



Vol. 8, no 3, Automne 2013

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>

# Mythe(s) littéraire(s) du/au XIX<sup>e</sup> siècle

Roxane Petit-Rasselle

West Chester University of Pennsylvania

Le terme de « mythe littéraire » est souvent qualifié d'oxymorique de par la prétendue contradiction entre le mythe et le littéraire : le premier est connu pour son pouvoir fondateur, son caractère étiologique, sa fonction socio-religieuse, son oralité et son public collectif tandis que le second est profane, rationnel, tenu pour fictif, écrit et s'adresse à un public atomisé. Longtemps étudié, toujours revisité, le mythe littéraire est porteur d'une multitude de définitions, qui varient selon les approches, telles que l'anthropologie, la psychanalyse, la mythocritique, la mythanalyse ou la sociologie. Il peut désigner la réécriture d'un

mythe fondateur; la dissémination d'un mythe antique dans le littéraire; une œuvre fictive qui serait une forme de vulgate, puisqu'elle a donné cours à une série de réécritures; un ensemble de textes — tout support confondu — qui découlent d'un même récit littéraire, formant ainsi un phénomène culturel; une figure politico-héroïque dont la renommée est perpétuée par la littérature; ou bien, comme l'écrit Pierre Brunel, « tout ce que la littérature a transformé en mythe » (1988, p. 14).

Plus que tout autre, le XIX<sup>e</sup> siècle a engendré des phénomènes sociaux nés de romans comme *Notre-Dame de Paris* ou *Le Comte de Monte-Cristo*. Il a aussi accueilli de grandes figures historiques, telles que Napoléon, qui a inspiré nombre de romanciers, de peintres et de musiciens. Il a encore entretenu des mythes nés de l'Ancien Régime ou de l'Antiquité. Il a su, enfin, mêler les codes mythiques pré-existants avec les siens pour fabriquer sa propre mythologie et sa propre littérature. Issu du colloque de l'Association canadienne des études francophones du XIX<sup>e</sup> siècle (ACEF XIX) qui fut tenu à Montréal en juin 2010, ce dossier propose une réflexion sur les mythes littéraires dans leur sens le plus large, à savoir des mythes qui sont (re-)produits dans et par la littérature. Il s'intéresse notamment au mythe comme figure historique, comme divinité antique ou comme objectif d'écriture.

La figure historique suppose un personnage mythisé par l'écrit où elle voyage librement, toujours semblable et toujours renouvelée. Marie-Catherine Huet-Brichard suggère qu'elle devient mythe littéraire en s'arrachant à l'histoire pour être reconstruite comme personnage héroïque : « événements historiques et biographiques sont remodelés selon des processus de symbolisation qui les enchaînent en des séquences qui leur

donnent sens et qui sous-tendent des structures archétypales d'ordre mythique » (2001, p. 32). Ainsi Napoléon raconté par Balzac, Chateaubriand, Hugo, Musset, Nerval et Stendhal comme un nouveau Prométhée ou une figure christique. Plus précisément, la biographie du personnage doit fournir des zones d'ombre qui puissent être réinvesties par l'imaginaire, la syntaxe et la symbolique mythiques. En ce sens, la mort donne souvent cours au mythe, transformant en destin la vie d'un personnage. Mais si celui-ci semble nécessaire à l'Histoire, comme Clovis fondateur de la monarchie chrétienne française, ou si les événements jalonnant son existence coïncident avec des croyances religieuses, comme la naissance de Louis XIV qui parut tenir du miracle, le mythe peut tout autant surgir. L'essentiel est que la figure historique soit simplifiée et amplifiée, et qu'elle réponde aux attentes du psychisme collectif. Ce processus de simplification et d'amplification peut être l'œuvre de la postérité, mais il est souvent issu de la propagande mise en place par le personnage historique même. Il suffit qu'il fasse appel aux arts pour être simplifié, recréé et répété, en somme, pour devenir mythe plutôt que symbole, le mythe usant de l'imaginaire alors que le symbole respecte l'identité historique. Ainsi Napoléon qui orchestra sa propre mythification, brouillant les pistes du réel avec de multiples représentations textuelles (tout support confondu), claires et faciles à se rappeler (Ferrier-Caverivière, 1988, p. 604-607). Il est à noter, cependant, qu'au lieu de participer à l'élaboration du mythe, la littérature peut tout aussi bien enregistrer ce que la conscience collective a déjà mythifié. Elle peut encore, par une stratégie calculée, utiliser la fascination pré-existante du public pour mieux l'« accrocher » ou pour simplement ré-enchanter un monde de platitude. En ce cas, elle perpétue le mythe héroïque.

Le mythe antique peut être envisagé comme substrat syntaxique ou symbolique dans son texte-hôte. Non seulement cette supposition place le mythe en amont de la littérature, puisqu'il est hypotexte, mais elle implique aussi une structure et un code rigides, malgré des séries de dé-contextualisations et de re-contextualisations. L'immutabilité syntaxique et sémantique du mythe semble improbable, d'abord parce que sa structure, brève et sans détour psychologique, se voit relayée par la poésie lyrique et les développements du genre romanesque. Seul, le théâtre serait à même de recevoir le mythe, parce que ses scénarios brefs et concentrés se rapprochent de la *taxi* aristotélicienne et donc du genre narratif propre aux récits primordiaux. Ensuite, parce que le passage du mythe dans différents supports appauvrit son code, laissant dans l'ombre une multitude de symboles et, avec eux, la fonction du mythe en tant que *Logos spermatikos* ou Verbe fécondant. Avec le temps, le mythe est devenu une icône, voire une enseigne, un sigle, que chaque texte-hôte modèle à son image et façonne selon son public. La déperdition de sens — d'aucuns préféreront évoquer la variation de sens — est donc liée non seulement aux différentes consciences créatrices et à leur traitement du mythe, mais aussi au contexte d'accueil, avec sa culture et sa disposition mentale. Il n'est plus à prouver que les systèmes de valeurs et les intentions des Anciens sont sinon perdus du moins difficiles à percevoir à travers l'épaisseur du temps. Ainsi, comme le rappellent Frédéric Monneyron et Joël Thomas, la symbolique des nombres, les codages botaniques et zodiacaux aujourd'hui indéchiffrables (2002, p. 109-110).

Que la stratégie textuelle use du mythe pour son code et pour la fascination qu'il exerce, ou bien que le littéraire libère des images mythiques, ou encore qu'il produise un mythe moderne,

littéraire ou héroïque, bref, que le mythe soit figure historique, nouveau-né ou antique, peut-il « parler » à son public? Évoluant au gré des changements socio-politico-historiques, la disposition mentale du public coïncide ou non avec les codes mythiques qu'on lui propose et détermine le statut d'une œuvre, si elle reste dans le domaine du littéraire ou si elle se mue en mythe. Autant dire qu'un auteur ne sait jamais s'il est en passe de créer un mythe littéraire. En dépit d'une déperdition de sens et d'un public toujours changeant, les traces des mythes fondateurs restent présentes à divers niveaux : dans l'imaginaire, dans l'inconscient, dans le langage et dans le paysage culturel du contexte d'accueil. Aussi, comme le montreront les études qui suivent, le mythe peut-il atteindre le public et répondre à sa soif de fascination, d'absolus et d'idéaux dans un dix-neuvième siècle en voie de désacralisation. Certes, on pourra évoquer la résurgence des croyances et pratiques religieuses sous la Restauration, le rapprochement du régime de Louis-Philippe avec l'Église, la religiosité de Chateaubriand, les néo-catholiques comme Ballanche et Lamennais, ou le courant de la démocratie religieuse inspirée par Pierre Leroux et perpétuée par George Sand. Mais ce serait ignorer les pratiques religieuses en déshérence depuis 1789, l'anticléricalisme souvent vindicatif qui marque le siècle, le mouvement des Idéologues et leur influence, l'esprit voltairien des étudiants sous la Restauration, le succès du Saint-Simonisme, le Transformisme de Lamarck et de Saint-Hilaire, l'action révolutionnaire et socialiste de Blanqui, dont la formule « Ni Dieu ni Maître » nous est restée, le Scientisme, le Naturalisme, etc.

C'est donc dans cette société, marquée à la fois par un détachement de la spiritualité chrétienne et par la médiocrité bourgeoise, que des auteurs comme Dumas, Hugo, Lamartine,

Lorrain, Maistre, Rachilde et Vigny vont user de mythes antiques sous forme de motifs, de stéréotypes ou de simple références, tandis que naîtront des mythes modernes héroïques, auxquels contribueront Balzac, Chateaubriand, Hugo, Musset, Nerval, Stendhal, déjà cités, et des mythes modernes dont la renommée dépasse celle de leur auteur, comme *Les Trois Mousquetaires* et *Les Misérables*. Prenant pour objets d'étude cinq romans romantiques, populaires, réalistes ou naturalistes, les articles qui constituent ce dossier examinent la relation du mythe au genre littéraire, comment il devient outil d'écriture, l'ambition d'un auteur ou sa tentation.

### Bibliographie

- BRUNEL, Pierre. (1988), « Préface », dans P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 7-15.
- CARRON, Jean-Claude. (2000), *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus ».
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. (1988), « Figures historiques et figures mytiques », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 603-611.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».
- MONNEYRON, Frédéric et Joël THOMAS. (2002), *Mythes et littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- PESSIN, Alain. (1992), *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie aujourd'hui ».

# Quand le mythographe se fait mythologue : Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem* et l'architecture mémorielle

Maxime Prévost  
Université d'Ottawa

Les auteurs sont rarement les juges les plus clairvoyants de leurs propres œuvres. On sait par exemple que Beethoven voyait en *Fidelio* et en sa *Missa solemnis* ses deux compositions essentielles, celles qui devaient constituer ses monuments les plus durables. En 1893, Arthur Conan Doyle se résolut à exécuter Sherlock Holmes, persuadé que sa postérité était liée à des romans historiques tels que *The White Company* et *Sir Nigel*. Au cours de l'année 1852, Alexandre Dumas est pour sa part convaincu d'entreprendre son grand œuvre en s'attaquant au roman *Isaac Laquedem*, qu'il décrit aux lecteurs du *Pays*, en date

du 30 août, comme « l'œuvre capitale de [s]a vie » et à l'éditeur anglais Sinnett comme « une épopée universelle, qui n'est autre chose que l'histoire du monde, depuis le titan Prométhée jusqu'à l'ange du jugement dernier », proposant alors cette description alléchante du projet :

Un drame religieux, social, philosophique, amusant surtout, comme tout ce que je fais, chrétien, évangélique. Du Byron, sans le doute, de la consolation toujours. Des anges mêlés à la vie humaine. Personnages principaux : le Christ, Marie-Madeleine, Pilate, Tibère, le Juif errant, Cléopâtre, Prométhée, Octavie, Charlemagne, Vitekind, la fée Mélusine, Renaud, les trois fées, Thor, Odin, les Walkyries, le loup Fleuris, la Mort, le pape Grégoire VII, Charles IX, le cardinal de Lorraine, Catherine de Médicis; des personnages d'invention au milieu de tout cela — Napoléon, Talleyrand, les douze maréchaux, Marie-Louise, Hudson Lowe, l'ombre du roi de Rome, l'avenir, le monde tel qu'il sera dans mille ans — Siloë, le second fils de Dieu — le dernier jour de la Terre, le premier jour de la planète qui doit lui succéder (voir Aziza, 2005, p. vii)

Pour différentes raisons, ce projet ne sera jamais mené à terme. La publication en commence dans *Le Constitutionnel* de Moïse Millaud le 5 décembre 1852, accompagnée d'une lettre où l'auteur déclare : « *Isaac Laquedem*, c'est l'œuvre de ma vie, et vous allez en juger »; « Maintenant, ce que je désirerais de vous, c'est que vous expliquassiez bien à vos lecteurs que je leur donne un livre qui n'a son précédent en aucune littérature; un livre qui a besoin, comme tous les livres renfermant une grande pensée, d'être lu entièrement avant d'être jugé » (voir Schopp, 2002, p. 463). Cette prétendue cathédrale, cette gigantesque architecture à laquelle Dumas entend lier sa postérité, ne peut donc être jugée par quiconque, mais les débris qui en subsistent permettent d'étudier les modalités de l'échec, c'est-à-dire les stratégies discursives — inefficaces — par lesquelles Dumas

signale à son lectorat qu'*Isaac Laquedem* constitue l'œuvre majeure de sa carrière.

### ***Architecture mémorielle et inachèvement***

On se rappelle que, le 20 décembre 1852, l'Empire est proclamé et, « avec lui, le retour à l'ordre établi » (Aziza, 2005, p. ix). Le 15 janvier 1853, la rédaction du *Constitutionnel*, anticipant la censure impériale, prétend obéir à un « sentiment de haute convenance » (Schopp, 2002, p. 463-464) et saborde toute l'importante partie du roman consacrée à Jésus-Christ. L'auteur remue ciel et terre, se rend jusqu'à l'Empereur même, mais la rédaction du *Constitutionnel*, secouée sur les entrefaites par les protestations de *L'Univers* contre « un auteur habillant le fils de Dieu [...] en personnage de roman », persiste dans son sentiment de haute convenance. On observera au passage que l'auteur de l'attaque, Léon Aubineau, était, comme plusieurs rédacteurs de *L'Univers*, un habile polémiste, dont la critique ne se limitait pas à la dimension religieuse d'*Isaac Laquedem*, puisqu'il ajoutait : « mais ce qui afflige dans l'infâme profanation que M. Dumas se croit permise, c'est moins le scandale, l'impiété et le sacrilège qu'elle renferme, que la stupidité de l'auteur, la satisfaction idiote qu'il manifeste et la candeur avec laquelle il souille l'éternelle et adorable vérité » (Schopp, 2002, p. 464).

La publication du feuilleton, amputé de sa partie christique, devait prendre fin le 11 mars 1853 (Chemla, 2006, p. 130). Au final, le roman *Isaac Laquedem* s'interrompt *in media res* sur le Chapitre XLII, consacré à Cléopâtre. « Sur les dix mille feuillets prévus, Dumas en aura écrit mille » (Aziza, 2005,

p. ix). Le roman inachevé fut publié en quatre volumes à la fin de 1852 (chez Lebègue, à Bruxelles) et en deux volumes en 1853 (chez Marchant, à Paris). C'est ce texte, par la suite voué à l'oubli, que Claude Aziza a publié en 2005 aux Belles Lettres : un roman de 450 pages se voulant l'introduction à une épopée universelle qui n'aura jamais vu le jour.

La partie complétée du roman comprend donc quarante-deux chapitres, dont les six premiers, relatant l'arrivée à Rome d'Isaac Laquedem, après une pérégrination de quinze siècles, constituent une manière de préambule (ou de postambule, permettant au personnage de s'immobiliser brièvement). Une immense fresque historique, de laquelle le personnage du Juif errant est absent, commence avec le Chapitre VII, allant de la fondation de Jérusalem à Jésus-Christ, en passant par Salomon, la reine de Saba et Alexandre le Grand. La passion du Christ remplit le cœur du roman tel qu'il est, en couvrant les chapitres X à XXIX. On sait que la légende du Juif errant, qui a sans doute pour origine une allusion de l'Évangile de Jean (XXI, 22-23 : « Jésus lui dit : Si je veux qu'il demeure jusqu'à ma venue, que t'importe? Suis-moi. / On se mit à rire parmi les frères : ce disciple ne mourra pas. Or Jésus n'a pas dit : Il ne mourra pas, mais : Si je veux qu'il demeure jusqu'à ma venue »), est liée à la figure du Christ : pour avoir refusé de porter secours à Jésus sur le chemin du calvaire, ce personnage est condamné à marcher d'un bout à l'autre de la terre jusqu'à la fin des temps. Dans le roman de Dumas, Jésus-Christ, sur le chemin du calvaire, croise la demeure d'Isaac Laquedem, celui-ci étant assis sur un banc de pierre près de sa porte. Il opposera trois refus à trois demandes de Jésus : une gorgée d'eau, de l'aide pour porter la croix, la permission de s'asseoir à ses côtés sur le banc de pierre. Le caractère inflexible et impitoyable du

personnage, qui enjoint le sauveur de reprendre sa marche, lui vaut cette malédiction christique :

Tu m'as dit : marche! Malheureux! C'est toi qui marcheras jusqu'au jour du jugement dernier! Va préparer tes sandales et ton bâton de voyage... De ceinture, pas n'est besoin, car le désespoir serrera tes flancs et ceindra tes reins; tu seras le Juif errant; tu seras le voyageur des siècles; tu seras l'homme immortel! J'ai soif, et tu m'as refusé à boire : tu videras la lie que j'aurai laissée dans mon calice; le fardeau de ma croix écrasait mes épaules, et tu m'as refusé de le partager : nul ne t'aidera à porter le fardeau de ta vie; j'étais fatigué et tu m'as refusé ton banc, ton seuil, ton escabeau pour m'asseoir : je te refuse, moi, une tombe pour dormir! (*Isaac Laquedem*, Chap. xxvi, p. 283)

Le crime de Laquedem est donc son absence de pitié, qui le rapproche des « hommes du peuple », de cette « classe mauvaise, ennemie déclarée de tout » et animée de « toutes les méchantes passions », qui se réjouit des malheurs du Christ : « De grands éclats de rire s'élevaient du groupe hideux — et c'était quand quelqu'un racontait une insulte plus abjecte, une atteinte plus douloureuse faite par lui à Jésus pendant la route que le Sauveur venait de parcourir » (*IL*, Chap. xxii, p. 240). Le Juif errant est ainsi un cousin de la Kundry de Wagner, dont on apprend, à l'Acte II de *Parsifal*, qu'elle est maudite pour avoir laissé échapper un « rire infâme » au pied de la Croix (Wagner, 1991, p. 1274).

Accompagné d'Apollonius de Tyane, Isaac Laquedem traversera la Grèce, croisant sur son passage plusieurs figures mythologiques : les harpies, les gorgones, le lion de Némée, Prométhée (nous reviendrons sur cette rencontre), puis il entreprend un voyage au centre de la terre (dont les notations paléontologiques ne sont pas sans annoncer celles de Jules Verne, dix ans plus tard) pour rencontrer les Parques, afin de

leur demander le « fil de vie » de Cléopâtre, qu'il veut ressusciter pour en faire son alliée. C'est sur cette résurrection que prend fin ce qui existe du roman.

### ***Dumas mythographe : l'après 1848***

Bien qu'il l'ignore, Alexandre Dumas, en 1852, a terminé sa carrière de mythographe. Ses deux monuments, ceux qui figureraient de manière durable dans notre panthéon laïque (à savoir le cycle des Mousquetaires et *Le Comte de Monte-Cristo*) sont derrière lui. Fort de l'ascendant qu'il a exercé sur l'imaginaire collectif de la Monarchie de Juillet — et qu'il croit toujours exercer —, le père de d'Artagnan entend pourtant construire sa principale cathédrale mémorielle avec *Isaac Laquedem*.

Il est vrai que l'épreuve des faits l'a ébranlé au cours des dernières années. Il y a eu ses humiliantes déconvenues électorales aux élections d'avril et de juin 1848, la suspension de la publication d'*Ange Pitou* dans *La Presse*, la triste faillite de son Théâtre-Historique, puis la fuite vers Bruxelles. L'échec électoral fut particulièrement difficile à admettre pour Dumas. Alors que le gouvernement provisoire de la Deuxième République décrétait le suffrage universel, Dumas fondait un journal, *Le Mois*, dont le but était d'instruire et d'éclairer le peuple : « Nous serons les sténographes de l'univers » (cité dans Durand et Mombert, 2009, p. 11), proclame l'affiche de lancement au public visé, c'est-à-dire à la multitude. Le peuple, dans la perspective de Dumas du moins, pouvait se compter chanceux de lire un tel journaliste de l'histoire qui se fait, un tel historien du présent qui admet modestement que sa lecture des événements lui est dictée par une instance supérieure : « Dieu

dicte, et nous écrivons ». Alors que la France, dans la rhétorique lamartinienne, « appelle à son aide ses fils les plus intelligents » pour la nouvelle députation, Dumas ne peut que répondre à l'appel, ayant le droit, de son propre aveu, « de [s]e compter au nombre des hommes intelligents » (voir Zimmermann, 2002, p. 499). On le sait, sa déconfiture sera totale; d'abord aux élections du 23 avril 1848, où il présente sa candidature en Seine-et-Oise : alors que les députés élus le sont avec des scores tournant autour de 75 000 voix, et alors qu'Eugène Labiche est battu avec 12 060 voix, Dumas obtient moins de 300 voix (Schopp, 2002, p. 420). Tenace, il récidive en novembre dans l'Yonne. Légère amélioration : il obtient cette fois 383 voix (*ibid.*, p. 425). Il semblerait bien que, tout célèbres et aimés qu'aient été d'Artagnan et Monte-Cristo, leur popularité n'ait été que difficilement convertissable en actions sur la bourse politique, ou du moins qu'une part de leur prestige n'ait rejailli qu'imparfaitement sur leur créateur. C'est ainsi qu'en 1849, un Dumas humilié et aigri, en plus d'être ruiné par le naufrage de son Théâtre-Historique, un Dumas qui n'a pu que demeurer impuissant devant les soulèvements de juin 1848, doit constater que, quelle que soit sa popularité littéraire, son ascendant effectif sur le peuple et sur la marche des choses, à court terme du moins, est à peu près nul.

Dumas était donc en quelque sorte préparé à l'échec d'*Isaac Laquedem*, échec auquel plusieurs autres devaient faire suite. Comme l'observe Claude Schopp : « Ce n'est ni le pouvoir politique, ni la cagoterie ambiante qui condamnent *Isaac Laquedem*, c'est plus profondément l'inintérêt des lecteurs du *Constitutionnel*. Ils attendaient un divertissement là où Dumas leur propose une méditation sur l'histoire universelle. Quelque chose se brise qui a duré dix ans : la complicité d'un auteur et

de ses lecteurs » (2002, p. 465). Ce n'est que dans les années 1860 qu'Alexandre Dumas comprendra que la somme de ses échecs constitue une réussite globale, mais qui se conjugue essentiellement au passé.

Dans les premières pages d'*Une odysée en 1860*, le récit de son engagement auprès de Garibaldi pour la cause de l'unité italienne, Dumas relate un séjour à Marseille, ville qui eut, « au commencement de son histoire, sa légende de Giptys et de Protis, et, à la fin, son roman de Mercédès et d'Edmond » (Dumas, 2002, p. 91). Ce séjour lui permet de constater, une fois de plus, que l'emprise du *Comte de Monte-Cristo* sur l'imaginaire collectif ne se relâche aucunement, allant plutôt en s'accroissant :

Aujourd'hui, l'étranger qui arrive à Marseille demande à voir trois choses : la maison Morel, aux allées de Meilhan; la maison de Mercédès, aux Catalans, et les cachots de Dantès et de l'abbé Faria, au château d'If. Il va sans dire que quoique la maison Morel, aux allées de Meilhan; quoique la maison de Mercédès, aux Catalans; quoique les cachots de Dantès et de l'abbé Faria, au château d'If n'aient jamais existé que dans les décors du Théâtre-Historique, les *ciceroni* complaisants, pour ne pas désobliger les étrangers, leur montrent tout ce qu'ils demandent à voir. Trois concierges, depuis quinze ans, se sont successivement retirés avec une honnête aisance, qu'ils doivent à la persistance que mettent les voyageurs, et surtout les Anglais, à visiter les cachots de Dantès et de Faria.

Il n'est plus question, aujourd'hui, des restes du cercueil de Kléber, ni de la prison où Mirabeau composa son fameux *Erotica Biblion*; Dantès et Faria ont tout accaparé. C'est le privilège des romanciers de créer des personnages qui tuent ceux des historiens; c'est qu'en général, les historiens se contentent d'évoquer des fantômes, tandis que les romanciers créent des personnages de chair et d'os. (Dumas, 2002, p. 92)

De tels épisodes se multiplient. Dans ses *Causeries familiales* de 1864, Dumas évoquera par exemple sa rencontre avec un jeune ébéniste nommé Werner, qu'il juge dès leurs premiers échanges « très ferré en histoire ». « Je crois bien, lui répond le jeune ouvrier, c'est vous qui êtes le maréchal ferrant » (Dumas, 1997, p. 80). S'ensuivront des discussions sur *Vingt Ans après*, roman qu'affectionnent particulièrement tant l'auteur que l'ébéniste. Fort de telles rencontres, l'auteur pourra se réconcilier avec son destin de maître d'histoire de la France et surtout de mythographe ayant eu la double bonne fortune de créer d'Artagnan et Monte-Cristo, personnages destinés à survivre à leur créateur (voir Prévost, 2011, et Mombert, 2003).

Le beau Chapitre premier d'*Isaac Laquedem* porte sur les tombeaux de Rome, et donc sur l'architecture mémorielle, sur les débris de la gloire. Ce chapitre donne sans doute la clé du roman et de ses ambitions. Isaac Laquedem arrive à Rome par la Via Appia, ce qui confère à Dumas l'occasion d'évoquer les tombeaux qui juchent cette voie et surtout de citer quelques épitaphes résumant une carrière et un destin :

L'homme de lettres disait :  
*Voyageur!*  
*si pressé que tu sois d'arriver au terme de ton voyage,*  
*cette pierre te demande de regarder de son côté,*  
*et de lire ce qui y est écrit :*  
*Ici gisent les os du poète*  
*Marcus Pacuvius.*  
*Voilà ce que je voulais t'apprendre.*  
*Adieu!*  
L'homme discret disait :  
*Mon nom, ma naissance, mon origine,*  
*ce que je fus, ce que je suis,*  
*je ne le révélerai point.*  
*Muet pour l'éternité, je suis un peu de cendre,*

*des os, rien!*

*Venu de rien, je suis retourné d'où j'étais venu.*

*Mon sort t'attend. Adieu!*

[...]

Enfin, une main inconnue, celle d'un père sans doute, faisait dire à la tombe de sa fille, pauvre enfant enlevée au monde à l'âge de sept ans :

*Terre, ne pèse point sur elle!*

*Elle n'a point pesé sur toi!* (IL, Chap. i, p. 5-6)

Tout porte à croire que l'auteur considère le roman s'ouvrant sur ces épitaphes comme son propre tombeau, c'est-à-dire comme une architecture mémorielle devant préserver son nom pour les siècles à venir. Le chapitre d'ouverture éclaire ainsi, de manière allusive, le sens et l'ambition du roman, signifiant avec insistance au lecteur (celui qui aurait manqué la présentation du premier feuillet) qu'il tient entre les mains un maître livre. D'emblée, on voit mal comment Dumas pourrait ne pas décevoir. À l'impossible, nul n'est tenu, pas même le roi du feuillet de la défunte Monarchie de Juillet.

### ***Anatomie d'un ratage***

Pour rendre compte de l'ampleur de l'échec, il faudrait sans doute évoquer le concept de ratage littéraire mis de l'avant par Pierre Bayard, lequel souligne avec à-propos que cette notion « ouvre un champ immense à la réflexion » car, si le chef-d'œuvre « n'offre souvent que peu de prise à la réflexion, l'œuvre ratée, par son échec même, dévoile une partie des mécanismes de la création et permet de comprendre cette alchimie improbable qui préside à la réussite littéraire » (Bayard, 2000, p. 15). Nous disions donc que les chapitres I à VI relatent l'entrée à Rome, en 1469, du Juif errant et son entretien

avec le pape Paul II; au moment même où Dumas commence à nous intéresser au destin de son « héros », celui-ci entreprend de raconter au pape son histoire et ses incessantes pérégrinations :

— Je suis [...] celui qui n'a pas eu pitié de la grande douleur... Je suis celui qui a refusé à l'homme-Dieu, succombant sous le poids de sa croix, une minute de repos sur le banc de pierre de sa porte... Je suis celui qui a repoussé le martyr du côté de son calvaire... Je suis celui sur lequel Dieu venge non pas la divinité, mais l'humanité... Je suis celui qui a dit : « Marche! » et qui, en expiation de ce mot, doit marcher toujours... Je suis l'homme maudit! Je suis le Juif errant!

