encyclopédie*, à l'article « Mort », discernait en effet deux « états » ou « degrés » de mort : une distinction était faite entre la mort « absolue » ou « irrévocable » et la mort « imparfaite, ou susceptible de secours » (Ménuret de Chambaud, 1765, p. 719). Pour mieux confondre les sceptiques, l'auteur de l'article admettait le caractère à tout le moins étonnant d'un pareil constat : « C'est un axiome généralement adopté qu'à la mort il n'y a point de remède; nous osons cependant assurer [...] qu'on peut guérir la mort. » (p. 726) Cette théorie médicale, assurait-il, était « fondée sur un grand nombre de faits » prouvant que les « morts imparfaits » pouvaient revenir à la vie, comme en témoignaient les nombreux cas de « résurrections naturelles » (p. 719) exposés dans l'*Encyclopédie*.

Un ouvrage publié en l'an V, intitulé *Anecdotes sur les décapités*, rapporte un cas de résurrection assez peu naturel quant à lui. Après avoir concédé au sens commun qu'il « est plus aisé de couper une corde [...] que de rajuster une tête », l'auteur, un certain Hemey d'Auberive, ajoute que « [c]ette dernière expérience a pourtant été tentée » :

Le sujet était un jeune homme condamné, pour crime, à être décapité. À peine fut-il exécuté que les chirurgiens arrêtaient avec des astringents le sang qui jaillissait du tronc, d'autres, qui avaient soutenu la tête, la replacèrent sur sa base avec toute la justesse et la dextérité possibles, vertèbre sur vertèbre, nerfs sur nerfs, artères sur artères [...]. La tête alors parut se ranimer.

On aperçut un mouvement sensible dans les muscles du visage et de la nictation dans les paupières. [...] [O]n lève le jeune homme avec précaution, on le conduit très doucement dans la maison voisine où, après avoir donné quelques légers signes de vie, il expire. Ce fait me paraît avéré; mais il semble que l'expérience a été très mal faite, et les précautions fort mal combinées. (Auberive, 1797, cité par Arasse, 1987, p. 184, n. 58)

Le mort-vivant de cette anecdote (l'homme qui retrouve sa tête) traduit un fantasme qui n'est pas seulement médical, mais aussi politique : ce que le sieur d'Auberive permet d'envisager avec son mort rabouté, c'est la possibilité de réparer les dommages causés par la machine terroriste. Daniel Arasse l'a observé à juste titre : si la polémique des têtes coupées fut particulièrement virulente dans les mois qui suivirent Thermidor, c'est qu'elle avait « un autre enjeu que purement scientifique » (1987, p. 59). En des temps où les théories politiques s'échafaudaient à grand renfort de métaphores corporelles, les questions anatomophysiologiques que se posèrent médecins et chirurgiens face à la guillotine pouvaient difficilement être isolées d'une réflexion sur l'organisation du corps social. À l'arrière-plan d'une querelle où différentes conceptions du système nerveux s'opposaient, une autre lutte se jouait, entre des modèles antagoniques de l'appareil étatique. Qu'un républicain comme Cabanis ait refusé, pour des raisons qui ne furent pas que médicales, d'admettre la survie momentanée du *moi* après le coup fatal, ainsi que l'a supposé Daniel Arasse (1987, p. 61-64), on s'en convainc aisément en songeant aux résonances monarchistes que pouvait avoir l'hypothèse d'une tête incarnant à elle seule le principe vital. Plus évidente encore est la violente charge politique dont était porteuse la croyance aux décapités-vivants : contester l'instantanéité de la mort par décollation, c'était accuser la

Convention nationale d'avoir infligé aux condamnés, avec sa machine à faire sauter les têtes⁶, des souffrances dont l'horreur dépassait celle des plus cruels supplices d'Ancien Régime.

Cette accusation n'est pas étrangère à l'histoire de revenant inventée par Mercier de Compiègne. En imaginant une âme fugitive qui réintègre un corps, physique dans un premier temps (la dépouille du soldat), politique dans un second (la grande famille républicaine formée par « les enfans de la liberté » [p. 42]), l'auteur présente un cas de greffe réussie doublé d'un cas de réinsertion heureuse, qui s'apparente à l'expérience rapportée par le sieur d'Auberive. À l'instar du décapité qui ne retrouve ses esprits que pour expirer une seconde fois, le narrateur de « La métempsycose » est réuni aux siens le temps d'un songe, avant de replonger dans l'abîme de son cachot. Arraché « aux douceurs du sommeil » comme à celles du foyer conjugal, séparé de son « cœur » (sa bien-aimée Joséphine) par l'intrusion soudaine de guichetiers dans sa cellule — qui jouent dans cette histoire, avec leur « bruit affreux » (p. 50), un rôle analogue à celui du bourreau actionnant au-dessus du condamné la fenêtre de la guillotine (dont la forme, faut-il le rappeler, était celle d'un portique) —, le héros éprouve des angoisses telles qu'il en vient à jalouser la dépouille gisant à ses côtés. En décrivant l'horreur de la séparation qui frappe un prisonnier à son réveil, Mercier de Compiègne adapte au récit carcéral le cauchemar scientifique des têtes agonisantes, épouvantées de se savoir coupées. L'argument physiologique contre l'invention du docteur Guillotin (loin d'assurer une fin indolore, elle aurait fait souffrir

⁶ L'expression serait du docteur Guillotin lui-même : « Avec ma machine, je vous fais sauter la tête d'un clin d'œil, et vous ne souffrez point. » (Buche et Roux, 1834, cités par Chamayou, 2008, p. 335)

le martyr) est remanié au profit des nombreux prévenus libérés au lendemain de Thermidor : pour les prisonniers de l'an II, le supplice aurait commencé bien avant que ne tombe le coutelas de la guillotine. La « vision sixième » des *Nuits de la Conciergerie* substitue la porte des prisons au couperet de la scandaleuse machine. Attirer l'attention, comme le fait l'auteur, sur les longs tourments des anciens détenus, c'est aussi poser en sourdine la question de leur épineuse réinsertion. Condamnés à la torture mentale dès l'instant où les verrous furent poussés derrière eux, les rescapés de la Terreur auraient-ils vu s'achever leurs souffrances le jour de leur délivrance? En offrant au lectorat de l'an III une fable travaillée par l'image du guillotiné rabouté, Mercier de Compiègne invite à en douter.

Le cadavre vivant de Robespierre

La troisième histoire de mort-vivant qui se déroule en contrepoint des aventures de Félix-René met en vedette le cadavre de Maximilien Robespierre. Elle débute dans la nuit du 9 au 10 thermidor an II, à la Maison commune de Paris, où l'Incorruptible fut atteint par une balle qui lui fracassa la mâchoire. Cette blessure fut le début d'une longue agonie, qui s'acheva sur l'échafaud dix-sept heures plus tard. Antoine de Baecque s'est intéressé au récit de cette interminable mort, rapportée dans quantité de gazettes et de brochures au lendemain des événements. L'un des thèmes récurrents qu'il y a observés est celui du « cadavre vivant » (1997, p. 192). Robespierre défiguré, allongé sur une table, livide et inerte est partout représenté comme ayant été, durant les longues heures

qui précédèrent son exécution, plus mort que vif : « Ce n'est pas un être vivant que thermidor met à mort, note l'historien, mais un être *déjà* mort, un "fantôme" comme le répètent les chroniques à l'unisson, un cadavre en sursis, [...] "promis à une nouvelle mort". » (1997, p. 191-192) Dans cette fascination pour le cadavre agonisant de Robespierre, Antoine de Becque a vu « la clé de voûte du discours thermidorien » (1997, p. 200). Au lendemain du 9 thermidor, l'histoire de la Terreur se serait en effet écrite à partir de la vision obsédante d'un être qui, bien avant le coup d'État qui sonna sa dernière heure, aurait dirigé la France « pâle déjà de sa mort future » (Courtois, 1794, cité par Baecque, 1997, p. 198) : fantomatique dès son entrée au Comité de salut public, Robespierre aurait, par un effet de contagion morbide, transformé la nation entière en un vaste cimetière⁷.

La masse des écrits inspirés par l'agonie de Robespierre permet de mieux situer « l'empire des morts » dont il est question chez Mercier de Compiègne. Dans la « grande joie » éprouvée le jour où l'Être suprême décrète la renaissance des patriotes, on peut entendre les échos de la liesse que le peuple français affirma avoir ressentie en thermidor. Félix-René, l'homme ressuscité des morts, se relève sur le champ dévasté

⁷ La « dilatation spatiale et temporelle du cadavre de Robespierre », explique Antoine de Baecque, donne « tout son sens à l'interprétation politique de la Terreur en thermidor : devenu fantôme, Robespierre gouverne un cimetière. C'est là une manière de construire une adéquation entre l'état physique et mental du pays et l'état physique et mental d'un homme, une adéquation qui permet d'expliquer la Terreur comme une identification cauchemardesque, comme une hypnose morbide. Cette interprétation a l'avantage de refuser les responsabilités collectives des citoyens comme celles des députés de la Convention dans l'établissement et le gouvernement du régime de Terreur. Est coupable, en premier et en seul lieu, le cadavre primitif qui s'est dilaté, dans le temps comme dans l'espace, jusqu'à recouvrir complètement la France de la Terreur. Il suffit de séparer le tout de cette partie morbide primitive pour que le corps reprenne vie soudainement [...]. » (1997, p. 199-200)

d'une bataille à l'exemple de la nation qui se serait spontanément redressée après avoir enterré l'ennemi commun. Au hideux cadavre vivant du « tyran », Mercier de Compiègne oppose, comme pour mieux conjurer le mauvais souvenir de l'an II, sa propre créature spectrale, glorieuse et candide, véritable contretypé de l'Incorruptible agonisant. Avec leur républicain miraculé, *Les Nuits de la Conciergerie* participent à « l'édification morbide construite sur le cadavre de Robespierre » qu'Antoine de Baecque a mise en lumière (1997, p. 200).

Si le revenant de Mercier de Compiègne n'est cependant qu'un rêve, si son apparition ne permet rien de plus qu'une évasion illusoire, peut-être faut-il en conclure que la chute de Robespierre, cet autre mort-vivant qui hante *Les Nuits de la Conciergerie*, n'est elle-même qu'une fausse sortie de la Terreur. Car la principale question que pose ce texte — question « essentielle et pourtant informulée » chez Mercier de Compiègne comme dans quantité d'autres écrits de l'an III (Baczko, 1989, p. 49) —, c'est bien celle-ci : non pas comment s'évader de la Conciergerie, mais comment sortir de la Terreur ? Comment dissiper à tout jamais ce cauchemar collectif ? Mercier de Compiègne s'abstient de répondre, mais ne se prive pas de constater que les réveils sont parfois cruels et d'insinuer, par la voix des doubles de Félix-René (l'homme régénéré, le guillotiné rabouté, le cadavre vivant de Robespierre), que les renaissances sociopolitiques aisées sont aussi rares que les métempsycoses.

Bibliographie

- ANONYME. (an III), *Les Souvenirs d'un jeune prisonnier, ou Mémoires sur les prisons de la Force et du Plessis, pour servir à l'histoire de la Révolution*, Paris, Brigitte Mathé.
- ARASSE, Daniel. (1987), *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion.
- AUBERIVE, Hemey d'. (1797), *Anecdotes sur les décapités*, Paris.
- BACZKO, Bronislaw. (1989), *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard.
- BAECQUE, Antoine de. (1997), *La Gloire et l'effroi. Sept morts sous la Terreur*, Paris, Bernard Grasset.
- . (1993), *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy.
- BLANC, Olivier. (1984), *La Dernière Lettre. Prisons et condamnés de la Révolution, 1793-1794*, Paris, Robert Laffont.
- BUCHEZ, Jean-Philippe-Benjamin et Pierre-Célestin Roux. (1834), *Histoire parlementaire de la Révolution française*, Paris, Paulin.
- CHAMAYOU, Grégoire. (2008), « La querelle des têtes tranchées : les médecins, la guillotine et l'anatomie de la conscience au lendemain de la Terreur », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 61, n° 2, p. 333-365.
- COURTOIS, Edme-Bonaventure. (1794), *Rapport fait au nom de la commission chargée de l'examen des papiers trouvés chez Robespierre*, Paris, Imprimerie nationale des lois.

DELUMEAU, Jean. (1978), *La Peur en Occident (XVI^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard.

MÉNURET DE CHAMBAUD, Jean-Joseph. (1765), article « Mort (médecine) », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, vol. 10, p. 718-727.

MERCIER DE COMPIÈGNE, Claude-François-Xavier. (an III), *Les Nuits de la Conciergerie. Rêveries mélancoliques et poésies d'un proscrit. Fragmens échappés au vandalisme*, Paris, veuve Girouard.

MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, comte de. (1791), « Premier discours. De l'instruction publique, ou de l'organisation du corps enseignant », dans *Travail sur l'éducation publique, trouvé dans les papier de Mirabeau l'aîné*, publié par P. J. G. Cabanis, Paris, Imprimerie nationale.

OZOUF, Mona. (1989), *L'Homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard.

SUE, Jean-Joseph. (1795), *Opinion du chirurgien Sue, professeur de médecine et de botanique, sur le supplice de la guillotine*, Paris.

Résumé

Le sixième chapitre des *Nuits de la Conciergerie* de Claude-François-Xavier Mercier, dit Mercier de Compiègne (1763-1800), relate le souvenir d'une évasion nocturne : détenu sous la Terreur, un homme rêve à la transmigration de son âme, qui élit demeure dans la dépouille d'un glorieux soldat. L'année où

parut ce texte, l'an III de l'ère républicaine, d'autres histoires de revenants défrayèrent la chronique : celles de l'être régénéré, du guillotiné rafistolé et du cadavre vivant de Robespierre. Lues en contrepoint, elles mettent en relief la teneur sociale de la métempsychose, éminemment thermidorienne, à laquelle rêva Mercier de Compiègne.

Abstract

The sixth chapter in *Les Nuits de la Concergerie* by Claude-François-Xavier Mercier, also known as Mercier de Compiègne (1763-1800), recounts the memory of a nightly escape: jailed under the Terror, a man dreams the transmigration of his soul, which settles in the dead body of a valiant soldier. The year in which the text was published, the Year III of the republican era, saw other stories of returning dead making headlines: that of the regenerated being, of the guillotined man put together again and of Robespierre's living corpse. Read as counterpoints to each other, they underscore the (eminently Thermidorian) social dimension of the metempsychosis which Mercier de Compiègne had dreamt up.

Le Panthéon renversé. À propos de la mort de Bergotte et de la mort de Swann

Yan Hamel

TÉLUQ

Le « grand homme » est l'une des icônes sacrées que vénère la III^e République. Dix ans après l'arrivée de Thiers au pouvoir, le régime « a besoin d'une mythologie refondatrice de l'État, soutenu par les vertus civiques. Le décès de Victor Hugo va fournir l'occasion d'une célébration civile unissant le peuple et son gouvernement dans la ferveur républicaine. » (Degraene, 2005, p. 17) Héritière des commémorations instaurées par la Première République, cette dévotion réveillée prend à nouveau pour cadre l'église Sainte-Geneviève, qui, encore une fois, est dé-consacrée¹ et

¹ En 1830, l'église Sainte-Geneviève a été retirée une première fois du culte catholique. Elle retrouvera ensuite ses fonctions liturgiques sous le Second Empire.

re-panthéonisée en vue de servir à la panthéonisation de ceux dont la mémoire sera éternellement conservée par la « patrie reconnaissante ». L'importance, pour la symbolique et l'imaginaire républicains, du rituel de transfert des restes illustres vers le tombeau néoclassique du V^e arrondissement n'est plus à démontrer : le Panthéon est le premier des trois monuments analysés dans *Les Lieux de mémoire* (Ozouf, 1997²); les historiens des idées, des mentalités et de l'architecture s'entendent à peu près tous pour reconnaître que l'œuvre de Soufflot s'inscrit « parmi les symboles fondateurs de la République Française » et que ce statut a été conservé dans la longue durée après « maints avatars » (Deming, 1989, p. 97). On ne suscitera assurément aucune controverse en donnant raison à Jean-Claude Bonnet, pour qui l'institution du Panthéon et le culte des grands hommes font « encore partie aujourd'hui de [l']horizon culturel [français] et de la mémoire vivante d'une nation à la fois littéraire et républicaine » (1998, p. 13).

Le Panthéon républicain

Cela dit, à la Belle Époque, l'importance et la signification du Panthéon ne sont pas aussi largement et aussi sereinement reconnues. En instaurant le culte nouveau, le pouvoir entend réaliser rien de moins qu'une révolution mémorielle. Changeant de régime politique, la France, dorénavant laïque et démocratique, doit se doter de nouvelles valeurs et trouver,

² Les deux autres monuments consacrés par le collectif de Pierre Nora sont la mairie, analysée par Maurice Agulhon, et les monuments aux morts, analysés par Antoine Prost.

tant bien que mal, une nouvelle cohésion nationale. Pour ce faire, il lui faut imposer à aussi large échelle que possible une mémoire nationale unitaire. Le pouvoir doit repenser le mémorable, redéfinir ce qui, du passé, sera conservé et transmis, en (re)donnant aux événements et aux hommes d'autrefois un sens éthique propre à conforter et à pérenniser la République. Clairement dirigé contre les monarchistes, les catholiques, les bonapartistes, les anarchistes et tous les autres adversaires du régime, le « grand homme » tel qu'il s'implante alors et tel qu'il a perduré jusqu'à nos jours fut engendré par cet impératif politique et social :

[On] n'accepte plus désormais que la valeur dépende du bon plaisir du monarque ou de la préséance d'un monde séparé. Elle doit s'afficher comme une vertu évidente et contagieuse qui soit susceptible d'être acquise par tous, au moyen d'une nouvelle exemplarité et d'une nouvelle pédagogie héroïque. Le moment est venu d'universaliser la gloire en la dissociant d'un honneur exclusif qui se présente comme la passion et la vanité d'une seule classe sociale. (Bonnet, 1998, p. 32)

Avec la panthéonisation de Victor Hugo et celles qui l'ont suivie — Sadi Carnot, Émile Zola, Léon Gambetta, Jean Jaurès, etc. —, la République redéfinit ce qu'est la grandeur humaine véritable en promouvant le rappel cérémoniel de certains morts choisis pour être intronisés, comme le dit Mona Ozouf, « précepteurs du genre humain » (1997, p.161). Voilà une revenance institutionnalisée des morts rendus illustres dont les ambitions cardinales et la signification profonde avaient, à l'époque, été explicitées par Edgar Quinet : la transformation de l'église Sainte-Genève en un Panthéon visait à réaliser « le beau rêve de la Constituante, [à savoir] l'éducation morale d'un peuple dans la liberté par le souvenir consacré des meilleurs » (1883, p 157).

La République veut (ré)unifier la population — « un peuple » — grâce à l'enseignement de valeurs et de principes essentiellement bourgeois : c'est ce qu'il faut entendre par « l'éducation morale » qui se réalise « dans la liberté ». Comme le remarque l'historien de l'architecture Mark K. Deming, le « civisme » est ainsi « institué nouvelle religion dominante. » (1989, p. 101) Il s'agit en bonne partie, non pas d'éradiquer la mémoire de la France religieuse, mais plutôt de la détourner au profit de l'imagerie et de la symbolique républicaine : le « souvenir consacré » évoqué par Quinet est conservé par une église primitivement dédiée à Sainte-Geneviève, au sein de laquelle les fresques hagiographiques de Puvis de Chavannes encadrent des monuments célébrant, notamment, Mirabeau et la Convention nationale. Sous la voute du Panthéon et dans sa crypte, une mémoire d'une paradoxale sacralité laïque vise à transmettre le souvenir de quelques vies idéales qui ont incarné mieux que les autres un ensemble de valeurs données à la fois pour universellement humaines et pour typiquement républicaines : c'est le souvenir, affirme Quinet, « des meilleurs ».

Se devant d'être unitaire, cette mémoire de la République doit aussi savoir se perpétuer, inchangée, de génération en génération. Quinet écrit encore que le Panthéon, ce « temple de la renommée » (1883, p. 141), allait être « l'âme éternellement vivante de la France. Les morts y trouveraient leur récompense et les vivants leur voie vers l'avenir. À l'entrée de la Révolution se dressait ce grand phare éclatant de la mort pour éclairer le chemin. » (1883, p. 145) Cimetière « conçu comme une terre d'émulation » (Ozouf, 1997, p. 161), le Panthéon est ce par quoi le pouvoir républicain assure la continuité entre les disparus exemplaires et la postérité, c'est-à-dire entre les morts et ceux qui sont encore à naître. Il faut y voir l'aboutissement d'un

changement de paradigme qui s'est réalisé sur une durée relativement longue, trouvant son origine au tournant du XVIII^e siècle, comme l'ont montré les travaux de Philippe Ariès :

Culte privé donc, mais aussi dès l'origine, culte public. Le culte du souvenir s'est tout de suite étendu de l'individu à la société, à la suite d'un même mouvement de la sensibilité. Les auteurs de projets de cimetière du XVIII^e siècle souhaitent que les cimetières soient à la fois des parcs organisés pour la visite familiale, et aussi des musées d'hommes illustres, comme la cathédrale Saint-Paul à Londres. Les tombes des héros et des grands hommes y seraient vénérées par l'État. C'est une conception différente de celle des chapelles ou des caveaux dynastiques, comme Saint-Denis, Westminster, l'Escorial ou les Capucins de Vienne. Une représentation nouvelle de la société naît en cette fin du XVIII^e siècle, qui se développera au XIX^e, et qui trouvera son expression dans le positivisme d'Auguste Comte, forme savante du nationalisme. On pense, et même on sent, que la société est composée à la fois des morts et des vivants, et que les morts sont aussi significatifs et nécessaires que les vivants. La cité des morts est l'envers de la société des vivants, ou, plutôt que l'envers, son image, et son image *intemporelle*. Car les morts ont passé le moment du changement et leurs monuments sont les signes visibles de la pérennité de la cité. (Ariès, 1975, p. 60-61)

Une fois venu à terme, ce long mûrissement est toutefois gommé par l'idéologie républicaine triomphante. Il n'est pas conservé en mémoire comme le seront les grands hommes érigés au rang de souvenirs impérissables précieusement conservés par la nation. Bien au contraire : à la fin du XIX^e siècle, « le Panthéon est le lieu d'une Révolution installée, éternisée, triomphante, qui a oublié, ou voulu oublier, son histoire. » (Ozouf, 1997, p. 168) La panthéonisation est non seulement la cérémonie par laquelle un mort est rappelé à la vie de la Cité, mais aussi la cérémonie par laquelle chacun des morts successivement honorés par la Cité réaffirme la valeur,

en le réincarnant par-delà le trépas, du civisme bourgeois mis à l'avant-plan par le régime. Celui-ci assure par là le maintien d'un idéal inaltéré, inaltérable, dans une société qui entend elle-même se conserver, inaltérée et inaltérable.

Voilà pourquoi le Panthéon peut être tenu pour l'exemple républicain par excellence « d'un art propagandiste et éducateur » (Ozouf, 1997, p. 175) : « Ce qui soutient le culte des grands hommes, au moment où il s'élabore, c'est la foi dans la solidarité spontanée de l'esthétique et de la morale, dans la nécessaire docilité du public à la leçon des sens et dans l'efficacité d'un art-pédagogue. » (Ozouf, 1997, p. 175) Bien qu'il faille donner globalement raison à Mona Ozouf, il serait plus juste de définir le Panthéon, non comme un art-pédagogue, mais plutôt comme une alliance d'arts pédagogiques réunissant l'architecture, la peinture, la sculpture, la performance théâtrale, sans oublier la littérature, qui est exploitée de multiples façons par ce complexe dispositif mémoriel. En plus des discours de panthéonisation, qui sont autant de morceaux d'éloquence rendant hommage à l'air du temps, de la devise gratifiante qui se donne à lire sur le fronton de l'édifice et des multiples inscriptions qui ornent murs et tombeaux, les Belles Lettres sont le seul des arts qui soit panthéonisé en la personne de plusieurs « grands hommes » conservés dans la crypte. Avec les politiciens et les scientifiques, les écrivains comptent en effet pour beaucoup dans la cohorte de ceux qui habitent les caveaux de la montagne Sainte-Geneviève, ce qui n'est pas le cas des peintres, des sculpteurs ou des musiciens. Et, puisque prime l'utilitarisme éducatif de l'art-pédagogue, les écrivains glorifiés sont moins retenus pour la beauté ou l'originalité esthétique — souvent indéniable — de leur œuvre, que pour leur contribution au progrès de la société, au triomphe de la justice

et de la liberté, en somme à la défense et à l'illustration des valeurs et des institutions démocratiques-républicaines. À l'évidence, « J'accuse » a davantage compté que *Les Rougon-Macquart* dans la décision de porter les restes de Zola au Panthéon le 20 novembre 1906. En effet, le sénateur Boissy d'Anglas déclare à la chambre, pour justifier la proposition de panthéoniser le chef de file du naturalisme : « Ce n'est pas pour son mérite littéraire, d'ailleurs immense, que semblable proposition vous est faite. C'est uniquement pour un acte de courage civique, grand et tragique comme les circonstances au milieu desquelles il s'accomplit. » (cité dans Drouin, 2008, p. 25-26) Par les écrivains qui y sont consacrés, et par les raisons politiques motivant cette consécration, le Panthéon est une forme de manifeste national pour une littérature progressiste et démocratique, en prise directe sur les affaires de la Cité.

Le « grand homme » selon À la recherche du temps perdu

Ce qui précède ne nous conduit pas à Marcel Proust (qu'on imagine mal être panthéonisé), et encore moins à la *Recherche du temps perdu* ou aux morts de Bergotte et de Swann qu'annonce pourtant le sous-titre du présent article. Le lecteur intéressé par cette œuvre et par ces personnages serait tout à fait en droit de se questionner sur la pertinence d'un tel état des lieux, synthétisant l'essentiel de ce que l'on peut dire sur l'idéologie mémorielle mise à l'avant plan par « l'École normale des morts » (cité dans Ozouf, 1997, p. 174³), alors que ce monument aussi froid que pompier n'a strictement rien à voir

³ Le mot est d'André Billy.

avec le roman proustien. Le lecteur ordinaire qui a déjà parcouru le cycle sait que le XVIII^e siècle et son héritage y sont fort peu présents. Le spécialiste consciencieux qui se donnerait la peine d'effectuer une enquête lexicographique exhaustive serait de son côté en droit d'ajouter que le mot « Panthéon » n'est pas utilisé une seule fois dans les milliers de pages qui composent la *Recherche*⁴. L'un et l'autre pourraient du reste objecter avec raison que le chef-d'œuvre proustien est une cathédrale gothique en prose (Jonson, 1975; Fraisse, 1990), et non pas l'« hommage réactionnaire de Soufflot aux cathédrales » (Ozouf, 1997, p. 165).

À ces protestations, il faut répondre que le propos du présent article n'est pas de chercher à minimiser les différences opposant le rapport aux morts illustres qu'instaurent, chacun à leur manière, le texte proustien et le Panthéon : c'est au contraire leur opposition radicale qui fera sens, étant entendu que le premier peut se situer par ce qui le différencie du second. Alors que la question de la mort chez Proust a déjà été abondamment analysée par la critique (Le Roux-Kieken, 2005, p. 15), prendre le Panthéon comme contre-modèle mémoriel de la *Recherche* devrait éclairer sous un jour neuf le traitement que l'écriture proustienne réserve au souvenir des morts, en en élucidant un aspect méconnu : la force de la critique éthique, esthétique et politique qu'il oppose à l'idéologie et à la mémoire nationale républicaines.

Les spécialistes qui se sont intéressés aux figures du trépas chez Proust divisent les morts de la *Recherche* en trois

⁴ J'ai accompli une telle enquête grâce au moteur de recherche « The ARTFL Project », conçu et mis en ligne par le Département de langues et littératures romanes de l'Université de Chicago, <<http://artfl-project.uchicago.edu>>.

catégories : « la mort en énigme », « la mort en sourdine » et « la mort en vitrine » (Henrot, 2004, p. 652). Dans la perspective privilégiée par le présent article, il n'y aurait à peu près rien à dire de la première catégorie, qui masque la mort, et de la deuxième, qui la passe quasiment sous silence. Il en va en revanche tout autrement pour la « mort en vitrine » : lorsqu'elle ne concerne pas un personnage attaché au narrateur par des liens amoureux, affectifs ou familiaux, comme c'est par exemple le cas pour la grand-mère, cette « mise en vitrine » de la mort par l'écriture proustienne est, dans le cycle romanesque, un équivalent textuel de la panthéonisation, qui est une « mise en vitrine » républicaine de la mort. Les trépassés mis à l'avant-plan par le roman proustien se voient conférer une valeur sociale et esthétique; ils acquièrent une exemplarité qui en fait, comme le montrera l'analyse de deux cas représentatifs, un envers proustien du rituel funéraire mis à l'honneur par la III^e République.

Swann et Bergotte sont deux des personnages qui initient le narrateur au monde des arts et de la littérature. Remplissant tous deux une fonction pédagogique, guidant le narrateur dans le parcours qui le mène à la découverte de sa vocation, ils sont pour lui des manières de précepteurs. Étant donné que Bergotte et Swann sont aussi fortement opposés dans le schéma actantiel du personnel romanesque — tandis que le premier incarne la figure du grand écrivain, le second, qui ne crée rien, ne dépasse jamais le statut de dilettante brillant mais stérile —, les significations que revêtent leurs morts respectives sont complémentaires. Cette complémentarité sémantique est structurellement accentuée par le fait que les deux épisodes sont quasiment juxtaposés, étant situés à moins de dix pages d'intervalle, au centre de *La Prisonnière*.

Par le traitement qu'ils réservent à la mort, les deux passages voisins traitent de revenance; ils explorent la porosité entre l'irréversibilité de la mort individuelle et la continuité transindividuelle des mémoires assurant la perpétuation sociale de ces morts par-delà le trépas. Et cette exploration est éminemment signifiante d'un point de vue intertextuel et socio-sémantique : les deux passages érigent le retour commémoratif de la mort à la vie en un nœud textuel de tensions où s'entremêlent et se heurtent des pratiques discursives associées à la platitude journalistique, au snobisme aristocratique et mondain, à la religiosité catholique, au spiritisme fin de siècle, au rationalisme comtien ainsi qu'à diverses philosophies esthétiques.

L'éloge funèbre tel qu'on le publiait dans les feuilles de l'époque apparaît dans les deux passages pour être disqualifié. Bergotte, qui meurt dans une exposition de peinture hollandaise, craint *in extremis* d'être le fait divers du lendemain. Cette appréhension rapportée par le narrateur oppose la superficialité stéréotypée du compte rendu signé par un publiciste au sens profondément mystique et spirituel que l'écriture proustienne, on le verra, confère à la mort de l'écrivain. La critique du point de vue typique que le journal adopte sur la mort est encore plus explicite dans le passage consacré à la fin de Swann, où est enchâssé le pastiche d'un article du *Gaulois* rendant hommage au disparu. Le narrateur rapporte que, lisant le journal,

son annonce [de la mort de Swann] m'avait arrêté net, comme tracée en mystérieuses lignes inopportunément interpolées. Elles avaient suffi à faire d'un vivant quelqu'un qui ne peut plus répondre à ce qu'on lui dit, un nom, un nom écrit, passé tout à coup du monde réel dans le royaume du silence. C'est elles qui

me donnaient encore maintenant le désir de mieux connaître la demeure où avaient autrefois résidé les Verdurin et où Swann, qui alors n'était pas seulement quelques lettres tracées dans un journal, avait si souvent dîné avec Odette. (Proust, 1988c, p. 705)

Ces lignes évoquent les premières recherches conduisant à la rédaction d'*Un amour de Swann* et des autres parties du cycle où le personnage entre en scène. Le journal marque la mort, l'interruption du discours et du dialogue, il est annonciateur de disparition, de non-signifiante éternisée (c'est « le royaume du silence ») que le narrateur veut empêcher et dépasser, d'abord pour lui-même, mais aussi pour celui à qui il s'adresse. *Du côté de chez Swann* et les autres tomes de la *Recherche* redonneront vie au personnage en des centaines et des milliers de lignes qui conféreront une tout autre épaisseur et une tout autre durée mémorielle à son existence révolue.

Le grand aristocrate, dont la vie se continue par-delà la mort grâce à la perpétuation du titre, est un autre contre-modèle, présent seulement, celui-là, dans le passage consacré à Swann : « Sans doute c'est d'une façon anonyme, sans distinction d'individualité, qu'on demeure le duc d'Uzès. Mais la couronne ducal en tient quelque temps ensemble les éléments. » (Proust, 1988c, p. 704) Sort peu enviable toutefois dans la mesure où ce modèle commémoratif ne préserve en rien le souvenir des réalisations individuelles; seul le titre nobiliaire subsiste par-delà la succession de ceux qui l'ont porté, vouant par le fait même à un oubli rapide les vies menées ainsi que les réalisations accomplies par chacun d'entre eux. À cela s'ajoute encore que, en régime démocratique, la couronne elle-même est donnée pour périssable : la survie mémorielle de ceux qui l'ont portée et qui, ce faisant, l'ont constituée en un être transgénérationnel se trouve sous la garde d'une caste en

délitement qui ne parvient plus à préserver ses souvenirs sur la longue durée, ce que montre entre autres le passage du « bal de têtes », à la fin du *Temps retrouvé*, où l'amnésie générale qui affecte le Faubourg Saint-Germain rend cette société inapte à départager les aristocrates véritables des parvenus.

Toute partielle et défailante soit-elle, la mémoire aristocratique dépasse néanmoins de loin en durabilité le souvenir socialement conservé des « bourgeois ultra-mondains » qui, « aussitôt [...] morts, se désagrègent et fondent, "démoulés" » (Proust, 1988c, p. 705). De toutes les formes de renommée envisagées par le texte proustien, le succès mondain est celle qui assure à son détenteur la viabilité *post mortem* la plus courte, comme le montre, toujours dans le passage consacré à la mort de Swann, l'évocation de Cartier, qui fut un proche de Mme de Guermantes, le meilleur ami du duc de La Trémoïlle et l'un des hommes les plus brillants de France. Après sa mort, il devient « quelque chose de si informe qu'on le grandirait presque en l'apparentant au bijoutier Cartier, avec lequel il eût souri que des ignorants pussent le confondre! » (Proust, 1988c, p. 705) S'il faut en croire la *Recherche*, les souvenirs de la productivité bourgeoise sont, sous la III^e République, mieux ancrés collectivement, et plus durables, que ceux de l'éminence mondaine.

Paradoxalement, c'est l'œuvre proustienne qui, en les critiquant, contribue à perpétuer le souvenir quasiment perdu des journaux, des aristocrates et des brillants mondains de la Belle Époque, allant ainsi à rebours de la crise mémorielle qui afflige la modernité en général et la III^e République en particulier (Terdiman, 1993). Mais, ce faisant, la *Recherche* réhabilite moins une mémoire collective journalistique,

aristocratique ou mondaine qu'elle n'érige la littérature au rang de monument pérenne devant assurer, sur la longue durée, la survivance sociale de certains morts exemplaires. Pour parvenir à pérenniser la mémoire de ces morts mis en vitrine, la *Recherche* procède notamment à un détournement de l'imagerie religieuse, qui n'est pas tout à fait étrangère à celui que réalisait, en ces mêmes années, le Panthéon, tout se passant comme si, en ces années de laïcité triomphante, l'héritage catholique continuait à être seul en mesure de fournir les matériaux discursifs et iconographiques susceptible de mettre en place une représentation de la grandeur humaine véritable : le passage consacré à la mort de Bergotte transfigure littéralement les œuvres publiées par l'auteur. Celles-ci sont des intermédiaires entre l'ici-bas et le monde supraterrestre qui assurent le triomphe christique du mort sur sa propre disparition : « toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection » (Proust, 1988c, p. 693). Il faut mentionner au passage que la *Recherche* gratifie aussi l'écrivain fictif d'une résurrection littérale, puisque, grâce à une erreur de composition qui échappa à Proust, Bergotte est l'un des 14 personnages morts qui réapparaissent dans le roman : il revient, dans *Albertine disparue*, donner son avis sur un article que le narrateur a publié dans *Le Figaro*.

Dans le cas de Swann, qui n'a pas laissé d'œuvre littéraire, ce sont les tomes de la *Recherche* parus avant *La Prisonnière* qui assurent cette revenance et cette perpétuation du mort dans la mémoire sociale. Le narrateur, en une sortie hors des frontières de la fiction digne du Quichotte, se donne en effet le pouvoir de considérer la réception qu'ont reçue les premiers tomes du

cycle romanesque dont il est pourtant l'un des personnages. Ce passage, extraordinaire dans l'économie du roman, rend poreuses, non seulement les frontières entre la mort et la vie, mais aussi celles qui devraient séparer la fiction et la réalité sociale. Ici, le discours intradiégétique du narrateur et les volumes extradiégétiques d'*À la recherche du temps perdu* assurent conjointement le retour au monde des vivants de Swann trépassé et de la principale « clé » historique servant de modèle au personnage, Charles Haas, qui est présent sur le tableau évoqué par le narrateur :

Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale, où vous êtes entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous, c'est parce qu'on voit qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann. (Proust, 1988c, p. 705)

Ces lignes laissent également entendre que le roman proustien dispose d'un pouvoir de reviviscence et de transcendance plus fort que la toile de Tissot, laquelle n'aurait pu, à elle seule, assurer à Charles Haas une célébrité équivalente à celle dont jouit Swann. On pourrait ajouter que, dans ce cas particulier, le roman contribue à faire (sur)vivre le tableau et son peintre; *Le Cercle de la rue Royale* fut, en avril 2011, acquis par le Musée d'Orsay pour la modique somme de 4 millions d'euros, en bonne partie parce qu'il est mentionné par le narrateur de la *Recherche* et que, dans la figure de Charles Haas, la plupart des visiteurs cultivés voient une représentation de Charles Swann.

Les qualités de ce dernier comme les qualités de Bergotte, et comme les qualités des œuvres littéraires assurant la survie *post mortem* de ces deux illustres personnages, n'ont rien à voir avec ce qui est digne d'être honoré par la mémoire républicaine et son Panthéon. Plusieurs passages autoréflexifs de la *Recherche* montrent que les ambitions esthétiques et philosophiques du roman proustien sont radicalement étrangères à toute forme de projet civique ou d'engagement politique républicain :

Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un moment troublé — notamment celles que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à « faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire », et à traiter des sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements ouvriers, et, à défaut de foules, à tout le moins non plus d'insignifiants oisifs (« j'avoue que la peinture de ces inutiles m'indiffère assez », disait Bloch), mais de nobles intellectuels, ou des héros. (Proust, 1988d, p. 460)

L'écriture proustienne ne préserve pas la mémoire de Swann, ce dreyfusard mou, réfractaire à toute forme de grandiloquence démocratique, pour des raisons valables d'un point de vue républicain, tout comme la *Recherche* elle-même ne reste pas à la mémoire lettrée pour des raisons de ce type. De son côté, Bergotte est explicitement disqualifié d'un point de vue politique, moral et civique : dans la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, le diplomate Norpois méprise chez cet auteur « toutes ces chinoiseries de forme, toutes ces subtilités de mandarin déliquescents » (Proust, 1988a, p. 465). Mais à l'inverse, du point de vue défendu par le narrateur, c'est justement cette intransitivité de l'art, cet hyper-raffinement de l'écriture, qui est en mesure de sauver en ramenant le mort à la

vie. Les pages relatant les circonstances dans lesquelles Bergotte meurt exposent dans son absurdité la plus grotesque l'inutilité morale, sociale ou politique de l'art véritable. L'auteur est terrassé par le bas corporel : ce sont en effet une crise d'urémie et une indigestion de pommes de terre mal cuites qui en viennent à bout (Proust, 1988c, p. 692). Il trouve en outre la mort parce qu'il a voulu contempler une dernière fois la *Vue de Delft* de Ver Meer, et ce, uniquement pour admirer un petit pan de mur jaune qui lui avait jusqu'alors échappé et qui avait été signalé à son attention par un critique (nous retrouvons encore ici le journal mortifère). Or, ce petit pan de mur jaune est la métonymie parfaite d'un art intransitif, autosuffisant, irrécupérable par quelque principe ou cause autre que lui-même. La reprise du motif chinois, qui motivait le rejet exprimé par Norpois deux mille pages plus tôt, ne dit pas ici autre chose : le « petit pan de mur jaune [...] était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même » (Proust, 1988c, p. 692). Ce fragment de tableau est, pour Bergotte mourant, un idéal qu'il a échoué à atteindre, ce qui place son œuvre (et sa vie) en situation d'infériorité par rapport à la peinture (et à la vie du peintre) : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. » (Proust, 1988c, p. 692) À cela s'ajoute que le jaune de ce petit pan de mur est une couleur grotesque, du moins si on en juge par le traitement qui lui est réservé par l'écriture proustienne (Bergotte ne meurt pas par hasard d'urémie). L'œuvre de Vermeer est plus explicitement encore rendue absurde et

ridicule par la place qu'elle occupe dans les ultimes pensées, informes et séniles, d'un artiste diminué en train de mourir :

Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. [...] Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire [...]. Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. (Proust, 1988c, p. 692)

Cependant, dans un mouvement proprement hugolien, ce grotesque mortifère et noir — ou plutôt jaune — de la scène est immédiatement et diamétralement renversé vers le sublime. La suite du passage convoque sans solution de continuité des images et des représentations proches du spiritisme fin de siècle, auquel croyait d'ailleurs Bergotte qui, nous apprend un autre passage d'*Albertine disparue*, faisait tourner les tables. La fin des considérations à propos de cette mort sont ainsi tirées vers une forme d'élévation supraterrrestre :

Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde

entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore! — pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance. (Proust, 1988c, p. 693)

Ce passage pourrait être l'objet d'une analyse très étendue. De façon à respecter les limites imparties à la présente étude, il faudra limiter sa lecture critique à deux remarques. D'une part, les qualités supraterrrestres mises en lumière par l'existence de l'œuvre d'art — « la bonté, le scrupule, le sacrifice » — sont aussi exaltées par la République et son Panthéon, à cette différence de taille près que l'idéologie républicaine, tout en les exaltant et en soulignant leur caractère exceptionnel, ne les situe pas moins au niveau terrestre de l'accomplissement social et politique. L'écriture proustienne s'emploie d'autre part à rendre le supraterrrestre crédible aux yeux d'un narrataire rationaliste, a-religieux, qui est réfractaire au surnaturel et enclin à douter qu'il puisse y avoir quelque forme que ce soit de vie outre-vie. C'est ce que présupposent les phrases interrogatives « Mort à jamais? Qui peut le dire? », de même que la concession « Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste ». Le texte devient polémique; il cherche, contre un adversaire explicitement mis en scène, à s'approprier les valeurs humaines et artistiques véritables tout en définissant le lieu où elles se situent et le moyen de les atteindre.

La mort de Swann accorde elle aussi une grande importance au surnaturel, qui prend la forme d'une allégorie.