Et, comme le pape faisait, malgré lui, un pas en arrière :

— Écoutez-moi, écoutez-moi, saint père, s'écria-t-il en l'arrêtant par le bas de sa longue lévite blanche, et, quand vous saurez ce que j'ai souffert pendant les quinze siècles que j'ai vécu, peut-être aurez-vous pitié de moi, et consentirez-vous à être l'intermédiaire entre le coupable et le juge, entre le crime et le pardon!

Le pape ne put résister à cette seconde prière : il s'assit, appuya son coude sur la table, laissa tomber sa tête sur sa main, et écouta.

Le juif se traîna jusqu'à lui sur ses genoux, et commença. (*IL*, Chap. VI, p. 67-68)

Le lecteur rencontre d'entrée de jeu une difficulté, sans doute une maladresse, liée à la focalisation narrative : alors qu'on est en droit de s'attendre à ce que le Juif errant prenne désormais la parole, ou du moins que le roman adopte sa perspective particulière, Dumas interrompt son récit en écrivant : « Maintenant, que le lecteur nous permette de nous substituer à celui qui parle, et nous accorde sa patiente attention pour le gigantesque récit qui, à travers quinze siècles, va se dérouler sous ses yeux ». (p. 68) Les chapitres suivants seront toujours écrits à la troisième personne, résumant l'histoire de l'Antiquité d'un point de vue impersonnel. On retrouvera ce même type de

maladresse — et de déception — dans ces autres œuvres ratées que sont *La Comtesse de Charny* et les *Mémoires d'Horace*. Ce dernier roman, exemplaire de ce type d'échec, constitue la promesse non tenue d'offrir une perspective individuelle sur l'histoire romaine, à savoir celle d'Horace, qui en est le narrateur, cédant toutefois en cours de route le pas à une narration impersonnelle des événements historiques. De la même manière, dans *Isaac Laquedem*, Dumas s'engage à relater une destinée en particulier, celle du Juif errant, mais ne tient pas promesse. Le lecteur qui espère faire connaissance avec un mythe moderne doit se contenter de l'impersonnalité de l'Histoire. Ces deux romans ne répondent pas à la promesse implicite de leur titre, contrairement au *Comte de Monte-Cristo* ou à *La Reine Margot*.

Ce que Pierre Bayard dit du personnage de « l'œuvre ratée », « peu accueillante aux créatures de fiction, qu'elle angoisse parfois au point de les conduire aux bords de la folie ou de l'exil » (2000, p. 75), peut ici encore apporter un éclairage sur l'échec du roman *Isaac Laquedem*. En effet, si « la cohérence d'un personnage constitue un bon indice pour juger du degré de réussite d'une œuvre » (*ibid.*, p. 74), force est de constater que celle de Laquedem n'augure rien de bon. À la fois tout-puissant et humilié, à la fois immortel et maudit, ce personnage ne se distingue aucunement par son humanité, contrairement aux autres surhommes de Dumas : Athos par la paternité, d'Artagnan par l'ambition tempérée par l'échec et un sens réel de l'amitié, Porthos par la naïveté, Edmond Dantès par la métamorphose opérée par le processus d'éducation auquel le soumet l'abbé Faria.

C'est par [le personnage] que l'œuvre exerce principalement sa fonction de représentation du lecteur et supporte les

identifications. Un personnage qui n'est pas à la hauteur, c'est-à-dire à notre hauteur, perturbera fondamentalement la relation de complétude narcissique que l'œuvre doit exercer. Aussi n'est-il pas étonnant que notre corpus comprenne autant de personnages ratés, non du point de vue de leur destin narratif, mais par les formes trop indécises qu'ils offrent au lecteur. (Bayard, 2000, p. 118)

« Ce n'est point, cette fois, l'histoire d'un homme que nous racontons, c'est l'histoire de l'humanité » (*IL*, Chap. VI, p. 68) : tel est sans doute le cœur du problème, notamment parce que le titre promet, précisément, l'histoire d'un homme — à notre hauteur et supportant l'identification. Ici comme dans les romans mentionnés ci-dessus, Dumas succombe à la tentation de se faire historien pur, « humble historien » (*IL*, Chap. X, p. 107), c'est-à-dire de se passer des personnages fictifs qui, s'entremêlant aux figures historiques, constituent le matériau proprement romanesque de son récit — et, dans les meilleurs cas, son matériau mythique. Nous assistons en somme au spectacle d'un mythographe qui se fait simple compilateur.

### ***Du côté de chez Prométhée : mythes anciens et modernes***

Pour l'exégète d'Alexandre Dumas, un aspect de ce roman, pour incomplet et imparfait qu'il soit, demeure fascinant : la nature implicitement réflexive de l'écriture, le roman proposant, sous couvert de fiction, une méditation sur les mythes anciens et modernes. Vers le terme de la partie existante de l'ouvrage, le Juif errant visite Prométhée, son confrère en malédiction divine, et lui explique la nature de son sort, attribuable non pas à Jupiter, mais « à un dieu nouveau ».

Prométhée l'écoula avec une profonde attention, et quelque chose comme un éclair de joie illumina son visage sillonné par la foudre.

— Un dieu nouveau! répéta-t-il après le Juif; ne disait-on pas qu'il était né d'une vierge, qu'il venait de l'Égypte, et qu'il devait mourir pour les hommes?

— Oui, répondit Isaac étonné, l'on disait cela.

— Et il n'est pas mort, en effet? demanda le titan.

— Il est mort, en effet! répéta le Juif.

— Ah! s'écria Prométhée joyeux, voilà donc pourquoi, depuis quelque temps, je me sens mourir moi-même!... Jupiter! Jupiter, je vais donc enfin t'échapper!

Et, de son poing captif et meurtri, le titan essaya de menacer le ciel.

— Tu te sens mourir? répéta le Juif étonné; tu n'es donc pas immortel, toi?

— Non, par bonheur! Un oracle bienfaisant m'a annoncé que je cesserais d'exister, et, par conséquent, de souffrir, lorsqu'un dieu, en mourant pour les hommes, et en descendant aux enfers, me rachèterait non pas de la mort, mais de la vie... Ce dieu doit faire, du vieux monde d'Ouranos, de Chronos et de Zeus, un monde nouveau; et moi, contemporain de ce vieux monde, je vais mourir avec lui! (IL, Chap. xxxix, p. 414)

Dumas suggère ainsi que les mythes succèdent aux mythes. Prométhée cède la scène à Jésus, de même que Jésus lui-même sera remplacé par des mythes modernes — comme celui du Juif errant, comme celui d'Isaac Laquedem si Alexandre Dumas avait réussi à donner une existence collective et plurielle à ce personnage, présenté plus tôt dans le roman comme « [ce]lui qui allait relier l'ancien monde au monde nouveau » (IL, Chap. xxxiv, p. 374). Au mythographe qu'avait été Alexandre Dumas se substituait ainsi un mythologue.

Car, à n'en pas douter, Alexandre Dumas avait été un mythographe. « Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés

par les mythes. » Cette citation de *La Vieille Fille* de Balzac est placée en épigraphe par Jean Molino à son article capital de 1978, « Alexandre Dumas et le roman mythique ». Dans cet article, Molino s'inscrivait en porte-à-faux contre le Karl Marx de *l'Introduction générale à la critique de l'économie politique*, selon qui les progrès techniques qui caractérisent le XIX<sup>e</sup> siècle font nécessairement reculer toute forme de pensée mythique : « Qu'est-ce que Vulcain auprès de Roberts et Cie, Jupiter auprès du paratonnerre, et Hermès à côté du Crédit mobilier? Toute mythologie dompte, domine, façonne les forces de la nature, dans l'imagination et par l'imagination; elle disparaît donc, au moment où ces forces sont dominées réellement. Qu'advient-il de Fama, en regard de Printing-house square? » (voir Molino, 1978, p.56). Pourtant, selon Jean Molino, le mythe, défini comme « une histoire vraie, c'est-à-dire plus vraie que ne l'est la réalité d'ici-bas, qui raconte, explique et justifie l'existence du monde et l'existence de l'homme dans leurs déterminations essentielles » (*ibid.*, p. 57), prend précisément un nouvel essor alors que la pensée matérialiste fait reculer l'institution religieuse, et donc les voies traditionnelles d'accès à toute forme de métaphysique. Tout comme Tzvetan Todorov voyait dans la littérature fantastique « rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX<sup>e</sup> siècle positiviste » (1970, p. 176), Molino considère que le mythe refait surface « à cause du processus même dans lequel certains voulaient voir sa fin » :

La critique de la religion, « condition de toute critique » selon Marx, n'a pas conduit au désenchantement d'un monde vidé de l'illusion et dominé par le rationalisme technique et bureaucratique. Elle n'a fait que débloquent le mythe, enfermé jusque-là dans les formes d'une religion progressivement réduite à occuper une part congrue de la vie sociale et individuelle. La critique de la religion ne dissout pas les mythes, elle libère l'espace où ils peuvent à nouveau s'inscrire. (Molino, 1978, p. 57)

Au cours de la dernière décennie de la Monarchie de Juillet, en France, l'espace du roman feuilleton des grands quotidiens, investi par Dumas mais aussi par Eugène Sue, Frédéric Soulié, George Sand, Honoré de Balzac, vit naître plusieurs mythes laïques, certains desquels s'éteindraient avec leur première génération de lecteurs (*Les Mémoires du Diable* de Soulié, par exemple), d'autres (ceux de Dumas) étant appelés à survivre au passage du temps : « le roman-feuilleton retrouve les conditions d'existence du conte, de la légende, du mythe. Le roman-feuilleton devient roman mythique » (*ibid.*, p. 58). Alexandre Dumas fut, comme Victor Hugo, Charles Dickens ou Jules Verne, l'un de ces romanciers qui a su créer des mythes modernes : le cycle des mousquetaires et *Le Comte de Monte-Cristo*, mythes nés dans les pages du *Siècle* et du *Journal des Débats*, mythes issus de cette presse rotative qui devait se substituer à Fama. Mircea Eliade observait que l'homme moderne est celui dont l'anthropologie chrétienne ne peut plus rendre compte, précisément en cela que son originalité, sa nouveauté par rapport aux sociétés traditionnelles, « c'est précisément sa volonté de se considérer un être uniquement historique, son désir de vivre dans un cosmos radicalement désacralisé » (Eliade, 1959, p. 11). Les « mythes modernes » offrent au lecteur l'occasion de réfléchir, hors de toute religion institutionnalisée et hors de toute considération métaphysique (du moins consciente), à l'essence de la condition humaine. Les réalités essentielles que sont la mort, l'amour, le destin s'y déploient, contradictoires et sans résolution définitive. « Le roman mythique répète inlassablement la même phrase : vous serez, vous êtes comme des Dieux » (Molino, 1978, p. 68) : vous serez les dieux d'un monde sans dieu.

Rétrospectivement, les chapitres VII à XXIX d'*Isaac Laquedem* (p. 69-319), consacrés comme on le sait à la vie, à la mort et à la résurrection de Jésus-Christ, apparaissent ainsi comme une récapitulation pour mémoire, comme le dernier tour de scène d'un personnage disparaissant peu à peu de l'imaginaire collectif. Dumas écrivait bien : « Dans ces jours de peu de foi que nous traversons, que l'on nous permette de parler du Christ comme si personne n'en avait parlé avant nous, de reprendre cette sainte histoire comme si personne ne l'avait écrite. Hélas! si peu de regards l'ont lue, et tant de mémoires l'ont oubliée! » (*IL*, Chap. XI, p. 115) Mais le mythologue auquel nous avons affaire se montre somme toute assez peu clairvoyant, car Isaac Laquedem échouera sur les rives de l'oubli. Les nouvelles divinités auxquelles il a donné jour dans son incarnation de mythographe, ces dieux d'un monde désormais sans Dieu, ont plutôt pour noms Edmond Dantès, d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis.

## Bibliographie

- AZIZA, Claude. (2005), « Présentation », dans Alexandre DUMAS, *Isaac Laquedem ou le roman du Juif errant*, Paris, Les Belles Lettres.
- BAYARD, Pierre. (2000), *Comment améliorer les œuvres ratées?*, Paris, Minuit.
- CHEMLA, Chantal. (2006), « Le Retour du Juif errant », *Le Rocambole*, vol. 33, p. 130-132.

- DUMAS, Alexandre. (1990), *La Comtesse de Charny*, dans Claude Schopp (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- . (1997), *Causeries familiares*, dans Claude Schopp (éd.), Paris, Fayard.
- . (2002), *Viva Garibaldi! Une odyssée en 1860*, dans Claude Schopp (éd.), Paris, Fayard.
- . (2005), *Isaac Laquedem, ou le roman du Juif errant*, dans Claude Aziza (éd.), Paris, Les Belles Lettres.
- . (2006), *Mémoires d'Horace*, dans Claude Aziza (éd.), Paris, Les Belles Lettres.
- DURAND Pascal et Sarah MOMBERT. (2009), « Introduction : Le Démon du journalisme », dans P. Durand et S. Mombert (dir.), *Entre presse et littérature. Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, p. 7-24.
- ELIADE Mircea. (1959), *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- MOMBERT Sarah. (2003), « "Apprendre l'histoire au peuple" : Alexandre Dumas vulgarisateur », dans Michel Arrous (dir.), *Alexandre Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, p. 589-608.
- MOLINO, Jean. (1978), « Alexandre Dumas et le roman mythique », *L'Arc* (Aix-en-Provence), vol. 71, p. 56-69.
- PRÉVOST, Maxime. (2011), « Alexandre Dumas : de l'épître messianique à la causerie familière », *Médias 19*, Dossier n° 1 : *La Lettre et la presse. Poétique de l'intime et culture médiatique* ([www.medias19.org/index.php?id=307](http://www.medias19.org/index.php?id=307))

- SCHOPP, Claude. (2002), *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard.
- TODOROV, Tzvetan. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- WAGNER, Richard. (1991), *Parsifal*, version française du livret par Alfred Ernst, dans Alain Pâris (éd.), *Livrets d'opéra*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. II, p. 1245-1286.
- ZIMMERMANN, Daniel. (2002), *Alexandre Dumas le Grand*, Paris, Phébus.

## Résumé

Au début du Second Empire, Alexandre Dumas s'attaque à la rédaction de son projet le plus ambitieux en carrière, le roman *Isaac Laquedem*, qu'il décrit aux lecteurs du *Pays* comme « l'œuvre capitale de [s]a vie » et à l'éditeur anglais Sinnett comme « une épopée universelle, qui n'est autre chose que l'histoire du monde, depuis le titan Prométhée jusqu'à l'ange du jugement dernier ». On sait toutefois que les auteurs sont rarement les juges les plus clairvoyants de leurs propres œuvres. *Isaac Laquedem*, pour diverses raisons, allait demeurer inachevé. Bien qu'il l'ignore, Dumas, en 1852, a terminé sa carrière de mythographe. Ses deux monuments, ceux qui figureraient de manière durable dans notre panthéon laïque (à savoir le cycle des Mousquetaires et *Le Comte de Monte-Cristo*), sont derrière lui. Très conscient de l'ascendant qu'il a exercé sur l'imaginaire collectif de la Monarchie de Juillet — et qu'il croit toujours exercer —, le père de d'Artagnan entend toutefois construire sa principale cathédrale mémorielle avec *Isaac*

*Laquedem* : celle qui, retraçant l'ensemble de l'histoire humaine, devra immortaliser le nom d'Alexandre Dumas. Cet article étudie, dans les débris qui restent de ce monumental projet, les stratégies discursives — inefficaces — par lesquelles Dumas signale à son lectorat qu'*Isaac Laquedem* constitue son grand œuvre.

### Abstract

In the early 1850s, Alexandre Dumas launches his most ambitious project to date: the novel *Isaac Laquedem*, which he describes to the readers of *Le Pays* as '[his] life's capital work' and to the British editor Sinnett as a 'universal epic, being nothing less than the history of the world, from Prometheus to the day of reckoning.' However, authors rarely are their own most clairvoyant critics and, for several reasons, *Isaac Laquedem* was to remain unfinished. Even though he is not yet aware of the fact, the Alexandre Dumas of 1852 is no longer a myth-maker. His two monuments, the works which were to have an enduring cultural relevance (the Musketeers cycle and *The Count of Monte-Cristo*) were by then behind him. Very much aware of the influence he had of the 1840s imaginary — an influence he still believes to be potent — d'Artagnan's father hopes to create his essential claim to fame with this colossal enterprise, a work conveyed to forever link his name to that of human history and mythology. This paper studies, in the remaining parcels of the monumental project, the ineffective strategies through which Dumas tries to convince his readers that *Isaac Laquedem* will be his masterpiece.

Les tourments d'un Pygmalion moderne.  
Stendhal face au mythe du héros dans les  
*Mémoires sur Napoléon*

Caroline L. Mineau  
Université Laval

Dans ses *Mémoires de ma vie*, Charles de Rémusat fait, à propos de Napoléon, la remarque suivante :

Il appartient spécialement à cette catégorie de grands hommes qui perdraient beaucoup à être discutés, que la raison toiserait à leur juste mesure, mais qui lui échappent en fuyant de bonne heure dans le domaine de l'imagination. La poésie les préserve de l'histoire. Cette transformation en demi-dieu de la fable s'est faite pour Bonaparte avec une facilité inattendue dans un siècle de critique et d'analyses. (p. 12-13)

En deçà d'une critique de l'Empereur lui-même, ces remarques laissent poindre une conception dépréciative de la fable ou de ce que nous appelons *mythe* aujourd'hui<sup>1</sup>. Largement répandue dans les sociétés modernes, cette idée selon laquelle le mythe serait un mode archaïque de rapport au réel destiné à être dépassé par l'examen rationnel et les connaissances scientifiques pourrait expliquer que Stendhal ait défendu Napoléon en soutenant que sa grandeur ne relève pas de la fable. « Plus la vérité tout entière sera connue, plus Napoléon sera grand » (p. 5), pose-t-il en tête des *Mémoires sur Napoléon* en 1837. Dans son préambule, Stendhal se défend donc de créer ou de perpétuer un mythe de l'Empereur. Néanmoins, la lecture des *Mémoires sur Napoléon* révèle que la pratique stendhalienne de l'écriture n'est pas aussi exempte d'une dimension mythique que le laisse croire sa théorie.

Par les différents problèmes qu'il laisse irrésolus, cet ouvrage inachevé est exemplaire d'une tension latente au sein de la pensée moderne : la tension entre le désir de ré-enchanter le monde, qui incite l'artiste à créer ou à reprendre des mythes, et l'exigence de lucidité qui mine son effort en l'obligeant à entretenir un rapport toujours critique à sa création et à son rôle de créateur.

---

<sup>1</sup> Le *Dictionnaire de l'Académie française* recense le mot « mythe » pour la première fois en 1835. Il s'agit d'un « trait, particularité de la fable, de l'histoire héroïque ou des temps fabuleux ». Ce n'est qu'en 1872 que l'on trouve une définition proche du sens actuel du terme dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré : « Particulièrement, récit relatif à des temps ou à des faits que l'histoire n'éclaire pas, et contenant soit un fait réel transformé en notion religieuse, soit l'invention d'un fait à l'aide d'une idée ». Cette apparition tardive du mot implique que si l'on veut analyser la position d'un auteur écrivant dans les années 1830 à l'égard du mythe, mieux vaut se rapporter à la notion de fable, comme étant la plus voisine.

C'est dans l'optique de montrer cette tension à l'œuvre que j'aborderai les *Mémoires sur Napoléon*<sup>2</sup>. Après quelques remarques introductives sur la nature et les conditions de formation des mythes dans les sociétés modernes, je préciserai sur quelles bases théoriques repose la méfiance de Stendhal à l'égard des mythes, pour ensuite confronter sa théorie à sa pratique de l'écriture.

### ***Le mythe dans les sociétés modernes***

Dans l'article du *Dictionnaire des mythes littéraires* intitulé « Figures historiques et figures mythiques », Nicole Ferrier-Caverivière suggère que bien que « ni l'histoire ni le réel ne [soient] en eux-mêmes mythiques » (p. 604), il y a naissance d'un mythe politico-héroïque lorsque l'imagination d'un peuple ou d'un groupe d'individus fait subir des métamorphoses, des déformations ou des amplifications à un personnage historique dont l'œuvre ou la personnalité semblent extraordinaires. Ce passage de l'histoire à l'imaginaire n'est pas fortuit, ajoute cette auteure. Il répond à une attente du milieu, à un besoin de sens, qui détermine la profondeur symbolique attribuée au personnage magnifié.

Le mythe naît donc d'une prise de distance de l'imagination par rapport à la vérité factuelle pour rejoindre

---

<sup>2</sup> On peut retracer la tension entre désir du mythe et exigence de lucidité critique dans l'ensemble des ouvrages stendhaliens où apparaît la figure de Napoléon, de *Rome, Naples et Florence* à *La Chartreuse de Parme*, en passant évidemment par *Le Rouge et le noir* et les *Mémoires d'un touriste*. J'ai choisi d'analyser les *Mémoires sur Napoléon* en dépit de leur relative obscurité dans l'œuvre de Stendhal parce que cette tension y est à la fois plus développée, Napoléon étant l'objet du texte, et plus criante, puisque l'auteur, en abandonnant le manuscrit, a laissé les contradictions irrésolues.

l'univers du sens, ce qui n'implique pas nécessairement que le mot *mythe* soit synonyme de *fausseté*, comme le suggère le sens familier du terme<sup>3</sup>. Dans le cas de Napoléon, particulièrement, comme les faits et gestes documentés du grand homme sont véritablement étonnants, au sens où ils rompent avec ce que Nicole Ferrier-Caverivière nomme « la trame du temps et la normalité des comportements humains » (1988, p. 604), ils contribuent eux-mêmes à la formation du mythe. Autrement dit, loin d'empêcher Napoléon de passer de l'histoire au mythe, les événements connus de sa vie et l'expérience collective des Français de 1795 à 1815 servent de point de départ et de matériau au travail de métamorphose symbolique de l'imagination.

Bien que les mythes politico-héroïques modernes ne soient pas les parfaits analogues des mythes ethno-religieux, notamment parce qu'en général, ils ne s'inscrivent pas dans une explication totalisante du cosmos, leur apparition dans l'imaginaire collectif prouve que la pensée mythique n'est pas l'apanage exclusif des sociétés dites *traditionnelles*. Dans son livre intitulé *Littérature et mythe*, Marie-Catherine Huet-Brichard remarque en effet que la différence entre les deux types de société ne réside pas dans l'opposition entre pensée mythique et pensée rationnelle, mais plutôt dans le rapport qu'entretient l'individu avec le mythe. Selon elle, « l'homme, dans une société de type traditionnel, adhère à un mythe constitué qu'il ne sait pas être un mythe; l'homme, dans les

---

<sup>3</sup> Dès 1694, le *Dictionnaire de l'Académie française* recense un sens familier du mot « fable », selon lequel il s'agit d'un synonyme de « fausseté ». À propos du mot *mythe*, dont l'usage s'impose plus tardivement, le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré (1872-1877) rapporte le sens figuré et familier suivant : « Ce qui n'a pas d'existence réelle ».

sociétés modernes, se méfie des mythes dont il connaît le fonctionnement, mais il vit au milieu d'eux sans même le savoir. » (Huet-Brichard, 2001, p. 34-35)

Cette relation de l'individu moderne aux mythes, à la fois plus lucide et plus inconsciente, est encore plus manifeste lorsqu'on passe du domaine de la culture populaire à celui de l'art et de la littérature. Dans un monde en grande partie désenchanté, l'artiste peut difficilement se concevoir comme le simple médiateur d'une transcendance divine. Il suffit de comparer les tourments du Pygmalion que présente Jean-Jacques Rousseau dans une scène lyrique de 1762 avec les transports naïfs du même artiste dans les *Métamorphoses* d'Ovide pour se convaincre du changement dans le rapport qu'entretient l'artiste à son œuvre. Amoureux, comme son prédécesseur, d'une statue d'ivoire qu'il a façonnée, le Pygmalion de Rousseau se tourmente du fait que Galathée — c'est le nom qu'il lui donne — n'est une partie de lui-même. « Vanité, faiblesse humaine! je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage; je m'enivre d'amour-propre; je m'adore dans ce que j'ai fait » (Rousseau, 1964 [1762], p. 1226), se lamente-t-il. Alors que le Pygmalion d'Ovide trouvait sa passion légitimée par la beauté d'un ouvrage divin dont il n'avait été que le médiateur et pouvait, à ce titre, s'y adonner sans remord, le Pygmalion de Rousseau est contraint de se tenir dans une position inconfortable : il crée des divinités dont il se sait l'auteur, mais dans lesquelles il voudrait pourtant trouver quelque chose qui transcende son art et justifie son désir.

### ***Le rejet du mythe par Stendhal pour des raisons morales***

Héritiers de la sensibilité rousseauiste au siècle suivant, les romantiques seront confrontés à l'inconfort de l'homme dans un monde désenchanté. En réactualisant la vieille notion d'inspiration, ils chercheront à retrouver par la littérature une forme nouvelle de l'ancien rapport de l'homme au réel (Bilen, 1988, p. 353-359). Dans leur optique, les transports du poète inspiré seraient l'expression d'une sorte de transcendance, plus difficile à définir que l'ancienne. Sans chercher à la comprendre, le lecteur devrait en quelque sorte la ressentir par-delà le sens des mots, par une expérience subjective de la Beauté qui le relierait à *quelque chose* comme un ordre qui le dépasse<sup>4</sup>.

Stendhal n'a pas abordé de front la question de son rapport au mythe dans ses textes, mais il est possible d'en conjecturer l'essence à partir de quelques remarques sur son rapport aux écrivains romantiques. Bien qu'il existe entre lui et eux ce que Philippe Berthier nomme une « communauté naturelle de sensibilité » (1987, p. 1987), l'auteur des *Mémoires sur Napoléon* oppose à leur pratique de l'écriture un refus volontariste. En bon élève d'Helvétius et des idéologues, ce fin psychologue s'interroge constamment sur les motifs derrière les actions et les discours des hommes. Son problème avec le romantisme n'est donc pas tant esthétique qu'éthique (Ansel, 2005, p. 76) : quand un lecteur est enchanté par la beauté d'un texte, comment sait-il si l'auteur n'est pas en train de le tromper pour servir ses propres intérêts (Stendhal, 1967, p. 377)? Avec Stendhal, on entre de plain-pied dans ce qui sera appelé plus

---

<sup>4</sup> Sur les points de convergence généraux entre mythe et poésie, voir Bilen (1988).

tard l'ère *du soupçon*. Tous les auteurs qui ne sacrifient pas la beauté à la clarté — et Stendhal, malheureusement, ne distingue pas les écrivains romantiques des auteurs académiques à cet égard — sont suspectés d'hypocrisie, et ce, pour des raisons d'abord conjoncturelles. À une époque où le vague est à la mode, où les belles phrases à la Chateaubriand font vendre des livres et donnent des places à l'Académie, l'usage de la poésie évocatrice est hautement profitable à un auteur. C'est donc en présumant qu'ils ne croient pas en leurs mythes que Stendhal condamne les enchanteurs de la littérature de son temps. Et la bassesse de leurs motifs présumés vient encore aggraver leur cas, lit-on dans le préambule des *Mémoires sur Napoléon* :

Avant 1810, quand un écrivain mentait, c'était par l'effet d'une passion qui se trahissait d'elle-même et qu'il était facile d'apercevoir. Depuis 1812, et surtout depuis 1830, l'on ment de sang-froid pour arriver à une place; ou, si l'on a de quoi vivre, pour atteindre, dans les salons, à une considération agréable. (p. 8)

Pour protéger son travail d'écrivain de l'influence de ces bas motifs, Stendhal se munit de précautions méthodologiques. Puisque toute transformation de la vérité factuelle est moralement suspecte, il prône une relation étroite aux faits et une expression autant que possible transparente. Il définit sa méthode en ces termes :

Pour moi, je prends dans quatre ou cinq auteurs différents, quatre ou cinq petits faits; au lieu de les résumer par une phrase générale, dans laquelle je pourrais *glisser des nuances mensongères*, je raconte ces petits faits, en employant, autant que possible, les paroles mêmes des auteurs originaux. (1970a, p. 7-8)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Stendhal adopte en fait une méthode qui se développe à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que l'écriture de l'histoire cherche à atteindre un degré de certitude semblable à celui des sciences, notamment en éliminant de son objet d'étude

La seule façon pour un auteur de garantir la sincérité de son rapport au lecteur est de laisser à ce dernier le moyen de le contredire. Il prouve ainsi qu'il n'écrit pas pour satisfaire sa vanité ou pour servir ses intérêts, mais au contraire parce qu'il est porté par son objet. La méfiance de Stendhal à l'égard des créateurs de mythes modernes ne repose donc pas sur une prise de position en faveur du réel au détriment de l'idéal. En peinture, notamment, sa préférence va souvent à ceux qui peignent plus beau que nature<sup>6</sup>. Mais la littérature, pour lui, est le domaine de la pensée (Ansel, 2005, p.80). Par suite, l'expression écrite doit être la plus transparente possible et servir à laisser voir les faits ou les idées de l'auteur, non à les parer ou à proposer une expérience esthétique.