Celle-ci n'est pas grotesque — esthétique dévolue par Proust à la représentation réaliste de la mort triviale —, mais tend plutôt vers une forme de macabre héritée du Moyen Âge. Le début de l'extrait anthropomorphise une mort qui se situe au-delà de nos capacités sensorielles et qui est rendue perceptible par les procédés métaphoriques de l'écriture :

La mort de Swann! Swann ne joue pas dans cette phrase le rôle d'un simple génitif. J'entends par là la mort particulière, la mort envoyée par le destin au service de Swann. Car nous disons la mort pour simplifier, mais il y en a presque autant que de personnes. (Proust, 1988c, p. 703)

Nous ne possédons pas de sens qui nous permette de voir, courant à toute vitesse, dans toutes les directions, les morts, les morts actives dirigées par le destin vers tel ou tel. Souvent ce sont des morts qui ne seront entièrement libérées de leur tâche que deux, trois ans après. (Proust, 1988c, p. 704)

Il faut ajouter qu'une autre forme de merveilleux est mise à l'avant-plan, celle-là, par une série d'incartades narratives. Nombre de considérations amènent le narrateur à déroger de sa position au sein de l'histoire et du récit pour devenir soit narrateur omniscient, soit instance extradiégétique. On a déjà vu que Swann est tiré par l'écriture du côté de Charles Haas tel que représenté par Tissot. Le tout se déroule dans une adresse directe et simultanée au personnage de roman et au modèle du peintre, confondus, et qui sont tous les deux morts, l'écriture niant symboliquement l'impossibilité de la communication avec les trépassés. L'autre passage rapporte les dernières pensées de Bergotte qui, n'ayant pas été verbalisées par le personnage, ne devraient pas être accessibles à un narrateur intradiégétique. On pourrait voir ces écarts au pacte de lecture et à l'esthétique réaliste proustienne comme des fautes de composition, mais on peut aussi les lire comme une marque du pouvoir que l'écriture de la

Recherche s'auto-confère, celui d'établir un passage simultané entre la fiction et la réalité, entre la vie et ce qui outrepassa la vie. Indépendamment de tout civisme, de tout impact politique direct sur les affaires de la cité républicaine, la forme romanesque élaborée par Proust ramène les morts historiques à la vie fictive, et inversement, pour qu'ils reviennent, de générations en générations, à la mémoire sociale des lecteurs.

Pour Mona Ozouf, celui qui est l'auteur d'un rapport de panthéonisation est un « donateur de gloire » (1997, p. 171). Le narrateur de la *Recherche* est lui aussi un donateur de gloire, mais il s'agit dans son cas d'une gloire particulière qu'il a le pouvoir de conférer individuellement, par la force d'un art intransitif et, pour cette raison même, incivique. Se dépeignant sous les traits d'un artiste réfractaire à toute forme d'engagement, le narrateur du *Temps retrouvé* n'en cherche pas moins à rallier ses lecteur dans un combat esthétique et social qui l'oppose à l'héritage de la Première République : « N'imitons pas les révolutionnaires qui par "civisme" méprisaient, s'ils ne les détruisaient pas, les œuvres de Watteau et de La Tour, peintres qui honorent davantage la France que tous ceux de la Révolution. » (Proust, 1988d, p. 467) Faire d'individus tels que Bergotte et Swann les grands hommes rappelés de la mort à la vie est, pour l'écriture proustienne, une autre manière de résister à l'implantation d'une mémoire nationale républicaine en transmettant une mémoire collective parallèle — la collectivité étant ici celle que forment le narrateur et son narrataire. Cette mémoire pérenne transmise aux lecteurs postulés de la *Recherche* affirme une vision de la grandeur et, avec elle, la valeur de principes esthétiques et éthiques qui, pour être supraterrrestres, sont fondamentalement a-républicains.

Bibliographie

- ARIÈS, Philippe. (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BONNET, Jean-Claude. (1998), *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité ».
- DEGRAENE, Jean-François. (2005), *Petit Dictionnaire des grands hommes du Panthéon*, Paris, Éditions du patrimoine.
- DEMING, Mark K. (1989), « Le Panthéon révolutionnaire », dans *Le Panthéon, symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes*, Montréal / Paris, Centre Canadien d'Architecture / Caisse nationale des monuments historiques et des sites / Picard éditeur.
- DROUIN, Michel. (2008), *Zola au Panthéon : la quatrième affaire Dreyfus*, Paris, Perrin.
- FRAISSE, Luc. (1990), *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990.
- HENROT, Geneviève. (2004) « Mort », dans Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, p. 652-655.
- IFRI, Pascal. (1983), *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».
- JONSON, Theodore Jr. (1975), « Proust et l'architecture : considérations sur le problème du roman-cathédrale »,

Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, n° 25, p. 16-34.

LE ROUX-KIEKEN, Aude. (2005), *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion.

OZOUF, Mona. (1997 [1984]), « Le Panthéon », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire 1. La République*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 155-178.

PROUST, Marcel. (1988), *À la recherche du temps perdu I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—. (1988), *À la recherche du temps perdu II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—. (1988), *À la recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—. (1988), *À la recherche du temps perdu IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

QUINET, Edgar. (1883), « Le Panthéon », dans Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et Edgar Quinet, *Les Églises de Paris – Le Panthéon*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion.

TERDIMAN, Richard. (1993), *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, Cornell University Press.

Résumé

Cet article montre que le rituel républicain de la panthéonisation peut être tenu pour un contre-modèle

mémoriel d'À *la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Analysant la mort de Bergotte et la mort de Swann, deux extraits du roman *La Prisonnière*, l'auteur analyse comment l'œuvre proustienne travaille à transmettre des modèles de « grands hommes » et une mémoire collective parallèle aux modèles et à la mémoire nationale. Par cette forme implicite d'engagement dans et par l'écriture, le cycle romanesque affirme et perpétue la valeur de principes esthétiques qui sont fondamentalement a-républicains.

Abstract

This article shows that the republican ritual of pantheonisation can be considered as a memorial counter-model of Marcel Proust's *Recherche du temps perdu*. The author analyses the death of Bergotte and the death of Swann, two excerpts of the novel *La Prisonnière*, and demonstrates that the *Recherche* passes on models of great men and a collective memory that are parallel to republican models and to national memory. With this form of implicit engagement in and by writing, the novel cycle maintains and perpetuates the value of aesthetic principles that are fundamentally non-republican.

Une mémoire d'olifant : *Féerie pour une autre fois* et le spectre de Roland

Bernabé Wesley
Université de Montréal

L'étude de Suzanne Lafont consacrée aux *Compagnonnages littéraires de Céline* s'ouvre sur l'affirmation suivante : « La littérature paraissait à Céline d'une grande prétention, même pas bonne à saisir ce qui lui échappe : la vie qui naît, les syncopes de la pensée, la nuit, sa propre histoire. Tout juste pouvait-elle à ses yeux se prendre pour Jeanne d'Arc et entendre des voix, celles des fantômes qui l'accompagnent. » (Lafont, 2005, p. 7) Cette hypothèse d'une spectralité propre au roman célinien soulève nombre d'interrogations sur le statut et la fonction des figures fantomatiques qui peuplent l'œuvre de Céline, au premier chef desquelles trône Robinson, *alter ego*

spectral de Bardamu dont les réapparitions dans le *Voyage au bout de la nuit* sont celles d'un revenant. Elle appelle à concevoir les différents intertextes décelables dans l'œuvre comme de potentiels fantômes cherchant à faire retour dans l'œuvre. C'est notamment le cas dans *Féerie pour une autre fois*, qui abonde en références à *La Chanson de Roland* et où cette relation d'intertextualité est d'emblée thématisée en un pouvoir de hantise que la figure spectrale de Roland exerce sur le narrateur du roman :

... Je repense à Roland... les traîtres l'ont eu lui, l'ont crevé! ... Il sonnait du cor expirant [...] Ils sonnent pas du cor ici, seulement des sirènes! [...] Ah ça, jour et nuit! et les cloches et les clochettes!... et les hiboux hululant... tout le cimetière autour! Quel cimetière? Je le fais pas exprès!... C'est le décor sonore fantastique!... Quel décor qu'il avait Roland? Le cirque de Roncevaux!... Le furieux Roland! [...] Arrière-garde de Charlemagne, 768, déchiquetée par les Vascons! [...]

*L'âme du grand Roland n'est donc pas apaisée*¹?

Oh non qu'elle est pas apaisée! C'est pas fini!...pas une venelle, pas un square!... misère d'ingratitude des Francs!... (Céline, 1995, p. 115)

Féerie pour une autre fois abonde en allusions à toute une littérature historiographique qui va de Pline l'Ancien à Chateaubriand en passant par les chroniqueurs médiévaux. Au sein de cette vaste bibliothèque, *La Chanson de Roland* se distingue par le nombre de références et d'allusions (presque une dizaine sur les deux tomes) mais aussi parce que le personnage de Roland y est une figure d'identification pour le narrateur. *La Chanson de Roland* est bien l'hypotexte de *Féerie*²

¹ Réécriture de Vigny, qui se souvenait lui aussi de Roland dans « Le Cor » : « L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée! » (Vigny, 1973 [1826])

² Genette désigne par le terme *hypertextualité* « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai,

et même, comme l'a montré Jean-Louis Cornille (2004), celui de *Casse-Pipe*. En revenant à l'ancêtre médiéval de *Féerie*, notre analyse ne cherchera pas à épuiser la richesse stylistique de cet intertexte ; elle interrogera plutôt sa thématization en un cas de spectralité qui nous informe sur ce qu'est l'écriture célinienne de l'histoire. Il est curieux, en effet, que la relation d'un événement historique moderne comme cette nuit de la fin de la Seconde Guerre mondiale où la butte de Montmartre fut la cible des bombes provoque le retour à une figure et une œuvre qui, empruntées à un environnement culturel anachroniques, forment une *médiatisation*³ de l'histoire moderne dans une série d'éléments relevant d'un paradigme du passé (intertexte, genre, marques linguistiques, discours, allusions historiques et culturelles). Cette saisie littéraire d'un passé récent dans des formes-sens d'un passé ancien soulève nombre de questions – notamment sur la modernité poétique de Céline. Nous n'en retiendrons que trois dans le texte qui suit. Le dialogue spectral qu'inaugure cette réécriture avec la figure de Roland ne relève pas de la lubie formaliste avec des lignées littéraires oubliées. Se chargeant de raconter l'histoire des fantômes de la littérature, Céline attribue à son texte la vocation d'être un espace de reconstruction de la mémoire collective d'après ses oublis, celui d'une œuvre et d'un genre délaissés par l'histoire littéraire comme celui d'un événement aspiré par les zones d'amnésie propres à l'après-guerre. Puisqu'elle est branchée sur les événements de son temps, cette réécriture suppose

bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Dans la typologie de l'hypertextualité de Genette, la réécriture qui nous intéresse relèverait de la transformation par régime sérieux, soit une transposition (Genette, 1982, p. 13).

³ Voir Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 1996, n° 6, p. 53-68.

également de se demander quelle version de la Seconde Guerre mondiale prend forme dans l'intertexte carolingien. Avec le concours des travaux de Georg Lukács, notre analyse examine la signification du texte hybride de Céline à partir du problème générique qu'il soulève, soit celui de la réécriture d'une chanson de geste à l'intérieur d'un roman. Enfin, le projet commun qui réunit les deux œuvres tient en un récit où le chant devient l'instrument de transmission de l'histoire. Nous verrons donc en quoi Roland devient une figure lyrique autour de laquelle s'orchestre *une poétique des voix oubliées de l'histoire et de la littérature* qui permet d'envisager de manière nouvelle les rapports entre oralité et écriture propres à la poétique célinienne.

Poétique spectrale des voix de l'histoire

Dans la mémoire littéraire, le cor que Roland fait retentir reste comme le cri de détresse que le neveu de Charlemagne, comprenant qu'il ne pourra repousser l'ennemi, adresse à son empereur pour l'en avertir et lui demander son aide. Il devient alors l'emblème d'une histoire des victimes à laquelle il faut prêter l'oreille pour en entendre l'écho. Le Roland de *Féerie* est une figure de martyr national que Céline place dans une lignée de victimes de l'histoire de France à laquelle il estime lui-même appartenir. Dans le contexte historique de l'après-guerre, l'illégitimité de l'auteur face à la version officielle de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale donne une stratégie particulière à cette réécriture. Celle-ci est une manière de se réinscrire dans une lignée politico-éthique de la francité afin de retrouver une légitimité et de s'auto-proclamer victime de l'histoire.

Somme toute assez classique, la construction de cet éthos de victime n'épuise pas la relation spectrale à l'ancêtre médiéval, laquelle est une collaboration aussi musicale que politique et se noue en termes musicaux. En effet, le Roland de Céline relève moins de l'héroïsme traditionnel du *bellator* qui pourfendait les Sarrasins que du barde et du blessé de guerre : « En la teste ad e dulator e grant mal: / Rumput est li temples, por ço que il cornat » (*La Chanson de Roland*, v. 2100). « Il sonnait du cor expirant », renchérit Céline (Céline, 1995, p. 129). Vertiges, saignements, cervelle qui lui sort par les oreilles... le personnage de Roland fait sonner son cor à son corps défendant ; il porte physiquement les stigmates de l'histoire. Céline trouve là un premier élément d'identification au martyr de Roncevaux. Pendant la Première Guerre mondiale, l'explosion d'un obus avait laissé des séquelles chez Céline, atteint du syndrome de Ménière, lequel prend la forme d'épisodes imprévisibles et récurrents de vertige, accompagnés d'acouphènes, d'une baisse d'audition et de maux de tête. À lui aussi, les bruits de l'histoire lui font sortir la cervelle par les oreilles. La blessure, là encore, est une bénédiction du Ciel : Céline précisera que les pulsations, les sifflements, les cliquetis qu'il entendait lui ont donné accès à la musicalité de la guerre. Ces deux éclopés incarnent donc dans leur chair la violence des cris de l'Histoire et forment un duo au sens musical du terme : si Roland expire en soufflant dans son cor, l'oreille de Céline est là pour l'entendre. Par un don d'organe aux gallicismes de la langue française, il faudrait dire que Céline *est en oreille* avec Roland.

L'étude, citée en introduction, de Suzanne Lafont caractérise cette écriture par une poétique de la *revenance* qui poursuit un dialogue permanent avec des figures d'identification et des textes, ceux de Molière et de Rimbaud,

dans lesquels Céline se retrouve (Lafont, 2005, p. 34). Le personnage de Roland n'a pas ce statut de prédécesseur, il n'est pas une figure d'auteur dans laquelle Céline reconnaîtrait une expérience vécue et une œuvre comparables aux siennes. Il est bien davantage une figure emblématique de l'histoire que Céline veut raconter, autant parce qu'il en est le personnage principal que parce qu'il fournit l'instrument qui permet de la faire entendre par-delà les siècles. Il est la figure sacrificielle qui initie dans les limbes du haut Moyen Âge une histoire des Français trahis par la France et lui donne une origine légendaire et lointaine. Il porte avec lui ce cor qui sonne hors de toute limite temporelle, l'instrument dont l'écho perdure et traverse les siècles pour rappeler aux vivants le souvenir de tous ceux dont le nom est depuis venu s'ajouter à cette même lignée de Justes injustement vaincus. Comme si elles répondaient au même cri de détresse pour en prolonger l'écho, les figures historiques et les auteurs convoqués par le roman forment une même généalogie des victimes de la France qui, pour une raison ou une autre, sont dotés du même pouvoir d'écoute spectrale que l'énonciateur de *Féerie*. On rencontre là des figures littéraires et historiques d'exilés du XIX^e siècle comme l'auteur des *Misérables* – la relecture de ces derniers au moment de la rédaction est attestée par les citations copiées dans les *Cahiers de Prison*⁴ –, dont Céline se souvient que son exil de vingt ans connu à Jersey une période spirite de tables parlantes où les esprits, cela va de soi, dictaient du Hugo⁵. Victime de la Révolution et de l'Empire, Chateaubriand fait partie de ces expatriés que Céline a relus avec attention pendant son

⁴ Voir Céline, 1993, note 2, p. 1471. Sur les *Cahiers de prison* de Céline, voir note 10 de ce texte.

⁵ Voir Céline, 1993, p. 1197, 1272, 1321 et 1471.

incarcération. Les nombreuses allusions aux *Mémoires d'Outre-tombe* dans *Féerie*⁶ indiquent que Céline prise chez le mémorialiste breton les pages qui immortalisent le monde aristocratique qui était le sien et que la Révolution anéantit⁷. Une place particulière est réservée à ceux qui, comme Céline, ont connu l'expérience carcérale : Vercingétorix, à l'emprisonnement duquel Céline compare le sien ; François 1^{er}, à la suite de défaites militaires ; Voltaire pour son comportement et ses écrits ; Oscar Wilde pour ses mœurs mais surtout le poète André Chénier, mort en captivité dans la prison de Saint-Lazare pendant la Terreur, et dont « La Jeune Captive » est une source d'inspiration dans les passages du roman qui retranscrivent les plaintes des codétenus (Céline, 1995, p. 58).

Ces auteurs n'incarnent pas seulement une même figure de victime d'une histoire démoniaque dont Céline se sent l'héritier infortuné. Dans le jeu d'écho que devient alors la voix du roman, chacun d'eux a des accointances avec les revenants. En réponse à une *Chanson de Roland* elle-même hantée par le deuil des compagnons morts au champ d'honneur⁸, la poétique spectrale de *Féerie pour une autre fois* multiplie les effets

⁶ Voir Céline, 1993, p. 1198, 1216, 1225, 1228, 1254, 1258, 1280, 1370 et 1402. Chateaubriand a quelque chose de spectral à cause de la poétique de la mémoire propre aux *Mémoires d'Outre-tombe* mais aussi à cause des légendes qui circulent à son sujet dans la mémoire littéraire. Celle de son cadavre, dont Hugo fait la description, mais aussi celle, éditoriale, qui concernait les revenus de ses mémoires, vendus pour ainsi dire *post mortem*. La place de la Concorde est, pour Céline comme pour Chateaubriand, dont Céline vient de relire les *Mémoires d'Outre-tombe* au moment de la rédaction du premier tome de *Féerie*, la place où la guillotine a fonctionné pendant la Révolution. Voir Céline, 1993, note 1, p. 1216.

⁷ Voir Watt, 1991, p. 11-19.

⁸ Roland, puis Charlemagne ensuite, cherchent en permanence leurs morts sur le champ de bataille. Voir, par exemple, les vers 2184-2192.

d'échos, les jeux de résonnance et de rappel avec des voix qui explique en partie la prédominance dans le roman d'espaces collectifs clos comme la cage d'escalier de l'immeuble montmartrois ou la prison danoise. Ils ont la fonction d'une caisse de résonnance où la mémoire de l'énonciateur répercute les survivances sonores de ceux qui ont disparu sans avoir voix au chapitre de l'histoire et les entremêle aux insultes et aux cris de détresse des compagnons d'exil et des membres de la communauté montmartroise que Céline regrette dans son exil. D'insultes en cris de détresse, au gré des perturbations sonores et des voix qui s'élèvent au milieu de la débâcle, la prose célinienne circule d'une époque et d'un espace à un autre en s'orientant d'après des bruits et des voix qui rompent le silence d'une histoire officielle univoque en faisant entendre les spectres des persécutés de l'histoire. Le dialogue spectral qui se tisse autour de la figure de Roland attribue donc au roman célinien la fonction d'être un espace de reconstruction de la mémoire collective à partir de ses oublis, au premier chef desquels se situe l'événement auquel est consacré tout le second volet de *Féerie*. Dans la nuit du 21 au 22 avril 1944 eut lieu sur Paris le plus spectaculaire et le plus meurtrier des bombardements que la ville ait eu à subir pendant la Seconde Guerre mondiale. On dénombra 641 tués et 377 blessés et tout le quartier de la porte de la Chapelle fut détruit – les bombardiers américains et britanniques visaient la gare de triage de La Chapelle. Tout ce qui forme la trame narrative du second volet de *Féerie pour une autre fois* raconte cet épisode oublié par la mémoire collective dans l'après-guerre. Les spectres de naguère sont ainsi conviés à épauler ceux du XX^e siècle dans une collaboration poétique qui met à contribution leur compétence spectrale, c'est-à-dire ce

dispositif d'audition et de répercussion sonore qui force le présent à entendre non seulement les épisodes, les figures honnies et omises par la mémoire collective mais aussi la part d'oubli et de silence propres à toute construction d'un récit national, les discours et les bruits d'une époque qui perturbent la ligne continue du fil historique et estompent toutes les autres voix du passé.

La signification de l'Histoire d'après Roland

Sur le plan de la mémoire collective, le retour du spectre de Roland dans *Féerie* correspond à l'histoire d'une fin de civilisation. La philosophie historique des formes de Lukács, parce qu'elle suppose une corrélation étroite entre les formes littéraires de l'épique et du romanesque et une vision historique ou philosophique du monde, est un appui théorique utile pour s'interroger sur la signification que cette réécriture. L'âge de l'épopée, nous dit Lukács, représente un monde clos, un ensemble homogène et achevé, « une civilisation close » où l'individu n'éprouve pas de fracture existentielle entre intériorité et extériorité. L'ère du christianisme brise cette harmonie : le péché est une faille qui fracture l'union de l'homme et du monde; il n'existe plus alors de « totalité spontanée de l'être » puisque la quête du sujet est le rachat. Le roman, enfin, est la forme qui exprime toujours « une dissonance existentielle » dont la déceptivité prend différentes formes. L'art romanesque est toujours le récit d'une désillusion puisqu'il raconte une quête vouée à l'échec. Si cette quête échoue, c'est qu'au fond, le véritable objet de l'aventure est la saisie de l'âme par elle-même. Dans le roman, le sujet se donne

à lui-même des aventures afin de découvrir l'essence de son intériorité. L'ironie s'avère alors la marque formelle caractéristique du roman. Elle est distanciation par rapport à la douleur de l'homme et à l'absence d'un Dieu rédempteur; elle constitue donc à la fois la plus haute liberté offerte à l'homme et le procédé qui structure le roman comme *représentation de toute une époque*.

Par rapport à la théorie de Lukács, l'intérêt de la réécriture du *Roland* dans *Féerie* réside dans la superposition anachronique de deux formes *a priori* totalement irréconciliables, l'épique et le romanesque, et leurs représentations du monde respectives. *Féerie* est en effet le plus épique des romans de Céline, mais cette épopée est passée au crible d'une désillusion romanesque. Comme l'écrit Stéphane Zagdanski (1993), les deux œuvres ont la structure d'un Guernica littéraire dont le canevas historique relève, à l'échelle de l'histoire collective, de la petite histoire. *La Chanson de Roland* relate la bataille de Roncevaux. Au printemps 778, Charlemagne entreprend une expédition militaire en Espagne pour venir en aide à un chef musulman qui s'était révolté contre l'émir de Cordoue. Deux armées traversent les Pyrénées, dont l'une, commandée par Charlemagne, s'empare de Pampelune, mais est tenue en échec devant Saragosse. Apprenant à ce moment-là que les Saxons se révoltent, Charlemagne regagne la France en toute hâte et, au passage des Pyrénées, son arrière-garde est massacrée le 15 août 778 par des montagnards chrétiens, basques ou gascons. De manière semblable, la trame narrative de *Féerie* est composée d'un micro-événement. Elle tient, comme nous l'avons mentionné, en une nuit de 1944 où les Alliés bombardèrent les environs de Paris. Ce voyage au bout d'une nuit obéit à une structure formelle semblable

organisée autour d'un micro-événement historique qui, répété par l'énonciation jusqu'à lui donner une ampleur légendaire, donne la signification générale d'une époque dans la mesure où s'y enregistre le cataclysme qui marque la fin d'une civilisation⁹.