### ***Le désir du mythe dans la pratique stendhalienne de l'écriture***

Les exigences morales qu'il attache au travail d'auteur expliquent que Stendhal ait choisi d'aborder Napoléon en historien plutôt qu'en poète. Cependant, si l'on confronte ce

---

tout ce qui relève de la fable (voir à cet égard l'article « Histoire » de Voltaire dans l'*Encyclopédie* : « L'histoire est le récit des faits donnés pour vrais, au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux. »). Bodin, Fontenelle, Mabillon et Voltaire seront des figures marquantes de ce courant. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Volney, l'un des auteurs de prédilection de Stendhal, élaborera dans ses *Leçons d'histoire* des critères pour juger objectivement du degré de crédibilité des documents employés par l'historien. Grand admirateur des Lumières, il est vraisemblable que Stendhal ait hérité de ce mouvement critique, mais il donne en outre à l'examen des sources une dimension morale, en supposant que les témoins menteurs ne trompent pas innocemment.

<sup>6</sup> Par exemple, Stendhal admire Raphaël, même s'il estime que les œuvres de celui-ci s'adressent à l'âme plus qu'à la raison. On trouve de nombreuses remarques admiratives sur ce peintre dans *Promenades dans Rome*.

refus affirmé du mythe au texte lui-même, force est de constater que le récit que fait Stendhal de la jeunesse de Bonaparte s'articule autour des éléments principaux de ce que Philippe Sellier nomme la « structure du mythe héroïque » (1970, p. 17) : la naissance du héros de parents illustres (Stendhal insiste surtout sur leur beauté et leurs qualités morales), mais qui rencontrent des difficultés politiques (en l'occurrence la guerre civile de Corse), les présages (Stendhal rapporte, par exemple, que la mère de Napoléon aurait accouché de son fils sur un de ces tapis antiques à grandes figures de héros), l'enfance obscure (Napoléon a grandi au sein d'une famille relativement modeste dans une province reculée), l'épiphanie héroïque, par laquelle le héros se révèle au monde au moyen de travaux éclatants (les premières victoires de Bonaparte en Italie et son entrée triomphante à Milan, en 1796) et ses démêlés avec le pouvoir (que Stendhal rapporte en transcrivant de nombreuses lettres du général aux membres de ce qu'il appelle le *plat gouvernement du Directoire*).

La pratique stendhalienne de l'écriture n'est toutefois pas constante à l'égard du mythe. En effet, lorsqu'on entre dans la carrière militaire du personnage, l'attention aux détails techniques des batailles et la présence de nombreuses digressions ont pour effet d'allonger le texte et de lui donner un aspect éclaté, ce qui vient dissoudre l'ambiance mythique que commençait à établir le début du récit. Afin de mesurer l'importance et la place du mythe dans les *Mémoires sur Napoléon*, il convient d'examiner le texte à la lumière de deux questions : Il y a-t-il transformation ou magnification de Napoléon dans le récit et le texte donne-t-il une dimension symbolique au personnage ou à l'événement raconté ?

Pour déterminer si Stendhal magnifie Napoléon dans les *Mémoires*, il est utile de comparer les *Mémoires sur Napoléon*, auxquels Stendhal travaille à Paris en 1836-1837, à sa *Vie de Napoléon*, ouvrage qu'il avait rédigé à Milan en 1817-1818<sup>7</sup>. Dans la *Vie de Napoléon*, Stendhal avait adopté une approche la plus objective possible<sup>8</sup>. Il avait abordé son objet d'étude en psychologue : prenant en considération l'ensemble des faits connus, il avait décrit la lente dégradation d'un génie militaire que l'ambition et les circonstances avaient transporté hors de sa sphère (Stendhal, 1970b, p.128), d'un bon naturel que l'habitude du trône avait transformé en une espèce de fou (Stendhal, 1970b, p.173 et p.247). En dépit du caractère extraordinaire de son aventure, Stendhal appliquait donc à Napoléon les règles ordinaires de la psychologie et faisait obéir son récit à la règle de la vraisemblance<sup>9</sup>. Ainsi, s'il y a transformation par rapport à la vérité historique dans ce premier ouvrage, elle n'est pas de l'ordre de l'imaginaire et ne vise certainement pas à magnifier le personnage. Cette approche fut malheureuse pour l'auteur, car dans le contexte des querelles partisans des premières années de la seconde

---

<sup>7</sup> La *Vie de Napoléon* fut laissée à l'état d'esquisse par Stendhal et ne fut publiée partiellement qu'en 1897. La première version intégrale du texte paraît au t. XXXIX des *Œuvres Complètes* du Cercle du bibliophile, en 1970.

<sup>8</sup> Selon Victor Del Litto, la *Vie de Napoléon* est un pamphlet, c'est-à-dire un livre de combat, mais il précise qu'il ne s'agit pas moins la première tentative de « broser un tableau autant que possible objectif de l'action exercée par Napoléon dans le domaine de la politique intérieure et extérieure, et, surtout, dans celui de l'organisation et de l'administration. » (1971, p. 303-304)

<sup>9</sup> Dans sa thèse, Jean-Baptiste Decherf remarque que pour Stendhal, Napoléon « est suffisamment au-dessus du commun des hommes pour "étonner"; pas assez toutefois pour rester imperméable à l'intelligence. » (2008, p. 224.) Cette interprétation convient au Napoléon de l'ouvrage de 1817-1818, mais il semble important de distinguer cette première approche de celle des *Mémoires sur Napoléon*.

Restauration, les éditeurs étaient plus disposés à perpétuer un mythe qu'à se charger d'un manuscrit qui, pour être trop modéré, ne flattait ni le pouvoir ni l'opposition (Stendhal, 1970a, p. 13).

Lorsque Beyle reprend le chapeau d'historien de Napoléon, près de vingt ans plus tard, la légende noire s'est éteinte et le mythe doré de l'Empereur, dont le texte emblématique est le *Mémorial de Sainte-Hélène*, a triomphé. En 1836, Stendhal ne s'engage donc plus sur un terrain miné comme il l'avait fait en 1817. Il n'en abandonnera pas moins son manuscrit à mi-chemin du projet initial et trois des six livres prévus au départ ne seront jamais rédigés. Une importante différence entre la *Vie de Napoléon* et les *Mémoires sur Napoléon* apparaît dans le titre même. Du registre objectif de l'histoire d'une vie, Stendhal passe à celui, plus subjectif, des mémoires. Il faut toutefois noter que les *Mémoires sur Napoléon* ne sont pas vraiment extraits des souvenirs d'Henri Beyle lui-même. Bien qu'il annonce, dans le préambule, avoir connu le grand homme (p. 10-11), il appert quelques pages plus loin, comme le remarque sans ménagement Prosper Mérimée dans une lettre datée du 12 février 1837, que son accointance avec Napoléon « se réduit à l'avoir vu quatre fois, que, de ces quatre fois, il ne [lui] parla que trois fois, et de ces trois fois une fois pour dire des bêtises » (Stendhal, 1970a, p. 334). Qui plus est, puisque les *Mémoires sur Napoléon* se terminent en 1797, l'époque racontée est antérieure à ces rencontres, la première ayant eu lieu le 22 mai 1800. Les mémoires sont donc à proprement parler ceux d'autrui : ceux de Napoléon lui-même, rapportés notamment dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, dont Stendhal retranscrit de longs passages, mais également ceux des soldats français et des jeunes gens d'Italie ayant vécu la campagne de 1796-1797.

Stendhal en avait rencontrés plusieurs en 1800, lorsqu'il était lui-même entré dans l'armée.

Les faits que Stendhal dit rapporter fidèlement sont donc des témoignages. Ainsi, s'il y a mythe de Napoléon dans les *Mémoires sur Napoléon*, il ne s'agit pas d'une création de Stendhal, mais plutôt d'une représentation du mythe de l'Empereur tel qu'il existait dans les consciences dans les années 1830. Puisque ce mythe *existe* dans les témoignages rapportés, Stendhal peut présenter une image magnifiée de son héros sans qu'on puisse l'accuser de tromper son lecteur. Du point de vue du rapport de Stendhal à ses matériaux de travail — les paroles de Napoléon telles que rapportées entre autres dans le *Mémorial de Sainte-Hélène* et les témoignages des soldats qui ont connu le grand homme —, il n'y a donc pas mythification, puisque Stendhal s'abstient le plus possible de transformer ce qui lui est donné.

L'autre différence notable entre le premier et le second ouvrage est qu'alors que le récit de la *Vie de Napoléon* couvre l'histoire du héros de sa naissance au retour de l'île d'Elbe, les *Mémoires sur Napoléon* ne racontent que ce que Stendhal appelle « la partie poétique et parfaitement noble de la vie de Napoléon » (1970a, p. 300), qui s'étend de sa naissance à 1797. Dans la préface rédigée en 1837, Stendhal justifie son choix en soutenant que son but n'est pas d'écrire l'histoire, mais de faire connaître Napoléon lui-même. Cette époque, selon lui, est celle qui fait le mieux ressortir le caractère et le génie militaire du héros (1970a, p. 11). Il n'est donc plus question, comme en 1817, de décrire et d'expliquer une évolution psychologique à partir de l'ensemble des faits connus, mais bien de présenter le caractère d'un homme extraordinaire au moyen du récit d'une

époque de sa vie jugée plus significative que les autres. Or, en isolant une période de la vie de Napoléon, Stendhal fait bel et bien subir au héros une transformation, car tout personnage historique est engagé dans un processus évolutif : le *vrai* Napoléon, au sens factuel du terme, n'est ni le général Bonaparte ni l'Empereur des Français, mais bien la somme des deux<sup>10</sup>. Ainsi, même en supposant que le portrait de Stendhal ne va pas à l'encontre des faits relatifs à la jeunesse du héros connus à l'époque, le Napoléon des *Mémoires* n'est déjà plus tout à fait celui de l'histoire. Il y a donc bel et bien magnification du sujet par le choix de l'angle choisi pour le portrait.

Puisque l'ouvrage devait compter trois livres de plus que la version qui nous est parvenue, il faut conclure que ce refus de raconter l'histoire après 1797 est une décision prise en cours de rédaction. La question qui se pose est donc celle-ci : pourquoi Stendhal a-t-il renoncé à aborder la période impériale de la vie de Napoléon ? Sans doute parce qu'un auteur qui se targue de sincérité aurait été forcé de présenter l'Empereur pour ce qu'il est, avec ses torts et ses faiblesses. Stendhal, comme tous ceux qui ont vécu l'Empire, connaissait ce visage de Napoléon — d'ailleurs, il l'avait peint en 1816-1817 —, mais

---

<sup>10</sup> Jean Bruhat remarque qu'il était commun au XIX<sup>e</sup> siècle de voir en Napoléon deux personnages différents : le général Bonaparte et l'Empereur. Il donne l'exemple du *Grand dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle* (1862), dans lequel Pierre Larousse fait deux articles distincts sur le personnage. Dans « Bonaparte », on lit : « Le nom le plus grand, le plus glorieux, le plus éclatant de l'histoire sans excepter celui de Napoléon, général de la République française né à Ajaccio (île de Corse) le 15 août 1769, mort au château de Saint-Cloud près de Paris le 18 Brumaire an VIII. Oui, il y a deux hommes en cette personnalité, en cet être si singulièrement doué dont le double nom et le double visage, d'un caractère tout particulier se sont trouvés admirablement appropriés au double rôle qu'il a joué dans le monde. » (Bruhat, 1969, p. 52) Précisons que Stendhal ne va jamais aussi loin et garde toujours l'Empereur à l'esprit lorsqu'il parle du général.

vraisemblablement, il n'avait pas la force de recommencer en 1836-1837. Dans son avant-propos aux *Mémoires sur Napoléon*, Louis Royer rappelle que juste avant d'entreprendre son deuxième ouvrage sur l'Empereur, Stendhal avait abandonné la rédaction de *Lucien Leuwen*, un roman dans lequel il voulait représenter la société française des années 1830. D'après Royer, c'est pour se distraire de l'ennui de vivre au milieu de personnages trop médiocres pour lui plaire que Stendhal en serait revenu à un objet digne d'admiration, à Napoléon (Stendhal, 1970a, p. II). Il semble donc que, comme beaucoup de ses contemporains, Stendhal cherche, par le biais de souvenirs napoléoniens, à fuir la plate réalité de la France *juste milieu* de la Monarchie de Juillet vers un contexte où l'héroïsme est possible<sup>11</sup>.

Ce besoin de grandeur que Stendhal ne peut satisfaire dans le monde réel pointe vers la dimension symbolique des *Mémoires sur Napoléon*. En effet, le récit de la jeunesse du grand homme permet à Stendhal de faire ressortir dans son caractère les qualités d'un héros : naturel, énergie, force des passions, audace réfléchie, concentration des désirs vers un but noble (la gloire), dédain de tout ce qui est intérêt d'argent ou de vanité. Ces traits font de Napoléon non seulement un être au-dessus de la condition humaine ordinaire, un demi-dieu, mais plus spécifiquement la parfaite antithèse des deux types humains dont la critique est le leitmotiv de l'œuvre stendhalienne, soit, d'un côté, les aristocrates de l'Ancien régime et, de l'autre, les

---

<sup>11</sup> Cette dimension égotiste de l'écriture des *Mémoires sur Napoléon* transparait déjà dans la déclaration d'intention de Stendhal : « Mon but est de faire connaître cet homme extraordinaire, que j'aimais de son vivant, que j'estime maintenant de tout le mépris que m'inspire ce qui est venu après lui. » (1970a, p. 6-7)

« âmes raisonnables et sages » (Stendhal, 1970, p. 170), que la démocratie appelle aux premières places. En tant qu'opposé des premiers, le Napoléon de Stendhal symbolise l'homme nouveau, celui dont la place ne repose pas sur des privilèges de naissance mais sur des avantages naturels. Stendhal rejoint ainsi l'imaginaire collectif des Français de la Monarchie de Juillet, qui voient dans l'Empereur le plébéien qui s'est hissé sur le trône. En tant qu'antithèse de l'homme trop raisonnable de la démocratie, il symbolise l'alternative rêvée au bourgeois *juste milieu*, uniquement préoccupé de faire fortune et de satisfaire ses passions basses<sup>12</sup>. En cela, Stendhal s'approche plutôt de l'imaginaire romantique.

Cette élévation de Napoléon au rang symbolique d'antithèse de la bassesse est le fruit, au moins partiel, d'une transformation consciente, car pour dresser ce portrait de Napoléon, Stendhal n'est pas aussi fidèle aux faits connus qu'il le prétend<sup>13</sup>. Dans les notes marginales de son manuscrit, figure une liste intitulée « *Things or thoughts to take*, que je puis dire, les ayant entendu dire par d'autres, donc plus des secrets » (1970a, p. 340). On y trouve la transcription d'une conversation où il est rapporté que Napoléon est revenu d'Italie en 1797 avec quatre millions. Bien que cette information ne suffise pas à classer Napoléon au rang des grands rapaces de l'histoire, surtout qu'un interlocuteur précise que « s'il eût voulu faire de

---

<sup>12</sup> Stendhal donne de l'expression *juste milieu* la définition suivante : « Genre de gouvernement qui entreprend de mener une nation par la partie médiocre et sans passions des citoyens ou plutôt à l'aide des passions basses et de l'envie de gagner de l'argent, de cette partie médiocre. » (1970a, p. 264)

<sup>13</sup> Pour donner la mesure exacte des libertés prises par l'auteur, il faudrait confronter systématiquement le texte stendhalien aux sources disponibles en 1837, tâche que complique encore le fait que plusieurs sources de Stendhal sont orales.

l'argent, Milan seule lui eût donné cinq millions », ces notes indiquent que Stendhal savait que le Napoléon historique n'était pas complètement au-dessus de la condition commune de l'homme sur le plan de son rapport à l'argent. Quatre millions, c'est peu à l'échelle des possibilités de fortune qu'offrait l'Italie conquise, mais c'est suffisant pour faire passer Bonaparte du statut de demi-dieu à celui de trois-quarts humain. Or, ces informations qu'il *pouvait dire*, puisqu'elles étaient connues, Stendhal ne les a pas révélées. Il a ainsi accentué la distance entre son héros et le commun des hommes.

### ***Conclusion***

En dépit de son rejet théorique du mythe, Stendhal se laisse donc séduire par l'image héroïque de Napoléon et lui permet d'envahir un texte qu'il présente, sans doute en toute bonne foi, comme un travail historique. On peut peut-être expliquer cet écart entre théorie et pratique en supposant que puisqu'il ne veut ni mentir ni être trompé, Stendhal a besoin de croire que le mythe est vrai, que Bonaparte, de sa naissance à 1797, était bel et bien un homme supérieur, un être exempt des défauts communs et particulièrement des petites gens qui sont devenues le lot des Français après lui. Ce besoin de croire ne sera jamais pleinement satisfait, car Stendhal est incapable de s'abandonner à l'illusion rétrospective qui lui permettrait de voir en Napoléon un simple héros. La réalité, il le sait, est plus complexe et plus ambiguë. Il le sait et il s'oblige à le dire. Aussi mine-t-il l'élan de son imagination vers le mythe en laissant entendre qu'il connaît les faiblesses et les défauts de son héros (Stendhal, 1970a, p. 10) ou en faisant régulièrement des digressions sur la période impériale (Stendhal, 1970a, p. 53), ce

qui vient faire planer l'ombre de l'Empereur liberticide sur le jeune héros sauveur de la République.

Il est indéniable que l'expérience qu'a eue Stendhal de l'Empire est un élément crucial de son rapport au grand homme, mais il semble que le problème, tel qu'il se manifeste dans les *Mémoires sur Napoléon*, soit plus fondamental. Comme le moderne Pygmalion de la scène lyrique de Rousseau, Stendhal se tient en pleine connaissance de cause dans la position inconfortable de celui qui sait que l'objet de son désir est un mythe, mais qui ne peut s'empêcher de vouloir se laisser enchanter.

L'abandon des *Mémoires sur Napoléon* était sans doute inévitable, surtout pour un auteur qui, comme Stendhal, cherche dans l'écriture un moyen de partir à la chasse au bonheur (Hamm, 1986, p. 140). Le Napoléon des *Mémoires* est donc resté en plan, à mi-chemin entre l'histoire et le mythe<sup>14</sup>. Bien que cet inachèvement constitue un défaut sur le plan des qualités littéraires du livre, c'est sans doute ce qui en fait l'intérêt philosophique. En s'abstenant de terminer son ouvrage, Stendhal s'est libéré de l'obligation de conclure en faveur de son cœur, qui désire le mythe, ou de sa raison, qui exige des faits. De la sorte, il a pu rester fidèle à ses

---

<sup>14</sup> Resterait à considérer la question de savoir si les *Mémoires sur Napoléon*, en dépit de leurs imperfections, ont contribué à alimenter le mythe de Napoléon, question dont la réponse dépend de la réception du livre par le public. Puisque cet ouvrage ne fut jamais largement diffusé, il faut émettre des réserves à cet égard. Stendhal est sans doute l'un des artisans du mythe napoléonien, comme le soutiennent notamment Jean Tulard et Maurice Descotes. Or, sa contribution à l'élaboration de l'image posthume du héros provient sans doute davantage de l'omniprésence pour ainsi dire *spectrale* de ce grand homme dans les chefs d'œuvres que sont *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* que par ses ouvrages historiques.

ambivalences et à ses contradictions profondes, qui nous éveillent à celles du climat culturel qui est le nôtre.

## Bibliographie

- s.a., *Dictionnaire de l'Académie française*, 1<sup>re</sup> édition (1694), 4<sup>e</sup> édition (1762), 5<sup>e</sup> édition (1798), 6<sup>e</sup> édition (1835), sur ARTFL : <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17>.
- ANSEL, Yves. (2005), « Politique du style », dans Philippe Berthier et Éric Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 75-89.
- BÉNICHOU, Paul. (2004), *Romantismes français*, Paris, Gallimard.
- BERTHIER, Philippe. (1987), *Stendhal et Chateaubriand*, Genève, Droz.
- BRUHAT, Jean. (1969), « Napoléon et sa légende. Le mythe et la réalité », *Europe*, n° 180, p. 52-61.
- BILEN, Max. (1988), « Comportement mythico-politique », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, s.l., Éditions du Rocher, p. 353-359.
- DECHERF, Jean-Baptiste. (2008), *Romantisme du chef. Le rêve de la domination extraordinaire et ses transformations*, thèse de doctorat, Institut d'études politiques de Paris.
- DEL LITTO, Victor. (1971), « Stendhal et Napoléon », *Cahiers d'histoire*, XVI, p. 154-162.

- DESCOTES, Maurice. (1967), *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. (1988), « Figures historiques et figures mythiques », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires, s.l.*, Éditions du Rocher, p. 603-611.
- HAMM, Jean-Jacques. (1986), *Le Texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke, Nathan.
- HEISLER, Marcel. (1969), *Stendhal et Napoléon*, Paris, A.-G. Nizet.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.
- HAZAREESINGH, Sudhir. (2005), *La légende de Napoléon*, s.l., Tallandier.
- IMBERT, Henri-François. (1969), « Stendhal et Napoléon », *Europe*, n° 480, p. 154-162.
- LITTRÉ, Émile (1872-1877), *Dictionnaire de la langue française*, sur ARTFL : <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17>.
- MASCILLI MIGLIORINI, Luigi. (2002), *Le Mythe du héros. France et Italie après la chute de Napoléon*, Paris, Nouveau Monde.
- MONNEYRON, Frédéric et Joël Thomas. (2002), *Mythes et littérature*, Paris, PUF.
- RÉMUSAT, Charles de. (1959), *Mémoires de ma vie*, Paris, Plon.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1964 [1762]), « Scène lyrique », dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SELLIER, Philippe. (1970), *Le Mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Paris-Montréal, Bordas.

- . (1984), « Qu'est-ce que le mythe littéraire? », *Littérature*, n° 55, p. 112-126.
- STENDHAL. (1967), *Journal II, Œuvres complètes*, t. XXXIV, Genève, Cercle du bibliophile.
- . (1970a), *Mémoires sur Napoléon, Œuvres complètes*, t. XC, Genève, Le Cercle du bibliophile.
- . (1970b), *Vie de Napoléon, Œuvres complètes*, t. XXXIX, Genève, Le Cercle du bibliophile.
- TULARD, Jean. (1971), *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin.
- . (1965), *L'Anti-Napoléon. La légende noire de l'Empereur*, Paris, Julliard.

## Résumé

Dans sa préface aux *Mémoires sur Napoléon*, Stendhal se défend de vouloir faire comme tant d'auteurs avant lui, qui avaient magnifié l'image de Napoléon pour dorer leur propre réputation auprès d'un public friand du mythe napoléonien. Néanmoins, une analyse du texte stendhalien révèle que l'auteur se serait laissé séduire par l'image héroïque de Napoléon, dans laquelle il aurait trouvé une façon d'échapper à la plate réalité de la Monarchie de Juillet. Par les différents problèmes qu'il laisse irrésolus, cet ouvrage inachevé est exemplaire de la tension entre le désir de ré-enchanter le monde, qui incite l'artiste moderne à créer ou à reprendre des mythes, et l'exigence de lucidité qui mine son effort en l'obligeant à entretenir un rapport toujours critique à sa création et à son rôle de créateur.

## **Abstract**

In the preface of his *Mémoires sur Napoléon*, Stendhal claims he will not follow the path of authors who made their reputation by pleasing the public with a glorified image of the hero. However, an analyse of the text reveals that he too was seduced by the golden myth of Napoléon, in which he found an escape to the mundane reality of the Monarchie de Juillet. This contradiction in Stendhal's unfinished book exemplifies the tension felt by many modern artists, torn between the poetic desire to recreate the world and their critical attitude towards myths.

# Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon

Beth Gerwin

University of Lethbridge

Napoléon Bonaparte constitue-t-il un mythe? Certes, l'ancien Empereur peut rappeler à l'esprit des figures mythologiques tirées de la tradition ethno-religieuse<sup>1</sup>: par exemple, un Prométhée grec se moquant des dieux, leur dérobant le feu du soleil par la force de sa propre ambition; ou un nouveau Christ descendu émanciper son peuple (dans ce cas, de la monarchie

---

<sup>1</sup> Le terme est pris de Philippe Sellier (1984), p. 113. Cette distinction entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire est observée par Pierre Brunel, Frédéric Monneyron et Joël Thomas, entre autres.

légitimiste), mais trahi par les siens et sacrifié par des ennemis qui ne comprenaient pas sa mission sur terre<sup>2</sup>. Ces analogies avec des mythes ont été proposées dans la littérature du dix-neuvième siècle et jusqu'à dans la critique du vingtième : selon un des ces critiques, « l'Empereur joue, dans la mythologie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, un rôle analogue à celui qu'ont tenu, dans la littérature homérique, Achille ou Hector » (Descotes, 1967, p. 6)<sup>3</sup>. Toujours est-il que, d'après les commentateurs des mythes littéraires, Napoléon lui-même se qualifie difficilement comme mythe, pour la raison assez évidente qu'il était un individu historique, quoique légendaire, et qu'il n'est ni archétype, ni personnification d'un symbole. Il est d'autant plus remarquable, alors, que le nom de Napoléon apparaisse très souvent dans l'index des figures mythiques des volumes consacrés au mythe littéraire. Si Napoléon et sa légende ne constituent pas un mythe à proprement parler, il est néanmoins clair que l'Empereur ne peut pas non plus être simplement exclu de toute mythologie. La plupart des critiques du mythe littéraire se contentent de le ranger parmi les figures mythiques du genre « politico-héroïque »<sup>4</sup>; car sa réalité historique est souvent subordonnée aux images et aux impressions de sa personnalité et de son génie. « Ici », affirme Philippe Sellier, « "mythe" renvoie à la magnification de personnalités » selon « un genre littéraire bien connu : l'épopée. Ainsi s'explique

---

<sup>2</sup> Parmi d'autres écrivains, Marie-Catherine Huet-Brichard (2001, p. 32-3) élabore ces deux analogies mythiques de Napoléon.

<sup>3</sup> En 1960, un numéro spécial de la revue *Yale French Studies* portait le titre suivant : « The Myth of Napoléon ».

<sup>4</sup> L'expression est de Philippe Sellier (1984, p. 117), qui qualifie ainsi Alexandre, César, Louis XIV et Napoléon; d'autres commentateurs reprennent et le terme et l'exemple de Napoléon, y compris Pierre Brunel dans sa préface au *Dictionnaire des mythes littéraires* (p. 13).

qu'avec ces grands mythes politiques fonctionne toujours de façon prévalente le "modèle" héroïque de l'imagination » (p. 117). Dans le cas de Napoléon, il s'agit d'un trope d'héroïsme que l'Empereur a lui-même consciemment créé et encouragé pendant sa vie et que la littérature occidentale, avant et après sa mort, a exagéré dans un sens ou un autre<sup>5</sup>.

À partir d'une existence devenue légende et à travers sa régénération dans la littérature, Napoléon serait alors, selon le mot de Pierre Brunel, l'exemple par excellence de « tout ce que la littérature a transformé en mythes » (p. 14). Au sujet de cette transformation, Marie-Catherine Huet-Brichard précise que le « personnage historique [...] ne naît pas mythe, il le devient dans un voyage de texte en texte » (p. 31-32). Parlant de l'exemple de Napoléon, elle propose que le personnage historique évolue vers le mythe littéraire « en s'arrachant à l'Histoire pour être reconstruit comme personnage héroïque » (p. 32). Cependant, cette transition entre actant historique et héros littéraire mythique ne se passe pas sans rencontrer certains points de résistance. D'abord, il faudrait se demander comment l'Empereur qui a terrorisé l'Europe, ensanglanté son propre pays, restructuré l'administration de la France moderne et dont l'impact juridique résonne toujours à travers le monde pourrait en effet « s'arrach[er] à l'Histoire ». Même cette possibilité admise, à l'intérieur du champ littéraire se trouve un conflit entre la représentation en tant que mythe littéraire, qui n'est

---

<sup>5</sup> Les représentations de Napoléon sont restées très divisées, et pas toujours selon les affiliations nationales les plus immédiates : ainsi, l'ancien empereur sera caractérisé comme mégalomane admirable par Byron (voir Root, 1990) ou comme architecte social dénué de scrupules à la poursuite de son ambition par Vigny (voir Sungolowsky, 1960).

« évidemment [...] pas tenu pour vrai » (Sellier, 1984, p. 115)<sup>6</sup>, et celle qui prétend à une précision historique — à savoir, le réalisme naissant à l'époque de l'Empire. C'est justement cette problématique qui semble troubler un des plus ardents et prolifiques des écrivains admirateurs de Napoléon, Honoré de Balzac. Né contemporain du « petit caporal », adolescent et écrivain en herbe sous le Premier Empire, Balzac aurait contribué par la suite de façon exemplaire, selon nombreux de ses lecteurs, à la création du héros mythique napoléonien. En même temps, Balzac cherche partout dans son œuvre à reprendre les événements historiques dans leur réalité la plus banale et dans leurs conséquences les plus complexes — et sa représentation fréquente de Napoléon n'y fait pas exception. Cette célèbre mission d'historien social, traçant les effets les plus étendus des grands événements du siècle, rime avec la volonté plus répandue de se souvenir de l'histoire récente et de ses conséquences pendant cette même période, mais reste quelque part en conflit avec la classification répétée de Balzac parmi les contributeurs les plus dévoués au mythe croissant de Napoléon.

### ***Balzac, entre réalisme et mythologie***

Il est important, avant de procéder à l'analyse de ce Napoléon mythique chez Balzac, d'examiner les relations entre mythe,

---

<sup>6</sup> Sellier distingue de manière explicite le détail réaliste, qui est, « comme souvent chez Balzac, la petite notation destinée à faire vrai », et le détail mythique, qui fait partie d'un système de sens codifié : par exemple, Adonis enseveli dans un champ de laitues sauvages, code « de la frigidité et de l'impuissance sexuelle » (p. 115).

mythe littéraire et personnage historique. Même si, pour les critiques du mythe littéraire des années 1980 et suivantes, le mythe littéraire se distingue du mythe ethno-religieux par le fait qu'il n'est pas tenu pour vrai, la mythification littéraire d'une personne historique cherche tout de même à réunir deux discours qui, pour leur part, touchent explicitement au vrai : d'un côté, le discours du récit historique (qui prétend à une certaine véracité) et, de l'autre, celui du mythe (un mythe étant accepté par définition comme « une *histoire vraie* » selon des mythologues tels que Mircea Eliade [1957, p. 22]). Cependant, la réalité urgente imposée par le récit historique et celle imposée par le récit mythique ne sont pas semblables; pour reprendre le vocabulaire des mythologues, l'une existe dans le temps « profane » des circonstances temporelles, tandis que l'autre a lieu dans un temps « sacré », le *illud tempus* qui n'a aucun rapport avec les événements concrets de l'histoire<sup>7</sup>. Passer entre ces deux ordres constitue, notamment, le mystère déterminant de la foi religieuse : Eliade donne l'exemple de Jésus-Christ, qui, pour les chrétiens, était forcément historique, mais qui ouvrait justement la possibilité d'abolir le temps profane, définitivement mais aussi à chaque moment, dans l'actualisation du temps sacré par moyen du *logos* mythique de la messe (Eliade, 1957, p. 29-30). Dans l'évolution du mythe littéraire, c'est le passage vers l'imaginaire qui se substitue à cet acte de foi. En cheminant entre deux réalités déjà très disjointes, le mythe littéraire ne transporte pas l'auditeur (ou plutôt le lecteur) dans le temps sacré du mythe, mais l'invite néanmoins à s'éloigner de toute restriction historique.

---

<sup>7</sup> Voir l'introduction de Bryan Rennie (2001), p. xiii.

Cette abstraction du temps profane est propre à la littérature, y compris celle qui vulgarise (pour reprendre le mot préféré de Dumas) l'histoire concrète; dans ce sens, le mythe littéraire souligne le fait que toute histoire rapportée s'éloigne du moment temporel de l'événement. Déjà, la mission réaliste de Balzac l'obligeait à harmoniser la volonté de témoigner des détails concrets et des faits actuels avec la création d'un univers imaginaire des agents de ces mêmes faits : en un mot, de respecter ce qu'il identifiait comme la vraisemblance, sans y sacrifier la création du « vrai » littéraire à travers l'imaginaire<sup>8</sup>. En reprenant une figure aussi complexe et incontournable que Napoléon, Balzac fait face à un nouveau défi : témoigner d'une croyance quasi sacrée dans le statut mythique de cet individu, sans pour autant oublier l'importance des récits historiques profanes qui l'entouraient, même les faits les plus incroyables (par exemple, les récits des atrocités de la guerre). Certainement, la représentation de Napoléon qui en résulte s'annonce complexe, sinon contradictoire. Pour sa part, à travers le mythe politico-héroïque promulgué par moments dans son œuvre, Balzac cherche certainement à exagérer les exploits historiques de ce Napoléon légendaire, qui émerge comme figure du mythe fondateur : par exemple, comme l'ingénieur d'un nouvel ordre social, comme un génie militaire ou comme l'incarnation, pour ses soldats dévoués, du père idéal. Néanmoins, Balzac cherche également à troubler ce mythe qui menace de faire oublier l'histoire concrète vécue, menace à laquelle il résiste justement en insistant sur les liens du mythe avec le temps profane des événements issus du régime de Napoléon, à travers leurs effets les plus étendus. Le

---

<sup>8</sup> Voir à ce propos Sprenger (2008), qui cite les *Œuvres divers* (t. II) de Balzac.

mythe littéraire de Napoléon, ce n'est pas finalement Balzac qui le construit en tant que tel, puisqu'il tient à sa mission de secrétaire de la société. Plutôt, le mythe se fait et se défait dans ses écrits par le moyen des divers personnages qui ont été touchés par l'ambition fulgurante de Bonaparte et qui, en vivant et en racontant leur vie, manifestent les conséquences intenses et antinomiques d'une période glorieuse mais traumatisante de l'histoire française.

### ***Le passé revisité***

Ce n'est bien sûr pas uniquement en littérature que l'importance de la préservation du passé récent prit l'avant dans l'esprit des Français autour des années 1830 et 1840. La Monarchie de Juillet se donna comme mission de favoriser le souvenir du passé de la France comme moyen de consolider le régime d'alors, y compris le passé récent dominé par la présence de Bonaparte. Notamment, c'est Louis-Philippe qui, en 1840, a orchestré le retour des cendres de Napoléon, dans une grande cérémonie destinée à mettre en scène la confiance en la monarchie. L'ex-Empereur des Français, défunt, fixé dans le temps et préservé comme une curiosité de musée, ne pouvait poser aucune menace vis-à-vis de l'actualité politique<sup>9</sup>. Dans le domaine artistique, cette confiance a même permis un acte, interdit pendant la Restauration, qui a contribué au mythe littéraire grandissant de Napoléon, car après 1830, les dramaturges et directeurs de théâtre pouvaient représenter l'Empereur sur scène au lieu d'être obligés de l'évoquer à

---

<sup>9</sup> Voir Mellon (1960), p. 72-73.

travers des effets ou des discours indirects (Samuels, 2004, p. 117). Pour sa part, écrivant à la même époque, Balzac ne tenait sans doute pas à l'idée d'un Napoléon neutralisé par le passage du temps, pas plus qu'il ne voyait les événements du passé comme consacrés à l'oubli et incapables de revenir troubler le présent. Au contraire, il avait déjà choisi de réanimer Napoléon dans des récits comprenant des scènes de guerre, les années entourant les exils, les Cent Jours, et surtout les souvenirs encore vivaces de l'ancien Empereur pendant la Restauration. Partout dans son œuvre, la présence, l'impact, les souvenirs de Bonaparte se font ressentir; dans ce sens, la dette d'inspiration créatrice de Balzac envers Bonaparte reste, selon la critique, énorme. En fait, Jean Tulard, dans *Le Mythe de Napoléon*, se demande si « les fresques de Delacroix et *La Comédie humaine* auraient [...] été concevables sans Napoléon » (p. 6) et propose même que Napoléon soit compris comme « le héros central » de toute la *Comédie humaine* (p. 77). Cependant, il ne faut pas passer trop vite entre cette prolifération manifeste d'allusions à un Napoléon qui hantait encore toute la société qu'il avait délaissée et un acte d'abstraction et de vénération faisant de Napoléon un mythe plutôt positif qui échapperait aux circonstances de son temps. Il existe, dans la critique, la notion que Balzac admirait Napoléon presque sans réserve, avec une naïveté enfantine<sup>10</sup>. Même quand ils ne vont pas aussi loin, les commentateurs de la représentation balzacienne de Napoléon semblent en accord avec la déclaration de Maurice Descotes : « Balzac n'a pas cessé d'être favorable à la personne et à l'œuvre de l'Empereur. » (p. 225)<sup>11</sup> Il est presque obligatoire,

---

<sup>10</sup> Voir par exemple Besser (1969), p. 129-130.

<sup>11</sup> Jean Tulard va plus loin : « À tout moment transpirait chez Balzac, débarrassé des hésitations d'Hugo ou des réserves de Stendhal, une

dans ce contexte et selon l'exemple de la critique, de citer comme preuve de ce fanatisme l'existence d'un buste de Napoléon que le très jeune écrivain, récemment arrivé à Paris, aurait gardé sur son bureau, statuette portant une inscription enthousiaste mais ambiguë : « Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume. »<sup>12</sup> Ambition typiquement balzacienne; mais peut-être faut-il néanmoins entendre plus dans ces mots que le désir d'un jeune artiste d'imiter la volonté indomptable et mythique de Bonaparte. Car ici s'exprime aussi le projet du futur romancier, à savoir de transformer sa plume en instrument qui tracerait l'histoire d'action en action et qui achèverait, certes, de glorifier un chef mythique, mais surtout d'inscrire les récits obscurs et intimes des soldats et des demi-soldes de la Grande Armée. Ces histoires, commencées par « l'épée » de Napoléon mais éclipsées par l'éclat de l'individu, restent à s'accomplir par le texte, comme elles se sont accomplies dans la vie, dans la souffrance et la misère qui, elles aussi, sont les conséquences personnelles de cette « épée » historique transformée en mythe par une mémoire nationale revalorisée mais toujours trop sélective.

Il est intéressant que presque tous les passages tirés de la *Comédie humaine* en tant que preuves de l'admiration énorme de Balzac pour l'ancien Empereur aient tendance, en même

---

admiration profonde et sincère pour Napoléon. » (1971, p. 82). Cependant, dans le chapitre consacré à Balzac, Descotes nuance de manière importante la représentation de Napoléon par Balzac.

<sup>12</sup> Les mots exacts varient selon la source, et la statuette elle-même n'a jamais été retrouvée. Selon une notice inédite établie par Hervé Yon, le meilleur texte est la version citée ci-dessus, tirée de Philarète Chasles dans le *Journal des débats*, samedi 24 août 1850 (entre autres sources postérieures). Je remercie vivement Roger Pierrot, de la Bibliothèque nationale, pour ces renseignements. Hugo reprend ces mots dans *Littérature et philosophie mêlées*, comme l'explique Besser (1969), p. 132.

temps, à fluctuer linguistiquement et à garder une ambivalence de sens qui s'entend ailleurs dans le texte. Prenons comme exemple un célèbre passage du roman *Autre étude de femme* (1832-1842). L'ouverture de ce discours est souvent citée dans le contexte du mythe de Napoléon, car elle représente de manière explicite le lien établi par Balzac entre l'Empereur et la qualité qu'il voyait comme la plus essentielle du mythe du génie, c'est-à-dire la volonté pure. C'est le baron de Canalis qui s'extasie : « "Qui pourra jamais expliquer, peindre ou comprendre Napoléon? Un homme qu'on représente les bras croisés, et qui a tout fait! [...] singulier génie qui a promené partout la civilisation armée sans la fixer nulle part; un homme qui pouvait tout faire parce qu'il voulait tout" » (Balzac, 1842, p. 700-701). L'Empereur est ici le modèle exagéré de tous les personnages balzaciens admirables et impitoyables qui « peuvent tout parce qu'ils veulent tout »<sup>13</sup>; ainsi il est doté par les paroles du baron d'un pouvoir abstrait et presque surhumain. Mais les commentateurs qui citent ce texte lisent rarement jusqu'à la fin de cette même tirade, au moment où le ton change et où les conséquences historiques dévastatrices sont évoquées : « "Et, après nous avoir fait peser sur la terre de manière à changer les lois de la gravitation, il nous a laissés plus pauvres que le jour où il avait mis la main sur nous. Et lui, qui avait pris un empire avec son nom, perdit son nom au bord de son empire, dans une mer de sang et de soldats" » (p. 701). Maurice Descotes, qui prend en compte ces dernières paroles,

---

<sup>13</sup> La même qualité est attribuée au jeune Henri de Marsay dans *La Fille aux yeux d'or*, mais de façon à faire comprendre son égoïsme : « Henri pouvait ce qu'il voulait dans l'intérêt de ses plaisirs et de ses vanités. Cette invisible action sur le monde social l'avait revêtu d'une majesté réelle [...]. » (Balzac, 1835, p. 1085) Ce même de Marsay, admirateur de Napoléon, se trouve justement parmi les auditeurs de Canalis dans la citation d'*Autre étude de femme*.

suggère néanmoins que même « l'effondrement de son œuvre ne condamne pas Napoléon; il contribue à le placer hors nature » (p. 244). Cependant, il ne faut pas négliger que la voix de Balzac impose ici une reconnaissance des conséquences cruelles et insensées de la brillance du génie : les faits indéniables de la dévastation financière et du nombre incalculable de pertes de vies. Si les images évoquent un certain *pathos* (comme nous verrons également dans l'image de Gros du champ de bataille à Eylau), et même si les personnages auditeurs de cette création et modération de mythe ne semblent pas faire attention au ton sombre final, le discours ne rappelle pas moins le fait cru des centaines de milliers de soldats morts sans gloire et montre la conscience, au-delà d'un mythe abstrait, de la souffrance et de la perte imposées par cette volonté prodigieuse et irrésistible, conscience qui forme un contrepoint au mythe.

Il est clair que la création du mythe politico-héroïque risque de participer à l'oubli sélectif et même à la distorsion des faits passés, faute que reproche Balzac aux régimes qui ont suivi l'Empire. Cette distorsion se produisait facilement chez les écrivains aussi : Maurice Samuels cite l'exemple d'une pièce de théâtre qui montrait Napoléon en train de pardonner à son présumé assassin, homme qu'en réalité, il a fait exécuter (Samuels, 2004, p. 131, n. 70). Ainsi, le lecteur de Balzac doit rester sensible à la mise en avant des souvenirs individuels et aux tensions textuelles qui émergent lors de leur sublimation dans l'image mythique. Dans *Le Mythe de Napoléon*, Jean Tulard prévient contre la tentation d'assimiler la lecture de Napoléon dans la littérature à « la structure logique du mythe », ce qui ne fait que conduire à des « banalités sur le Héros » (p. 8). « Le grand mérite du mythe napoléonien », explique Tulard, « c'est

cette ambiguïté, cet écartèlement de la figure de Napoléon entre une légende noire et une légende dorée. Souvent le même auteur sert l'une et l'autre alternativement, ainsi Hugo » (p. 9). De même Balzac, car Tulard est parmi ceux qui voient que les avis des personnages, et ainsi de l'auteur, varient énormément : « *La Comédie humaine* est surtout le carrefour où se rencontrent les opinions les plus diverses sur Napoléon, où se superposent les images les plus contradictoires de l'Empereur, où brillent les différentes facettes du mythe » (p. 77)<sup>14</sup>. Encore faut-il noter que ces opinions variables peuvent être prononcées par un même personnage, que celui-ci en soit entièrement conscient ou non. Surtout chez Balzac, la tension entre le récit historique et la construction de mythe marque souvent ce changement de perspective. Pour le personnage balzacien, la tentation de s'éloigner de l'histoire en faveur du mythe de Napoléon est dangereuse, car cela mène à se laisser séduire par le mythe qui dépasse la temporalité et, par la suite, de souffrir d'autant plus des réalités historiques et psychologiques qui sont les conséquences des faits accomplis. Rappelons ici que, bien que le mythe parle toujours des actes d'une personne ou d'un personnage particulier, il signifie au niveau universel. Son importance ne se comprend pas par rapport à la spécificité historique; comme le suggère Eliade, le mythe « relate un événement qui a lieu dans le temps primordial » (1963, p. 15) et transporte l'auditeur dans le temps sacré. Par ailleurs, selon Lévi-Strauss, non seulement le mythe est-il détaché de tout moment historique — il est même qualifié de « machine à supprimer le temps » (Lévi-Strauss, 1964, p. 24) —, mais il n'a

---

<sup>14</sup> Descotes écrit aussi à ce propos : « Balzac est trop profondément romancier pour n'avoir pas su concevoir, au gré de ses personnages, des Napoléons très différents » (p. 235).

pas d'auteur. « Quand un mythe est raconté, » est-il expliqué dans *Le Cru et le cuit*, « des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle » (p. 26). Au moment où, dans un texte de Balzac, on fait l'éloge de Napoléon en tant que mythe (ou que l'Empereur lui-même manifeste des qualités surhumaines), cette qualité surnaturelle est évidemment ressentie par ses auditeurs. Tout en sachant que la personne qui parle est un individu qui a vécu un moment dans l'histoire de l'Empire et que le récit est celui d'un événement localisé dans le temps, les auditeurs ont néanmoins tendance à oublier cette spécificité et à se perdre, comme le veut le mythe, dans la puissance du *logos*. Cet oubli momentané reste problématique, dans la mesure où Balzac, selon un procédé profondément moderne, garde comme mission dans *La Comédie humaine* de situer l'individu dans son contexte temporel précis, unique et irrécupérable. La tension créée volontairement par Balzac entre mythe et histoire semble répondre à l'ambiguïté du projet de définir le chef de cet Empire.

### **« “Ce que doit être l'Empire français” » : Une ténébreuse affaire**

Comme le remarquent beaucoup de commentateurs, le cas de l'ancien soldat de l'Empire est sans doute privilégié par Balzac, à cause en partie de la connaissance personnelle qu'avait le romancier de ces individus remarquables et tragiques<sup>15</sup> et aussi

---

<sup>15</sup> Plusieurs commentateurs de Balzac en parlent : voir par exemple Maurice Descotes sur l'époque (1830) où Balzac est entré dans « un milieu d'anciens

de la qualité narrative de leurs histoires. Cependant, ce n'est pas l'unique perspective qu'il adopte en examinant la puissance évidente de Napoléon et la création d'un mythe. La fascination de Bonaparte vis-à-vis de l'aristocratie était célèbre, et Balzac s'intéresse également à la possibilité que cette admiration était mutuelle, même parmi la noblesse la plus fière et la moins susceptible d'être séduite par un usurpateur sans légitimité. La présence vivante de l'Empereur reste souvent à l'origine de l'effet mythique, semblablement à l'impact non reproductible propre à l'œuvre d'art originale, la fameuse aura décrite par Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Là où l'ancien membre de la Grande Armée revoit sélectivement le contact passé avec son chef, en cherchant — nous le verrons plus loin — à comprendre et même à reformuler son présent, un personnage sceptique envers Napoléon doit subir le choc du charisme de l'individu légendaire afin de participer, même de façon temporaire, au mythe de ce chef révolutionnaire. Ainsi, dans *Une ténébreuse affaire* (1841), roman classé comme un des épisodes de la Terreur, c'est finalement l'Empereur mythique lui-même qui prendra la parole et entrera en conversation avec une interlocutrice peu ordinaire. Ce personnage central est la très jeune Laurence de Cinq-Cygne, aristocrate qui déteste le nom de Napoléon et dont la famille est à plusieurs reprises entraînée dans des complots contre l'Empereur et ses proches. Son esprit, son sens de l'honneur et sa fierté, qualités admirables de cette jeune comtesse, lui interdisent de croire entièrement à la puissance de Napoléon et aux conséquences de son régime. Même quand elle est mise en garde contre des imprudences par

---

soldats où le souvenir de Napoléon restait très vif » (p. 227), et plus loin sur le modèle réel pour Philippe de Sucey dans *Adieu* (p. 256, ff.).

un vieil ami, le marquis de Chargebœuf, elle ne peut penser à cette figure devenue mythique qu'avec sarcasme : « Selon le marquis, les temps étaient bien changés, et personne ne pouvait plus savoir ce que deviendrait l'Empereur. "Oh!, dit Laurence, il deviendra Dieu" » (Balzac, 1841, p. 611).

L'« affaire » indiquée par le titre du roman concerne le coup monté contre les cousins et le garde-chasse de Mlle de Cinq-Cygne, tenus responsables d'un événement que Balzac puise dans la vraie histoire de l'enlèvement mystérieux en 1806 d'un sénateur de Napoléon. Une fois les tribunaux du Premier Empire épuisés comme recours des accusés, la comtesse cherche à s'adresser directement à l'ultime juge afin de déclarer l'innocence de ses amis devant l'incarnation des lois napoléoniennes impersonnelles. Laurence poursuivra son audience jusque sur le champ de bataille et, par conséquent, se met en voie d'observer cet empereur dans toute sa complexité : en tant non seulement qu'administrateur brillant, mais aussi que petit caporal devenu chef de l'armée impériale. Errant au bord de la rivière Saale, elle retrouve Napoléon par hasard (et ne le connaît pas d'abord) à la veille de la bataille d'Iéna (14 octobre 1806). Le contexte temporel et physique désigne déjà cette interaction comme quelque chose qui sort des conventions de l'espace et du temps, car c'est la veille intemporelle d'une date qui sera marquée dans l'histoire des victoires célèbres, et la comtesse et le vieux marquis qui l'accompagnent se trouvent arbitrairement « en avant de l'avant-garde de l'armée française » (p. 679) dans un *no man's land* sans définition. Anticipant la rencontre recherchée, qui « certes dépassait les proportions ordinaires de la vie privée » (p. 677), la comtesse se prépare à une transformation radicale de son identité. Comme si elle allait elle-même mourir et

survivre simultanément à cette bataille, elle réfléchit : « Pour Laurence, s'humilier devant cet homme, objet de sa haine et de son mépris, emportait la mort de tous ses sentiments généreux. "Après cela", dit-elle, "la Laurence qui survivra ne ressemblera plus à celle qui va périr" » (p. 677). La première surprise pour cette jeune femme qui se prépare, elle aussi, à la guerre, c'est la banalité historique de la présence de l'Empereur sur le champ de bataille, car il arrive sur scène discrètement, un des deux « officiers » anonymes interpellés par Laurence et « dont l'uniforme était caché par des surtouts en drap » (p. 678). Le marquis qui accompagne Laurence s'exclame tout d'un coup : « "Mon Dieu! [...] j'ai peur que nous n'ayons parlé à l'Empereur!" ». En effet, quand Laurence regarde de nouveau l'officier, elle ne voit plus une représentation banale réaliste, mais un portrait mythique : « L'un des deux officiers, l'Empereur enfin, vêtu de sa célèbre redingote mise par-dessus un uniforme vert, était sur un cheval blanc richement caparaçonné. Il examinait, avec une lorgnette, l'armée prussienne au-delà de la Saale » (p. 679).

Cette image immortelle du pouvoir impérial incarné frappe physiquement la comtesse et lui fait pressentir un moment qui sort effectivement du temps profane : « Elle fut saisie d'un mouvement convulsif, l'heure était arrivée » (p. 679). Par la suite, dans le bivouac du chef de l'armée, Laurence se trouve éblouie malgré elle par l'incarnation du paradoxe de Napoléon dans ses divers aspects : d'abord la réalité humaine — « Ses bottes, pleines de boue, attestaient ses courses à travers champs » (p. 680) —, ensuite l'aspect impérial — « son célèbre uniforme vert [...] faisait admirablement bien valoir sa pâle et terrible figure césarienne. Il avait la main sur une carte dépliée, placée sur ses genoux », — et surtout la

puissance de sa voix, qui varie entre un ton de « feinte brusquerie », de « colère » et de « bonhomie » (p. 680-6811). Comme ailleurs dans l'œuvre de Balzac, ce moment de pure construction mythique se voue à montrer le pouvoir indéniab le de cette figure héroïque, mais aussi les illusions qui fleurissent autour d'elle chez d'autres personnages. Pour sa part, Laurence de Cinq-Cygne tombe immédiatement sous le charme des paroles de son interlocuteur; plus précisément, elle est ensorcelée par sa manière, son regard et le ton de sa voix. Chose étonnante chez ce personnage perspicace et critique, Laurence ne prête que peu d'attention au sens exact de ses mots — les faits historiques, pour ainsi dire, qui auront leurs conséquences — et n'écoute que le style en oubliant la substance. Quand la comtesse se met à genou devant Napoléon et lui rend le placet qui devrait établir l'innocence et garantir le pardon de ses amis accusés, l'Empereur lui jette « un regard fin et lui dit "Serez-vous sage enfin? Comprenez-vous ce que doit être l'Empire français?..." » (p. 681). Le sens de ces mots est volontairement opaque, fait dont Laurence est en quelque sorte consciente, mais la comtesse est néanmoins transportée par la seule présence de Napoléon : « Ah! je ne comprends en ce moment que l'Empereur », dit-elle vaincue par la bonhomie avec laquelle l'homme du destin avait dit ces paroles qui faisaient pressentir la grâce » (p. 681).

Ce sont les paroles de la comtesse qui surprennent ici, car son « pressenti[ment] » de grâce n'est renforcé en rien par le texte. Le sens rhétorique des paroles de Napoléon place l'importance de l'Empire au-dessus de toute considération individuelle, sens qui ne sera que confirmé de façon à ne plus être ambigu par la suite, sinon pour l'interlocutrice de Napoléon, au moins pour le lecteur de Balzac. Pendant que

Laurence affirme l'innocence des accusés, Napoléon rejette la pertinence de la culpabilité en contexte de guerre en montrant le champ de la bataille qui s'annonce. «Voici, dit-il avec son éloquence à lui qui changeait les lâches en braves, voici trois cent mille hommes, ils sont innocents, eux aussi! Eh bien, demain, trente mille hommes seront morts, morts pour leur pays! [...] Sachez, mademoiselle, qu'on doit mourir pour les lois de son pays, comme on meurt ici pour sa gloire» (p. 681-682). Le sacrifice inévitable des innocents, conséquence cruelle d'une guerre qui se joue également devant l'ennemi et devant la loi, est rendu entièrement explicite; cependant, la comtesse, à la suite de ce discours, « crut à une commutation de peine pour Michu, et, dans l'effusion de sa reconnaissance, elle plia le genou et baisa la main de l'Empereur » (p. 682). La réalité cruelle de la perte de vie à venir est censée être sublimée en une manifestation de gloire, aussi simplement que les « lâches » sont changés en « braves », Laurence en admiratrice de l'Empire, et Napoléon en figure mythique bienveillante. Mais tout cela ne s'effectue qu'à travers la suppression volontaire de l'Histoire, composée des histoires individuelles des personnes traumatisées. Si le mythe s'arrache à l'histoire, les agents et les victimes ne s'y arrachent pas; c'est également la réaction tardive de la comtesse, qui, face à Michu devant l'échafaud, constate enfin sa crédulité face au mythe majestueux de Napoléon : « "Je croyais t'avoir sauvé" », avoue-t-elle, « "mais l'Empereur m'a trompée par gracieuseté de souverain" » (p. 683). Loin de la présence de Napoléon, Laurence perd le contact avec le mythe; en effet, comme elle l'avait prévu, elle a été transformée à plusieurs reprises par sa confrontation avec l'Empereur; maintenant, sans illusions, elle ne peut que rentrer « dans son château désert » pendant que la gloire nationale se

déploie sans avoir changé de cap. Non seulement Michu meurt-il selon les lois, mais parmi les quatre jeunes nobles graciés après l'audience de la comtesse avec Napoléon, « les deux frères [Simeuse] moururent ensemble sous les yeux de l'Empereur [...]. L'aîné des d'Hautesserre mourut colonel à l'attaque de la redoute de la Moscowa, où son frère prit sa place », ce dernier étant alors renvoyé, comme Laurence, « grièvement blessé » (p. 683), en corps comme en esprit.