Cette réécriture de l'épopée nous informe d'autant plus sur l'écriture célinienne de l'histoire qu'elle suppose un rapport étroit entre roman et mémoire collective. Selon Dominique Boutet,

[L]e vrai rapport de la chanson de geste à l'Histoire [...] réside dans le lien de nécessité qui s'établit entre le poème épique — forme et contenu — et l'attente non pas seulement de son public, mais d'une société dont il prétend être la mémoire. [...] [La chanson de geste] est véridique et immémoriale, mémoire des siècles, mémoire d'une collectivité, de sa gloire, de ses déchirements. Plus encore : elle se dit redécouverte de ses sources perdues, ensevelies dans ces lieux de mémoire que sont les bibliothèques des abbayes. Elle ouvre, elle offre, à tous, ce qui était clos, confiné, perdu dans le monde des clercs. (1993, p. 5)

La chanson de Roland restitue la mémoire d'une collectivité à travers des schémas structuraux anthropologiques qui opposent le Ciel et la Terre, les forces du Bien et du Mal, du Droit et du Tort, du Même et de l'Autre, les Chrétiens et les Sarrasins. Ce système d'oppositions dramatise la bataille de Roncevaux et en fait la représentation d'une crise ontologique : celle d'une société carolingienne qui, à partir de 1080, assiste à une montée des individualismes sentie comme un retour de la barbarie primitive¹⁰. Or la crise que raconte *La Chanson de*

⁹ La réécriture de Céline donne à l'imaginaire chrétien du *Roland* une dimension apocalyptique qu'il n'a pas. Sur le caractère eschatologique de l'écriture célinienne de l'histoire, voir Houdebine, 1993, p. 195-200.

¹⁰ « L'idée même d'empire s'efface, il ne reste plus que la réalité des intérêts individuels, tout au plus des intérêts du lignage en tant que tel. » (Bezzola, 1949, p. 5, cité par Boutet, 1993)

Roland naît d'une trahison : « Sans la félonie de Ganelon qui trahit les Francs, la bataille de Roncevaux n'aurait pas lieu : [...] la *chanson de geste*, construite, épique et féodale, suppose la problématique de la trahison. » (Boutet, 1993, p. 62) La bataille de Roncevaux correspond ainsi à une mise en scène de la dualité du monde : « L'individu, la société, le divin sont le théâtre d'un seul et même affrontement, d'une même bipolarité structurelle, que la pensée chrétienne tente de ramener à un ordre unique qui cesserait d'être duel, *bifrons*. » (p. 64)

Féerie pour une autre fois réinvestit les schémas anthropologiques propres à la chanson de geste pour raconter une histoire de trahison comparable. La responsabilité des bombardements de la Butte Montmartre est constamment attribuée à Jules, le personnage inspiré par le peintre-sculpteur Gen Paul qui fut l'ami de Céline pendant l'entre-deux-guerres. Posté sur le Moulin de la Galette, Jules orchestre le bombardement pendant toute la nuit et oriente les avions pour qu'ils touchent leur cible à l'aide d'un bâton magique. Le pouvoir surnaturel qui surgit dans l'épopée sous la forme d'interventions divines – c'est le *miraculosus* propre à une histoire providentielle – est cette fois aux mains d'un transfuge qui l'utilise contre les siens. Traître à la nation, Jules l'est aussi à l'égard de son ami Céline : il lui vole sa femme Lili et l'appelle « traître » devant une foule en délire qui, alors que la Libération approche, réclame le lynchage de celui qu'on considère comme un collaborateur. Dans l'économie de sa chanson de geste, Céline, très marqué par le procès pour « trahison à la nation » (Gibault, 1981, p. 192-234) dont il fit l'objet dans l'immédiat après-guerre, élimine l'altérité de l'envahisseur et identifie la dualité menaçante du monde à la figure obsédante du traître. La mise en scène du conflit cherche donc moins à conjurer l'éternel

retour des formes païennes et barbares de la pensée qu'à représenter l'histoire d'un Empire qui s'effondre par la trahison. Cette histoire de la Seconde Guerre mondiale est une affaire franco-française d'où les Allemands sont absents, un roman de l'après-guerre et de cette société qui, l'envahisseur repoussé, demeure la proie des antagonismes qui opposent les vainqueurs aux vaincus, les résistants aux collaborateurs, et dont l'idée de nation ou de collectivité peine à émerger dans les conflits irréductibles que la guerre a fait naître.

En ce sens, le rapport du livre de Céline à la mémoire collective peut être défini comme une tentative de renouer avec une forme de continuité historique et de communauté mémorielle par la littérature. *La Chanson de Roland* appartient historiquement à une lignée littéraire de la francité qui explique pourquoi l'œuvre fut une pièce maîtresse du panthéon littéraire qui, après la défaite de 1870 contre la Prusse, faisait corps avec un désir d'union nationale¹¹. Selon Jean-Marcel Paquette, l'épopée est un *texte fondateur* qui gravite autour « du contexte historique d'une phase de "territorialisation" d'une culture, phase que la chanson de geste a pour fonction de parachever sur le mode de la langue » (1988, p. 25). La fin de l'idée de nation que raconte *Féerie* prend également la forme d'un délabrement de la communauté montmartroise d'artistes et de bohèmes que Céline fréquenta pendant l'entre-deux-guerres. La suite de *Féerie pour une autre fois*, ce troisième volume qui ne fut jamais achevé mais dont les versions A et B sont incluses dans les *Cahiers de prison*, reprenait le récit au surlendemain

¹¹ Voir Van Hemelryck, 2009, p. 27-35.

des bombardements¹². Céline et sa femme y faisaient leurs adieux à la communauté d'artistes de Montmartre, qu'ils quittaient par peur de l'Épuration. À l'exact inverse de l'épopée, le roman de Céline raconte donc le démantèlement d'une communauté et l'exil de ses membres. Ce sentiment d'expatriation totale est transposé dans le domaine linguistique et prend la forme d'une célébration de la suprématie de la langue française : « La langue française est royale! que foutus baragouins autour! », s'exclame l'énonciateur du roman (Céline, 1995, p. 120). La langue française, sa littérature et son histoire sont l'ultime territoire où demeure une forme de patrie et la

¹² Les *Cahiers de prison* donnent une idée du projet romanesque qui est à l'origine de *Féerie pour une autre fois*. Céline y récapitule ses expériences des deux années qui viennent de passer, depuis le printemps 1944, lorsque la Libération le pousse à quitter Paris, jusqu'au printemps de 1946, le moment où, transféré dans une cellule individuelle, il renoue avec l'écriture. Ce récit témoigne ainsi d'un projet initial unique d'où sont issus les trois volumes de la trilogie allemande, lesquels n'étaient, à l'origine, que les moments successifs de *Féerie*. À l'exception des *Entretiens avec le professeur Y*, toute la production d'après-guerre est déjà esquissée dans ce texte qui inaugure la seconde moitié de l'œuvre. Bien des personnages et des épisodes mentionnés dans les versions A et B du manuscrit se retrouvent dans la version définitive des deux volumes de *Féerie*. Mais l'histoire avait une suite dans la version A du manuscrit. Au lendemain de la nuit de bombardements, Céline, Lili et Bébert faisaient leurs adieux à tous leurs amis de la Butte, la bande errant de l'un à l'autre de leurs lieux habituels de rencontre jusqu'au cimetière Saint-Vincent, où les commérages, les cris, les injures et les bagarres alertent le voisinage. Dans la version A, cette scène connaissait un rebondissement avec l'irruption dans le cimetière de Gen Paul et se poursuivait par un autre épisode. La modification du projet par passage direct au séjour de Sigmaringen, décidée après l'insuccès de *Féerie*, II, laissera cette suite à l'état de rédaction encore provisoire, mais déjà parfaitement célinienne. Voir l'édition critique établie par Henri Godard, Céline, *Romans*, IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, Appendice II pour la version A, p. 565-678 et Appendice III version B, p. 680-858, ainsi que les explications données dans l'« Introduction », p. XV-XVI.

désillusion romanesque réduit le récit national de l'épopée à sa fonction de territorialisation par la langue.

La réécriture de la chanson de geste que fait Céline détourne donc la vocation mémorielle propre à ce genre pour évoquer ce qui est oblitéré par l'histoire officielle de l'après-guerre : la défaite et l'impression vague mais persistante d'une fin de civilisation ; la collaboration et le sentiment de trahison de toute une partie de la population ; les antagonismes, enfin, qui ruinent toute possibilité de réunification nationale. Toute l'ambiguïté du roman de Céline est de dénoncer et d'incarner à la fois l'oubli de l'infamie nationale de la collaboration et de l'antisémitisme.

La voix comme instrument de transmission de l'histoire

Cependant, *La Théorie du roman* de Lukács ne permet pas de mettre en lumière le projet esthétique qui réunit *Féerie* et *La Chanson de Roland*. Les deux œuvres relèvent d'une écriture où le chant devient l'instrument de transmission de l'histoire. La réécriture de l'œuvre attribuée à Turolde montre comment le roman célinien de la voix garde le souvenir de ce que Paul Zumthor appelle « la vocalité » des textes médiévaux :

La vocalité, c'est l'historicité d'une voix. Une longue tradition de pensée, il est vrai, considère et valorise la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle s'articulent les sonorités signifiantes. Pourtant, ce qui doit nous retenir davantage, c'est la fonction large de la voix — dont la parole constitue la manifestation la plus évidente, mais ni la seule ni la plus vitale : je veux dire l'exercice de sa puissance physiologique, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance. [...] Ce qui se propose ainsi à l'attention, c'est l'aspect corporel

des textes médiévaux, leur mode d'existence en tant qu'objets de perception sensorielle. (1985, p. 21)

Étymologiquement, comme le note Daniel Madelénat, « l'épique s'appréhende d'abord comme parole » (1986, p. 23). Dominique Boutet définit plus précisément la particularité de la chanson de geste : « Oralité *et* écriture : c'est la rencontre de l'une et de l'autre qui est le mieux apte à rendre compte des particularités de la technique, des grandes lignes de l'esthétique, et de leurs rapports aux différents moments de l'évolution de la chanson de geste. » (1993, p. 24) Ce qui distingue la chanson de geste des genres narratifs purs, c'est qu'elle apparaît comme une forme mixte, où oralité et écriture sont intimement mêlées. Le problème générique de cette réécriture se noue donc autour d'une poétique où oralité et écriture composent ensemble l'histoire. Les caractéristiques de cette poétique aux frontières de l'oralité et de l'écrit étant nombreuses et complexes, nous nous limiterons à trois d'entre elles parce qu'elles intéressent particulièrement Céline : le principe de réitération, la rythmique du chant et la vocation historique du poème épique, qui prétend toujours être la mémoire d'une société ou d'une communauté.

Le principe de répétition

« La répétition est considérée par les ethnologues comme une caractéristique constante de la poésie orale » (Boutet, 1993, p. 102). On trouve là un point de rencontre entre *Roland* et *Féerie* dans la mesure où les deux œuvres prennent la répétition avec variante comme principe moteur de la narration. La répétition structure également l'intrigue des deux œuvres. La bataille de Roncevaux est livrée deux fois, d'abord

par Roland et son arrière-garde, puis par Charlemagne accouru pour venger son neveu. Céline radicalise ce principe en faisant de la seconde moitié de *Féerie* la reprise constante d'une seule scène de guerre, étirée en roman, où Jules manœuvre pour orienter les avions. C'est la répétition qui, de reprises en variations, amplifie ce fragment de la petite histoire en *gesta* mémorable. Or ce principe de répétition est explicitement érigé en poétique dans *Féerie*. Après avoir été victime d'une hallucination, Céline revient à lui et se retrouve dans sa cellule. Aussitôt, l'épisode se reproduit et l'hallucination recommence : « Ils m'arrachent de mon tabouret! "Blasphémateur! aux endives!...La brouette, charogne!" Ils me routragent!... *Bis repetita! bis repetita!* » (Céline, 1995, p. 133) Précisons que ce principe de *bis repetita* est loin de se réduire à une technique d'écriture imposée par la tradition épique.

La technique de l'écriture épique de *Roland* passe par la reprise de motifs, ces « ensemble[s] plus ou moins étendu[s] de vers, de deux à quinze environ, qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale » (Gittleman, 1967, p. 132). Ce sont dans *Roland* le combat à la lance ou à l'épée, les insultes et les menaces, les prières, les repas, les messages et ambassades, etc. Le style formulaire est un autre élément important de répétition, la formule se définissant comme « la cellule stéréotypée de base, le langage spécifique par lequel le cliché s'actualise » (Boutet, 1993, p. 93). Quand Roland écoute Ganelon, le motif du rire s'actualise par la formule récurrente « *s'en a un ris geté* ». Le roman de Céline ne présente pas de motifs figés semblables à ceux qui émaillent la chanson de geste. Mais la récurrence indéfectible de certaines séquences narratives, centrées autour des mêmes thèmes (les insultes, les bombardements, les meubles qui se déplacent

d'eux-mêmes, la misère et l'opprobre du narrateur, la danse, etc.), les transforme de fait en motifs dans la mesure où le même procédé de reprise donne aux obsessions du narrateur l'aspect de l'immémorial et constitue la chair du texte. De même, la reprise constante de certaines expressions et de certains termes leur donne l'aspect d'une convention de langage. Céline trouve là une « systématisation » de son goût pour les calembours, qui ne sont qu'une manière, différente des formules épiques, d'actualiser un cliché de la langue¹³. Le narrateur et personnage principal des romans précédents, ce « Barde [qui] a mu », est prédisposé par l'onomastique à « corner » l'olifant, mais c'est lui qui se fait « encorner¹⁴ » par Jules, qui lui vole Lili. Céline s'amuse en particulier des bifurcations étymologiques entre le vocabulaire de l'ouïe présent dans *La Chanson de Roland* et celui de la zoologie. L'olifant, instrument emblématique du héros de la chanson, est ainsi remplacé par un « éléphant précautionneux¹⁵ » (F, p. 316),

¹³ Le calembour de *Casse-Pipe*, mentionné par Jean-Louis Cornille, donne également un exemple éclairant de ces « calembours formulaires ». Le Meheu, une sentinelle stupide, a oublié le mot de passe qu'il doit donner pour pouvoir rentrer dans le camp. Il se rappelle seulement que c'est un « nom de bataille » : on essaie « Magenta », « Malplaquette » (CP, p. 65), on songe même à « Charlemagne », mais sans succès. Le maréchal des logis se penche au-dessus du planton anonyme qui finit par lâcher le morceau, « Marguerite ». L'officier, quant à lui, constate laconiquement : « *Ma parole, il est rond, ce veau !* » (CP, p. 90) Le nom de code était en somme une formule épique qui déraile parce qu'elle revient sans rappeler le nom illustre qu'elle célèbre. Ce mot perdu sous forme de calembour désigne la toute première des grandes batailles de la littérature française.

¹⁴ Le verbe « corner », soit « sonner du cor », est fréquent dans *La Chanson de Roland* : « Co dist Rollant cornerai l'olifant/Si l'orrait Carles » (v. 1702, 1710 et 1715).

¹⁵ Olifant est issu « par un développement de sens métonymique (1080) de l'ancien français *olifant* (1165) "éléphant", variante d'*éléphant*. On relève pour la première fois *olifant* dans *La Chanson de Roland* au double sens d'« ivoire »

Normance, personnage obèse, matérialiste et lâche dont le nom fait référence à la langue anglo-normande de la chanson de geste et indique qu'il est l'exacte négation des idéaux épiques chantés par Tuoldus. L'ours, souvent offert à l'ennemi afin d'appuyer une ambassade dans le *Roland*¹⁶, fait l'objet d'échanges autrement moins diplomatiques, les insultes « oursines » qui reviennent fréquemment pour qualifier Jules, ce « *sale ours*¹⁷ » (F, p. 274). Ailleurs, les voisins de cellule du narrateur sont des « otaries » (F, p. 66 et 76) ou des « phoques » (F, p. 63). Le premier terme vient du grec *ôtarion*, « petite oreille » – que l'on retrouve dans « otite » ; le second est emprunté au grec *phôkê* « phoque, veau marin », lui-même dérivé de *kôphê*, féminin de *kôphos* « émoussé », « sourd », « assourdi ». Le bestiaire de *Féerie* renvoie ainsi à l'ouïe, si importante pour l'écriture « bruitique » de l'histoire qu'entend faire le roman. Les batailles, les cors et les agonies du *Roland* sont des morceaux d'anthologie et forment l'étymon de la langue française dont les mots résonnent dans le récit des guerres du XX^e siècle.

et de « petit cor d'ivoire », acception qui s'est maintenue, en référence à un cor médiéval » (Rey, 2006, p. 1205).

¹⁶ Le traître Blancardin conseille ainsi au roi Marsile : « *Vos li durrez urs et leons e chens* » (v.30), soit : « *Vous lui [à Charlemagne] offrirez des ours, des lions, des chiens* ». D'autres mentions paraissent dans le même contexte diplomatique (v. 128, 183), et dans les visions de Charlemagne (v. 2542 et toute la laisse 186).

¹⁷ « *J'espère qu'il va brûler ton ours ! ton demi-ours !* » (F, p. 271) ; puis « *Saute ours !* » (F, p. 269) ou encore « *ce sale ours* » (F, p. 274). Jules est misanthrope comme un ours mal léché, il s'est « oursifié », et, conformément au sens ancien du mot, qui désignait des constellations par imitation du grec *arktos*, il est en communication directe avec les étoiles. Voir *Dictionnaire historique de la langue française* (éd. Alain Rey), Paris, Le Robert, 2006, p. 2507.

Une rythmique du chant

La seconde caractéristique de cette écriture qui intègre des éléments d'oralité, c'est un rythme qui la rapproche du chant. Dans le *Roland*, le découpage logique du récit s'efface devant la recherche d'un ton et d'alternances de tons, la narration s'organise selon un système d'accentuation, un ensemble d'accents disposés en fonction de la valeur émotionnelle de la matière traitée, en liaison avec la recherche d'un ton : « Le jeu des rythmes, des répétitions, des pulsions, à tous les niveaux de l'écriture, opère cette métamorphose aux frontières de l'écriture et de l'oralité. Le style formulaire de la chanson de geste, loin d'être figée en des formules intangibles, engendre par la répétition de nouvelles « formules rythmico-syntaxiques » (Boutet, 1993, p. 111). L'opéra fabuleux de *Féerie* s'organise selon une semblable orchestration rythmique de la bataille, d'abord manifeste dans le vaste effet de crescendo que produit la succession des deux tomes du livre. *Féerie II*, consacré tout entier aux bombardements de Montmartre dont l'intensité va croissant, tire toute son ampleur du prologue qu'est *Féerie I*, où la plainte du narrateur prisonnier domine. À l'intérieur de cette structure en crescendo, la narration fait preuve d'un savant art de l'alternance entre *pianissimo* et *fortissimo*. Entre les colères de Jules et l'évocation des danseuses, la haine des français pour Céline et l'apitoiement du narrateur sur sa condition de paria, il n'y a pas de violence sans relâchement périodique de la tension et l'agression mise en scène s'accompagne toujours de l'évocation du souvenir des victimes de la guerre ou d'une autre séquence propre à émouvoir le lecteur. Céline trouve donc dans l'épique un principe d'ordonnance rythmique du récit qui scande la

démessure de la guerre en mesures musicales. Ce qui distingue son « métro émotif » de l'œuvre de Turol, c'est que la prose célinienne obéit moins à une logique du rythme qu'à un *délire* rythmique qui intègre à la langue écrite ce qui ne relève pas de son système de signes et qui est pur son. Les onomatopées, dont la prédominance est typographiquement visible à chaque page, jouent chez Céline la même fonction rythmique de marque du mouvement épique que les formules dans *Roland*. Les *vlam ! vrroum ! plaf !* rythment tout le roman et engendrent de nouvelles onomatopées. C'est dans ces onomatopées que le roman prend la pulsion de ce qui se raconte et opère comme la caisse de résonance où l'histoire fait retentir ses bruissements, « sonorisation » de l'histoire qui a été analysée par Henri Godard et par Suzanne Lafont¹⁸. Il reste que Céline renoue par cette réécriture avec une voix collective, « la voix des origines »,

¹⁸ Dans une analyse bakhtinienne qui fit date, Henri Godard montra jadis comment la trilogie allemande confronte la langue française à des *altérités* linguistiques comme celle d'une langue « babélisée » composée de mots étrangers (anglais, allemands, mais aussi polonais) ou, de nature différente, celle d'onomatopées qui enregistrent les bruits du monde sur la page (bombardements, sons divers entendus dans une prison, bruits des chiens, du téléphone à Meudon, etc.) (Godard, 1985, p. 119-121). L'article de Suzanne Lafont « Des collabos aux balubas : le miroir sonore de l'histoire » détaille précisément ces deux éléments à propos de l'écriture de *D'un château l'autre*, marquée par l'abondance d'exclamations et d'onomatopées de toutes sortes ainsi que par un grand nombre d'idiomes étrangers. Céline crée ainsi, explique l'auteure, une langue dans la langue où s'entend « une langue "barbarisée", ensauvagée et oralisée », un idiome à part qui correspond à un dispositif, fait d'échos et de rumeurs, propre à rendre sensible les « phénomènes de revenance dans l'histoire, que celle-ci soit personnelle ou collective, les diverses époques se réverbérant les unes dans les autres sur la pellicule sonore qu'est devenue la page » (Lafont, 2013). Roman centré sur une communauté montmartroise qui se disloque, *Féerie pour une autre fois* ne fait que peu de place aux idiomes étrangers. Cet opéra fabuleux multiplie en revanche les onomatopées avec une abondance et une virtuosité inédites dans les œuvres précédentes et qui amorce le projet d'une écriture de l'histoire d'après les sons, les bruits que l'historiographie officielle n'entend pas.

qui fondait son autorité sur le chant et la musique. L'hommage à Roland correspond d'ailleurs à une quête lyrique, quête d'un retour aux origines du chant pour en changer le ton :

Y a une petite rue Aristide observons!... Aristide Bruant! et pas de rue Roland... Ça me chiffonne!... Les rues me passionnent! les avenues, les squares! ... l'injustice! la gloire? Pourquoi Aristide, pas Roland? Peut-être une question de prison? pas fait de prison ni l'un ni l'autre... Je m'en occuperai! Je m'en occuperai! Je réfléchirai! (Céline, 1995, p. 130)

La comparaison avec Aristide Bruant n'est pas fortuite. Faute de pouvoir lui offrir une rue, Céline transforme l'appel de Roland en musique : ce sont les chansons de Céline, « À Nœud coulant » et « Règlement », dont la lettre et les partitions reviennent dans le roman avec une répétition toute épique : « mes musiques pour livres! Considérez ce que je médite! Marre de prose! chansons partout! Comme Roland! comme Aristide! le triomphe du vers et des notes! » (Céline, 1995, p. 63) Le projet musical du roman consiste à reprendre le chant épique là où Roland avait dû l'abandonner pour en poursuivre la répétition jusqu'à échapper à la répétition : la chanson de geste, faisant ritournelle, s'est transformée en une romance montmartroise. C'est à la lumière de cette voix du fond des âges qu'il faut relire l'art poétique de Céline, dont on a dit qu'il fait entrer l'oralité dans la littérature. À l'orée de ce chant des origines, nous dirions plutôt que la poétique de Céline donne à l'oral la mémoire de l'écrit pour retrouver un chant des origines.