### ***Comment se souvenir de l'Empereur?***

Ainsi se manifeste chez Balzac ce qu'on pourrait appeler la tentation de faire des mythes, tentation ressentie de façon exemplaire par les personnages ayant eu un contact direct avec Napoléon. Parmi ces personnages figurent les anciens soldats de Napoléon — surtout ceux qui sont blessés, souffrants, et traumatisés — dont la loyauté et l'admiration envers leur chef fascinaient Balzac. Si, comme le propose Maurice Descotes, « la raison la plus profonde du “miracle” napoléonien est probablement, pour Balzac, l'identification quasi parfaite de l'Homme et de son peuple » (p. 254), cette identification mythique s'incarne dans la Grande Armée, représentation démocratique de la collectivité nationale : « Il n'est pas de gloire que la France refuse à Napoléon, de sacrifices qu'elle ne lui consente car, en lui, c'est elle-même qu'elle honore » (p. 255)<sup>16</sup>. Ce manque de recul critique se manifeste le plus clairement

---

<sup>16</sup> C'est une problématique qui me semble tout à fait actuelle au début du XXI<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où la critique de la politique militaire est presque tabou, de crainte de critiquer implicitement les militaires et, par association, l'identité nationale (ou le mode de vie d'un pays) en tant que telle.

chez certains des anciens soldats, personnages qui s'engagent entièrement dans la mythification néanmoins problématique de l'Empereur, rendant « la narration plus vivante et plus pittoresque[ , car] le personnage historique est traité ainsi plus aisément en héros de légende » (p. 232). Parmi les romans les plus cités à ce propos figure *Le Médecin de campagne* (1833), en particulier l'épisode de la création de mythe conté par l'ancien soldat Goguelat<sup>17</sup>. L'évocation de ce texte par Natalie Petiteau est bien évocatrice : elle propose que « la scène balzacienne du récit de Goguelat laisse croire [...] à l'existence d'une ferveur des petits en faveur de l'empereur déchu et d'un culte, dans nombre de chaumières, pour un souverain dont seuls les bienfaits auraient laissé trace dans la mémoire de ses anciens sujets » (1999, p. 37). Petiteau est ici sensible au problème de la mémoire sélective dans le « culte » de l'Empereur, mais ne suggère pas que l'écrivain lui-même en était conscient. Cependant, c'est ici que nous voyons un exemple, non seulement de la construction directe du mythe de Napoléon par un des fameux personnages "demi-solde" de Balzac, mais aussi de la puissance de la parole liée à ce mythe politico-héroïque.

Le célèbre extrait du *Médecin de campagne* sert à illustrer la création de mythe — en tant que mythe de la création — de façon presque hyperbolique. Vers la fin d'une veillée où l'on a conté des histoires fantastiques (présentées, à la façon des mythes, comme des « histoires véritables »), les auditeurs

---

<sup>17</sup> Cet épisode, avec certaines modifications, a été publié séparément à plusieurs reprises, soit seul (par Baume, sous le titre *La Veillée. Histoire de Napoléon contée dans une grange par un vieux soldat*, et signé Balzac), soit dans un volume collectif (*Un Million de curiosités napoléoniennes. Histoires drolatiques de Napoléon I<sup>er</sup>. Comme quoi Napoléon n'a jamais existé, etc.*, par Balzac, A. Tousez, F. Soulié, J.-B. Pérès, etc. Paris : Passard, Librairie-Éditeur, coll. « Petite Encyclopédie Récréative », 1863).

implorent l'ancien soldat Goguelat : « "Racontez-nous l'Empereur!" » (Balzac, 1833, p. 520). Cette transformation de l'Empereur en « conte », une fois lancée par Goguelat, durera pendant des pages : en commençant par ses origines « prophéti[ques] » (p. 520), en continuant avec ses exploits héroïques, et à tout moment ponctuée par des refrains soulignant la qualité surnaturelle des événements et de leur agent : « "Un homme aurait-il pu faire cela? [...] Était-ce naturel?" » (p. 522 et 524). Par le style et par le sujet de sa tirade, y compris avec l'apparition à trois reprises de « l'Homme Rouge », qui est l'avant-courrier des gloires de Napoléon et « "un fait véritable [dont] Napoléon [...] a parlé lui-même" » (p. 527), Goguelat s'investit entièrement dans la construction du mythe de son maître et y entraîne son public. Dès le premier exemple tiré de l'histoire connue des exploits de Napoléon, il est question, pour Goguelat, de transformer jusqu'à ses propres souvenirs afin de les conformer au format du mythe :

"Il est sûr et certain qu'un homme qui avait eu l'imagination de faire un pacte secret pouvait seul être susceptible de passer à travers les lignes des autres, à travers les balles, les décharges de mitraille qui nous emportaient comme des mouches, et qui avaient du respect pour sa tête. J'ai eu la preuve de cela, moi particulièrement, à Eylau. Je le vois encore : il monte sur une hauteur, prend sa lorgnette, regarde sa bataille et dit : « Ça va bien! »" (p. 521)

Les actes de mythification — le « "pacte secret" » de Napoléon avec Dieu, sa survie miraculeuse, le présent intemporel de ses actions (il « "monte [...], prend [...], regarde [...] et dit" ») — s'entremêlent avec la représentation déformée des moments rappelés par le soldat, car celui-ci n'a certainement pas pu entendre les mots de Napoléon monté « 'sur une hauteur' » pour déclarer que « "Ça va bien!" », d'autant plus que ces mots

n'ont aucun rapport vraisemblable avec la bataille tragique d'Eylau, dont la victoire est restée indécise et qui aura fait dans les quarante mille morts. Le courant discursif du mythe politico-héroïque, une fois engagé, montre sa puissance à faire dériver même la mémoire des témoins historiques les plus immédiats.

Il est d'autant plus important de noter, alors, qu'avant d'entamer son discours, Goguelat est présenté de façon à contraster avec son rôle de soldat qui se perd dans l'élaboration du mythe de Napoléon, notamment en ce qui concerne son hésitation à (re)prendre la promulgation du mythe. Au moment où Goguelat prend la parole, Balzac fait remarquer qu'il porte les traces douloureuses de son vécu sous Napoléon : il a « ce regard noir, tout chargé de misère, d'événements et de souffrances qui distingue les vieux soldats » (p. 520). Encore plus significative est sa réponse initiale aux paysans qui désirent, à travers lui, toucher au temps sacré du mythe, car il est clair que Goguelat préférerait ne pas acquiescer. Il proteste en disant : « "La veillée est trop avancée [...] et je n'aime point à raccourcir les victoires" ». L'heure convient au récit mythique, mais non pas au genre d'histoire que l'ancien soldat voudrait présenter : un rapport fidèle d'une victoire particulière accomplie par un groupe d'individus :

"Racontez-nous l'Empereur!" crièrent plusieurs personnes ensemble.

"Vous le voulez, répondit Goguelat. Eh bien, vous verrez que ça ne signifie rien quand c'est dit au pas de charge. J'aime mieux vous raconter toute une bataille. Voulez-vous Champaubert, où il n'y avait plus de cartouches, et où l'on s'est astiqué tout de même à la baïonnette?"

"Non! l'Empereur! l'Empereur!" (p. 520)

Quand l'histoire est transformée en discours, ni la vitesse d'une « charge, » ni le rituel d'un « pas » qui s'emploie au spectacle d'une parade militaire ne suffiront à transmettre de façon fidèle l'expérience acquise par les participants; en effet, « ça ne signifie[ra] rien » ». Les structures rhétoriques et les généralités caractéristiques du mythe menacent de vider de sens un récit qui se veut plutôt historique, voire réaliste. Cependant, comme Goguelat, Balzac reconnaît que le récit mythique est plus *countable*, plus acceptable par son public; et l'impact de ce mythe est sans aucun doute foudroyant (sa popularité parmi le lectorat de Balzac l'atteste). Dans le roman, la tirade se termine uniquement grâce à l'intervention abrupte de Genestas, ancien officier de l'Empire et auditeur clandestin de cette narration, qui se trouve bouleversé par ce qu'il entend et qui sort brusquement pour y participer, vraisemblablement malgré lui. Transporté, il rajoute lui-même au mythe : « “Et la cavalerie, donc!” s'écria Genestas en se laissant couler du haut du foin [...] », quoiqu'il rappelle à travers son intervention le fait que « “Napoléon [était] impatient de ne pas voir avancer sa bataille vers la conclusion de la victoire” » (p. 537). Finalement, l'effet de son apparition est de rompre la mystique du mythe : Genestas se reporte avec les auditeurs dans le temps profane et se trouve « tout honteux de sa sortie en se voyant au milieu d'un cercle silencieux et stupéfait »; il s'en sort en leur offrant de l'argent « pour boire au petit caporal » (p. 537)<sup>18</sup>. Il se retourne ensuite vers son hôte en disant : « “J'ai fait des bêtises

---

<sup>18</sup> Balzac a finalement choisi ici d'employer le terme « petit caporal », qui renvoie au début de carrière de Napoléon et à ses origines modestes; des éditions antérieures présentent des mots beaucoup plus vagues, tels « à son honneur » (*Un Million de curiosités napoléoniennes* [op. cit.]) et « à l'honneur de la France et de lui... » (*La Veillée. Histoire de Napoléon contée dans une grange par un vieux soldat* [op. cit.]).

[...]. Rentrons vite! Ces aigles, ces canons, ces campagnes!... je ne savais plus où j'étais" » (p. 537). Visiblement, l'ancien officier a été emporté dans le temps par l'évocation d'un Napoléon purement héroïque, vers un moment dénaturé, où ses propres expériences et son historique se trouvent brouillés par le récit mythique et atemporel de Goguelat. Ce qui est clair, c'est que ce glissement du temps et cette confusion entre mythe et mémoire ne constituent pas une évasion agréable, mais au contraire donne un sens d'inquiétante étrangeté, en invitant son sujet à sublimer une expérience terrible dans un mythe de gloire. En contraste avec les autres auditeurs de Goguelat, mais tout comme cet autre ressortissant de la Grande Armée, Genestas fait directement l'expérience du conflit entre le mythe et le retour en arrière vers une histoire réelle qui reste profondément personnelle, à moitié refoulée et à jamais marquante.

### ***Mythe et propagande : « La Bataille d'Eylau » de Gros***

Un des phénomènes qui caractérisent la mythification politico-héroïque de Napoléon est que pendant sa vie, Bonaparte lui-même était un membre très actif de ce projet collectif. Les commentateurs de l'Empire sont tous d'accord pour dire que son chef était un manipulateur par excellence de la presse et des beaux-arts au service de la propagande empirique. Déjà le génie militaire se convertissait en fin politicien et réussissait à transformer les événements menant à son ascension en de glorieuses généralités. Parmi les grands peintres qui furent sollicités pour représenter Napoléon, seul Antoine-Jean Gros a eu

l'occasion de le suivre sur les champs de bataille<sup>19</sup> et, pour cette raison, les tableaux les plus célèbres de Gros montrent un mélange particulier de création mythique et de témoignage historique. Sa toile colossale, *La Bataille d'Eylau* (Salon de 1808), est l'une des plus commentées, comme le montre un livre de Christopher Prendergast qui y est consacré, *Napoleon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*. Ce qui intéresse Prendergast est la tension chez Gros entre, d'un côté, sa mission d'observateur artistique et réaliste et, de l'autre, son rôle désigné par Napoléon d'artisan d'une légende. C'est cette tension que Prendergast identifie comme la qualité la plus imposante de *La Bataille d'Eylau*; présentant sa lecture générale de l'image, Prendergast écrit :

The formal composition of the picture can be said to reproduce the tri-partite schema of Renaissance and Baroque religious painting: in the foreground the tormented souls of the dead, in the centreground the Redeemer (or his delegate), in the background the heavens radiating the aura of divinity. But as Gros's picture reproduces this schema, it also wrecks it, the brute carnage of its foreground and the apocalyptic atmosphere of its background inevitably putting questions to the assurance of its centreground. (p. 8)<sup>20</sup>

Le geste doublé, qui suit et qui détruit le schéma des tableaux religieux, sera ce qui fait du tableau de Gros une œuvre profondément moderne. Sans doute Gros participe avec cette

---

<sup>19</sup> Voir entre autres Munhall (1960), p. 8.

<sup>20</sup> « La composition formelle du tableau reproduirait le triple schéma de la peinture religieuse du Baroque et de la Renaissance : au premier plan les âmes des morts au supplice, au centre le Rédempteur (ou son délégué), à l'arrière-plan les cieux rayonnant de l'aura divine. Cependant, tout en reproduisant ce schéma, le tableau de Gros le détruit : le carnage brut au premier plan et l'atmosphère apocalyptique à l'arrière-plan mettent inévitablement en question l'assurance présentée au centre. » Je traduis.

œuvre à la construction et la promotion du mythe de Napoléon, et apparemment avec succès, car Napoléon lui-même a beaucoup aimé le tableau, et, selon encore une légende, aurait donné de manière ostentatoire sa propre croix de la Légion d'honneur à l'artiste devant le Salon stupéfait<sup>21</sup>. En revanche, le tableau a valu au peintre de vives condamnations du public et des critiques de son époque, justement parce que Gros cherche à y réintroduire un important aspect historique, à savoir les contingences et les conséquences brutales de la guerre, rarement mises en scène.

Si Prendergast s'arrête longtemps dans son analyse de *La Bataille d'Eylau* sur la sensation d'angoisse provoquée justement par les figures des mourants et des corps gelés en premier plan du tableau, c'est pour cause. Ces figures ne sont point les images indifférenciées ou grotesques des condamnés de l'enfer, ni des nus artistiquement placés (comme c'est le cas dans un croquis de la même scène de Meynier<sup>22</sup>); au contraire, elles représentent les corps fragmentés de soldats individuels, reconnaissables comme les victimes françaises et étrangères de l'Empire. Ainsi, l'angoisse du spectateur dépasse une simple réaction de peine et d'horreur provoquée par le *pathos* des nobles victimes la guerre. Elle répond plutôt à deux niveaux de signification dans le premier plan du tableau : d'abord à l'horreur de la mort insensée de chaque individu perdu pour une cause qui, dans le tableau comme dans les annales historiques, semble austère et indécise; ensuite à l'incertitude manifestée dans l'image par rapport au rôle de ce Napoléon pâle et tragique, arrivant après le massacre dont il est

---

<sup>21</sup> Voir Prendergast, p. 7; il cite Charles Zieseniss (1971), « Napoléon au Salon de 1808 », Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, p. 205-215.

<sup>22</sup> Prendergast (p. 170) inclut la reproduction du croquis de Charles Meynier, rival du tableau de Gros, Napoléon parcourant le champ de la bataille d'Eylau le 9 février 1807 (1807, Musée National du Château de Versailles).

censé être à la fois le témoin, le rédempteur et la cause. De même que Gros présente, consciemment ou pas, une inquiétude perceptible envers la gloire de l'Empereur, Prendergast souligne plus loin le fait que, selon les représentations de Napoléon dans la littérature de ce même début de siècle, l'Empereur reste justement une énigme, « a figure around whom fluctuate so many mythical identities (either assumed or imposed) that it is impossible to anchor that fluctuation in anything we might confidently specify as a recoverable historical "truth" » (p. 22)<sup>23</sup>. Distinguant ainsi les multiples identités de Napoléon, Prendergast propose que ce qui se perd parmi ces mythes, c'est le contact éventuel avec une quelconque « vérité » historique, vérité qui s'annonce cependant urgente pour comprendre comment bien assimiler l'Empereur dans l'histoire du pays qu'il a aidé à se redéfinir. Cette perte provoque une crise de représentation chez l'artiste réaliste, qui se donne comme mission de parler de Napoléon par rapport à son contexte historique concret. Ce que Prendergast identifie chez Gros est également perceptible chez Balzac, qui, à travers une œuvre vouée à explorer les effets de Napoléon pendant et surtout après l'Empire, ressent et transmet cette même inquiétude à l'égard de la représentation d'une énigme qui ne se fixe pas dans son identité historique.

### ***Vivre et mourir selon le mythe : le cas du colonel Chabert***

Ironiquement, c'est la mission d'établir la véracité historique de leurs expériences qui motive le récit de beaucoup de

---

<sup>23</sup> « une figure entourée de tant d'identités mythiques (assumées ou imposées) qu'il est impossible de les ancrer dans quelque chose qui pourrait se préciser comme une "vérité" historique récupérable. » Je traduis.

personnages balzaciens, et notamment de celui qui est revenu de cette même bataille tragique et indécise d'Eylau, le protagoniste éponyme du *Colonel Chabert* (1832). Le parcours de l'ancien colonel met précisément en scène l'impossibilité de rentrer et de s'ancrer de nouveau dans l'histoire post-napoléonienne tout en gardant intact un héroïsme vécu sous l'Empereur. Déjà s'agit-il de trouver un public disposé à écouter un ancien soldat dans ce nouveau monde de la Restauration qui, comme le montrent les jeunes clercs à l'ouverture du roman, s'embrouille dans l'administration que Napoléon avait auparavant rationalisée. Ce qu'il faut au passé, c'est un adepte du nouveau régime monarchique qui puisse néanmoins entendre un langage sortant de ce passé, qui puisse laisser de côté la rhétorique du procès-verbal et croire à l'authenticité improbable des récits de guerre. Chabert trouve enfin un tel auditeur exceptionnel incarné dans l'avoué Derville. Quand il se présente à minuit passé, la « lucidité parfaite » avec laquelle le colonel raconte des « faits si vraisemblables, quoique étranges » (Balzac, 1832, p. 324) — de sa propre mort supposée, de son enterrement alors qu'il est encore vivant et de son émergence du tombeau — réussit, pareillement au réalisme de Gros, à émouvoir et à captiver son interlocuteur. En même temps, et justement comme si Chabert était sorti du célèbre tableau d'Eylau, les détails qui fournissent des preuves à l'appui de l'histoire d'un revenant de l'Empire provoquent un effet d'inquiétude et de désorientation. La participation au moment présent de la narration de l'aventure de Chabert et ainsi à la réanimation de ces moments terribles provoque chez ce conteur comme chez son auditeur la perte momentanée des repères temporels. Pour le colonel, l'impression laissée par les heures où il se trouvait écrasé sous des corps mourants dépasse

ce que sa mémoire arrive à préciser. Il déclare : « “quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrances encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés!” » (p. 325) Transporté lui-même régulièrement au passé par la force inconsciente de ses souvenirs, non seulement Chabert convainc-t-il Derville par les détails de son histoire de survie, mais il le surprend et le transporte aussi : « “Monsieur, dit l’avoué, vous brouillez toutes mes idées. Je crois rêver en vous écoutant. De grâce, arrêtons-nous pendant un moment” » (p. 328). En d’autres termes, aussitôt après avoir entendu ces exploits napoléoniens personnels, Derville retombe dans une atemporalité analogue au mythe; par conséquent, il oublie aussi momentanément l’objet de la visite de Chabert, à savoir lancer un procès pour regagner sa fortune et son nom : « “Quel procès?” dit l’avoué, qui oubliait la situation douloureuse de son client en entendant le récit de ses misères passées » (p. 328).

Notons pour l’instant que ce procès recherché par Chabert, qui ramène Derville au moment actuel et qui rompt ainsi le temps abstrait de la narration, sera impossible (comme Derville le sait) : il ne donnera pas d’issue à l’ancien colonel sur le temps retrouvé. Afin de mettre cette impossibilité en perspective, traitons d’abord une question plus importante : pourquoi le récit fidèle des circonstances d’une mort manquée — extraordinaire mais néanmoins fondée sur des détails physiques et temporels exacts — provoque ici une sorte de désorientation en même temps qu’il persuade. Bien que l’effet puisse rappeler le mythe, le récit de Chabert devant Derville ne peut pas être qualifié en tant que tel. Chabert est le cas type de

l'intérêt de Balzac pour les anciens soldats qui cherchent à traduire clairement les faits de leur passé sous l'Empire dans les termes du présent : selon Maurice Descotes, « ce qui a attiré Balzac, c'est moins les exploits des compagnons d'Achille, des paladins de Charlemagne, que leur retour à une vie pour laquelle ils n'étaient pas faits » (1967, p. 261). Balzac fait en sorte que l'histoire de l'ancien colonel n'admet pas de généralisation, car les détails particuliers et horribles de l'évasion interdisent que l'on voie en Chabert une manière d'Hercule revenu du pays de la mort<sup>24</sup>. En même temps, il ne faut pas voir dans ces détails une illusion de référentialité exacte de la part de Balzac (pas plus que ce ne serait le cas pour Gros); selon le mot de Michael Riffaterre, le réalisme français n'est pas un exercice de mimétisme, mais se voue à la construction d'une « vérité fictionnelle », une vérité interne au texte qui prend constamment appui sur une vraisemblance historique connue<sup>25</sup>. Le témoignage historique résiste à l'abstraction du mythe, mais, qu'il le veuille ou non, il ne peut pas recopier et transporter des faits directement du passé au présent. Cette réalisation constitue l'apprentissage de Chabert à travers le roman, lui qui voudrait bien restaurer ses circonstances passées au présent, y compris son mariage, sa fortune et sa gloire en tant que soldat. Le colonel, en tant que narrateur de sa propre histoire, semble conscient que le désir de restaurer le passé au présent est voué à l'échec, dans sa vie

---

<sup>24</sup> En effet, un des détails du récit raconte la découverte d'un membre amputé dont Chabert a pu se servir pour déplacer les cadavres qui le couvraient, « "un bras qui ne tenait à rien, le bras d'un Hercule!" » (Balzac, 1832, p. 325). Ainsi le héros mythologique, explicitement présent, est l'assistant et non le modèle pour ce rescapé de la mort; autrement dit, il est invoqué comme simple outil pour la narration réaliste.

<sup>25</sup> Voir Riffaterre (1990).

interrompue comme dans la description mimétique : tout en parlant de procès et de vengeance contre sa femme, il avoue : « “par moments je ne sais plus que devenir” » (Balzac, 1832, p. 333). Même quand elle permet de se libérer de l’abstraction du mythe, la tentative de réanimer le passé risque à jamais de compromettre ce *devenir* historique des personnes et des nations. Le procès impossible de Chabert révèle également, pour Balzac, l’amnésie radicale imposée par chaque régime par rapport au précédent, y compris par la Restauration qui se veut l’héritière légitime directe d’un passé devenu lointain. Pour sa part, Chabert reconnaîtra enfin qu’un avenir lui est essentiellement inaccessible, tant qu’il reste attaché à son passé : « “Quand je pense que Napoléon est à Sainte-Hélène, tout ici-bas m’est indifférent” », explique-t-il à Derville lors de leur rencontre par hasard six mois plus tard; « “Je ne puis plus être soldat, voilà tout mon malheur” » (p. 370), un malheur résumé dans la perte définitive de son chef et de son existence d’autrefois.

À travers l’histoire contée à Derville et le fantasme d’un procès, ce que cherche Chabert est d’établir la vérité référentielle et éternelle de son passé : prouver sa validité mimétique, montrer qu’elle correspond à une vérité hors-texte et non simplement à une vraisemblance textuelle. Dans ce sens, la nécessité de se fier à la vérisimilitude constitue la crise de ce héros peu ordinaire, comme elle est également, plus généralement, la crise du projet réaliste. Balzac méditait ailleurs sur ce problème : en 1833, dans une lettre à Madame Hanska, il imaginait une suite (jamais écrite) au *Médecin de campagne*, intitulée *La Bataille*, sur « Essling avec toutes ses conséquences », mais qu’il désignait déjà comme « un livre impossible », car sa mission serait de transporter le lecteur directement sur le champ de bataille : « Il faut que dans son

fauteuil, un homme froid voie la campagne, les accidents de terrain, les masses d'hommes, [...] vous lirez à travers la fumée, et le livre fermé, vous devez avoir tout vu intuitivement et vous rappeler la bataille comme si vous y aviez assisté » (Balzac, 1990, p. 22-23). Même en imaginant ce « comme si » mimétique irréalisable, Balzac est conscient qu'il s'agirait également d'évoquer des éléments moins réalistes, et de façon indirecte, car il faudrait que ce même lecteur « sente dans chaque articulation de ce grand corps, Napoléon, que je ne montrerai pas » (*ibid.*). Pour sa part, Chabert n'arrive pas à se réconcilier au compromis nécessité par la narration réaliste : à savoir transmettre des faits par le moyen d'une vérisimilitude fictive qui les rend vraisemblables et ainsi communicables dans le langage. Par conséquent, lorsque Derville propose que, pour poursuivre un procès contre la comtesse, « il faudra peut-être transiger » (Balzac, 1832, p. 333) et arranger les faits pour les faire passer dans le langage juridique, Chabert répond avec une observation qui semble invoquer un fait cru : « "Transiger, répéta le colonel Chabert. Suis-je mort ou suis-je vivant?" » (p. 333) Cependant, cette question de forme rhétorique, qui marque le refus d'entrer dans le jeu des signifiants, restera dans ce texte sans réponse. L'ancien colonel demeurera justement à mi-chemin entre la vie et la mort, sans que l'on puisse se décider de quel côté mieux le ranger — un état qui dure depuis son enterrement. En fait, avant et pendant l'audience avec Derville, Chabert est présenté systématiquement comme mort, non seulement par le narrateur qui le désigne comme « le défunt » (p. 323), mais par Chabert lui-même, qui s'identifie sans hésitation comme « le colonel mort à Eylau » (p. 317 et 322) et qui présente sa propre histoire comme « "l'événement qu'il faut bien appeler [s]a mort" » (p. 324). Ainsi, il ne s'agit pas

d'une mise en question de la vraisemblance de sa narration, quoiqu'il dise être par moments « "convaincu de l'impossibilité de [sa] propre aventure" » (p. 327). Bien plutôt, Chabert tient ici à une deuxième version de l'histoire, selon laquelle il serait effectivement mort à la manière de maints héros napoléoniens. En d'autres termes, face à la faillite du langage référentiel, l'ancien colonel choisit, au début et surtout à la fin du roman, de l'abandonner entièrement, y compris dans ses détails « si vraisemblables, quoique étranges » (p. 324) et de croire plutôt lui-même au mythe de Napoléon.

C'est peut-être cette dévotion de Chabert vis-à-vis du mythe qui est ressentie dans le texte au moment où Derville, écoutant pour la première fois son récit de survie, se trouve transporté avec lui, même par une narration historique détaillée. Mais cette qualité touche aussi au paradoxe de l'existence de Chabert, qui vérifie d'abord sa mort à Eylau, cherchant ainsi à se conformer à la version fautive des événements soutenue par Napoléon : l'histoire mythique mais autoritaire de son sacrifice héroïque. C'est le cas extrême de la tragédie des demi-soldes décrit par Descotes : « Leur vie est ruinée : leur sommaire honnêteté leur interdit de trahir la cause qu'ils servaient » (1967, p. 261). Dans ce roman, ce n'est pas le statut de Napoléon qui est explicitement remis en cause entre mythe et fait historique, mais celui de Chabert entre vivant et mort, ce débris humain qui incarne l'horreur de la bataille sanglante et de sa conclusion indéterminée. Bien qu'il désire vérifier son identité avant et pendant la guerre avec des détails historiques, Chabert préserve avec passion l'image idéalisée de Napoléon, l'homme que ce soldat orphelin appelle son unique « "père" » (Balzac, 1832, p. 331), le protecteur pour qui il serait bien mort et qui lui a été arraché depuis : « "Ah! s'il était debout,

le cher homme! et qu'il vît *son Chabert*, comme il me nommait, dans l'état où je suis, mais il se mettrait en colère. Que voulez-vous! notre soleil s'est couché, nous avons tous froid maintenant" » (*ibid.*). C'est dans un crépuscule mortuaire que Chabert existe depuis le coucher de son soleil, crépuscule qui date non pas de la défaite de Napoléon, mais du moment où le colonel blessé et amnésique est sorti de la fosse, incarnant tout ce que la guerre ne peut pas supprimer ou refouler de souffrance et de traumatisme, un revenant qui ne peut que ternir la légende de son Empereur triomphant.