Cette œuvre, réputée pour la tyrannie de son énonciateur omniprésent, se nourrit ainsi d'un dialogue permanent avec des textes oubliés de l'histoire littéraire et déploie sa créativité linguistique en faisant entendre une altérité fantomale, un ensemble de voix, de figures et d'épisodes historiques qui

imposent leur retour avec la persistance d'une hantise. Le dialogue spectral que tisse *Féerie pour une autre fois* avec la figure de Roland attribue au roman célinien la fonction d'être un espace de reconstruction de la mémoire collective à partir de ses trous et de ses figures oubliées. En ce sens, le néologisme d'« oubliothèque » jadis inventé par Proust¹⁹ définit bien cette histoire des oublis de l'histoire qui convoque un spectre littéraire tombé dans l'oubli pour raconter un épisode peu connu de la Seconde Guerre mondiale et dévoiler la part d'amnésie de la société d'après-guerre. Du moment qu'on le considère dans une perspective sociocritique ou, comme nous l'avons fait, dans le cadre de la théorie du roman de Lukács, le fantôme qui surgit dans *Féerie* apparaît comme le spectre de toute une époque. L'histoire de la trahison de Ganelon n'évoque que trop directement les antagonismes irréductibles et le sentiment de trahison de toute une partie de la population qui minent le projet de réconciliation nationale de l'après-guerre. Il est l'angle mort du récit magnifié de la Libération, la part d'oblitération et d'oubli sur laquelle il se construit et qui continue de hanter la mémoire collective des années cinquante. Cette survivance irréductible, celle-là même qui fait le pouvoir de hantise d'un spectre, l'écriture célinienne la transfigure dans une poétique du chant qui parie à son tour sur les richesses rythmiques de la répétition épique comme instrument de transmission de l'histoire. Cette poétique spectrale inverse les rapports entre oralité et écriture propres à l'écriture célinienne, dont on dit généralement qu'elle transpose dans l'écrit le langage parlé. À la lumière de ce chant des origines que *Féerie* cherche à répercuter, la prose célinienne investit au contraire

¹⁹ Cité par Lafont, 2005, p. 198.

l'oralité par la mémoire de l'écrit. On ajoutera, en guise de conclusion, que le dialogue de spectres que Céline pratiquait dans les années 1950 s'est largement ébruité dans la littérature contemporaine, Céline étant lui-même devenu un spectre qui hante la modernité. La figure de Céline est omniprésente dans le Paris littéraire et artistique qu'explore Julián Rios dans *Le Pont de l'Alma*. *La Place de l'Étoile* de Patrick Modiano ou *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell revisitent également l'histoire de la Seconde Guerre mondiale par un dialogue avec l'auteur du *Voyage*. Il semble que ces auteurs aient compris le sens du titre du roman. Écrire, c'est passer un contrat avec des spectres et payer sa mort par des féeries qui trouveront peut-être une chance d'être entendues *une autre fois*.

Bibliographie

- BEZZOLA, Reto R. (1949), « De Roland à Raoul de Cambrai », *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à E. Hoepffner*, Genève, Slatkine, p. 195-214.
- BOUTET, Dominique. (1993), *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1975 [1970]), *Casse-pipe suivi du Carnet du cuirassier Destouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- (1995 [1952 et 1954]), *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». Cette édition réunit en un seul volume les deux romans de Céline précédemment parus sous les titres *Féerie pour une autre fois* et *Normance*.
- (1993), *Féerie pour une autre fois*, version A et B, dans *Romans*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 566-858.
- CORNILLE, Jean-Louis. (2004), *Céline d'un bout à l'autre*, Amsterdam, Rodopi.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GIBAUT, François. (1981), *Céline. Cavalier de l'apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France.
- GITTLEMAN, Anne Iker. (1967), *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz.
- GODARD, Henri (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- HOUDEBINE, Jean-Louis. (1993), « Céline l'ancien », *L'Année Céline*, Tusson, Du Lérot, p. 195-200.
- JONIN, Pierre. (1979), « Introduction à la Chanson de Roland », dans *La Chanson de Roland*, trad. Pierre Jonin, d'après le manuscrit d'Oxford, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques ».
- KOUROUMA, Ahmadou. (2001 [1970]), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

- LAFONT, Suzanne. (2005), *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes/Situation 60 ».
- . 2013, « Des collabos aux Balubas : le miroir sonore de l'histoire dans *D'un Château l'autre* », dans *Actes du dix-neuvième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Céline et l'Allemagne* (Berlin), Paris, Société des études céliniennes, p. 163-178.
- LITTELL, Jonathan. (2006), *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
- LUKÁCS, Georg. (1971 [1920]), *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier.
- MABANCKOU, Alain. (2006), *Mémoires de Porc-épic*, Paris, Seuil.
- MADELÉNAT, Daniel. (1986), *L'Épopée*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes ».
- MODIANO, Patrick (1968), *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. (1988), « Définition du genre », dans *L'Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout (Belgique), Brepols Publishers, fasc. 49, p. 25-42.
- RÍOS, Julián. (2010 [2009]), *Pont de l'Alma. Roman*, trad. Albert Bensoussan et Geneviève Duchêne, Auch, Tristram.
- VAN HEMELRYCK, Tania. (2009), « *La Chanson de Roland* aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. De la glorification nationale à l'instrumentalisation idéologique », dans François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert (dir.), *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 3, « Les écrivains et le discours de la guerre », p. 27-35.

VIGNY, Alfred de. (1973 [1826]), « Le Cor », dans *Poèmes Antiques et Modernes — Les Destinées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/NRF ».

WATT, Philip. (1991), « Chateaubriand dans les *Cahiers de prison* de Céline », *Année Céline*, p. 11-19.

ZAGDANSKI, Stéphane. (1993), *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini ».

ZUMTHOR, Paul. (1985), *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil.

Résumé

Féerie pour une autre fois abonde en allusions à toute une littérature historiographique. Au sein de cette vaste bibliothèque, *La Chanson de Roland* se distingue par le nombre de références et d'allusions mais aussi parce que le personnage de Roland y est une figure d'identification pour le narrateur. En revenant à l'ancêtre médiéval de *Féerie*, notre analyse ne cherche pas à épuiser la richesse stylistique de cet intertexte ; elle interroge plutôt sa thématisation en un cas de spectralité qui nous informe sur ce qu'est l'écriture célinienne de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

Abstract

Fable for Another Time is replete with references to a large corpus of historiographical literature. In this vast library,

The Song of Roland distinguishes itself not only by the number of times it is referred to, but also because the narrator is identified with the figure of Roland. By looking at how Céline rewrites *The Song of Roland*, our analysis staves off the stylistic richness given to this intertext, and instead examines the way Céline uses the character of Roland as a spectre, thereby revealing how he writes about Second World War.

L'ekphrasis dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle

Jorge Antonio Calderón
Simon Fraser University

L'œuvre romanesque de Dany Laferrière est profondément influencée par la réflexion sur l'image¹, que ce soit la photographie, le cinéma ou la peinture. Plus particulièrement, la relation entre la littérature et la peinture est d'une grande importance dans ses livres. Pour cette raison, la notion

¹ À la fin de *L'Odeur du café*, p. 216, Laferrière précise que l'inspiration du livre lui vient d'une image qui est liée à ses souvenirs d'enfance : « [...] j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule scène qui m'a poursuivi si longtemps : un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province. »

d'ekphrasis peut nous aider à mieux comprendre l'interaction entre la poétique de l'auteur et sa vision de la peinture. Dans cette étude, nous proposons l'idée que, dans les romans de Laferrière, la description de peintures a pour principal but de réfléchir à l'acte de création littéraire. Par l'ekphrasis, l'auteur présente indirectement les rouages de sa manière d'écrire un roman. Par la façon dont il décrit des peintures au cours de ses récits, Laferrière explique aussi une certaine démarche d'interprétation des textes littéraires. Pour ces raisons, l'étude de l'ekphrasis dans les romans de Laferrière nous permet, par un détour, de mieux comprendre la conception qu'il a du processus de création et de réception d'une œuvre littéraire. Afin d'explorer la problématique de l'ekphrasis en tant que système d'interaction textuelle dans les romans de Laferrière, nous commencerons par définir de manière générale cette notion en nous appuyant sur divers travaux théoriques. Ensuite, nous présenterons les idées que Laferrière développe sur la peinture primitive. Précisons que nous nous intéressons uniquement à la perspective de l'auteur sur ce qu'il appelle la peinture primitive. Pour cette raison, les définitions de ce type de peinture que nous analyserons seront seulement fondées sur le point de vue de Laferrière et sur les différents commentaires que l'auteur a faits à ce sujet. Enfin, nous lirons de manière très détaillée la description qu'il fait de la toile *Grand intérieur rouge* de Matisse, qu'il a insérée dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, son premier roman, publié en 1985.

Définitions théoriques de l'ekphrasis

La notion d'ekphrasis peut être définie à partir de points de vue divers. James A. W. Heffernan a proposé une définition

relativement simple et précise de l'ekphrasis puisque, pour lui, elle est « the verbal representation of visual representation ». (1993, p. 3) L'ekphrasis marque donc le passage d'un système de représentation visuel vers un système de représentation linguistique. Elle est ainsi une représentation au deuxième niveau : la représentation d'une représentation. Dans ce cas, l'ekphrasis n'est pas une stratégie artistique pour représenter directement la réalité. Elle est plutôt la reconstruction d'une forme de construction de la réalité.

Les idées de Philippe Hamon sur l'ekphrasis ajoutent des éléments de réflexion à la définition de Heffernan. Pour Hamon, l'ekphrasis est une « description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire — peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. — que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction » (1991, p. 8). Hamon limite donc la portée de l'ekphrasis au champ de la création littéraire, ce qui est à notre avis contreproductif. Il est préférable de prendre en compte l'ensemble des possibilités de représentations linguistiques créées à partir de représentations visuelles, comme le fait Heffernan, afin de ne pas réduire l'ekphrasis à un usage simplement littéraire, puisqu'elle fait partie, par exemple, de la critique d'art.

Toutefois, le fait que la reprise d'une œuvre d'art par l'ekphrasis dans un texte puisse être réelle ou imaginaire est important. Si l'œuvre d'art, en tant que point de référence, existe réellement, alors l'ekphrasis est une représentation linguistique d'une représentation visuelle. Par contre, si l'œuvre d'art a aussi été imaginée par celui qui la décrit, alors l'ekphrasis est la représentation d'une fiction, qui n'a pas de

réfèrent réel, dans une fiction. Dans ce cas, la description d'une œuvre d'art fictive est une représentation littéraire de premier niveau. Dans la définition qu'elle propose de l'ekphrasis, Margaret H. Persin note, comme le fait Hamon, que ce type de description peut faire partie d'un « poetic text that makes reference to a visual work of art whether real or imagined » (1997, p. 18). Ensuite, elle élargit, dans le cadre de son travail, la définition de l'ekphrasis : « I will include in this broadly viewed framework a poetic text which refers to the œuvre of a particularly named artist: this type of text may not make reference to a specific art work, but rather attempts to capture the essence of, or pay homage to, an artist's style. » (p. 18) Persin inclut donc les références d'ordre général à l'œuvre d'un artiste sans qu'il soit nécessaire, pour qu'il y ait ekphrasis², de décrire ladite œuvre de manière détaillée.

Pour sa part, Claus Clüver propose une définition sémiotique de l'ekphrasis qui reprend des éléments déjà mis en évidence par Heffernan, Hamon et Persin. La définition suivante de Clüver a l'avantage d'être particulièrement fonctionnelle pour l'analyse d'un grand nombre de types d'ekphrasis :

Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system. This definition uses the term "text" as it is used in most semiotic discourses. It does, of course, include non-literary verbalizations (as in art criticism) of texts that are not necessarily works of art (such as posters

² Dans *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, par exemple, Laferrière fait référence à Basquiat sans nécessairement décrire ses œuvres de manière systématique : « J'ai rencontré Jean-Michel Basquiat quelques jours avant sa mort. Avant ou après, cela n'a plus d'importance pour personne. Il achetait des fruits, à trois heures du matin. Des oranges, je me souviens. J'avais vu une de ses toiles, par hasard, chez un couple haïtien, à Brooklyn. Je l'avais reçue comme un violent coup de poing au plexus. » (p. 302)

and photographs), and it makes explicit the fact that these non-verbal texts may exist only in their verbalization. The definition does not restrict the objects of ekphrasis to representational texts: it covers architecture, as well as absolute music and non-narrative dance. (1997, 26)

À partir d'une étude de l'œuvre critique de Breton, Michael Riffaterre, quant à lui, souligne des caractéristiques de l'ekphrasis qui dépassent les définitions plutôt structurelles que nous avons présentées jusqu'ici. La première partie de l'explication de Riffaterre reprend l'idée générale de Heffernan, puisque l'ekphrasis est pour lui « le genre littéraire dont le but est de représenter avec des mots une représentation visuelle » (2002, p. 201). Il met ensuite l'accent sur le processus d'interprétation qui fait partie de la représentation au deuxième niveau qu'est l'ekphrasis, car l'une des conséquences de ce procédé textuel est « de motiver dans un second mouvement l'interprétation de la peinture par une mimésis de mimésis » (p. 201). Notons qu'au lieu de parler de la représentation d'une représentation en ce qui concerne l'ekphrasis, Riffaterre choisit la notion plus classique et aussi plus particulière de la « mimésis », réduisant par conséquent le processus de représentation à une conception plus traditionnelle de la représentation de la réalité qui pourrait être jusqu'à un certain point inscrite dans la lignée réaliste occidentale.

L'une des contributions importantes de Riffaterre à la réflexion sur l'ekphrasis concerne la manière dont il souligne la valeur herméneutique de cette dernière. Pour lui, il est possible

d'utiliser cette herméneutique de l'art de peindre en général, ou d'une toile en particulier, [pour] justifier ou [pour] rationaliser les jugements de valeur qu'on attend de toute critique. On en attend ces jugements, certes, mais cela n'exclut pas la

possibilité que la démarche critique soit moins le but ultime que le moyen d'autre chose. (p. 201)

La reprise d'une peinture, par exemple, témoigne d'une sélection critique, d'une reconstruction et d'une signification autre de l'œuvre ainsi intégrée dans un texte. Le but du processus de création d'une ekphrasis peut, pour Riffaterre, dépasser ce qu'il appelle « une démarche critique » qui viserait, entre autres, l'évaluation et l'interprétation de l'œuvre visuelle représentée par un nouveau système linguistique.

L'autre contribution de Riffaterre à la compréhension du fonctionnement de l'ekphrasis touche à ce qu'il déduit de son étude des textes de Breton : « L'œuvre critique de Breton serait alors un exercice sur la surréalité, très semblable à ses poèmes. » (p. 201) L'écrivain surréaliste n'aurait donc pas tout à fait rendu compte des œuvres artistiques qu'il a critiquées. Sa démarche critique aurait plutôt été au service de son processus de création littéraire. Les ekphrasis de Breton, selon Riffaterre, sont seulement en apparence des reprises textuelles de représentations visuelles. Dans les faits, ces ekphrasis contribuent à la réflexion littéraire sur le surréalisme. Pour cette raison, Riffaterre ajoute :

Bien qu'utilisant une rhétorique spécialisée, son *ekphrasis* nous rappelle à chaque instant que ce mot était synonyme d'un autre trope, l'hypotypose, désignant à la fois la représentation frappante, directe, immédiate, et émotionnelle des sentiments que suscite en nous le monde extérieur, et la lecture symbolique qui nous sert à prendre cette interprétation à notre compte, qui nous sert à l'intérioriser. Intérioriser est ici le mot-clef. (p. 201)

Le processus de l'ekphrasis commencerait donc par la relation qu'un sujet établit avec le monde extérieur. L'intériorisation de l'altérité à laquelle est confronté le sujet serait l'étape suivante.

Une fois l'altérité intégrée et filtrée par l'expérience de son intériorisation, alors elle serait extériorisée par une représentation subjective et relative qui prendrait la forme de ce que nous appelons l'ekphrasis. D'une certaine façon, Riffaterre met en évidence les qualités phénoménologiques et herméneutiques de l'ekphrasis. Il dépasse de cette façon les définitions structurelles de cette dernière. Dans cet article, nous proposons une réflexion sur l'utilisation et l'influence de l'ekphrasis dans l'œuvre de Dany Laferrière dans laquelle nous centrons l'analyse sur des questions touchant plus particulièrement à des enjeux d'ordre herméneutique³. Ces enjeux, tels que définis par Riffaterre, sont analysés à travers, tout d'abord, une étude de la conception de la peinture primitive que Laferrière explique dans *J'écris comme je vis*, entretien avec Bernard Magnier qui a été publié en 2000, et ensuite une analyse minutieuse de la description de *Grand intérieur rouge*, qui est faite par le personnage de Vieux, dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*.

La peinture primitive

Quand Laferrière réfléchit à la question du rythme, il fait des références à la musique et à la danse ; quand il pense à celle du style, il cite alors l'influence de la peinture primitive haïtienne. L'idée du style prend en considération et la forme et le contenu

³ Le rapport qu'établit Riffaterre entre intériorité, extériorité et altérité est particulièrement intéressant dans le cadre de l'étude des romans de Laferrière parce que la relation entre soi et l'autre est une thématique centrale dans ces derniers. La définition que propose Riffaterre de l'ekphrasis nous permet de lier le contenu thématique et la forme textuelle des œuvres de Laferrière. Pour des analyses du thème de l'altérité dans les romans, voir Purdy (1992), Lamontagne (1997) et L'Hérault (1998).

de l'œuvre, car cette question n'est pas traitée seulement de manière formaliste et technique par l'auteur. En ce qui concerne le style, les œuvres de certains peintres ont eu une influence sur la définition qu'en propose Laferrière :

Les peintres primitifs haïtiens m'ont donné ma plus grande leçon d'esthétique. Et c'est vrai que, quand j'écris, je tente de faire comme eux, c'est-à-dire que j'essaie d'intoxiquer le lecteur de façon qu'il ne puisse penser à un autre univers que celui que je lui propose. Je l'envahis. Je m'installe comme une évidence chez lui. C'est à prendre ou à laisser. (2000, p. 128-129)⁴

L'œuvre doit donc avoir un effet physique sur le spectateur ou le lecteur. Elle doit provoquer un état d'esprit différent — un état que nous pourrions qualifier de second. Le lecteur des romans doit atteindre une perception et une expérience de lui-même, des autres et des choses qui lui permettent de toucher à une nouvelle conscience du monde. L'art est toxique comme une drogue et comme un poison. En même temps, l'art peut aussi, par sa toxicité, être un remède.

En acceptant d'entrer dans l'univers de l'œuvre romanesque, le lecteur pénètre au cœur d'une expérience grâce à laquelle il atteint un état second qui lui permet de prendre conscience de l'être et du monde d'un autre point de vue. Cette pénétration est en fait une interpénétration : le lecteur entre dans l'univers de l'œuvre et l'œuvre entre dans l'univers du lecteur. Pour que le poison ou la drogue ou le remède agisse, le lecteur doit accepter de conclure le pacte que l'auteur lui propose dans son œuvre. Au sujet de la peinture qui l'intéresse, Laferrière ajoute :

⁴ Dany Laferrière. *J'écris comme je vis*, p. 128-129. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle *JCJV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Quand vous êtes devant un bon tableau primitif (j'adore le mot *primitif*), l'univers qui vous est proposé n'est pas un univers d'analyse, il n'y a rien à corriger, surtout pas à faire remarquer que ce petit bonhomme assis sur cette chaise n'est pas très bien dessiné. Ce n'est pas ainsi que cela se passe ici. Gardez ces habitudes pour les salons. (JC/V, p. 129)

Derrière l'apparente simplicité et la naïveté des tableaux qui explorent une esthétique primitive se cache la question de l'origine. L'artiste tente un retour vers la source. Il cherche à revenir vers l'état originaire des êtres, du monde et de l'art. Il réfléchit à la possibilité de les faire surgir par son œuvre tels qu'initialement ils lui apparaissent avoir été. La démarche esthétique des peintres haïtiens auxquels fait référence Laferrière est pour cette raison originale et originelle. L'œuvre ainsi créée ne peut pas être analysée, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être décomposée en ses différentes parties, car ses éléments sont inséparables : le tableau est une expérience esthétique totale. Le sens global de l'œuvre doit être reçu et accueilli tel qu'il est donné à voir par la peinture dans son ensemble, et donc sans essayer de réduire par l'analyse la vision du monde qui y est inscrite. *L'Odeur du café* et *Le Charme des après-midi sans fin*, par exemple, prennent la forme d'un retour vers l'enfance, c'est-à-dire vers la source de l'inspiration créatrice du personnage écrivain de ces deux récits. De plus, la fragmentation de l'écriture⁵ rappelle les coups de pinceau des peintures naïves. Dans *L'Odeur du café*, les tableaux enfantins de quelques courtes

⁵ Cécile Hanania (2005, p.76) décrit un phénomène semblable de fragmentation de l'écriture dans son étude d'*Éroshima* : « Bien que sous-titré "roman", *Éroshima* n'a ni l'unité, ni la cohérence d'une narration romanesque. Constitué de seize parties ou tableaux disparates, de longueurs très inégales (une à quatre-vingts pages), le texte mélange, dans une confusion qui frise parfois le coq-à-l'âne, réflexions historiques, saynètes érotiques et entretiens fictifs. »

lignes se succèdent et s'accumulent, comme dans celui où Vieux Os parle du paradis : « Un jour, j'ai demandé à Da de m'expliquer le paradis. Elle m'a montré sa cafetière. C'est le café des Palmes que Da préfère, surtout à cause de son odeur. L'odeur du café des Palmes. Da ferme les yeux. Moi, l'odeur me donne des vertiges. » (Laferrière, 1999, p. 19)

Comme dans le cas de la musique et de la danse, le corps est central dans l'expérience de la peinture primitive haïtienne. Laferrière remarque que « [d]ans la plupart des toiles occidentales, le point de fuite est au fond du tableau. Comme une invitation à pénétrer dans le tableau. On s'installe ainsi dans l'univers du peintre, et on étudie, on regarde, on flâne. » (*JCJV*, p. 128) Le point de fuite est le point imaginaire que le peintre choisit sur la toile afin de construire la peinture en créant un effet de perspective. Le point de fuite sert au peintre à dessiner sur la surface de la toile des objets et des espaces en trois dimensions. Par un dessin qui occupe seulement la largeur et la hauteur de la toile, le peintre crée l'illusion d'une troisième dimension, celle de la profondeur. En orientant son regard à l'aide du point de fuite, le spectateur peut étudier la construction d'une peinture.

Habitué à apprécier la structure d'un tableau en utilisant le point de fuite pour guider son regard, Laferrière l'a cherché dans les peintures naïves sans succès. Puis, il a découvert que le point de fuite ne se trouvait pas sur la toile. Le point de fuite est remplacé dans les tableaux naïfs par le point de vue du spectateur, comme il le précise : « Je l'ai cherché jusqu'à ce que j'aie découvert que c'était mon plexus qui servait de point de fuite. » (*JCJV*, p. 128) Les peintures naïves ne sont pas des représentations qui ont pour but de reproduire la perception

visuelle de la réalité par un effet de perspective. Ces peintures donnent préséance à la relativité du point de vue et à la subjectivité. Le spectateur doit voir, comprendre, expliquer et interpréter l'exploration d'un monde imaginaire à partir de son expérience. Parce qu'il n'y a pas de point de fuite, le spectateur doit accepter de faire sienne la vision du monde que le peintre a créée. Une fois qu'il a vécu cette expérience artistique, alors le spectateur peut interroger le tableau. Il peut ensuite se questionner sur la peinture.

Si le spectateur doit entrer dans l'espace des tableaux qui sont construits de manière classique à partir de points de fuite, il doit au contraire laisser la peinture naïve le pénétrer. Ainsi, le point de vue du spectateur coïncide avec celui qui informe le monde du tableau. Une fois le spectateur intoxiqué par l'art naïf, il expérimente sa force esthétique, poétique et herméneutique. Laferrière explique ce phénomène artistique de la manière suivante : « Imaginez maintenant une scène de marché comme il y en a plein dans la peinture haïtienne, et que tous ces gens, tout ce tintamarre, ces cris, ces rires, ces marchandages, imaginez que tout cela vous pénètre brusquement dans le corps. Quel choc ! Quelle musique aussi ! » (*JCJV*, p. 128) Par cette expérience artistique, l'image picturale apparemment immobile se met en mouvement. Un univers dynamique émerge par la fusion de l'œuvre et du spectateur. Le silence du tableau se métamorphose en « tintamarre », en « cris », en « rires », en « marchandages ». Les personnages prennent soudainement vie. L'expérience esthétique devient une possession. Le corps du spectateur pénétré par l'œuvre d'art entre en transe.

Pour cette raison, Laferrière privilégie une conception physique de l'art, et plus particulièrement de la littérature. Son

œuvre littéraire « accorde une importance capitale au corps » (JCJV, p. 140). Dans *Pays sans chapeau*, par exemple, les émotions et les sensations passent par le corps du narrateur, qui est présenté comme un écrivain primitif écrivant dans le récit ce que le lecteur est en train de lire au milieu de Port-au-Prince :

Je suis chez moi dans cette musique de mouches vertes travaillant au corps ce chien mort, juste à quelques mètres du manguier. Je suis chez moi avec cette racaille qui s'entredévore comme des chiens enragés. J'installe ma vieille Remington dans ce quartier populaire, au milieu de cette foule en sueur. Foule hurlante. Cette cacophonie incessante, ce désordre permanent — je le ressens aujourd'hui — m'a quand même manqué ces dernières années. (2006, p. 11-12)

Au tintamarre, aux cris, aux rires, aux marchandages qui émergent des tableaux naïfs haïtiens font écho la musique des mouches vertes, la foule hurlante, la cacophonie incessante de *Pays sans chapeau*.

Grand intérieur rouge

La fascination que Laferrière décrit au sujet de la peinture haïtienne est également provoquée par d'autres œuvres d'art. Il donne l'exemple du tableau *Grand intérieur rouge* de Matisse, qui exerce sur lui la même séduction que celle qu'il ressent face à des peintures naïves d'Haïti : « Instinctivement, dès que je l'ai vu, il m'a sauté au visage. Quelque chose à la fois de neuf et de si ancien. » (JCJV, p. 129) Le tableau est le fruit de la force de création du peintre. Une vision nouvelle du monde émerge de l'œuvre. Et en même temps, le tableau est inscrit dans une tradition artistique. Ainsi, une nouvelle facette de l'histoire de l'art est découverte et explorée par la peinture de Matisse.

L'inconnu que le tableau dévoile est en fait un déplacement et une transformation des œuvres qui font partie de l'histoire et de la tradition de la peinture. Une œuvre d'art est la manifestation concrète d'un dialogue avec d'autres œuvres d'art passées et contemporaines. Il n'y a donc pas de création spontanée, par exemple, d'un tableau, car celui-ci est le résultat de la rencontre et du questionnement de l'ancien par le neuf et du neuf par l'ancien.

De la même façon, la vision du peintre est différente et semblable à celle du spectateur qui est troublé par ce qu'il y a de commun dans cette expérience artistique : « J'avais l'impression étrange de regarder à l'intérieur de moi-même. » (*JCJV*, p. 129) Un dialogue se déroule entre le peintre et le spectateur par la médiation du tableau. La vision du monde qu'un autre être humain propose permet au spectateur de se voir, de se percevoir, de se comprendre tel qu'il ne s'est jamais vu auparavant. La rencontre a lieu dans l'espace commun de l'art. À partir de cet espace profondément humain, la vision de l'être de l'un interroge la vision de l'autre : ce que le peintre questionne de l'être dans son œuvre devient une interrogation possible de son propre être pour le spectateur.

En outre, la vision de l'être dans l'œuvre est complétée par celle du monde : « Force, joie et vivacité des couleurs. J'aurais aimé vivre dans un tel univers. » (*JCJV*, p. 129) Par la force de séduction esthétique, le spectateur est pénétré par l'œuvre d'art. En même temps, il pénètre dans l'univers du tableau. Il est pénétré par les possibilités nouvelles à l'œuvre dans la peinture. Enfin, il désire se pénétrer de cette vision de l'être et du monde. Dans le tableau de Matisse, le neuf et l'ancien, soi et l'autre ainsi que la jeunesse et la vieillesse se conjuguent : « C'est si jeune.

C'est pourtant la dernière grande toile à l'huile que Matisse a peinte, à quatre-vingts ans. » (*JCJV*, p. 129) Le début de la vie se confond avec la fin de la vie, car le commencement porte déjà en lui son aboutissement et l'aboutissement porte encore en lui le commencement. Pour comprendre cela, il a fallu à Matisse l'expérience de toute une vie.

Grand intérieur rouge est aussi la fusion de la vie et de la mort, de la création et de la destruction, de la lumière et de la noirceur qui a lieu à travers la force de la sexualité : « Une telle sexualité ! Une telle vitalité ! » (*JCJV*, p. 129) La force du tableau atteint la sauvagerie, la férocité et la cruauté. À ce degré extrême, Laferrière compare la force de l'art à une pulsion cannibale : « Il n'y a que le cannibalisme qui soit capable de vous procurer une joie aussi spontanée. » (*JCJV*, p. 129) L'art est par conséquent une force d'absorption et de destruction. Création et anéantissement sont au cœur de l'expérience artistique. La séparation entre soi et l'autre disparaît, car il y a intégration et transformation. Le processus artistique est en fait un phénomène de fusion. Matisse souligne cette fusion en peignant des « tableaux à l'intérieur du grand tableau » (*JCJV*, p. 129). Les mises en abîme et la métafiction sont aussi des techniques d'écriture que Laferrière privilégie dans ses romans : « J'aime décrire mes livres à l'intérieur du livre que je suis en train d'écrire. Comme un désir d'avaler son propre univers. Je n'habite plus dans mon univers. C'est lui qui m'habite. Il est dans mon ventre. » (*JCJV*, p. 129) Les mises en abîme sont, pour Laferrière, des procédés picturaux et littéraires qui marquent visiblement et lisiblement les processus de fascination, d'intégration, de transformation et de fusion. Une œuvre d'art est par conséquent toujours une réinvention ; elle n'est jamais une simple invention.

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux, le protagoniste et le narrateur du roman, décrit *Grand intérieur rouge*. La description du tableau a plusieurs fonctions dans la structure narrative du roman. Elle n'est pas une mise en abîme de la même nature que le roman *Paradis du dragueur nègre* que Vieux est en train d'écrire. Mais cette description met en relief l'une des clés herméneutiques pour comprendre le mécanisme de l'écriture de Laferrière. Au premier niveau, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* est un texte provocateur. Dès la reprise raciste⁶ du mot « Nègre » dans le titre, il y a une violence du discours qui est fortement exprimée. Le livre se présente comme un manuel à l'usage des lectrices qui aimeraient apprendre à faire l'amour avec des « Nègres » sans se fatiguer. L'histoire qui est racontée reprend une série de préjugés sur les hommes noirs. Par exemple, les jeunes hommes semblent avoir pour principal but dans la vie de faire l'amour avec le plus grand nombre de femmes. Ils donnent également l'apparence d'être paresseux.

Donc, au premier niveau, le roman est un collage de lieux communs sur le racisme et la sexualité. Cependant, peu à peu, le lecteur prend conscience que les discours sociaux racistes et sexistes sont repris afin de les critiquer. Le roman est en fait ironique ; il faut donc en décoder le texte pour comprendre les remises en question qui y sont proposées. Derrière la banalité de l'histoire qui est racontée sont dévoilées des réflexions sur l'histoire, sur la société et sur la politique. Une fois que l'effet de provocation est dépassé, le lecteur découvre une écriture et un récit intelligents et stimulants intellectuellement. La description

⁶ Sur la question du racisme, voir Naudin (1995), Mayr (2006) et Braziel (2003).

suivante du tableau de Matisse doit être interprétée dans ce contexte :

Je ne sais pourquoi j'ai toujours imaginé l'univers comme cette toile de Matisse. Ça m'avait frappé. C'est ma vision essentielle des choses. La toile, c'est *GRAND INTÉRIEUR ROUGE* (1948). Des couleurs primaires. Fortes, vives, violentes, hurlantes. Tableaux à l'intérieur du grand tableau. Des fleurs partout dans des pots de différentes formes. Sur deux tables. Une chaise sobre. Au mur, un tableau de l'artiste (*L'ananas*) séparé par une ligne noire de démarcation. Sous la table, un chat d'Indienne poursuivi par un chien. Dessins allusifs, stylisés. Flaques de couleurs vives. Sous les pieds arqués de la table droite, deux peaux de fauve. C'est une peinture primitive, animale, grégaire, féroce, tripale, tribale, triviale. On y sent un cannibalisme bon enfant voisinant avec ce bonheur immédiat. Direct, là, sous le nez. En même temps, ces couleurs primaires, hurlantes, d'une sexualité violente (malgré le repos du regard), proposent dans cette jungle moderne une nouvelle version de l'amour. Quand je me pose ces questions — Ô combien angoissantes — sur LE RÔLE DES COULEURS DANS LA SEXUALITÉ, je pense à la réponse de Matisse. Elle m'accompagne depuis. Je ne savais pas encore que ce n'était pas suffisant pour faire face à l'orage de la vie et que je mourrais probablement avec les dents de ce problème enfoncées dans la gorge. (2002, p. 49-50)

L'ekphrasis, dans ce passage, commence par la mise en relief de l'émotion que le protagoniste a ressentie face à la toile de Matisse. Puis, il y a une description et une interprétation du tableau. Enfin, par l'ekphrasis, le narrateur s'approprie l'œuvre de Matisse. Il la fait sienne en l'intégrant dans une réflexion personnelle sur les couleurs, c'est-à-dire sur la race et le racisme ainsi que sur la sexualité. *Grand intérieur rouge* est décrit à partir du regard de Vieux : la subjectivité de la perception, de la compréhension et de l'interprétation est donc mise en évidence. À travers la médiation du tableau, une relation intersubjective est développée entre Matisse, le

créateur de l'œuvre, et Vieux, le spectateur. L'œuvre du premier provoque la réflexion du second. Vieux donne un sens à la peinture qui n'est pas nécessairement directement lié à celui que Matisse désirait explorer au départ. En fait, la signification du tableau est inscrite par Vieux dans sa propre vie. À partir du tableau qu'un autre a créé, Vieux tente de mieux se comprendre et de saisir un sens de l'existence qui, sinon, lui aurait été inconnu. La toile de Matisse devient une représentation possible du monde que Vieux s'approprie à partir d'une quête de sens. La signification du tableau émerge des couleurs « primaires », donc essentielles et fondamentales, desquelles surgissent les émotions que Vieux ressent. Au delà des idées, c'est une expérience des sensations provoquées par l'œuvre qui est centrale.

De la même manière que Laferrière utilise des mises en abîme dans son roman, Matisse en a fait usage dans sa peinture. À l'intérieur de *Grand intérieur rouge*, il peint de nouveau *L'ananas* qui est, d'une part, une citation de l'une de ses œuvres dans une autre œuvre et, d'autre part, une nouvelle création de l'œuvre qu'il a auparavant peinte. Comme *Grand intérieur rouge* porte en lui *L'ananas*, chaque nouvelle œuvre est le fruit de l'expérience de la création des œuvres précédentes. La mise en abîme évoque aussi un processus de cannibalisme : toute œuvre intègre les œuvres qui ont ouvert les voies qui ont rendu possible leur création. L'imaginaire de chaque artiste est nourri par celui d'une multitude d'autres artistes : ce sont là des phénomènes d'influence, d'intertextualité et d'intermédialité. Sans l'art, l'art n'existe pas. Toute œuvre fait partie de l'espace de l'art. Elle est en interaction avec d'autres œuvres qu'elle cite, qu'elle intègre, qu'elle déplace, qu'elle explique, qu'elle réinvente, qu'elle interprète ou qu'elle conteste.

Mais l'art fait aussi partie de l'expérience de la vie réelle. Pour cette raison, les œuvres sont en relation directe avec le monde et les êtres. Du point de vue de Vieux, la toile de Matisse est une réflexion sur le monde et, plus particulièrement, sur la sexualité et sur l'amour. L'art propose donc des manières de vivre et, surtout, de vivre ensemble. Dans l'après-guerre, *Grand intérieur rouge* est une réflexion sur les rapports humains qui sont en constante transformation. Comment faire l'amour après la guerre ? Comment aimer après avoir vécu l'expérience de la guerre ? Matisse tente une réponse en conjuguant le primitivisme et le modernisme dans son tableau. À partir de la représentation picturale d'un salon, Vieux explore tout d'abord le questionnement des couleurs primaires d'un point de vue esthétique. Ensuite, il remet en question les couleurs dans *Grand intérieur rouge* dans le cadre de sa réflexion sur le racisme et la sexualité dans les années 1980. Par une recherche formelle sur la peinture, Matisse a proposé une vision du monde et de l'être dans sa toile. En établissant une relation intermédiaire, à l'aide de l'ekphrasis, entre le tableau *Grand intérieur rouge* et le roman *Comment faire l'amour avec un Nègre sans fatiguer*, Laferrière explore la représentation et la construction des rapports raciaux et sexuels en fonction d'une réflexion sur les couleurs qui passent de la toile de Matisse vers la description des corps des personnages par l'intermédiaire du point de vue de Vieux. Pour cette raison, les recherches poétiques et esthétiques sont également des quêtes éthiques.

Un système d'interaction textuelle

Au cours d'entretiens et dans plusieurs de ses romans, Laferrière réfléchit à la poétique, à l'esthétique et à la

signification de sa démarche littéraire et de son œuvre. L'expérience de l'écriture, la définition et le fonctionnement de la littérature, la relation entre la réalité sociopolitique⁷, la culture et l'art sont des préoccupations sur lesquelles Laferrière revient constamment afin d'approfondir ses idées et de nuancer ses propos. Par une série de parallèles, l'auteur tente d'enrichir ses prises de position. Par exemple, il compare son écriture avec la musique et la danse : « La musique des mots. Je fais danser les mots sur la piste de la page blanche. C'est vrai que je joue de la musique en écrivant. Je souris. Je bouge. J'écris. Je suis chez moi. Je mène la danse. » (*JCV*, p. 122) Par les thèmes de la musique et de la danse, Laferrière inscrit l'importance de l'intermédialité⁸ dans son œuvre comme il met en évidence la centralité de la peinture par son utilisation de l'ekphrasis. Par conséquent, les mots produisent des sons qui deviennent de la musique pour qui sait les déchiffrer. De plus, à partir des mots émergent également des images inspirées par la peinture. De manière plus générale, nous pouvons considérer que toutes ces stratégies d'écriture sont des éléments faisant partie d'un

⁷ La réflexion sur les problèmes sociaux et la politique est centrale dans l'œuvre de Laferrière. Dans son analyse du *Goût des jeunes filles*, Nathalie Courcy (2004, p. 85) souligne que « la fiction et la réalité historique coexistent en permanence. Quoique parcellaires, les allusions à l'histoire haïtienne et aux incohérences politiques caractérisent les aventures du personnage de Dany [...] ».

⁸ L'ekphrasis est bien sûr un procédé intermédial qui fait partie du postmodernisme de l'œuvre de Laferrière. Dans ce contexte, l'intertextualité est également très importante, comme l'a noté Martin Munro (2005, p. 177-178) : « Laferrière's commentary on the Haitian literary tradition in *Pays sans chapeau*, indeed throughout his "American autobiography", is largely effected through ironic intertextual reference to canonical works. From his very first published work, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Laferrière has used veiled, at times almost imperceptible, intertextuality to play with literary archetypes, to subvert them, and ultimately to situate his own work in relation to that of his predecessors. »

système global d'interaction textuelle dans l'œuvre de Laferrière. Pour cette raison, sur le plan formel, l'ekphrasis, l'intertextualité et l'intermédialité font partie du système d'interaction textuelle. Ce système formel répond, fait écho au système thématique qui prend en compte les rapports interculturels, transculturels et transnationaux et il le complète

Par exemple, pour Laferrière, l'œuvre littéraire devrait ressembler à une œuvre musicale, le texte du roman devenant pour lui une partition que le lecteur doit savoir lire afin de pouvoir se livrer à son jeu. Ainsi, il doit posséder certaines connaissances afin de jouer avec la richesse de ses significations. Les romans de Laferrière sont donc à interpréter, car ils appellent le commentaire, l'explication et la glose du lecteur. Ils sont aussi à traduire : la vision du monde que l'auteur représente dans ses romans ne correspond pas à l'horizon d'attente de la plupart des lecteurs. Ce dernier reconnaît des idées reçues, des lieux communs, des préjugés, des stéréotypes qui lui sont familiers, mais leur signification a été déplacée par l'auteur : connaître leur sens général ne suffit pas pour comprendre le fonctionnement poétique et herméneutique dans les romans. Donc, il est nécessaire, pour le lecteur, de traduire la vision proposée du monde en fonction de ses propres références culturelles et sociopolitiques. Si Laferrière déjoue d'une manière unique les lieux communs qui circulent dans une communauté, le lecteur doit à son tour jouer avec les mécanismes textuels et les stratégies herméneutiques du roman afin de dépasser les apparences des stéréotypes et comprendre les déplacements des significations attendues qui sont à l'œuvre dans les romans. À ce sujet, Susan Ireland écrit :

[...] *Comment faire l'amour*, the story of the sexual escapades of an impoverished Haitian immigrant and aspiring author

(Vieux) who shares a run-down apartment with his friend Bouba, reads like a catalog of what one can “do” with stereotypes. Throughout the novel, the wide range of comic devices used by Laferrière — irony, pastiche, parody, intertextual allusions, and wordplay — foregrounds his opposition to the discourses of the past and to the boundaries that seek to contain him — as a writer, as a black man, and as an immigrant. (2005, p. 67)

Par conséquent, l'art est, pour Laferrière, un système d'interaction. Les romans de Laferrière sont certes intertextuels : des références et des citations sont constamment faites au sujet d'autres œuvres. Ils sont aussi intermédiaires : la littérature est enrichie par des comparaisons avec la musique, la danse, le cinéma, la peinture, etc. La conception de l'art est globale pour Laferrière, car la littérature ne saurait exister isolée des autres formes d'art. Le grand art est intégré dans les romans aussi bien que les formes populaires d'art : c'est notamment le cas du *rara*⁹. L'analyse de l'ekphrasis est un point de départ pour mieux comprendre la relation que l'auteur établit entre son œuvre et d'autres formes artistiques. Certes, il y a dans les romans des représentations linguistiques faites à partir de représentations visuelles : l'auteur intègre des descriptions de tableaux, de photographies, d'estampes et aussi

⁹ La culture populaire haïtienne est importante dans les romans de Laferrière comme plusieurs critiques l'ont montré. Pensons notamment à l'analyse que Pierre Deslauriers fait de *Pays sans chapeau* (2001, p. 340-341) : « In *Pays sans chapeau*, Laferrière gives several piquant examples of the relationship between Haitians and Americans and related issues, frequently making reference to local spiritual beliefs. Particularly eloquent is the inquiry of the book's main character, the journalist Vieux Os, into a threat by a fictional Haitian president to gather an army of zombies to resist any invasion of the island by American troops. [...] Popular belief holds that a secret pact was concluded between the Haitian and US presidents whereby American troops occupy the country during the day, while the army of zombies does so during the night. »

des références au cinéma. Par son utilisation de l'ekphrasis, plus particulièrement, Laferrière développe sa pensée sur la littérature. Comme Riffaterre l'a noté au sujet des textes critiques de Breton, la description et l'interprétation des œuvres visuelles ne sont pas toujours le but final de la réflexion proposée par l'ekphrasis. Cette démarche peut être, en fait, une possibilité parmi d'autres pour réfléchir à la création littéraire. Si l'ekphrasis a permis à Breton de développer sa pensée sur le surréalisme, elle permet aujourd'hui à Laferrière d'approfondir sa poétique romanesque. Par le recours à l'ekphrasis, notamment dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, l'auteur réfléchit à la création littéraire indirectement en décrivant, par exemple, *Grand intérieur rouge* de Matisse. D'une part, l'ekphrasis lui offre la possibilité de réfléchir au processus de création littéraire et à l'expérience concrète de l'écriture romanesque. D'autre part, l'ekphrasis a aussi une fonction heuristique parce que Laferrière l'utilise pour explorer la perception visuelle d'une œuvre picturale mise en parallèle avec la lecture d'une œuvre littéraire. En somme, à travers la description, la compréhension, l'explication et l'interprétation d'un tableau, Laferrière présente sa conception du processus de création et de l'expérience d'interprétation de la littérature.