En survivant, Chabert est devenu une sorte de témoin malgré lui de la nature artificielle du mythe de Napoléon. S'il préfère toujours ce mythe à la vraisemblance de sa propre histoire, néanmoins son attachement initial au procès-verbal montre que ce mythe ne domine pas son esprit sans un certain conflit. Ce que Chabert n'arrive pas à réconcilier par rapport au mythe, c'est le geste contradictoire d'amour et d'abandon que manifeste Napoléon envers son soldat dévoué. Il explique à Derville :

“Ma mort fut annoncée à l'Empereur, qui, par prudence (il m'aimait un peu, le patron!), voulut savoir s'il n'y aurait pas quelque chance de sauver l'homme auquel il était redevable de cette vigoureuse attaque. Il envoya [...] deux chirurgiens en leur disant, peut-être trop négligemment, car il avait de l'ouvrage : « Allez donc voir si, par hasard, mon pauvre Chabert vit encore? » Ces sacrés carabins, qui venaient de me voir foulé aux pieds par les chevaux de deux régiments, se dispensèrent sans doute de me tâter le pouls et dirent que j'étais bien mort.” (p. 323-324).

Ce compte rendu ne peut être, bien sûr, que la pure invention de Chabert, parlant en tant que narrateur omniscient, transportant ainsi son auditeur et préservant Napoléon dans sa

mémoire comme un roi mythique et un père idéal. La tragédie de Chabert se déroule du moment où ce père mythique n'est pas — comme le roi Priam auprès du héros Hector — venu en personne récupérer le corps de son fils tombé, vérifier lui-même en pleurs son décès et faire son deuil. Auprès de Chabert, le « roi-père » a choisi d'envoyer un remplaçant, faux pas qui garantit dans les contes et les mythes la rupture de communication et la mésaventure. Si le mythe ici se montre problématique, le ton réaliste adopté par Chabert révèle simplement un chef militaire préoccupé, qui pense déjà à autre chose au moment d'apprendre la mort de son colonel. Par conséquent, cette mort restera aussi incomplète que la victoire de Napoléon : toutes les deux seront, d'un côté, affirmées par leur sujet comme par les annales historiques et le mythe du héros napoléonien; et de l'autre côté, déniées par la présence et la narration tragique de l'unique personne capable de les réfuter. Chabert dit très tôt souhaiter une mort virtuelle, la mort de l'inconscient et une rupture nette avec le passé : « "Si ma maladie m'avait ôté tout souvenir de mon existence passée" », regrette-il, « "j'aurais été heureux!" » (p. 327-328) Autrement dit, si le colonel Chabert était bien « mort » à Eylau, le vagabond « Hyacinthe »<sup>26</sup> aurait pu vivre dans l'innocence d'un vieillard sans souvenir conscient ni rêve inconscient : une existence entièrement au présent, sans obligation de transiger entre mythe et fait en se fiant à la vraisemblance. Mais le souvenir sélectionné pratiqué par les régimes n'est pas disponible pour les individus, à part dans le traumatisme. Incapable de transporter le passé au présent et refusant de

---

<sup>26</sup> Ainsi se présente Chabert en 1840 quand Derville le croise et le salue avec le titre du colonel Chabert : « "Pas Chabert! pas Chabert! je me nomme Hyacinthe, répondit le vieillard. Je ne suis plus un homme..." » (p. 372).

démentir le mythe historique, Chabert choisit finalement de se réfugier et de vivre dans ses souvenirs, et même ses mots dégénèrent dans les souvenirs fragmentés d'un fou qui se croit toujours au passé : « "Feu des deux pièces! vive Napoléon!" » (p. 372). En effet, pour reprendre l'expression de Marie-Catherine Huet-Brichard, c'est Chabert et non pas Napoléon qui réussit à « s'arrach[er] à l'Histoire » (2001, p. 32) pour exister selon un mythe qui l'éloigne de sa propre histoire de survie, en attendant sa mort déjà accomplie.

Comme l'explique Mircea Eliade, pour ceux qui y croient, c'est le mythe au lieu de l'histoire qui prend la priorité, offrant « la seule révélation valable de la réalité » (1957, p. 22). Mais pareillement au tableau de Gros, le récit du colonel Chabert sert à perpétuer *et* à mettre en question le mythe de Napoléon. Le lecteur est invité à tout moment à détourner les yeux du premier plan et à croire à la mort de Chabert déclarée par cette figure béatifique et sage de l'Empereur; cependant, les faits sont là, dans leur recreation vraisemblable, dans les corps entassés comme dans la vie « manquée » (Descotes, 1967, p. 262) d'un demi-solde revenu miraculeusement mais sans identité dans le monde postnapoléonien. Ainsi, il semble exister chez Balzac au moins deux Napoléons : le Napoléon abstrait, le phénomène de volonté, l'être mythique qui séduit à travers sa seule présence, matérielle ou virtuelle, et aussi le Napoléon qui est la cause de faits personnels et historiques, y compris des moments de traumatisme, la force qui a dévasté les individus qui lui étaient les plus fidèles, tout cela pour finalement préparer sa propre annulation dans la Restauration. Balzac ne met pas en question ce mythe, ni dans son existence ni dans sa puissance, mais il le met en perspective. Il le soumet au projet réaliste, montrant à la fois l'importance de ce mythe, sa véracité soutenue par les

personnes ayant eu un contact avec l'Empereur, et aussi son danger : substituer cette vérité mythique inventée à la vraisemblance qui se connaît fictionnelle et qui est l'unique moyen de représenter le passé sans se vouer à carrément y vivre. Si le mythe réussit à changer les lâches en braves, Balzac ne propose pas qu'il réussisse pour autant à changer toute mort en mort héroïque, ni qu'il ait mis tout survivant sur le chemin de la gloire de son héritage.

### Bibliographie

- BALZAC, Honoré de. (1976 [1842]), *Autre étude de femme*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 655-729.
- . (1976 [1832]), *Le Colonel Chabert*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 291-373.
- . (1977 [1835]), *La Fille aux yeux d'or*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 1039-1112.

- (1990), *Lettres à Madame Hanska*, ed. Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. I.
- (1978 [1833]), *Le Médecin de campagne*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, p. 349-602.
- (1977 [1841]), *Une ténébreuse affaire*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, p. 451-695.
- BESSER, Gretchen R. (1969), *Balzac's concept of genius: the theme of superiority in the « Comédie humaine »*, Genève, Droz.
- BRUNEL, Pierre. (dir.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.
- DESCOTES, Maurice. (1967), *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque de littérature et d'histoire ».
- ELIADE, Mircea. (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1964), *Le Cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon.
- MELLON, Stanley. (1960), « The July Monarchy and the Napoleonic Myth », *Yale French Studies: The Myth of Napoleon*, n° 26, p. 70-78.

- MONNEYRON, Frédéric et Joël Thomas. (2002), *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- MUNHALL, Edgar. (1960) « Portraits of Napoleon », *Yale French Studies: the Myth of Napoleon*, n° 26, p. 3-20.
- PETITEAU, Natalie. (1999), *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil.
- PRENDERGAST, Christopher. (1997), *Napoleon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*, Oxford, Clarendon Press.
- RENNIE, Bryan (dir.). (2001), *Changing Religious Worlds: the Meaning and End of Mircea Eliade*, Albany, NY, SUNY Press.
- RIFFATERRE, Michael. (1990), *Fictional Truth*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press.
- ROOT, Christina M. (1990), « History as Character: Byron and the Myth of Napoleon », dans Stephen C. Behrendt (dir.), *History and Myth: Essays on English Romantic Literature*, Detroit, Wayne State University Press, p. 149-165.
- SAMUELS, Maurice. (2004), *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca et London, Cornell University Press.
- SELLIER, Philippe (1984), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n° 55, octobre, p. 112-126.
- SPRENGER, Scott. (2008), « Balzac et la critique comme autocritique, ou la vérité de l'in vraisemblable », *L'Année balzacienne : Balzac critique*, n° 9, p. 81-103.

SUNGOLOWSKY, Joseph. (1960), « Vigny's Unmythical Vision of Napoleon », *Yale French Studies: the Myth of Napoleon*, n° 26, p. 63-69.

TULARD, Jean. (1971), *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin.

### Résumé

Balzac admirait Napoléon Bonaparte, à qui il se comparait même, dans le domaine des lettres. Cependant, il ne va pas de soi que Balzac ait cherché à faire de l'Empereur un mythe littéraire, qui s'arracherait à l'Histoire et aux conséquences collectives et individuelles de ses actes. L'importance de Bonaparte pour la création de la *Comédie humaine* est incontestable, mais une relecture des textes où Balzac semble glorifier Napoléon — notamment *Une ténébreuse affaire* et *Le Médecin de campagne* — laisse voir une représentation souvent ambiguë du pouvoir à la fois héroïque et despotique de l'Empereur. Passant par le célèbre portrait de Napoléon dans le tableau d'Antoine-Jean Gros, *La Bataille d'Eylau*, l'article reprend enfin *Le Colonel Chabert*, montrant que la tentation de faire de Napoléon un mythe est pour Balzac un danger, car elle finit par faire oublier la réalité vécue et menace ainsi la vraisemblance qui sous-tend la représentation réaliste.

### Abstract

Balzac admired Napoleon Bonaparte, and even compared his task as a writer to the history-making of the Emperor. This is not to say, however, that Balzac sought to portray him as a literary myth, detached from History and exonerated from the

collective and individual consequences of his acts. While Bonaparte's importance for the creation of the *Comédie humaine* remains incontestable, a re-reading of texts where Balzac seems to glorify Napoleon — in particular *Une ténébreuse affaire* and *Le Médecin de campagne* — reveals an ambiguous representation of the Emperor's heroic and often despotic power. After examining the famous portrait of Napoleon in Antoine-Jean Gros' *La Bataille d'Eylau*, the article turns to *Le Colonel Chabert*, revealing how the temptation to mythologize Napoleon is finally seen by Balzac as dangerous, threatening both the memories of a lived experience and the *vraisemblance* that upholds realist representation.

# Mythème et mi-thèse : la figure de Vulcain dans *Travail* d'Émile Zola

Valérie Narayana  
Université de Mount Allison

La réception de *Travail* de Zola correspond-elle à l'idée que l'auteur se fait de son propre roman? L'écrivain en fait un « Évangile ». Le public, de son côté, est partagé devant une œuvre dont la tendance socialiste est bien apparente. Du côté des partisans, on lui trouve des qualités « mythiques »; mais parmi ceux à qui l'œuvre déplait — et même parmi ceux qui se limitent à en faire une étude structurelle — on y voit un « roman à thèse ».

Cette divergence a de quoi étonner, car les deux types d'écriture — mythe et roman à thèse — ne sembleraient pas

partager la même envergure. Aussi peut-on être surpris d'apprendre que Zola, de son côté, a réclamé pour son œuvre une portée scientifique et utopique, comme il y aura lieu de le démontrer. *Travail* a donc été caractérisé de quatre façons bien différentes, que l'on pourrait croire incompatibles : mythe, roman à thèse, utopie et réflexion scientifique. Cet article vise à souligner la continuité entre ces quatre formes d'écriture en faisant appel au contexte épistémologique de l'époque. Il entend montrer l'importance du mythe — et celui de Vulcain, en particulier — dans cette œuvre zolienne. C'est dans cette figure mythologique que l'auteur va investir son souci d'accorder à la littérature une part d'irréductible, tout en cherchant à calquer son texte sur les réalités sociales qu'il observe. En un premier temps, cette étude passera brièvement en revue la réception du roman et rappellera comment Zola lui-même perçoit son texte. En un deuxième temps, elle se penchera sur la continuité entre les quatre types d'écritures mentionnés plus haut, soit le mythe, le roman à thèse, l'utopie et la réflexion scientifique. Plus particulièrement, elle tentera de les situer dans un continuum dont le mythe et la science constitueraient les extrémités. Ce schéma sera lié au contexte social de l'époque, en abordant la question du positivisme zolien. Enfin, en un troisième temps, la figure de Vulcain sera examinée à la lumière du cadre proposé.

***Travail : utopie, mythe, roman à thèse,  
ouvrage « scientifique »...***

C'est dans une lettre de 1899 à Paul Brulat que Zola, le premier, souligne les aspects utopiques du roman qu'il écrit. L'auteur y demande, en référence à ses Évangiles : « n'ai-je pas le droit,

après quarante ans d'analyse, de finir dans un peu de synthèse? L'hypothèse, l'utopie, est un des droits du poète. » (1982, p. 75) Les aspects utopiques de *Travail* seront relevés par la critique (tant contemporaine qu'ultérieure), qui remarquera également les éléments mythiques du texte (Baguley, 1973, p. 106-21; Case, 1974, p. 97-99; Cosset, 1990, p. 7; Mitterand, 1972, p. 179-87)<sup>1</sup>. Comme le constate R.M. Albérès dans la « Notice » du roman figurant dans l'édition du Cercle du livre précieux, *Travail* comprend « un schéma de rédemption du monde ouvrier », « esquissé à grands traits, sous forme presque mythique » (p. 535). Plus loin, le critique renchérit, abandonnant le « presque » de la phrase antérieure : *Travail* est peuplé « de personnages qui semblent parfois sortir d'un roman à thèse, l'énorme masse de *Travail* s'anime intérieurement d'une vie qui, plus qu'idéologique, est mythique » (p. 535).

Ainsi ce critique, tout en insistant sur les aspects mythiques et utopiques du roman, amène une troisième caractérisation, celle du « roman à thèse », sans trop s'y attarder. Or, dans *Authoritarian Fictions*, importante étude consacrée à ce genre de texte, Susan Rubin Suleiman voit dans ce type d'écrit une illustration radicale des schémas idéologiques pouvant figurer au sein d'un récit (p. 22 et 27) et ce radicalisme semble s'éloigner de la notion de mythe. En effet, qu'on lui trouve une origine repérable et proprement littéraire ou qu'il soit appréhendé comme structure profonde et immanente de l'esprit, le mythe se maintient précisément par un pouvoir de transformation toujours renouvelé. À l'inverse, le

---

<sup>1</sup> Voir le dossier de presse du roman, édition Fasquelle (p. 618-19, 623, 625), ainsi que la « Notice », édition Cercle du livre précieux (p. 535).

roman à thèse se présente souvent comme solution déterminée, à appliquer. Alors que le mythe semble pouvoir se ramifier à travers la littérature, qui peut le vitaliser grâce à ses propriétés esthétiques et inédites, l'aspect prescriptif du roman à thèse se pose comme une contrainte, susceptible d'atrophier cette même propagation. Si l'on conçoit, au contraire, le mythe littéraire (ou littérisé) comme une forme desséchée de l'oralité, le roman à thèse ne s'en tire pas mieux. Son caractère autoritaire laissant peu de place pour la polyphonie, il refuse la seule dimension apte à lui conférer une épaisseur sociologique éventuellement capable de représenter le fait collectif. Aussi le roman à thèse, si l'on adopte la définition proposée par Suleiman, semblerait-il s'opposer, tant par sa forme que par son contenu, au mythe. À moins qu'on ne fasse appel à une caractérisation du mythe trouvée dans le dictionnaire Robert, qui l'associe à des « faits déformés ». Le seul point de contact entre roman à thèse et mythe serait-il une capacité de déformation?

La question est importante dans le contexte d'une œuvre d'écrivain naturaliste liée à une dénonciation très publique d'un scandale politique (rappelons que Zola commence à rédiger *Travail* en Angleterre, à la suite de son exil pour son rôle d'intellectuel engagé au sein de l'Affaire Dreyfus). Le problème serait alors indissociable d'une réflexion sur l'adéquation d'un roman social à l'objet qu'il veut représenter. Une phrase trouvée au début de l'« Ébauche » de *Travail* vient d'ailleurs confirmer cette impression. L'auteur écrit en toutes lettres : « J'ai tout le siècle prochain, jusqu'à l'utopie. — Pour le travail, tout le développement de la cité future. Pour la vérité, toute la conquête d'un siècle, avec le recul de l'erreur, la science de plus en plus triomphante. » (Zola, 1968, VIII. p. 978)

Voilà donc introduite la quatrième caractérisation mentionnée plus haut : celle de la *science*. En rapprochant l'utopie de la science, Zola semble esquisser une parenté que Raymond Ruyer, près d'un demi-siècle plus tard, va développer dans *L'Utopie et les utopies*. Dans cet essai, le critique fait du mode utopique « un exercice mental sur un possible latéral » (p. 9-10). Si cette caractérisation fait encore autorité, c'est qu'elle reste souple tout en suggérant la nature axiomatique du mode utopique (p. 9-14 et 27). Une bonne définition de l'utopie devrait en effet rendre compte du fait que ce mode de pensée est avant tout intéressé à construire un possible à partir de prémisses latérales à celles généralement adoptées. Ainsi se trouvent unis (par une commune logique de « cause à effet » qui opère dans les mondes élaborés) textes littéraires, discours programmatiques, mouvances sociologiques et constructions mathématiques.

Cette définition ruyérienne de l'utopie a également le mérite de laisser entrevoir ce qui distingue l'utopie du roman à thèse, tout en les rapprochant. Les deux genres posent une prémisses; cependant, l'utopie en pose une qui se veut latérale, ce qui la distingue; plutôt que de *réduire* et *prescrire*, elle fait preuve d'une certaine audace qui veut déloger, pour mieux construire autrement. Voilà qui explique éventuellement le pouvoir subversif de l'utopie. En même temps, ce mode de pensée n'est jamais tout à fait affranchi du péril de la thèse convenue. L'« exercice mental sur un possible » doit être suffisamment « latéral » pour séduire. Le propos véhiculé par une utopie perd de son intérêt si un phénomène complexe est réduit à des postulats défraîchis.

Avec l’Affaire Dreyfus, qui agite la France à partir de 1894, il est difficile de faire allusion au fait social sans évoquer la situation ambiante. D’où, sans doute, le désir de Zola de reporter son œuvre dans l’au-delà de l’utopie; en même temps, sa référence à la science semble une tentative de se situer dans le présent tout en revendiquant une objectivité. Cela dit, à l’époque où Zola écrit *Travail*, la science n’a pas tout à fait le même prestige qu’à celle où l’auteur rédigeait ses Rougon-Macquart. Le romancier des *Évangiles* n’est plus au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, période où le positivisme scientiste affirmait que les lois de la physique sociale se révéleraient pour enfin écarter la « métaphysique » proscrite par Auguste Comte. Un coup d’œil jeté vers les écrits sociologiques de la fin du siècle suggère que les penseurs comme Gabriel Tarde et Alfred Fouillée (que Zola lira pour écrire ses *Trois Villes*) tentent, à l’encontre de la génération précédente de sociologues, de réintégrer le comportement spirituel au grand devenir social. La banqueroute de la science dénoncée par Brunetière n’est pas loin. En effet, le comportement des Français lors de l’Affaire n’est pas un exemple reluisant du progrès social qu’anticipaient les décennies antérieures.

Le dernier Zola se trouve donc confronté, en quelque sorte, entre deux possibilités, ni l’une ni l’autre empreinte de la foi qui traversait ses écrits dans le *Roman expérimental*. La première : que les lois du comportement social soient *irréductibles*, voire aléatoires, ce qui teinterait les prises de position zoliennes de donquichottisme; la deuxième : que les lois du comportement social soient *réductibles* mais que la nature humaine, déterminée de façon immanente, soit bien loin de refléter le progrès tant vanté.

Cette problématique ayant été dressée, il importe maintenant de mettre côte à côte les quatre modes de représentation évoqués — soit le mythe, le roman à thèse, l'utopie et la science — afin d'examiner les points de contact entre eux. Vu que cet article se consacre en grande partie à la figure mythologique de Vulcain, il sera utile de prendre le mythe comme point de départ pour tenter de décrire le lien qu'il pourrait entretenir avec le fait social. Étant donné l'ampleur de la question, il s'agira d'avancer d'emblée une piste d'analyse et de la justifier par la suite. Aussi convient-il de suggérer que le mythe, dans sa représentation du fait social, *ne tente pas de réduire l'irréductible*. Qu'il s'agisse de rapports de pouvoir ou de parenté, de réalités matérielles ou spirituelles, bref, d'échanges ou de structures de tout ordre, le mythe pérennise et transforme. C'est bien ce que suggèrent les divers travaux qui y ont été consacrés, et en particulier ceux qui se sont penchés sur la relation entre mythe et mythe littéraire, question qui s'applique inévitablement à *Travail*. En effet, si le fait social est conçu comme un rapport entre l'être particulier et la collectivité qui l'entoure et l'influence, le mythe peut être vu de façon analogue, liant les manifestations individuelles de celui-ci à un ensemble qui les réunit toutes.

Dans cette optique, il n'est pas surprenant que les deux moments de la dialectique reliant la part et le tout aient servi, l'un comme l'autre, de base, dans la définition du mythe (littéraire ou non). Ainsi, Lévi-Strauss a prêté au mythe une immanence culturelle en l'attelant aux mécanismes d'un *inconscient*, envisagé non pas comme siège de pulsions individuelles, mais comme rouage même de l'intellect (2005, p. 14 et 516-551). Entendu en ce sens, il serait la conséquence d'un processus intemporel, échappant à la particularité et donc

aux aléas du mythe littéraire. Le mythe littérisé, quant à lui, s'actualiserait au gré d'une esthétisation tout aussi consciente mais collective. De son côté, la mythocritique de Pierre Brunel, tout en s'inspirant du structuralisme, s'intéresse aux variantes aléatoires de récits mythiques mais dans une perspective comparatiste, précisément pour revenir au postulat que le mythe est la somme de toutes ses formes (Brunel, 2000, p. 9). Wendy Doniger, pour sa part, signale une équivoque, qu'elle place au cœur même du mythème, pourtant censé représenter une unité insécable. Elle rappelle que Lévi-Strauss voit le mythème comme porteur de *paradoxes* et donc d'une éventuelle binarité, celle-ci née de l'impossibilité de séparer ses parts antinomiques (Doniger, 2009, p. 204-07). En cela, il constituerait, certes, un simple « germe » de sens, mais *déjà* investi, sur le plan logique, d'un potentiel *prédictif* et *descriptif*, pour reprendre les termes de Barthes dans « L'Effet de réel » (p. 83). Le paradoxe du mythe, selon Doniger, est qu'il recouvre à la fois une proposition et un principe. Le mythe et son mythème, ainsi dynamisés, recouvreraient les fonctions du récit et se prêteraient aisément à un traitement littéraire. Aussi peut-on, au terme de ce bref parcours, accepter que le mythe, s'il reste difficile à caractériser, a certainement le mérite *de ne pas réduire l'irréductible*.

À l'inverse, la science semblerait se vouer à réduire des phénomènes réductibles, du moins dans une perspective post-poppérienne, où le *falsifiable* peut servir de gage d'admissibilité pour l'énoncé à prétention scientifique. Ne sont acceptables, dans l'arène de la science, que des théories toujours provisoires mais considérées légitimes du fait qu'elles résistent à la falsification. Soucieuse de n'admettre que certains énoncés, la science s'acharnerait donc à cerner le réductible, pour ensuite

tenter de le *réduire* à des formalisations. La sociologie, en procédant ainsi, est évidemment moins totalisante que celle rêvée par Comte au début du siècle postrévolutionnaire. C'est toutefois à ce prix qu'elle peut se doter d'énoncés susceptibles d'être soumis à un arbitrage.

Dans son rapport au fait social, la science s'efforcerait donc de déterminer ce qui peut être formalisé et tenterait de le réduire alors que, de son côté, le mythe garderait vivace des savoirs n'ayant pas à être modélisés. Définir ainsi le mythe et la science permet de voir des rapports de complémentarité. Divers penseurs ont d'ailleurs noté cette relation, que le mythe soit vu comme dépositaire de connaissances excédant (Lévi-Strauss), accompagnant (Eco) ou précédant (Comte) la science (Foucrier, 2005, p. 319-328; Vincent, 2005, p. 119-134).

Ces différentes visées laissent toutefois deviner que des rapports intermédiaires pourraient aussi exister entre mythe et science. En effet, suivant la piste proposée, le roman à thèse semblerait une tentative de *réduire l'irréductible*, d'où sa forte composante idéologique. Quant à l'utopie qui, avec son exercice mental, stimule l'imagination, elle dédaigne ce qui s'offre à la modélisation convenue et préfère le « possible latéral ». Elle choisit d'aller outre ce qui semble réductible et donc *ne le réduit pas*.

Outre le défi de toujours aller au-delà du convenu, pour éviter de s'assimiler au roman à thèse, l'utopie peut aussi tenter d'aller au-devant de la science. Ceci peut se produire dans tout contexte épistémologique dans lequel la science se distingue mal des autres discours. Cette équivoque peut également s'envisager à rebours, avec des conséquences pour la science. Qu'arrive-t-il quand le discours utopique prend le risque de miser sur la réductibilité éventuelle d'un phénomène? La

science peut-elle l'en empêcher? Dans un contexte poppérien, le « garde-fou » à invoquer serait celui de la falsification; mais il importe de rappeler que Zola écrit bien avant que ce critère ait été mis de l'avant par le logicien des sciences. Au sein de la science positive, il s'agit de *vérifier* les énoncés, tâche qui pose un gros problème méthodologique, comme l'explique Popper (p. 43-61). Patrick Tort a démontré, par ailleurs, que c'est précisément à la faveur d'une telle confusion qu'émerge le positivisme comtien. Cette doctrine anticipe qu'un jour, toutes les sciences, même la « physique sociale », jouiront de lois aussi décisives que celles dont jouissent les savoirs placés à la base de sa pyramide des sciences (Tort, p. 272). Voilà qui laisse l'auteur de *Travail* dans une situation intéressante : en raison du flou épistémologique qui sévit, il peut encore croire à des lois sociales réductibles et donc revendiquer une portée scientifique ou utopique pour son œuvre. En même temps, il doit être convaincant dans l'élaboration de celles-ci, sans quoi il risque de se diriger vers la rigidité du roman à thèse...

### ***Le dilemme de Zola : réduire ou séduire?***

Plusieurs réflexions faites par le dernier Zola suggèrent qu'il est conscient du vague épistémologique de son temps. Il est fasciné par l'idée de saisir les lois sociales qu'il pressent, comme en témoigne sa lettre à Paul Brulat, citée précédemment. En même temps, une certaine méfiance vis-à-vis de la modélisation sociale semble persister chez lui. En effet, dans le *Paris* des « Trois villes », cycle transitionnel entre les *Rougon-Macquart* et ses derniers romans, Zola prête le propos suivant à son

protagoniste Pierre Froment (père des protagonistes anticipés des *Évangiles*, Luc, Marc, Matthieu et Jean) : « Fourier a ruiné Saint-Simon, Proudhon et Comte ont démolé Fourier, tous entassent les contradictions et les incohérences, ne laissent qu'un chaos » (p. vii et 1323-1324). Zola est donc conscient du manque de persuasion de ces théories (pour reprendre les termes proposés dans le présent article, elles peuvent être considérées trop peu « latérales » pour avoir été stimulantes).

Si Zola hésite vraisemblablement devant le défi de la modélisation sociale, il sait en revanche le succès que lui ont rapporté ses descriptions du peuple ouvrier, réussite confirmée par le célèbre banquet de 1893, consacrant la fin de son cycle des *Rougon-Macquart*. Il importe donc de faire du travailleur un élément important au sein de sa réflexion et, pour bien exploiter l'espace incertain entre la science et l'« exercice mental » qu'est l'utopie — soit pour être convaincant dans sa représentation de lois du fait social —, il faut fournir à ce travailleur une situation à la fois novatrice mais plausible, bref, poser un ensemble de conditions aptes à faire apparaître une formule jusque-là occultée par un milieu moins qu'optimal. Or, l'expérience suggérée doit à tout prix rester intéressante afin de ne pas se retrouver « entass[ée] » parmi les « incohérences » que redoute l'auteur. C'est là tout un pari, surtout en raison de ses tendances socialistes.

Aussi Zola semble-t-il vouloir inclure, au sein de sa modélisation, une sorte de dispositif qui garantira son roman contre la désignation du roman à thèse (caractérisation qui ne se trouvera précisément pas sous sa plume, en dépit des nombreuses façons dont il le désigne). En mettant une figure mythologique et mythique dans son texte, Zola lui donne une sorte d'ampleur. Tout en gardant le pari de représenter un certain progrès (et

préservant, par-là, des éléments de son positivisme), Zola fait du travailleur une *constante*, dans tous les sens du terme. Non seulement l'ouvrier va se retrouver comme donnée capitale au sein d'un calcul social, mais il sera aussi un invariant en participant du mythe, matière irréductible. Parmi les figures mythologiques susceptibles d'être connues d'un grand public, Zola va choisir l'ouvrier immémorial. Il convoque le maître des forges, né de récits romains, grecs, étrusques. Dans une conjoncture épistémologique et politique où les lois sociales semblent être réduites à des comportements peu édifiants, l'irréductible est tentant. Il l'est d'autant plus que Zola, bien que positiviste hésitant, garde sa sagacité de romancier et redoute d'écrire une utopie convenue, bref un roman à thèse. Ses écrits préliminaires montrent bien que, pour lui, science et utopie se recourent en une vision d'espoir, car si, dans ces deux formes de représentation, il y a réduction, celle-ci passe par l'innovation. Ce que l'auteur semble vouloir éviter est une réduction dénuée de projection; si l'irréductible, dans la forme d'un mythe, exige la rançon d'une déformation vis-à-vis du réel, il peut, en revanche, se porter garant contre la modélisation banale. L'auteur qui signait jadis des romans expérimentaux n'est pas certain de vouloir abandonner son fidéisme scientifique, pas plus qu'il ne veut accepter un empirisme social, où le *déjà-là* s'avère le seul résultat de l'expérience en société. Il s'agira donc, dans *Travail*, de temporiser avec l'intemporel, avec un mythème et une mi-thèse...

### ***Vulcain : mythème, « mi-thèse »***

*Travail* est consacré à la transformation d'une forge en grève, appelée l'Abîme, et d'une fonderie en déclin, toutes deux

destinées à évoluer en une coopérative métallurgique socialiste fonctionnant à l'énergie solaire. Dès les toutes premières pages du roman, la figure de Vulcain apparaît. Luc Froment, protagoniste du roman, arrive au village de Beauclair, dont les habitants souffrent de faim. Ce jeune ingénieur vient d'être appelé par un ami, ingénieur lui aussi et propriétaire de la fonderie. Jordan Martial veut revitaliser ses fourneaux et demande à Luc de le conseiller. La forge en grève, qui transforme habituellement le métal coulé, est gérée selon les principes d'un capitalisme sauvage, ce qui explique son apparence :

Aucune lumière ne luisait aux fenêtres poussiéreuses. Seule, sortant d'une des grandes halles, par un portail béant, une flamme intense trouait l'ombre, d'un long jet d'astre en fusion. Ce devait être un maître puddleur qui venait d'ouvrir la porte de son four. Et rien d'autre, pas même une étincelle perdue, ne disait l'empire du feu, le feu grondant dans cette ville assombrie du travail, le feu intérieur dont elle était tout entière embrasée, le feu dompté, asservi, pliant et façonnant le fer comme une cire molle, donnant à l'homme la royauté de la terre, depuis les premiers Vulcains qui l'avaient conquis (p. 540-41).

Le pluriel du mot Vulcain, allusion à une tribu de forgerons, indique bien que Zola fait le transfert d'une figure mythique au particulier. Cela se voit avec Fauchard, un des premiers ouvrier décrits par le romancier, présenté avec ses « tares physiques » — « les épaules remontées, les membres hypertrophiés, les yeux brûlés, pâlis à la flamme » ayant « la conscience de sa déchéance intellectuelle » :

Blême, desséché, la face maigre et cuite, Fauchard avait gardé des jambes et des bras d'hercule. Déformé physiquement par la terrible besogne, toujours pareille, qu'il faisait depuis quatorze ans déjà, il avait plus souffert encore dans son intelligence de ce

rôle de machine, aux gestes éternellement semblables, sans pensée, sans action individuelle, devenu lui-même un élément de lutte avec le feu (p. 575).

La mention d'Hercule (nom propre réduit à une fonction adjectivale), rend héroïque l'ouvrier individuel. Se condense, à la façon d'un croquis socialiste de Steinlen, la beauté paradoxale du corps ennobli et broyé :

Ses sabots fumaient, son tablier et ses gants fumaient, toute sa chair semblait fondre. Mais lui, sans hâte, de ses yeux habitués à la flamme, cherchait le creuset au fond de la fosse embrasée, se penchait un peu [...]; et, d'un brusque redressement des reins, en trois mouvements rythmiques et souples, l'une des mains s'écartant, glissant le long de la tige [...], il arracha [l]e creuset, sorti, d'un geste aisé, à bout de bras, ce poids de cinquante kilogrammes, [...] le déposa par terre, tel qu'un morceau de soleil [...] qui tout de suite devint rose (p. 575-576).

Au-delà de son érotisme évident (rendu cosmique par ses métaphores), la description du travailleur, vidant un creuset dans une lingotière, s'avère presque digne d'une plume symboliste tant se distinguent l'élégance du geste, la finesse de l'issue : « et le métal coulait d'un jet de lave blanche, à peine rosée, dans un pétilllement de fines étincelles bleues, d'une délicatesse de fleurs. On aurait dit qu'il transvasait de claires liqueurs pailletées d'or » (p. 576).

Le servage de l'ouvrier est de nouveau esthétisé, un peu plus loin, à travers l'image d'une fabrication en série. Ici, la cruauté du sort se teinte d'une espèce d'orientalisme forain :

On eût dit un ballet de fête, des lanternes vénitiennes, d'un rouge orangé, que des danseuses vagues, aux légers pieds d'ombre, promenaient deux à deux; et la merveille était la rapidité extraordinaire, la sûreté parfaite des mouvements si bien réglés [...] accourant, se frôlant [...] comme s'ils eussent jonglé avec des étoiles en fusion. En moins de trois minutes, les

soixante-dix creusets furent versés dans le moule, d'où montait une gerbe d'or [...] (p. 578).

Le corps éprouvé du travailleur se réclame ici de l'artisan mythique estropié, dont le manque d'attrait est irrévocablement lié au Beau; car c'est la difformité même de Vulcain qui lui vaut son mariage avec Aphrodite. Comme la beauté de celle-ci crée de la discorde, on la cède à celui dont le mérite consiste à n'être le rival de personne. Ainsi, au milieu du noir, il y a du Beau, et même des Beaux, car l'orfèvre chthonien et les bayadères souterraines côtoient un pastel qui trace maintenant le corps de Bonnaire, maître puddleur :

vêtu d'une chemise et d'une simple cotte, il était superbe, le cou blanc, la face rose, dans l'effort vainqueur et dans l'ensoleillement de la besogne. Âgé de trente-cinq ans à peine, c'était un colosse blond, aux cheveux coupés ras, à la face large, massive et placide. Et, de sa grande bouche ferme, de ses gros yeux tranquilles, émanaient de la droiture et de la bonté (p. 573)

Mis à part la fermeté virile de sa bouche, Bonnaire reprend un motif cher à l'auteur qui, de Gervaise en Nana, passant même chez Mme Lagneau des *Trois villes*, associe le blond et le rose à une sorte d'insouciance enfantine. Manifeste dans plusieurs personnages, elle se double volontiers d'un pouvoir de résistance (comme chez la Clotilde du Docteur Pascal), voire d'une salubrité essentielle (comme chez Goujet, le forgeron de *l'Assommoir*). Chez Bonnaire, cette néoténie est le signe de l'ouvrier élu. Contrairement à ses compagnons, « cuits » par la besogne, l'assaut de la forge n'inscrit sur son corps qu'une trace réversible : « il apparaissait grandi, tel qu'un fabricant d'astres, créant des mondes, dans l'ardente réverbération qui dorait son grand corps rose, sur le fond noir des ténèbres » (p. 579).

Nulle surprise, donc, que cet ouvrier perpétuellement affranchi des flammes soit l'un des premiers à quitter l'Abîme pour se joindre à la coopérative métallurgique de La Crêcherie. Le rôle joué par Bonnaire dans la modélisation sociale de Zola est clair, c'est le cas de le dire : au sempiternel défi de vivre pour survivre en mode capitaliste — condition incarnée par ses camarades ouvriers —, il oppose une jeunesse toujours triomphante. Un problème se pose toutefois dès qu'il est question que les ouvriers quittent l'usine. Une fois affranchis, ils perdent un peu de leur pouvoir d'évocation. Qui plus est, cette difficulté affecte Bonnaire tout particulièrement. En effet, alors que la valeur mythique de l'ouvrier *déjà déformé* peut éventuellement se maintenir, condensée dans un mytheme du « Beau-disgracieux », Bonnaire — avec sa résistance constitutive aux feux de la forge — ne pourra s'affranchir qu'une seule fois. Autrement dit, son pouvoir de temporisation mythique se dissipera au moment même où il touchera au but.

Tous ces travailleurs éprouvés — le maître-puddeleur comme les autres — évoquent donc le défi de la séduction au sein d'un texte qui hésite entre science et utopie. Bonnaire, en outre, pose le problème corrélatif de l'élection. « Séduire » implique à la fois un processus et un résultat. Aucune volonté de séduction ne peut déloger une répulsion (alimentée, d'ailleurs, par l'acharnement). Ne peut séduire que celui ou celle déjà *élue*; ne cède que l'être dont la résistance est déjà *réduite*. Cette difficulté rappelle la condition de Vulcain, dont la *techknê* (la maîtrise) connaît des limites; devant sa femme Aphrodite, il n'est l' élu que dans la mesure où il renonce à la séduire. Aussi les vulcains de l'Abîme, le cru et les cuits, rappellent-ils collectivement cette difficulté. De fait, ils évoquent au cœur du roman une impasse analogue : celle de la

modélisation sociale de facture positiviste. En somme, ne se révèle qu'*a posteriori* (et éventuellement trop tard, en cas d'échec) le pouvoir effectif d'une tentative de séduction « scientifique ».

C'est à la lumière de ce constat qu'il importe d'examiner les dispositifs de temporisation exploités par Zola au fur et à mesure que se déploient les conséquences des lois sociales invoquées par l'auteur. L'indice de l'élection déjà repéré chez Bonnaire va se retrouver chez d'autres « élus », dont la beauté infantile est prolongée par un schéma généalogique. De génération en génération, la famille de l'ouvrier Morfain est nimbée de teintes successivement plus claires.

Le travailleur en question est un Vulcain non de la forge, mais de la fonderie du frêle ingénieur Martial Jordan qui, trop faible pour faire du travail physique, s'acharne à atteler le pouvoir de l'énergie solaire. Le passage suivant décrit la première rencontre entre Luc Froment et le maître-fondeur de son ami :

Luc, surpris, regardait Morfain, ce colosse, un des Vulcains d'autrefois, vainqueurs du feu. La tête énorme, la face large, ravinée et roussie par la flamme. Un front bossué, un nez en bec d'aigle et des yeux de braise, entre des joues que des laves semblaient avoir dévastées. Une bouche enflée, tordue, d'un rouge fauve de brûlure. Et des mains qui avaient la couleur et la force de deux pinces de vieil acier (p. 640).

La psychologie du personnage est à la mesure de son durcissement physique. Morfain, lit-on, est attaché à son fourneau, finissant par « aimer le monstre dont les coulées de lave ardentes lui avaient brûlé la face, depuis plus de trente ans ». C'était « un géant, un maître, le dieu de feu qu'il adorait,

courbé par la rude tyrannie du culte [...] pour manger son pain de chaque jour » (p. 643).

Le fils de Morfain, Petit-Da, plus éduqué que son père, échappera à ce sort, comme le présage le passage suivant :

Puis Luc regardait Petit-Da, comme on le nommait d'un nom qui lui était resté, parce que, tout enfant, il prononçait mal certains mots, et qu'il avait failli, un jour, laisser ses doigts dans une gueuse de fonte à peine refroidie. Un autre colosse, presque aussi gigantesque que son père, dont il avait la face carrée, le nez souverain, entre des yeux flamboyants, mais moins durci, moins touché par le feu, sachant lire, ce qui adoucissait et éclairait ses traits d'une pensée nouvelle (p. 640).

Cette clarté sépare le fils du monde ténébreux de son père qui, « sachant à peine lire », « [est] sans révolte » et « accept[e] le dur servage », tirant « une vanité de ses bras robustes » et « de sa fidélité » au fourneau, ce « colosse accroupi » dont il soigne « les digestions sans jamais s'être mis en grève » (p. 643-44). Ici, l'éducation est mise de l'avant par Zola comme facteur de progrès; mais il est difficile de ne pas remarquer que le hasard également a favorisé Petit-Da, dont le nom même fige sa condition d'enfant élu, soustrait à la violence du travail. Une infantilisation onomastique s'applique également à sa sœur :

Puis Luc regardait la fille, Ma-Bleue, que le père, avec tendresse, avait toujours nommée ainsi, tellement ses yeux bleus déesse blonde étaient bleus, d'un bleu clair, infini, si vaste, qu'on ne voyait plus, dans son visage, que ce bleu de ciel sans bornes. Une déesse de haute taille, d'une beauté magnifique et simple, la plus belle, la plus muette, la plus sauvage du pays, dont la sauvagerie pourtant rêvait, lisant des livres, voyant venir au loin des choses que son père n'avait point vues, et dont l'attente inavouée la rendait frissonnante. (p. 640)

L'érotisme patent du passage est un pendant à l'érotisme de l'ouvrier, mais en plus clair, bien sûr; car le père Morfain, de son

côté, ne frissonne qu'au moment où les digestions difficiles de son haut fourneau excitent en lui une « sourde tendresse ». Une fois le malaise passé, il reste « tout frémissant du mal dangereux d'où il [vient de] tirer » son cher « dieu barbare et terrible » (p. 644). Ma-Bleue est destinée à échapper à cette servitude, mais dans la transition de l'inférieur au céleste, il faut bien qu'elle retienne un peu du côté farouche de son aïeul.

Cette insoumission s'avérera toutefois insuffisante une fois que Ma-Bleue sera fécondée et civilisée. Comme toutes les filles de la première génération acquise à la Crêcherie, elle mêlera les « sangs » une fois « ennemis » mais maintenant « réconciliés » (p. 935) des ouvriers, fermiers et bourgeois. En effet, Ma-Bleue finira par épouser Achille Gourier, fils révolté, mais néanmoins bourgeois, du maire de la commune. L'union a lieu au grand désespoir de Morfain. C'est que Jordan Martial a mis sa fonderie dans un « grand hangar vitré, gai et luisant » où « trois enfants auraient suffi, pour tout mettre en marche » (p. 878) et qu'à l'usine, la force physique est de moins en moins nécessaire. Le vieux fondeur « s'irritait de cette usine dont les ouvriers allaient être des messieurs, avares de leurs bras »; cela « lui semblait petit, misérable, ce souci de peiner le moins possible, de ne plus se battre avec le feu et le fer » (p. 739-740).

Ce type de propos anticipe sans aucun doute les commentaires d'éventuels lecteurs, détracteurs d'une société où n'aurait plus de place une certaine virilité prolétaire. La voix narrative dit en effet de l'usine : « Des femmes même se trouvaient là, préposées à la distribution de la force électrique, car on avait remarqué chez elles plus de soin et de justesse dans le maniement des appareils de précision » (p. 895). Ce discours essentialiste a beau souligner de telles spécificités, il le fait sur

le fond d'un aplanissement de différences sexuelles, évident aussi dans l'extrait suivant :

Luc s'approcha d'une grande et belle fille de vingt ans [...] qui debout près d'un appareil, très attentive, donnait le courant à un four, selon les indications d'un jeune ouvrier [...].  
« Eh bien! Laure, demanda-t-il, vous n'êtes pas fatiguée?  
— Oh! non, monsieur Luc, ça m'amuse. Comment voulez-vous que je me fatigue, à tourner ce petit volant? » (p. 896)

La logique du roman semble exiger la suppression de tout propos critique à l'égard de la cité nouvelle dans laquelle l'homme s'adoucit. Aussi Morfain se suicidera-t-il le jour où Luc laissera s'éteindre l'ancien fourneau. Brisant un câble, il laisse la fée Électricité l'achever : « Et il tombait en héros farouche et têtu de l'ancienne et terrible corvée, en Vulcain enchaîné à sa forge, ennemi aveugle de tout ce qui le libérait, mettant sa gloire dans son asservissement » (p. 879). En même temps, et comme pour se prémunir de toute accusation d'affaiblissement de la race, Jordan Martial et sa cadette Sœurette ne laisseront aucune progéniture, eux que le texte décrit systématiquement comme « chétif » et « point jolie », respectivement (p. 630, 750 et 945).

Ayant aboli le discours des détracteurs et s'étant dédommagé auprès d'eux par le sacrifice de quelques faibles, le roman se doit de restaurer une certaine volonté de puissance chez l'homme de la Crêcherie. Son désir de conquête s'exercera sur « la machine enfin amie », infiniment passive mais perfectible : « [a]ctionnées par l'électricité » (solaire, infinie elle aussi), « elles étaient là, superbes, en rangs pressés, telles qu'une armée d'ouvrières dociles [...]. Si leurs bras de métal finissaient par s'user, on les remplaçait simplement, et elles ignoraient la douleur » (p. 896). Lors d'une fête du travail, elles « luis[ent] comme des bijoux », on s'empresse d'« enguirlander ces machines de

verdures et de roses. N'étaient-elles pas de la fête? [I] fallait bien les fêter elles aussi, ces puissantes ouvrières, si douces, si dociles, qui soulageaient les hommes et les bêtes » (p. 927).

En se dirigeant ainsi vers un horizon d'infinie douceur, il est clair que Zola risquait d'aliéner son public. Beaucoup, d'ailleurs, ont vu comme une compensation la description apocalyptique de la « dernière guerre », narrée au passé dans le roman par le personnage féminin de Suzanne, veuve de l'ancien propriétaire de l'Abîme. Après avoir dépeint cette hécatombe (dont la description s'étale sur toute une page), elle explique : « Et ce fut la dernière bataille, tellement l'épouvante glaça les cœurs [...] et tellement la certitude vint à chacun que la guerre n'était plus possible, avec la toute-puissance de la science, souveraine faiseuse de vie, et non de mort » (p. 969). Dernier tableau du roman, ce passage reste fort ambigu. Il semblerait que la peur de l'horreur et non l'attrait de la Crêcherie ait, en fin de compte, amené la paix.

### **Conclusion**

Ainsi se termine le roman, soit en imposant une thèse que le reste de l'œuvre ne s'était pas acharnée à démontrer. Il fallait probablement que l'effroi vienne déloger le pastel de scènes de bonheur convenues dans une œuvre écartelée entre élans génériques contradictoires. La présente analyse a examiné ces tendances en les rattachant à une conjoncture épistémologique floue, où le discours sociologique espère encore, au même titre que les autres sciences, fournir un modèle définitif des lois sociales, bref, être séduisant en réduisant. Aussi un roman

social comme *Travail* semble-t-il jouer sur les aspects réductibles (ou non) des représentations qu'il agence (utopie, mythe, science et roman à thèse) et miser sur des points de contact qu'une analyse théorique est à même de cerner. Au carrefour de ces discours se trouve la figure de Vulcain, qui garde vivaces l'irréductible et le « déjà-réduit » avec un corps supplicié préfigurant l'Apocalypse finale. Si *Travail* est une utopie, c'est à la faveur de cet ultime déplacement latéral, inattendu et équivoque. Grâce à celui-ci, le roman se défend un peu de s'être dirigé vers la thèse, prévisible. Cela dit, il est clair que ce paroxysme imprévu mobilise de façon très ambiguë deux éléments du projet positiviste : le désir de solutions définitives et l'exigence de résultats reproductibles. Reste le mythe : il semblerait que l'intention de l'œuvre, reprenant résolument des thèmes évocateurs de la Bible, de l'antiquité et de l'idylle, reste mythisante dans son effort de croire à l'humanité.

En effet, à une époque où se sont écrits une infinitude de programmes politiques, de mémoires scientifiques et de discours édifiants, la tentation de modéliser le fait social n'en était presque plus une. Comment donc appréhender la valeur de l'œuvre? Pour ce faire, il est utile de consulter une dernière définition de l'utopie, trouvée dans *La Grande Encyclopédie*, établie par des savants et hommes de lettres en 1885 et terminée en 1901, année même de la mort de Zola. Son entrée annonce une perspective on ne peut plus pertinente dans le cadre du présent article. On y explique qu'il est « peu conforme à la "prudence philosophique" de rejeter en bloc même les conceptions qui peuvent paraître les plus éloignées de la pratique et de la réalité en leur opposant l'accusation d'utopie comme une fin de non-recevoir ».

De tous les principaux ouvrages de référence du XIX<sup>e</sup> siècle, seul celui-ci insiste sur ce principe, qui deviendra plus tard fondamental à la pratique scientifique : désormais, le fardeau de la preuve, pour qui tente de démontrer le possible et l'impossible, se situera du côté des détracteurs. Zola, se déchargeant du triple fardeau du virtuel, de la vertu et du vérifiable dans le courant du mythe, l'avait-il pressenti?

### Bibliographie

- BAGULEY, David. (1973), *Fécondité d'Émile Zola : Roman à thèse, évangile, mythe*, Toronto, University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland. (1982), « L'Effet de réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 81-90.
- BRUNEL, Pierre. (2000), « Préface », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.
- CASE, Frederic Ivor. (1974), *La Cité idéale dans Travail d'Émile Zola*, Toronto University of Toronto Press.
- COSSET, Évelyne. (1990), *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola : Espace, temps personnages*, Genève, Droz.
- DONIGER, Wendy. (2009), « Claude Lévi-Strauss's Theoretical and Actual Approaches to Myth », dans Boris Wiseman (dir.),

- Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press. p. 196-216.
- FOUCRIER, Chantal. (2005), « Mythe et Science », dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2008), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MITTERAND, Frédéric. (1972), « L'Évangile social de *Travail* : un anti-*Germinal* », *Mosaic*, vol. 3, p. 179-187.
- POPPER, Karl. (2007 [1963]), *Conjectures and refutations*, Oxon, Routledge.
- RUYER, Raymond. (1950), *L'Utopie et les utopies*, Paris, Presses universitaires de France.
- SULEIMAN, Susan Rubin. (1983), *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York, Columbia University Press.
- TORT, Patrick. (1989), *La Raison classificatoire : quinze études*, Paris, Aubier, coll. « Résonances ».
- VINCENT, Benoît. (2005), « Épistémologie et Mythe », dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago.
- ZOLA, Émile. (1978-1995), *Correspondance*, vol. X. (1982), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Éditions du CNRS.
- . (1968), *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux.
- . (1927), *Œuvres complètes*, Paris, Fasquelle.

## Résumé

On a fait de *Travail* d'Émile Zola une utopie, un roman à thèse, un mythe et un texte de science. Cette analyse schématise les points de contact entre ces quatre discours et les rattache à la conjoncture épistémologique que connaît le dernier Zola. Ce chantre du progrès dresse sa Cité future mais reste fort conscient d'un « déjà-là » social, peu à peu évacué. Dans cette transition, l'ouvrier se fait Vulcain, être dont l'intemporalité semble devoir parer à un certain manque d'empirisme. Or, en exploitant cette figure ambiguë, Zola joue avec le feu.

## Abstract

Émile Zola's *Travail* has been seen as utopia, *roman à thèse*, scientific text and myth. This paper analyses how these four types of writing intersect in the epistemological context dominating Zola's later years. It examines how Zola creates his ideal city while keenly reacting to contemporary realities, gradually eliminating these in his work. In this transition, Zola's workers become Vulcans, whose perennial incarnation of labor might stave off accusations of fancy. However, in staging such ambiguous figures, Zola plays with fire.

# Où le mythe garantit le genre : Dionysos et *La Dame de Monsoreau*

Roxane Petit-Rasselle

West Chester University of Pennsylvania

Succédant à *La Reine Margot*, *La Dame de Monsoreau* (1845-1846) constitue le deuxième volet de la trilogie Renaissance qu'Alexandre Dumas rédigea en collaboration avec Auguste Maquet. Henri III a remplacé son frère Charles IX à la tête d'un royaume toujours divisé par des luttes intestines. Parmi ses fidèles sujets, il compte son fou, Chicot, et ses Mignons. Il se défie de la famille des Guise et de son propre frère, le perfide duc d'Anjou, qui s'est attaché les services de Bussy d'Amboise. Blessé dans une embûche, celui-ci est soigné par la belle Diane de Méridor, dont il tombe éperdument amoureux. Hélas, elle est promise au machiavélique Comte de Monsoreau et le duc

d'Anjou la convoite. Les deux amants, qui tentent de déjouer les plans de l'un et de l'autre, subiront leur funeste vengeance. Parallèlement, Chicot découvre la conspiration des Guise, qu'il fait échouer, sauvant son roi et son royaume. Considéré comme une œuvre « para-littéraire », *Monsoreau* transgresse toutes les règles du genre : alors que le roman populaire repose sur la figure du héros, d'ascendance mythique, ainsi que sur la reconnaissance, l'identification et la satisfaction du lectorat, *Monsoreau* raconte deux intrigues distinctes dont il est impossible de dégager un héros. En outre, il ne répond pas aux attentes qu'il a créées et provoque une frustration typique des romans dits « problématiques », non de masse. Captivant ses lecteurs alors qu'elle brise les conventions, cette œuvre peut-elle être qualifiée de populaire? Après avoir présenté le roman populaire dans ses grandes lignes théoriques, puis les déviations génériques du texte dumasien, cette étude montrera comment le déplacement du mythe aux niveaux discursifs et narratifs assure la collaboration du public et garantit le genre populaire.

### ***Survol du roman populaire***

La recherche des dernières décennies a bien montré la difficulté à cerner le roman populaire en tant que genre, que ce soit par rapport au roman « élitaire », « problématique », ou bien par les mécanismes internes du texte, sa réception, l'identité de son public. Le roman populaire est souvent associé au feuilleton, puisque c'est d'abord sous ce format qu'il parut dans les quotidiens du XIX<sup>e</sup> siècle, dont il devait assurer la vente en captivant leurs lecteurs. Pourtant, comme le rappelle Lise

Dumasy-Queffelec, le roman-feuilleton dominait le marché de l'époque et constituait un moyen de se faire connaître. Ainsi, Balzac, Zola, Huysmans et Barbey d'Aurevilly, dont les œuvres dites problématiques parurent dans les journaux. Le roman populaire est donc plus qu'un roman-feuilleton et pourtant, il n'est pas un genre à part entière. Daniel Compère a bien noté qu'il reste avant tout « une sorte de nébuleuse à l'intérieur de laquelle il existe des genres. De plus, certains d'entre eux sont faciles à repérer et à définir (roman policier, récit historique, d'aventures, sentimental, de cape et d'épée, et de science-fiction), d'autres sont moins aisés à cerner (roman de mœurs, récit dramatique, mystères urbains) » (p. 94). D'autres, enfin, correspondent à plusieurs genres à la fois, comme *Monsoreau*, qui est un roman historique, de cape et d'épée, et d'aventures.