Bibliographie

BRAZIEL, Jana Evans. (2003), « Trans-american Constructions of Black Masculinity: Dany Laferrière, *le Nègre*, and the Late

- Capitalist American Racial *machine-désirante* », *Callaloo*, vol. 26, n° 3, p. 867-900.
- CLÜVER, Claus. (1997), « Ekphrasis Reconsidered: On verbal Representations of Non-Verbal Texts », dans Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund et Erik Hedling (dir.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi, p. 11-33.
- COURCY, Nathalie. (2004), « *Le Goût des jeunes filles* de Dany Laferrière : du chaos à la reconstruction du sens », *Présence francophone*, vol. 63, p. 84-94.
- DESLAURIERS, Pierre. (2001), « African Magico-Medicine at Home and Abroad: Haitian Religious Traditions in a Neocolonial Setting: The Fiction of Dany Laferrière and Russell Banks », dans Jamie S. Scott et Paul Simpson-Housley (dir.), *Mapping the Sacred: Religion, Geography and Postcolonial Literatures*, Amsterdam, Rodopi, p. 337-353.
- HAMON, Philippe. (1991), *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris, Éditions Macula.
- HANANIA, Cécile. (2005), « De Hiroshima à Éroshima : Une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images*, vol. 31, n° 1, automne, p. 75-87.
- HEFFERNAN, James A. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- IRELAND, Susan. (2005), « Declining the Stereotype in the Work of Stanley Llyod Norris, Max Dorsinville, and Dany Laferrière », *Québec Studies*, vol. 39, Spring-Summer, p. 55-77.

- LAFERRIÈRE, Dany. (2002), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB Éditeur, 2^e édition.
- . (2000), *J'écris comme je vis*, Montréal, Lanctôt Éditeur.
- . (2001 [1997]), *Le Charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt Éditeur.
- . (2006 [1996]), *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal.
- . (1999 [1991]), *L'Odeur du café*, Montréal, Éditions Typo.
- . (2002 [1985]), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Éditions Typo.
- LAMONTAGNE, André. (1997), « "On ne naît pas Nègre, on le devient" : La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Québec Studies*, vol. 23, Spring/Summer, p. 29-42.
- L'HÉRAULT, Pierre. (1998), « Le je incertain : fragmentations et dédoublements », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, printemps, p. 501-514.
- MAYR, Suzette. (2006), « Absent Black Women in Dany Laferrière's *How to Make Love to a Negro* », *Canadian Literature*, n° 188, Spring, p. 31-45.
- MUNRO, Martin. (2005), « Master of the New: Tradition and Intertextuality in Dany Laferrière's *Pays sans chapeau* », *Small Axe*, vol. 18, September, p. 176-188.
- NAUDIN, Marie. (1995), « Dany Laferrière : Être noir à Montréal », *Études Canadiennes / Canadian Studies*, vol. 38, p. 47-55.

- PERSIN, Margaret H. (1997), *Getting the Picture: The Ekphrasis Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- PURDY, Anthony. (1992), « Altérité, authenticité, universalité : Dany Laferrière et Régine Robin », *Dalhousie French Studies*, vol. 23, p. 51-59.
- RIFFATERRE, Michael. (2002), « Ekphrasis lyrique », *Romanic Review*, vol. 93, n° 1-2, p. 201-216.

Résumé

Dans cet article, nous proposons une réflexion sur l'ekphrasis dans l'œuvre de Dany Laferrière. Nous partons de l'idée que l'ekphrasis est la représentation linguistique d'une représentation visuelle. Donc, elle est une représentation au deuxième niveau, qui n'est pas en lien direct avec la réalité. L'ekphrasis est plutôt une reconstruction d'une certaine représentation du réel faite à partir d'une première construction. Dans les romans de Laferrière, l'ekphrasis, d'une part, est une description et une interprétation d'une œuvre visuelle et, d'autre part, fait aussi partie de la réflexion générale de l'auteur sur la création littéraire. L'ekphrasis n'est donc pas le but final de l'auteur. Laferrière cherche plutôt à mieux comprendre le processus d'écriture par le détour que lui offre la peinture. Dans le cadre de cet article, nous analysons, tout d'abord, les commentaires de Laferrière sur la peinture primitive. Ensuite, nous étudions plus en détail l'ekphrasis de *Grand intérieur rouge* dans *J'écris comme je vis* et *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Nous essayons ensuite de généraliser le fonctionnement de l'ekphrasis dans les romans en la mettant en parallèle avec l'intertextualité et

l'intermédialité. De cette façon, nous montrons que l'ekphrasis est un élément parmi d'autres que l'auteur utilise pour mettre en place un système d'interaction entre la littérature, le discours social et les autres arts dans ses romans.

Abstract

In this paper, we study the way in which Dany Laferrière uses the ekphrasis in his literary works. First, we emphasize that ekphrasis is the linguistic representation of a visual representation. Therefore, it is the representation of a representation that is not in direct relation with reality. Ekphrasis is more the reconstruction of a representation of reality created from a first construction of reality. In Laferrière's novels, ekphrasis is, on one side, the description and interpretation of a visual work and, on the other side, it also belongs to the way the author thinks about literary creation. Ekphrasis in itself is not the main goal of the author. In fact Laferrière is trying to better understand the writing process through the description of paintings. For that reason, in this paper we analyze, firstly, the ideas that Laferrière has developed about primitive painting. Then, we study in detail the ekphrasis of *Grand intérieur rouge* painted by Matisse and described by Laferrière in *J'écris comme je vis* and *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. We also try to generalize the way in which ekphrasis works to include the mechanics of intertextuality and intermediality. In this way, we show that ekphrasis is one strategy among others that the author uses to implement a system of interaction between literature, social discourse, and the other arts in his novels.

Marie-Claire Blais : l'exigence d'écrire

Dominique Bourque

Université d'Ottawa

Dominique Bourque : Je te remercie très chaleureusement, Marie-Claire, d'avoir donné la Conférence S. Greenberg le printemps dernier, à l'invitation de l'Institut d'études des femmes. Lors de cette celle-ci, intitulée « Combat de la femme écrivain », tu nous as parlé des épreuves qu'ont vécues plusieurs auteures dans des contextes rébarbatifs aux femmes créatrices en général. Est-ce que tu accepterais de revenir sur l'une de ces épreuves, qu'évoque d'ailleurs le singulier dans le titre de ta conférence, soit celle de leur solitude, par exemple en tant que pionnières dans le domaine littéraire ou marginales dans leur société ?

Marie-Claire Blais : Je continue de croire que c'est toujours difficile d'être une femme écrivain, surtout lorsque l'écrivain est d'une grande intransigeance, dans son travail. Virginia Woolf nous parle de cette lutte dans son journal intime.

D. B. : Lors de ta présentation, tu nous as également parlé du courage des femmes auteurs. Or, ce n'est que récemment dans l'histoire de la culture que l'on se penche sur le courage dont les femmes doivent souvent faire preuve dans leur vie, un courage discret qui tranche avec celui plus éclatant (épique) qui a été traditionnellement attribué aux hommes dans les arts. Comment accueilles-tu ce changement ?

M.-C. B. : De façon très positive. Ce courage discret est honorable, mais on sait maintenant, avec l'évolution moderne, que les femmes peuvent exprimer leur courage avec éclat aussi, et même avec colère, dans leurs dénonciations de l'injustice faite aux femmes à travers le monde.

D. B. : Tu as déjà abordé, à partir d'un point de vue intérieur, le thème de la difficile situation des artistes marginalisés dans tes œuvres de fiction. La rédaction de ta conférence a-t-elle apporté un éclairage inattendu sur leur situation ? Celle-ci te semble-t-elle toujours préoccupante ?

M.-C. B. : Oui, toujours préoccupante. Les êtres que la société met à l'écart, tels ces jeunes gens sans avenir dans ce volume récent de *Soifs*, le sixième, *Le jeune homme sans avenir*, font partie de la société même s'ils sont rejetés et incompris; les ignorer, ignorer leurs souffrances et les cruautés qu'ils subissent, c'est comme effacer leurs existences, les anéantir, quand eux aussi ont leurs droits.

D. B. : Je remarque que tu n'as pas employé le mot « écrivaine » ou « auteure » dans le titre de ta conférence. Quelle est ta position sur la féminisation de la langue ?

M.-C. B. : Il me semble qu'on peut employer les deux; c'est plus juste de dire « auteure » toutefois.

D. B. : Dans les années soixante-dix, le mouvement de libération des femmes a brisé la méfiance structurelle qui existait jusqu'alors entre les femmes et elles sont devenues plus audacieuses. Est-ce que cet élan de solidarité et de revendications a eu un impact sur ton parcours d'écrivain ?

M.-C. B. : Bien des écrivains avant les années 1970 avaient exprimé cette révolte; pensons à la grande romancière Claire Martin, à plusieurs autres, Michèle Mailhot, Françoise Loranger et son extraordinaire roman *Mathieu*, bien sûr, Anne Hébert, Gabrielle Roy. Les années 1970 ont confirmé ces prophéties courageuses de ces écrivains, qui avaient exprimé avant l'événement de la révolution féministe, si important, ces élans de revendication solidaire.

D. B. : Qu'est-ce qui t'a le plus soutenue dans ta démarche d'écrivain : les prix, la reconnaissance progressive d'autres femmes créatrices dans le monde, l'appui de telles créatrices, de personnalités imposantes que tu as pu rencontrer, ou de ton lectorat ?

M.-C. B. : La finesse des lecteurs peut nous aider beaucoup dans la continuation de notre travail.

D. B. : Dans tes œuvres, on a l'impression que tu touches à l'universalité de la condition humaine, alors que tes personnages sont souvent marginalisés. Est-ce l'une de tes préoccupations ?

M.-C. B. : Oui, c'est majeur; nous portons en nous l'univers et ses souffrances.

D. B. : Aujourd'hui, on peut difficilement parler d'universalité sans être taxé d'idéaliste, voire d'utopiste. Est-ce que tu es sensible à cette critique associée à la perspective postmoderne ?

M.-C. B. : Oui, toujours très sensible à la critique, comme le sont tous les écrivains, je crois. Mais en même temps, j'ai aussi confiance en la critique; je reçois ces jours-ci des critiques très sensibles et je dirais fraternelles, solidaires, pour *Passages Américains*; souvent elles ont été écrites par de très jeunes lecteurs qui sont inquiets comme je le suis par la survie de la planète, les problèmes du racisme, etc. C'est avec joie et reconnaissance à ces esprits que je lis ces critiques.

D. B. : As-tu le temps de lire de la fiction en ce moment ? Et si oui, peux-tu nous dire quelles œuvres ou auteur-e-s t'inspirent ?

M.-C. B. : Je lis beaucoup, étant membre de plusieurs jurys. Mais aussi en dehors de ce travail. Je lis constamment. En ce moment, je relis Robert Lalonde, qui est un merveilleux écrivain du Québec, encore trop méconnu; c'est un vrai romancier, qui étudie ses personnages en profondeur. Il est aussi d'une grande humanité.

D. B. : À ton avis, qu'est-ce qui fait que les jeunes auteures (Nelly Arcand, Marie-Sissi Labrèche, Virginie Despentes, Wendy Delorme, etc.) et créatrices (Lady Gaga, Beyoncé, Pink) s'intéressent tant au thème de la sexualité depuis plus d'une vingtaine d'années maintenant ?

M.-C. B. : Ce sont toutes des artistes remarquables, écrivains ou artistes qui s'expriment ainsi à travers leur art, quand l'art devient un acte libérateur, sans aucune frontière. Comme on l'a vu plus tôt aussi, avec les artistes du surréalisme, par exemple, à travers des artistes comme André Breton, et plusieurs autres et, plus près de nous, avec un écrivain transcendant la sexualité, dans sa vision poétique, comme le fit Jean Genet dans ce livre très beau, *Notre-Dame-Des-Fleurs*.

D. B. : Est-ce que tu peux envisager la vie sans écrire ? Que t'apporte le fait d'écrire ?

M.-C. B. : Non, je ne peux envisager la vie sans écrire.

D. B. : En terminant, aurais-tu un petit conseil à donner aux jeunes auteur-e-s ?

M.-C. B. : Non, je n'oserais pas. Simplement qu'il ne faut jamais se décourager, C'est un métier exigeant, mais les jeunes écrivains comprennent cette réalité dès l'écriture de leur premier livre; c'est là où chacun s'engage tout de suite dans l'intensité du travail de l'écriture.

D. B. : Mille mercis.

Sergey Zanin, *Société idéale et horizon
d'utopie chez J.-J. Rousseau*,
Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières »,
2012, 327 p.

James MacLean
Memorial University of Newfoundland

Le tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau en 2012 a marqué, comme l'on s'y serait attendu, la publication de plusieurs ouvrages ainsi que l'organisation d'un certain nombre de colloques consacrés au grand penseur du siècle des Lumières. Deux de ces ouvrages examinent la place de l'utopisme dans la pensée de Rousseau, la volumineuse étude (731 pages) d'Antoine Hatzenberger, *Rousseau et l'utopie. De l'État insulaire aux cosmotopies*, et cette étude de Sergey Zanin.

Le livre de Zanin n'est pas (comme son titre pourrait peut-être le laisser entendre) une analyse synthétique et achronique du concept de société idéale dans *Du contrat social* et dans les autres œuvres politiques de Rousseau. Il s'agit plutôt d'une véritable biographie intellectuelle du penseur qui trace l'évolution et la maturation de sa philosophie politique, en distinguant nettement les différentes étapes de cette évolution. Vers le début de son livre, Zanin annonce son principe méthodologique : les analyses de la pensée sociale de Rousseau, affirme-t-il, « ne doivent pas être séparées de l'étude de sa personnalité et de sa subjectivité » (p. 16). Il met ainsi en relief, pour chaque étape de la carrière de Rousseau, les expériences personnelles et affectives de l'écrivain ainsi que les influences et les débats intertextuels avec d'autres penseurs contemporains qui permettent d'expliquer la formation de ses idées concernant l'organisation optimale des relations et des structures sociales. Cette évolution aboutit à l'élaboration par Rousseau, vers la fin de sa carrière, de certains projets politiques concrets, à savoir ses propositions pour l'organisation politique de Genève, de Corse et de la Pologne. À la différence d'Antoine Hatzenberger, à qui il reproche d'avoir tellement élargi le concept d'utopie dans son étude qu'il a effectivement effacé la distinction entre la réflexion et l'imagination chez Rousseau, Zanin préfère parler d'un « idéal de la société » plutôt que d'« utopie » (p. 19-25), même si, dans le titre de son livre, il évoque ce qu'il appelle un « horizon d'utopie » dans l'œuvre de Rousseau.

Selon la thèse principale de l'étude de Zanin, la pensée sociale de Rousseau et sa vision d'une société idéale sont une manifestation de sa doctrine morale et de son idée de vertu, lesquelles se sont formées en des étapes bien précises dans des situations personnelles particulières et dans des contextes

intellectuels où sont présentes les idées d'autres penseurs des Lumières comme Diderot, d'Alembert et Voltaire. En insistant sur des éléments subjectifs et sur la doctrine morale de Rousseau, Zanin suit la tendance des interprétations récentes qui refusent d'effectuer une séparation entre les œuvres philosophiques ou politiques de Rousseau et ses œuvres littéraires. Ainsi donc, pour Zanin, le roman *La Nouvelle Héloïse* est aussi important pour caractériser les principes moraux qui déterminent le concept rousseauiste d'une société idéale que ne l'est, par exemple, *Du contrat social*.

Pour démarquer les principales étapes de l'évolution de la pensée de Rousseau, Zanin divise son étude en trois parties, intitulées respectivement « Problème de la liberté (1739-1753) », « Valeurs humaines et société (1754-1760) » et « Création de l'idéal social (1760-1772) ». Pendant la première période, qui est celle notamment du *Discours sur les sciences et les arts* et aussi d'un certain nombre de pièces de théâtre, Rousseau est, selon Zanin, influencé par sa lecture de Pascal, de Fénelon et des moralistes du XVII^e siècle. Ces influences le mènent à une appréciation de la dimension sociale de la vertu. Par exemple, Zanin montre que, dans la célèbre prosopopée de Fabricius du *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau s'inspire de Fénelon (p. 62) en associant la vertu au bien commun. C'est aussi pendant cette période que Rousseau prend une décision cruciale qui déterminera comment il exercera sa vocation d'écrivain et d'intellectuel : il choisit de privilégier sa propre liberté et son indépendance plutôt que de se conformer aux goûts des riches et des puissants (p. 75).

La deuxième période dans l'évolution de la pensée morale et sociale de Rousseau (1754-1760) est celle du *Discours sur*

l'inégalité, du *Discours sur l'économie politique* et de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Dans les brouillons du *Discours sur l'inégalité*, Zanin croit trouver des preuves que, lorsqu'il formulait ses idées sur l'homme à l'état de nature, Rousseau, en s'appuyant sur les données ethnographiques de son époque, réagissait contre l'interprétation de ce concept par les théologiens catholiques contemporains (p. 99-105). C'est au cours de cette étape de son évolution intellectuelle que Rousseau adopte et développe l'idée de « volonté générale », empruntée à Diderot. C'est aussi pendant cette période qu'il s'engage dans sa polémique avec Voltaire et que, par ailleurs, il élabore son projet de « religion civile » dans le but de créer une véritable morale sociale (p. 145). Elle marque aussi la rupture de Rousseau d'avec Diderot, provoquée en partie par leurs différentes manières de concevoir la morale : pour Rousseau, la morale universelle de Diderot ne prend pas suffisamment en compte l'autonomie de la conscience individuelle et la nécessité d'allier la morale de l'individu avec l'ordre social. Sur ce chapitre, Rousseau suit Montesquieu en affirmant qu'il ne suffit pas de déterminer ce qui est bon pour les hommes en général, il faut que la morale sociale soit fondée sur ce qui est bon « dans tel temps ou dans tel pays » (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*). Le Clarens de *La Nouvelle Héloïse* (janvier 1761) est justement la représentation d'une petite société où la morale de l'individu et l'organisation sociale s'accordent (p. 176).

La troisième étape de l'itinéraire intellectuel de Rousseau esquissée par Zanin est celle où a lieu ce que l'auteur appelle la « Création de l'idéal social (1760-1772) ». C'est vers le début de cette période que sont publiées les œuvres théoriques les plus importantes de l'écrivain, *Du contrat social* et *Émile ou de l'éducation*. Zanin ne fait pas, dans son étude, une analyse de la

doctrine politique élaborée par Rousseau dans *Du contrat social*, mais il évoque les principes moraux communs aux deux œuvres. Le « pacte pédagogique » de l'*Émile* constitue en effet pour Zanin « un parallèle exact » avec le contrat social, l'un et l'autre rendant possible la conscience de la part de l'homme des rapports moraux (p. 222).

À la fin de cette troisième période, les réflexions théoriques de Rousseau mèneront à la rédaction de ses projets concrets d'organisation politique pour la Corse, Genève et la Pologne. Ces projets tentent d'envisager comment les dirigeants politiques de ces pays (les indépendantistes républicains en Corse, les membres du gouvernement genevois, les magnats polonais) pourraient organiser, en conformité avec la morale rousseauiste mais dans les conditions sociales en place, un meilleur système de gouvernement. Il ne s'agit donc pas pour Rousseau de projets « utopiques », mais de projets réalistes de réforme. Ainsi, Rousseau souligne le caractère transitoire du gouvernement qu'il propose pour la Corse et il ne croit pas que l'abolition du servage soit possible en Pologne avant la distribution de la propriété foncière.

Zanin rejette explicitement la thèse de Roger Masters (*The Political Philosophy of J.-J. Rousseau*, 1968) selon laquelle la morale de Rousseau n'avait aucun rapport avec sa doctrine politique (p. 152 et 284) et, tout au long de son ouvrage, il essaie de prouver exactement le contraire. Zanin se dissocie aussi d'auteurs, comme Antoine Hatzenberger, qui ont recours au concept d'utopie pour expliquer la pensée politique et sociale de Rousseau. Dans sa conclusion, Zanin affirme que « [l]a vision de la société idéale de Rousseau ne peut être

identifiée à l'utopie dans le sens que lui confèrent les philosophes du XX^e siècle » (p. 287).

Le livre de Zanin contient un certain nombre de fautes d'impression et d'expression qui pourraient être corrigées par l'éditeur si une nouvelle édition du livre était publiée. De même, on pourrait suggérer à l'auteur certaines améliorations stylistiques, notamment en ce qui concerne la répétition extrêmement fréquente de formules comme « à mon avis » et « il me semble », puisqu'une étude de ce genre devrait être conçue comme une analyse raisonnée appuyée par des éléments de preuve et non pas comme une série d'opinions personnelles.

Emmanuel Samé, *Autofiction père & fils :
S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert*,
Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures »,
2013, 224 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

Dès son origine, l'autofiction a partie liée avec la psychanalyse. *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, constitue le récit d'une séance d'analyse auquel se mêlent les images des rêves du narrateur et la préparation de son cours sur *Phèdre* de Racine. « L'écriture consonantique » qui caractérise ce roman est de même inspirée de la parole de la cure psychanalytique. Elle fonctionne par associations de mots là où l'analyse se fonde sur

l'association d'idées. Ainsi, l'autofiction devrait naturellement être envisagée à travers ces deux prismes que sont la psychanalyse et la littérature. Mais la première, en France surtout¹, a souvent été négligée au profit de la seconde. Emmanuel Samé vient donc, dans la présente étude, éclairer le genre d'un regard nouveau, sinon peu porté sur des textes d'auteurs français contemporains. Et c'est sur les œuvres de Serge Doubrovsky (*Fils*), Alain Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient*, 1984) et Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, 1990) qu'il décide de se pencher plus particulièrement. Comme il est annoncé dans l'introduction, l'analyse se divisera en trois temps. Le premier, « Faire sa propre statue », correspond à la tendance de l'autobiographe. Le deuxième, « Se projeter hors de soi », est celle de l'autofictionnaliste. Ces deux postures antagonistes seront dépassées dans une troisième partie, « La castration du cercle », pour figurer en quoi l'autofiction « se révèle être une écriture du secret ».

« Faire sa propre statue »

Comment parler d'autofiction sans évoquer l'autobiographie ? Que serait le fils, s'il n'y avait pas de père ? L'autofictionnaliste, nous dit Samé, à l'instar du narrateur des *Mots* de Sartre, « convoque tout un imaginaire œdipien et politique sur lequel il ne cesse d'ironiser, feignant de se laisser prendre à la comédie des pères, pour mieux s'en déprendre ensuite et dénoncer là une écriture de soi nécessairement factice ». En fait, il faut tuer

¹ On trouve au Québec plusieurs publications qui tournent autour de l'autofiction et de la psychanalyse. Voir notamment Simon Harel, Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amant (dir.), *Le Cabinet d'autofictions*, Cahiers du CELAT, UQÀM, 2000.

le père ou, tout au moins, lui résister alors même que l'on feint de succomber au geste qui était le sien. Cette perspective critique de l'autobiographie naît avec l'écriture des *Mots*, texte — largement convoqué tout au long de l'analyse — qui s'affranchit, dès l'incipit, du regard du père, c'est-à-dire du surmoi. Alors que l'enjeu politique de l'autobiographie consiste en la maîtrise de l'image de celui qui s'y adonne, l'entreprise autofictionnelle tente, quant à elle, de s'en libérer, de s'en délivrer ; elle cherche à subvertir cette « réalité statufiée », à déjouer la censure que symbolise le père. Cette dernière figure est d'ailleurs souvent associée, chez Doubrovsky ou Robbe-Grillet, à celle du psychanalyste, « père inquisiteur qui vient quérir à l'intérieur du fils en tant qu'objet le moindre savoir à son encontre dans le but de mieux contrôler celui-ci ».

Écrire une autobiographie, c'est prendre la pose devant et pour le père. Pour l'autofictionnaliste, il faut s'abstraire de celui qui nous regarde, échapper à cette nature qui cherche en nous une hérédité à laquelle on tente de se soustraire. Il ne lui est plus possible « de s'inscrire dans une idéologie du modèle et de l'imitation ». Au contraire, il s'agit de s'affranchir, d'abandonner « le corps de son texte comme sa vérité au principe d'aventure ».

« *Se projeter hors de soi* »

Selon Emmanuel Samé, c'est dans la lignée de la notion sartrienne d'arrachement que se positionne l'autofictionnaliste. Ainsi, contrairement à l'autobiographe, il ne s'agit pas d'ériger sa propre statue mais « de la ruiner systématiquement ». Robbe-Grillet annonce par exemple vouloir se « déconstruire »

dans la « nouvelle autobiographie » par l'utilisation d'une ironie à soi. Par ailleurs, là où la pratique de l'autobiographe s'incarne dans la métaphore de la photographie qui fige le sujet, l'autofictionnaliste, qui se situe dans une dynamique du mouvement, se retrouve, lui, dans celle du cinéma. Samé crée alors le néologisme d'« auto(bio)cinématographie » — soit « l'écriture par soi du mouvement de sa vie ou écriture par soi de sa vie en mouvement » — pour caractériser l'esthétique et le « fonds idéologique » des trois auteurs étudiés. La question du corps est par la suite soulevée, question d'ordre politique, puisque le corps s'envisage dans son rapport à la loi. L'opposition entre les pratiques autobiographiques et autofictionnelles réside dans son traitement : à la sexualité conservatrice de l'autobiographe répond l'érotisme aventureux de l'autofictionnaliste, érotisme qui échappe à « l'exercice du pouvoir ». L'homosexualité guibertienne, le donjuanisme doubrovskien et le sado-érotisme robbe-grillétien inscrivent alors le corps et la sexualité en dehors de toute « posture dogmatique ».

La castration du cercle

Le fils, alors même qu'il croit s'inscrire en opposition au père, s'enferme finalement dans une autre loi, celle de la mère, où se construit « par l'écriture un espace incestuel de toute-puissance ». Il s'agit alors, pour les auteurs, de se délivrer d'une tendance à l'imitation de modèles, à l'idolâtrie, celle de Guibert pour Thomas Bernhard notamment : « le pastiche vient-il comme une manière de se libérer d'une pente naturelle à l'idolâtrie et à l'imitation du modèle autobiographique

bernhardien ». Mais ces modèles semblent revendiqués pour être mieux défiés dans une formule politique qui est celle de l'anarchisme de droite et dont l'expression s'incarne dans ce qui est de l'ordre d'un désir terroriste. Chez Doubrovsky, ce sont les mots qui « prennent des accents terroristes » alors que, dans le journal de Guibert, *Le Mausolée des amants*, les mains de l'écrivain deviennent celle d'un assassin : « le stylo est comparé au sexe et l'écriture à une pratique masturbatoire criminelle parce qu'inscrite, au fond, dans la toute-puissance ».

Le deuxième temps de cette dernière partie s'interroge sur la notion de « corps fantôme ». C'est l'occasion, pour le critique, de s'intéresser à « cette fuite du fils, à cette esthétique de la distance, de l'effleurement, à cet érotisme “à blanc” » mais aussi au jeu de cachette auquel se livre, paradoxalement, l'autofictionnaliste.

Enfin, la dernière sous-partie révèle en quoi la posture de l'autofictionnaliste ne l'amène pas à aboutir à un dévoilement total de soi mais plutôt à produire une écriture du secret. D'ailleurs, Samé remarque que, dès les premières pages du *Miroir qui revient*, Robbe-Grillet « évoque le programme du roman moderne en ces termes : “frustrer le lecteur [...] l'appâter puis [...] le décevoir, [...] lui montrer sa place dans le texte en même temps [...] l'en exclure” ». Il s'agit avant tout, pour les auteurs ici envisagés, de susciter le désir du lecteur dans l'écriture même du secret. Le secret, et non l'aveu, appâte le lecteur. Il est un leurre qui a pour vocation de nous happer. En ce sens, comme le note très justement le critique, « [l]à où l'autobiographie cherche à élucider, l'autofiction tenterait d'obscurcir [...]. Le projet autofictionnel serait alors l'image en négatif de l'autobiographie. »

L'étude d'Emmanuel Samé apporte un éclairage nouveau non seulement sur l'autofiction mais aussi sur les écrivains qui font l'objet de son travail. Le déchiffrement symbolique auquel il se livre est souvent très riche, dense et porteur de sens. Il est la marque d'une érudition certaine, tant littéraire que psychanalytique. À ce titre, *Autofiction père & fils* est appelé à devenir un ouvrage de référence pour l'appréhension psychanalytique de l'écriture autofictionnelle.

Christian Berg, *L'Automne des idées :
Symbolisme et décadence à la fin du XIX^e
siècle en France et en Belgique*,
études réunies par Kathleen Gyssels, Sabine Hillen,
Luc Rasson et Isa Van Acker
Louvain-Paris-Walpole, Éditions Peeters,
coll. « La République des Lettres », 2013, VIII-370 p.

Julien Schuh
Université de Reims Champagne-Ardenne

« Voilà que j'ai touché l'automne des idées » — Baudelaire offre
un titre on ne peut plus suggestif à ce recueil d'articles,
synthèse de près de quarante années de recherches consacrées

à la littérature et aux arts de Belgique et de France à la fin du XIX^e siècle, à une époque où s'était cristallisé le sentiment d'une dégénérescence morale, politique et artistique de l'Occident. On connaissait l'érudition, la précision, le souci du détail des travaux de Christian Berg ; ce livre révèle, en rapprochant des travaux dispersés et enfouis dans des actes de colloques ou des numéros de revues (« Maint joyau dort enseveli... », pour rester dans les citations baudelairiennes), la cohérence et l'intelligence de ce qui se révèle comme un projet d'appréhension globale de la culture fin de siècle. Un phénomène, qu'on peut appeler *décadence*, *avant-gardisme*, *idéisme* ou, comme choisit souvent de le faire Christian Berg, *modernité*, permet de donner sens à l'ensemble des manifestations artistiques de l'Europe de la Belle Époque ; ce livre, de manière méthodique, en examine les rouages.

Kathleen Gyssels, Sabine Hillen, Luc Rasson et Isa Van Acker, en préface, distinguent trois éléments caractéristiques de la critique selon Christian Berg. En premier lieu, la tension féconde entre son choix de s'intéresser presque exclusivement à une période très courte de la vie intellectuelle de la France et de la Belgique, ce point de bascule entre la fin du XIX^e siècle et l'entre-deux-guerres, et celui de multiplier à loisir les angles d'approche, de passer du commentaire à la sociologie, de l'analyse philosophique à l'étude comparative entre les arts, pour présenter toutes les facettes d'un objet dont il révèle ainsi la complexité et la profondeur. En second lieu, son rôle de « passeur de frontières », par sa capacité à faire dialoguer les artistes et les écrivains de tout le continent européen. Enfin, son élection de quelques figures tutélaires, sur lesquelles il revient fréquemment et qu'il érige presque en totems du symbolisme et de la décadence : Verlaine, Schwob, Hannon, Huysmans...

Schopenhauer et Nietzsche ne sont pas loin non plus. Les préfaciers ont réuni ces études en trois sections thématiques : « L'Automne des idées », centrée sur la décadence ; « Signes de signes », consacrée au doute porté sur le langage dans un monde dont les traditions s'effondrent ; « Schopenhauer et les Symbolistes belges », dédiée à la doctrine du « monde comme représentation » affichée par bien des contemporains. On pourrait placer Marcel Schwob au centre de ce panthéon, tant les questions que soulèvent ses récits (l'entrée dans un univers de signes sans référents, les simulacres de la société des masques, le repli sur la forme de la modernité) se confondent avec le soubassement logique de l'ouvrage.

Mais on aurait pu construire le recueil d'autres manières encore : les matières qui le composent forment système et font de cette série d'articles un livre véritable. On se concentrera en particulier sur trois pistes de lecture, trois aspects de ces analyses qui anticipaient déjà sur certains développements actuels de la recherche en littérature : le versant politique de la décadence ; les relations entre culture industrielle et culture d'avant-garde ; le rôle central des sociabilités littéraires et des petites revues dans la redéfinition de l'esthétique de l'époque.

La fin d'un monde

La question d'une « politique de la décadence », explorée récemment par Jean de Palacio¹, transparait souvent chez Christian Berg, en particulier dans les articles « Aristocratie, exil et décadence », « Élémir Bourges et *Le crépuscule des dieux* ». La

¹ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

notion de décadence captive l'Occident à une époque rongée par la modernité : aux bouleversements sociaux, économiques, culturels provoqués par l'industrialisation et le positivisme, au désenchantement et à la rationalisation croissante des sociétés, à l'effondrement des structures traditionnelles destinées à donner sens aux communautés humaines, les États européens répondent par le nationalisme, la construction d'un peuple unifié par l'École, le Journal et le service militaire. Dans cette société dont le projet est de moins en moins clair, les anciennes valeurs se transforment, et l'héritage antique et chrétien fait place à une culture de masse fondée sur le divertissement. Les artistes de l'époque, en réaction à ce qu'ils considèrent comme le crépuscule de l'Occident, mettent en scène dans leurs œuvres rois exilés et princes déchus pour servir de symboles à cette fin d'un monde : « Aristocratie, exil et décadence se conjuguent ici pour créer, en pleine III^e République, un espace romanesque éminemment régressif dont l'émergence, à une époque de développements économiques sans précédent, de libre concurrence, de conquêtes coloniales, de confiance dans le progrès technique et scientifique, doit sans doute être attribué au constat implicite d'un divorce entre l'imaginaire et les réalités politiques et socio-économiques » (p. 10). Bourges, dans *Le Crépuscule des dieux*, utilise les mythes wagnériens pour montrer à travers son héros la décadence de l'idée monarchique. Daudet dans *Les Rois en exil*, Lorrain dans *Monsieur de Bougreton*, Huysmans dans *À Rebours* présentent, « à travers le déclin d'une race aristocratique » (p. 8), la dégénérescence de l'Europe. Ils font même de ces personnages des miroirs de la condition de l'artiste en régime démocratique : pris en otage par les mécanismes de l'édition de l'époque, ils se rêvent en aristocrates, réunis en cercles à l'écart de la foule impure.

L'uniformisation des conditions, le contrôle culturel de plus en plus ferme imposé par les gouvernements par le biais de l'École, de l'armée, de la presse, permettent également d'expliquer la révolte sourde de certains artistes, qui se reconnaissent moralement dans les théories anarchistes et remettent en question la société de leur époque. La fascination pour les masques et l'artificialité des Huysmans, Lorrain, Schwob est liée à ce constat : le monde moderne proposé par la société occidentale n'est qu'apparences, et l'artiste idéaliste est condamné à la quête perpétuelle d'une vérité qui lui échappe (voir en particulier l'article « Le dîner de têtes. Jean Lorrain et la "Belle Époque" »). Marcel Schwob, qui fut l'un des écrivains à penser le plus sérieusement les conséquences de la vie dans un monde sans transcendance, symbolise la condition de l'homme dans l'un des contes du *Livre de Monelle* (1894) : Marjolaine-la-Rêveuse, à qui son père avait confié sept cruches, finit par briser dans sa vieillesse la dernière cruche, où « Lilith avait versé tout le ciel du Paradis terrestre » ; elle ne contient qu'une « rose sèche et grise » qui disparaît en poussière, et l'avertissement de Monelle semble s'adresser, à travers elle, à tous les idéalistes : « Contentement de toute apparence » (p. 144-145). Si le monde n'est que ma représentation, autant choisir un monde qui nous convienne, quitte à l'imposer par la violence : le schopenhauerisme, mâtiné de nietzschéisme, mène à l'anarchisme.

Un art anti-industriel

L'aristocratie des artistes fin de siècle et leur rejet du conformisme bourgeois et de l'industrie culturelle mise en

place par les grandes maisons d'édition les conduisent également à valoriser des formes artisanales de production artistique et livresque. Des écrivains comme ceux de la *Jeune Belgique* critiquent les valeurs de la société capitaliste et les renversent pour proposer un art opposé à la notion d'utile (p. 78-80). Aux livres industriels, produits à l'identique à des milliers d'exemplaires, à la standardisation des formats et des mises en page qui transforme les livres en simples marchandises, les écrivains d'avant-garde préfèrent les formes simplifiées et suggestives des modestes livrets des colporteurs et des livres d'estampes d'autrefois, et trouvent dans l'art populaire ou dans le primitivisme des modèles pour penser une production artistique échappant aux contraintes de la marchandisation. Max Elskamp, le poète d'Anvers, souvent réduit au statut d'un « imagier » médiéval, fut cela en effet, mais dans un sens bien plus profond que le vernis populaire qu'on fait correspondre à cette étiquette. Admirant les préraphaélites anglais, et en particulier William Morris, qui fit de l'artisan médiéval un modèle pour l'artiste dans une époque d'industrialisation croissante, Elskamp transforma en 1895 une des pièces de sa demeure en atelier typographique et apprit la gravure sur bois pour illustrer et publier lui-même ses ouvrages, sur le modèle de la *Kelmscott Press*. Dès son premier projet de livre, *L'Éventail japonais* (1886), il avait cherché à créer une sorte de livre-objet artisanal, ses sonnets étant reproduits sur des estampes japonaises, ce qui fit de lui « un vrai précurseur en matière d'esthétique du livre en Belgique » (p. 92), influençant des artistes comme Van de Velde, l'une des figures de proue du style art nouveau en Belgique, qui orna plusieurs de ses ouvrages. Sous pseudonyme, Elskamp publia dans *Le Spectateur catholique*, revue de la fin des années 1890

consacrée à la culture populaire, des articles sur les Primitifs flamands et des bois gravés selon la technique archaïsante de la xylographie médiévale. En France, les expérimentations de Gourmont et de Jarry dans *L'Ymagier*, revue publiée à petit nombre et reproduisant des gravures populaires et des estampes des artistes qu'ils admiraient (Gauguin, Filiger, Maurice Denis), défendent de la même manière un modèle de livre anti-industriel².

Les cercles des déclassés

L'étude des cabarets, cafés, salons et autres lieux de convivialité a permis de renouveler la recherche sur les réseaux littéraires et artistiques³. Christian Berg propose dans ce livre de s'intéresser à des pratiques de cohésion sociale qui semblent de prime abord particulièrement marginales. Il inscrit ainsi la sociabilité des écrivains franco-belges de l'époque au sein des bordels, beaucoup d'entre eux ayant choisi la fille de joie comme figure d'élection, suivant en cela Baudelaire, qui avait lié prostitution et modernité. Il présente les relations de quelques artistes franco-belges (Hannon, Céard, Rops, Huysmans), tous fascinés par le thème de la prostituée et fréquentant assidument brasseries à femmes et maisons de passe, comme un véritable « réseau du boxon ». Maurice Barrès affirmait déjà à la fin du XIX^e siècle le rôle essentiel de ces lieux malfamés dans le renouvellement des formules littéraires : « C'est là que,

² Sur l'importance de la matérialité dans l'édition fin de siècle, on se reportera aux analyses d'Évanghélia Stead dans *La Chair du livre*, Paris, PUPS, 2012.

³ Voir Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

depuis 1870, on a transformé la prosodie française, et des cris du cœur qui nous touchent furent adressés à des “dames servantes” »⁴. Il faudrait creuser les raisons de ce choix ; on pourrait poser comme hypothèse que la valorisation de la prostituée rejoint le refus des modèles républicains et correspond en réalité au rejet du modèle familial par des écrivains se voulant en marge de la société démocratique de leur temps. La décadence comme fragmentation dans le style (analysée par Bourget⁵) correspondrait ainsi dans les pratiques sociales à une fragmentation du modèle familial. Un autre lieu de convivialité inattendu apparaît dans ces pages, celui des hôpitaux parisiens. En s’attardant sur les textes le plus souvent négligés de Verlaine sur ses séjours à l’hôpital entre 1886 et 1896, Christian Berg montre la manière dont le poète transforme ses chambres de malade en salon et se sert des récits de ses séjours pour se positionner dans le champ littéraire, voire se poser en « producteur de biens culturels “subsidé” par la société » (p. 114).

Ces réseaux finissent par trouver une forme de matérialisation éditoriale dans des publications essentielles pour les avant-gardes, les petites revues, véritables laboratoires de formules littéraires neuves et nœuds de cohésion de groupes littéraires aux contours peu définis. Le « réseau du boxon » gravite autour de trois revues bruxelloises des années 1870 qui annoncèrent le mouvement de 1880 (*L’Art universel*, *L’Actualité à travers le monde et l’art*, *L’Artiste*). Ce sont ces publications qui cimentent les relations entre les écrivains de Belgique et de France ; c’est à travers les échanges de réclames, les comptes

⁴ Maurice Barrès, *Les Déracinés* (1897), cité par Christian Berg, p. 60.

⁵ Voir Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.

rendus de parutions périodiques, les reprises d'articles, les réponses à des critiques que s'est créé l'espace littéraire décadent-symboliste. Les artistes parisiens se servent des tribunes que leur offrent les revues de Belgique francophone pour légitimer leur position, non pas dans l'espace littéraire belge, mais dans celui de Paris ; leurs propositions esthétiques sont d'ailleurs complètement déplacées au sein de l'espace littéraire belge, et la publication de leurs textes entraîne souvent des batailles médiatiques.

Devant la densité des éléments convoqués et l'ampleur des analyses, on regrette que Christian Berg n'ait pas livré une conclusion propre au volume pour finir de tisser les liens entre ces articles. On voit bien que les pratiques des artistes qu'il décrit font système : le rejet aristocratique de l'assimilation démocratique, la constitution de réseaux dans les lieux en marge de la société, la création d'espaces de création, de communication et de réclame que sont les petites revues, les choix de formes d'édition volontairement anti-industrielles, l'exploration de la dérive des signes dans une époque de crises des représentations sont autant de manifestations d'une forme de contre-culture, à la fois conséquence et refus de la transformation des sociétés occidentales au XIX^e siècle.