Idéalement, le roman populaire possède, dans sa protéiformité, une formule, des mécanismes qui s'éloignent des œuvres problématiques et dont l'objectif consiste en une réception collective où la compréhension, la fascination, le plaisir, l'élan, l'assiduité et l'oubli de l'acte de lecture restent communs, en dépit des codes (politiques, sociaux, culturels, etc.) inhérents aux communautés d'accueil. Pour arriver à ses fins, le texte populaire construit la collaboration de ses lecteurs autour de trois axes : la reconnaissance, l'identification et la satisfaction. Celles-ci participent à une esthétique de la répétition, dont dépend assurément la jouissance de lecture. Ainsi sont reproduits, quoique toujours renouvelés, d'une œuvre à une autre, les mêmes héros, les mêmes systèmes de personnages, les mêmes situations, les mêmes valeurs et le même type d'action.

(1) La reconnaissance, immanente au « para-littéraire », inclut les topoï, les « scénarios » et le héros. Parsemant le récit, les lieux communs font avancer le lectorat en terrain familier sans jamais l'exposer à d'autres réalités : ils le mettent en confiance. Il peut s'agir d'idées reçues (comme la femme madone ou diabolique), ou d'allusions mythiques vidées de leur contenu ethno-religieux et syncrétisées au niveau discursif (avec des références au diable, aux figures mythologiques, etc.). C'est donc à partir des topoï, qui puisent leur force illusoire soit dans la *doxa*, soit dans le mythe, que le texte fait rêver son public. La reconnaissance advient encore par ce qu'Umberto Eco qualifie de « scénarios intertextuels », c'est-à-dire qu'elle dépend des pré-connaissances livresques de son public : au fil de ses lectures, celui-ci se familiarise avec des types de scénarios comme, par exemple, les séquences d'actions (séduction, capture, torture) et même certains décors, comme les châteaux, etc. (1985, p. 103). La reconnaissance d'une action (comme la séduction) entraîne l'anticipation des étapes à venir (la capture et la torture), créant une tension et en même temps une attente : que tout rentre dans l'ordre. Non seulement, elle dirige le processus de lecture, mais elle garantit encore le plaisir de lire parce qu'elle est conforme à la *taxis* des autres romans populaires. Enfin, la reconnaissance, cette fois-ci du héros, est rendue possible par son essence et sa geste mythiques, sur lesquelles nous reviendrons, et par le contexte binaire (le Bien contre le Mal, la Vertu contre le Vice, etc.), qui permet à la fois de distinguer le Gentil des Méchants et de dégager les fonctions actancielles.

(2) L'identification. La reconnaissance aboutit à l'identification du lectorat. Ainsi, l'affrontement du méchant et du héros, définis par le contexte binaire, incite les lecteurs à se

ranger dans le camp du protagoniste pour adhérer pleinement à ses valeurs. Parfois rebelle, ou bien resplendissant, beau, ténébreux, justicier ou vengeur, toujours obstiné, le héros possède une qualité essentielle qui deviendra sa « marque de fabrique » (Frigerio, 2008, p. 103) : c'est un brave, une fine lame ou un malin, bref, c'est un personnage superlatif dans un domaine particulier qui invite à l'identification, sinon par l'admiration de ses adeptes, du moins par le besoin de revanche du lecteur refoulé. En outre, le public se projette sur le personnage et sa geste grâce au procédé de la répétition. En effet, le texte exacerbe la sensibilité de ses lecteurs en leur rappelant des situations insupportables. Plus elles sont évoquées, plus le désir de résolution augmente. Le roman populaire joue de même des émotions de son public avec une structure qualifiée de « sinusoïdale » par Eco, parce qu'elle consiste en « une tension, un dénouement, une nouvelle tension, un nouveau dénouement, et ainsi de suite » (1978, p. 59). Le consommateur ne connaît aucun répit.

(3) La satisfaction. Les aventures du héros, au même titre que les répétitions narratives et discursives, produisent une tension qui exige une catharsis, tant chez le public que dans le récit. Parce qu'il répond aux attentes qu'il a créées au fil du texte et qu'il se résout toujours par une victoire du Bien sur le Mal, le récit en devient « populiste car démagogique » (Eco, 1993, p. 18). C'est bien en cela que le roman de masse apporte aux consommateurs une satisfaction qui lui est propre et qui lui permet de se distinguer du roman dit problématique, comme *Le Père Goriot* ou *Le Rouge et le Noir*, où la catharsis démêle le nœud de l'histoire, mais n'offre aux lecteurs aucune réponse satisfaisante. Tandis que le roman problématique propose différentes pistes et niveaux de lecture, le roman populaire

dirige ses lecteurs vers une heureuse dissolution des tensions : il malmène un public qui se livre à lui avec bonheur, tombant dans ses pièges, vivant ses rebondissements, endurant mille tourments et tournant les pages, toujours haletant, toujours plus pressé, toujours plus frustré, toujours anticipant et plein d'espoir, parce qu'il n'oublie jamais la promesse de la satisfaction, déjà annoncée par les scénarios intertextuels, la couverture du livre, le titre du roman ou le nom de l'auteur.

En somme, grâce à l'alchimie de la reconnaissance, de l'identification du lectorat et de la satisfaction, la collaboration du public est source de jouissance. Et de jouissance il n'y aurait sans le héros, pilier du roman populaire. En cela, il convient de revenir sur les caractéristiques des héros contemporains de *Monsoreau*, puis sur leurs particularités mythiques, afin de mieux cerner le roman de Dumas. Comme le note Vittorio Frigerio, le héros populaire de la période 1830-1870 hérite des Romantiques, mais il se distingue de ceux-ci en ce qu'il s'est débarrassé de leurs incertitudes, de leur introspection et de tout respect pour l'autorité. N'admettant aucun pouvoir au-dessus de sa volonté, son rapport avec le monde est conflictuel, à l'inverse du héros classique, qui se montre parfaitement intégré (2008, p. 102-104). Les romans de cette époque, analyse Dumasy-Queffélec, sont « animés par l'idée que l'homme peut agir sur son destin et que la société est le champ de conflits qui font son histoire et dans lesquels l'action des hommes — symbolisée par celle du héros — a un poids » (2008, p. 82). Autodidacte, indépendant et omnipotent, il dispose d'une supériorité et d'un univers idéologique qui le rendent parfaitement identifiable par rapport tant aux Méchants, qui forment l'obstacle dont il a besoin pour se construire, qu'aux

personnages secondaires, dont il se distingue encore par son côté flamboyant et passionné.

Toujours renouvelé pour « accrocher » les lecteurs, le héros populaire reste le même d'une œuvre à une autre. Il tient d'âieux mythiques, dont il possède certains traits, du moins les constantes retrouvées dans les romans de chevalerie et dans les épopées, ces récits qui « célèbre[nt] les premiers ancêtres mythiques ou mythifiés d'un peuple qui s'y réfère pieusement » (Kerbrat, 2000, p. 76). Le héros héroïque, rappelle Marie-Claire Kerbrat, est absent des romans réalistes, mais il survit principalement au sein des genres populaires (p. 2-3). Généralement, il est pourvu d'un charisme — « faveur divine » en grec — exceptionnel, façonné par sa grâce physique, son éclat, son orgueil et sa fierté; c'est un brave dont le sens de l'honneur traduit son souci de réputation et de gloire (p. 31-37). Or, cette gloire ne serait possible sans élan, sans une bonne part de folie et une disposition au sacrifice. De fait, le héros tend à verser son sang sans hésitation, voire sur une foucade, ce qui rend sa conduite sublime et suscite admiration et effroi. Brillant rarement par sa perspicacité et par une intelligence hors du commun, il possède une simplicité qui s'oppose à la duplicité du traître (Kerbrat, 2000, p. 67). Il n'est pas, cependant, parfaitement innocent. Il a été victime d'une injustice dont il cherche à se venger, ou encore il a été le témoin ou l'auteur d'une faute qu'il doit réparer. Cette faute originelle lui donne ainsi une mission qu'il va accomplir à la fois comme justicier et comme meurtrier. C'est un véritable parcours initiatique qui l'isole de la société et dont il revient transformé en demi-dieu. Cette ancienne structure mythique, note Dumasy-Queffelec, est souvent surdéterminée par le thème chrétien, avec la souffrance, l'expiation, la passion et la renaissance (2008, p. 76-77).

***Monsoreau : De la transgression du genre  
à l'agression du lectorat***

Considéré comme un roman populaire, *Monsoreau* transgresse les règles du genre à travers la figure du héros, malmenée d'abord par l'inorganisation narrative. Racontant l'éblouissant Bussy d'Amboise comte de Clermont, le récit met soudainement en avant Chicot, le fou du roi, après dix-sept chapitres. Dès lors, le bouffon prend une importance quasiment égale à celle du premier personnage, et le héros, s'il en est un, n'est plus identifiable. La critique ne saurait s'accorder : Jacques Bonnet (p. 79) et Claudie Bernard (p. 103) citent le fou, Fernande Bassan n'évoque que Bussy (p. 102) et Jacques Bony donne la préférence au duc d'Anjou (p. 7). Désignant généralement le roman non sous le nom de la jeune fille éponyme, mais sous celui de *Chicot*, la correspondance entre Dumas et Maquet semble traduire leur opinion : l'histriion de Henri III serait le véritable héros. Il reste que la structure du roman œuvre contre l'hypothétique volonté d'auteur de par l'espace narratif distribué équitablement entre Bussy et Chicot.

Seuls les efforts lexicaux et mythiques du texte pourraient mettre fin à l'hésitation entre les deux personnages, mais le roman choisit encore la transgression, préférant compromettre les processus de reconnaissance et d'identification du lectorat. Prenons la reconnaissance : les adjectifs attribués à Bussy témoignent de sa nette prévalence. Quatre fois, il est qualifié de « supérieur », tandis que ce même vocable n'est jamais employé à l'égard de Chicot. « Brave » décrit plus de trente fois Bussy, mais il ne se réfère que six fois au fou du roi, dont une dans le sens de « bon » et d'« honnête ». Bussy, d'ailleurs, est annoncé

comme « le plus brave de France » ou encore « le brave des braves » — les superlatifs sont innombrables — et sa force lui vaut d'être comparé à Achille et à Roland (vol. 1, p. 79). Ainsi, l'insistance évidente du texte à l'égard du jeune homme désignerait ce dernier comme le héros du récit. D'ailleurs, à la manière de ses ancêtres mythiques, son éclat et son charisme sont reconnus de tous. En témoigne son entrée dans le roman :

Saint-Luc [...] allait répondre au roi, quand la foule, s'ouvrant, laissa voir six pages vêtus de drap d'or, couverts de colliers, et portant sur la poitrine les armoiries de leur maître, toutes chatoyantes de pierreries. Derrière eux venait un homme jeune, beau et fier, qui marchait le front haut, l'œil insolent, la lèvre dédaigneusement retroussée, et dont le simple costume de velours noir tranchait avec les riches habits de ses pages.

Bussy! disait-on, Bussy d'Amboise!

Et chacun courait au-devant du jeune homme qui causait cette rumeur, et se rangeait pour le laisser passer. (*Monsoreau*, vol. 1, p. 52)

Le respect qu'on lui marque et son orgueil le distinguent d'emblée des autres personnages. Du reste, sa valeur au combat et son sens de l'honneur sont célèbres, on le chante (vol. 1, p. 348), les reines le désirent (vol. 1, p. 182), les rois recherchent son amitié, bref, sa renommée le précède : il est une légende vivante. Ainsi, le texte impose la reconnaissance du héros par le public, mais une reconnaissance qui reste partielle. Certes, en conformité avec les héros populaires des années 1830-1870, déjà évoqués, Bussy respecte peu l'autorité et tente de rester maître de son destin. C'est aussi une fine lame qui possède toutes les qualités évoquées, un souci de gloire exacerbé, de l'élan et une part de folie, mais celles-ci se muent en faiblesse. En effet, à force de succès, Bussy « au cœur d'empereur [...] se croit digne d'une couronne » (vol. 1, p. 89) : il devient outrecuidant au point de provoquer l'ire des princes.

Son imprudence entraîne une série de fautes qui, plutôt que de donner lieu à un parcours initiatique, mène Bussy à sa perte, prouvant qu'il n'est pas un demi-dieu et qu'il peut mourir de ses erreurs comme n'importe quel héros romanesque.

La reconnaissance du héros ne peut davantage se produire avec Chicot. Généralement décrit par sa silhouette maigre et ses longues jambes, on ne lui connaît aucun pouvoir de séduction, à l'exception de quelque amour de jeunesse qui lui vaut d'être rossé et ridiculisé (vol. 1, p. 249), de devenir victime d'une injustice dont il veut se venger. Le fou pourrait emprunter le cheminement mythique des héros populaires, avec une période initiatique dont il reviendrait transformé en personnage quasi surhumain. Mais le préjudice originel est grotesque, sa vengeance l'est encore plus et, si son adresse à l'épée est redoutable (vol. 1, p. 102 et 425), ni la voix narrative, ni les personnages n'insistent sur sa valeur au combat. Rien n'indique qu'il est invulnérable. À l'inverse de Bussy, Chicot brille par l'éloquence d'un pitre, alliée à une intelligence et une clairvoyance exceptionnelles et dissimulées, trois caractéristiques atypiques chez un héros populaire. Conscient de sa supériorité, il se déclare roi à plusieurs reprises (vol. 1, p. 512; vol. 2, p. 241), mais au lieu de s'égarer par vanité comme le fait Bussy, il n'en devient que plus calculateur. Avec sa pénétration, qui ne trouve pas sa source dans le mythique, disparaissent l'élan indispensable au héros populaire et la reconnaissance de ce dernier.

Bref, l'un est éclatant de beauté, de charisme et de gloire, pêche par orgueil et en meurt. L'autre, sans grâce, cherche à réparer une injustice, son intelligence est supérieure, ses actes calculés, et on l'associe au grotesque. Ils partagent bien

certaines qualités héroïques, comme la constance, le sens de l'honneur et l'orgueil, qui, parce qu'elles sont communes dans la littérature, ne peuvent pallier leur insuffisance mythique. La reconnaissance partielle de Bussy et celle, impossible, de Chicot, compromettent ainsi le processus d'identification. Prenons le fou, dont on ne se soucierait plus guère si son importance narrative ne le projetait comme héros potentiel et dont la geste prévient l'admiration nécessaire à l'identification. À l'inverse du héros traditionnel, il ne verse pas son sang : il observe les autres répandre le leur (vol. 2, chapitre XCVII), car il préfère la réflexion à l'action. Sa finesse en toute situation garantit sa survie, écartant à la fois suspens et effroi des lecteurs. En outre, les paroles et les actes de Chicot l'associent au comique et au carnavalesque. Énonçant des vérités sous le masque de la folie, toujours décalé et drôle, il s'exprime à la manière des « jesters » du théâtre shakespearien que Dumas connaissait fort bien pour l'avoir adapté. D'autre part, les craintes d'un héros peuvent être dépeintes afin de prouver sa bravoure, puisqu'il parvient à les dépasser et à susciter alors l'admiration. Mais voici Chicot espionnant des conspirateurs et terrassé par une épouvante dont les manifestations le tournent en ridicule : outre son cœur battant la chamade (vol. 1, p. 274) et ses claquements de dents (vol. 1, p. 306), la sueur froide n'a de cesse de goutter sur son visage et ses mains (vol. 1, p. 306), de pointer à la racine de ses cheveux (vol. 1, p. 283), qui finissent par « se dress[er] sur sa tête » (vol. 1, p. 287); il va jusqu'à perdre l'esprit en se figurant le réveil de morts-vivants (vol. 1, p. 287). Cette scène indique bien que la fonction du bouffon est moins de se prouver glorieux que de provoquer le rire dans un contexte confit de tensions. Le comique intervient encore dans la vengeance de Chicot, qui pourrait appeler un

autre type d'identification, celle du lecteur refoulé. On se rappelle *Les Trois Mousquetaires*, où Aramis, bastonné comme Chicot, prend des cours d'escrime pendant un an, tire le fer contre son offenseur et lave son honneur. Le bouffon, lui, se retrouve face au cul nu de Mayenne, resté coincé dans le soupirail par lequel il cherchait à fuir (vol. 2, p. 383). Il feint d'y voir les parties charnues d'un autre, le flagelle, l'abreuve d'insultes et se nomme à diverses reprises pour s'en faire reconnaître. Loin de la rétorsion raffinée attendue depuis près de mille pages, le châtiment, qui devrait tenir lieu de catharsis, est une explosion de grotesque. Situé à la fin du récit, il confirme que Chicot n'est pas le héros, mais bien plutôt sa parodie.

Reste le vaillant Bussy, dont les qualités précédemment énoncées — l'éclat, le charisme, la beauté, la bravoure, la supériorité, la passion, l'élan — sont sources d'identification, parce qu'elles appellent d'abord la reconnaissance partielle de son essence mythique, puis admiration et effroi dans les tentatives d'assassinat, la répétition de scènes de duel, etc. Les craintes du lectorat sont renforcées par l'innocence du jeune homme, dont le cœur, resté « vierge et pur » (vol. 2, p. 13), découvre une passion qui le rend vulnérable. Véritable talon d'Achille, ses sentiments nouveaux alimentent la tension narrative et l'implication du lecteur. Pourtant, le roman, qui élabore ce fascinant héros, s'acharne à le détruire et, avec lui, l'identification qu'il avait engagée. L'assassinat de Bussy est un bon exemple de la duplicité textuelle : derrière une façade de pathos et de descriptions élogieuses, la narration mutile le jeune homme sur quatre pages avec une balle qui l'atteint à la cuisse, deux coups d'épée qui le transpercent, une dague qui s'enfonce dans sa poitrine, un couteau qui lui ouvre le jarret,

une autre balle qui lui traverse l'épaule. Enfin, le jeune homme tombe d'une fenêtre, s'empale sur des pointes de fer, y demeure suspendu pour être achevé à bout portant. Des descriptions ultérieures ajoutent que son poing a été « coupé » (vol. 2, p. 437) et « hâché » (vol. 2, p. 434). Contrairement à la tradition populaire, qui tend à abuser des références mythiques, la scène d'assassinat n'en utilise aucune, spoliant le personnage de son auréole. Malgré les quatorze hommes qu'il tue à lui seul, sa mort ressemble plus à un martyr qu'à une apothéose; il est brisé par l'ennemi. Le héros est tronqué et déchu au sens propre comme au figuré.

Le reste du récit agit pareillement, prévenant le processus d'identification par admiration en restreignant l'héroïsme du jeune comte. En effet, quasiment traqué dans ses amours avec Diane, toujours déjouant les plans de ses ennemis, il s'avère incapable, malgré sa bravoure, de résoudre des situations conflictuelles et de se dépasser. Il tente bien d'affronter les obstacles à son bonheur, mais ces derniers se retirent quand il s'en approche : le duc d'Anjou le fuit puis ourdit son assassinat, et Monsoreau le traite en ami alors qu'ils sont rivaux. Ainsi, les deux antagonistes ne sauraient jouer un rôle comparable à celui de Richelieu qui, devenu l'adversaire des trois mousquetaires, leur permet de se dégager de leur médiocrité individuelle pour se muer en héros (Petit-Rasselle, 2011, p. 986). Un héros populaire se construit face à un obstacle; Bussy, lui, est défait par l'évanescence de ses ennemis, échouant à se prouver héroïque à la manière des demi-dieux populaires.

D'ailleurs, les sept derniers chapitres lui refusent clairement ce statut, passant de la transgression du genre à l'agression du lectorat et interrogeant de ce fait tant la

jouissance de lecture que le genre populaire de *Monsoreau*. D'abord, pour la raison la plus évidente : l'assassinat de Bussy, dont les traits conventionnels avaient élaboré une identification partielle, reprend la promesse de satisfaction du genre populaire et renie la collaboration du lectorat. Ensuite, avec la confirmation que Bussy n'était pas le héros et que le texte s'est joué de ses lecteurs. Le jeune homme expire sept chapitres avant la fin — depuis quand le héros meurt-il en cours de route ? — et l'histoire se poursuit dans une ère post-Bussy qui n'apporte ni résolution, ni satisfaction. Ses dernières paroles étant sans portée réelle (une malédiction sans suite et le nom de sa bien-aimée), il ne laisse aucun héritage moral, sentimental, mémoriel et narratif. Ainsi, le Duc d'Anjou se voit violemment dénoncé mais reste impuni, Diane de Monsoreau disparaît abruptement et ses amis, qui cherchaient à le venger, meurent dans un carnage inutile contre les Mignons. Dans la lignée de Walter Benjamin, pour qui la mort de l'homme révèle le sens de son existence (Brooks, 1984, p. 96), la disparition de Bussy impose une lecture rétrospective : finalement, sa mort sans gloire ni retentissement est absurde — puisqu'il répand son sang pour des circonstances qu'il n'a jamais maîtrisées — et ses actions parfaitement vaines.

### ***Le mythe au secours du populaire***

L'impossibilité de dégager un héros face à l'inorganisation du récit, à la reconnaissance limitée de l'ascendance mythique des protagonistes, à la démarche textuelle brisant la seule identification possible et à la disparate de l'œuvre par rapport aux romans populaires remet en question à la fois les théories

exposées dans notre première partie et le genre même de *Monsoreau*. On a vu qu'il n'est guère de roman populaire sans héros, de même que tout roman dit « paralittéraire » est censé satisfaire son lectorat, non l'agresser. Malgré ses transgressions, l'œuvre ne cesse de plaire et exerce assurément une certaine jouissance de lecture. Preuve en sont les rééditions ininterrompues de *Monsoreau* depuis sa première parution, la façon dont le roman releva *Le Constitutionnel* de la faillite lors de sa publication ainsi que les nombreuses adaptations télévisées. Si donc cette œuvre peut être qualifiée de populaire, c'est moins par les conventions du genre que par le large public auquel elle parle à travers le temps. La pérennité de l'écrit est alors envisageable, dans la pensée de Charles Grivel (2009, p. 113), comme paramètre du genre populaire.

Les traitements du héros ne contribuant pas à l'attrait de *Monsoreau*, il faut emprunter d'autres pistes de recherche. Parce que la présence du mythe est remarquable à plusieurs niveaux du texte et que le mythe même possède une valeur universelle qui n'est plus à démontrer, il est légitime d'en examiner la distribution dans *Monsoreau* en dehors des normes établies plus haut, à savoir au-delà du héros, de son ascendance mythique et de sa geste. Comme toutes les œuvres populaires, le roman de Dumas contient beaucoup d'évocations mythiques ou mythologiques au niveau discursif, mais le mythe n'offre ici aucune réponse : les allusions renvoient généralement à toutes les divinités gréco-romaines, à Satan, à Dieu, c'est-à-dire, à tout et à rien à la fois. Il s'agit d'un syncrétisme qui témoigne d'une simple volonté mythisante du texte et qui n'a guère d'impact.

En revanche, *Monsoreau*, qui fut écrit dans l'urgence, en même temps que *La Guerre des femmes*, *Monte-Cristo* et *Le*

*Chevalier de Maison-Rouge*, va dans le sens de la description de Dumasy-Queffelec : « La rapidité d'écriture est particulièrement favorable à une libération de fantasmes, une explosion d'images et de scènes qui semblent parler le langage de l'inconscient. » (1989, p. 30). Or, *Monsoreau* pratique ce langage et s'adresse à cet inconscient par un important réseau de références à une figure mythique immanente à son contexte de réception : celle de Bacchus. Plus connu aujourd'hui comme dieu du vin, des festins et de l'épicurisme dans sa définition moderne, cette divinité se manifeste encore sous bien d'autres formes. Comme l'a montré Nathalie Mahé dans son étude de Dionysos de ses origines à aujourd'hui, le dieu s'est graduellement dissout dans notre paysage culturel avec l'absorption de ses icônes et de ses rites par l'Église, qui préféra les réinterpréter au lieu de les prohiber. En ceci, son évolution va dans le sens de l'analyse de Marie-Catherine Huet-Brichard : « L'homme, dans une société traditionnelle, adhère à un mythe constitué qu'il ne sait pas être un mythe; l'homme, dans les sociétés modernes, se méfie des mythes dont il connaît le fonctionnement, mais il vit au milieu d'eux sans le savoir » (p. 34-35). Le mythe de Dionysos nous entoure mais il n'est pas toujours identifiable, masqué par un environnement christianisé.

Notons cependant qu'après avoir reculé aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Bacchus renaît ostensiblement de ses cendres dans l'Europe contemporaine à Dumas grâce aux arts musicaux, visuels et littéraires. Ainsi, pour se limiter à quelques exemples de l'Hexagone du long siècle, les opéras produits sur les scènes parisiennes de Ferdinando Paër (1811), d'Eugène Gautier (1858) et de Louis-Auguste-Florimond Ronger, dit Hervé (1892); les tableaux de Camille Corot (« Silène », 1838; « Coucher de soleil avec une lionne », 18..), ceux de Paul

Cézanne (« Les grandes baigneuses », 1894-1905) et, plus tard, d'André Derain (« La danse bachique », 1906); « La mort de Penthée », de Leconte de Lisle (1852), la « Bacchante » de Guérin (1861), la « Bacchanale » d'Hérédia (1893), etc. Hugo attribue à Pan les caractéristiques de Dionysos; Dumas père et Zévaco le font revivre dans des scènes orgiaques et, pour reprendre l'analyse de Mahé, Zola use du mythe dans *La Curée* et *La Faute de l'abbé Mouret* (p. 301-303).

Que Dionysos se manifeste de manière visible ou non, son immanence culturelle peut être évoquée légitimement ainsi que le façonnement de la disposition mentale du public. Comme toutes les divinités, idéologies et images-forces encore actives, Bacchus agit comme une convention, à savoir comme un phénomène ayant un pouvoir fédérateur auprès d'un public qui ne croit plus aux mythes mais qui reste demandeur de fascination, de vérités et d'absolus. En d'autres termes, Bacchus a perdu son pouvoir et ses valeurs ethno-religieuses face à l'évolution de son public et à travers la série de dé-contextualisations et de re-contextualisations qu'il a subie, mais il continue de séduire. Parce qu'elle se meut au gré des aléas socio-historiques, cette convention n'est pas inaltérable et peut disparaître et, avec elle, la fascination du public. Alors qu'elle provient de la culture, de l'extérieur, la convention s'inscrit dans le texte littéraire, dont elle fixe le code. Elle s'y diffuse en sous-texte mais elle peut faire surface par l'évocation d'un nom, d'une caractéristique, etc. Aussi, dans le cadre d'un roman populaire tel que *Monsoreau* et à la suite de Bassan, pour qui « l'espace mythologique [...] représent[é] par le feuilleton répond à la soif de sacralisation, de divinité au sein d'une société déchristianisée » (p. 102), souhaitons-nous ajouter que c'est non le syncrétisme mythique, déjà évoqué, mais un

*ensemble mythique cohérent et courant dans son contexte d'accueil* qui répond aux attentes du public. En effet, la coïncidence d'un code mythique entre le texte et son public permet à ce dernier de s'immerger facilement dans l'œuvre et de s'identifier pleinement non à son héros, comme le voudrait tout roman populaire, mais à son univers. Là, se situent la jouissance de lecture et la satisfaction du public.

Nous avons mentionné que, masqués par des valeurs chrétiennes, nombre d'invariants dionysiaques ne sont plus attribués aujourd'hui à la divinité mais qu'ils peuplent néanmoins le paysage culturel. Ainsi, l'illusion et la révélation, l'ambivalence sexuelle et la palingénésie. Comme nous allons le voir pour *Monsoreau*, il s'agit là de faisceaux de traits et de pans de récits mythiques par lesquels la convention dionysiaque produit un contexte binaire qui ne permet pas de prendre parti pour un personnage plutôt qu'un autre (comme le ferait, par exemple, le Bien contre le Mal), mais d'assurer les trois critères essentiels à toute œuvre populaire par le procédé de la réitération : la reconnaissance, l'identification et la satisfaction du lectorat.

Situant le roman dès sa phrase d'introduction, « Le dimanche gras de l'année 1578... » (vol. 1, p. 45), le texte témoigne de sa volonté mythisante et de l'orientation qu'il donnera à l'histoire. En effet, la Renaissance, où se déroule *Monsoreau*, assimile le carnaval à Dionysos et le célèbre selon sa tradition, et ce, à juste titre, puisque les origines onomastiques de cet événement remontent au *carrus navalus*, soit le char naval de Bacchus (Mahé, 1992, p. 200). Ainsi, le ton est donné dès la première ligne de *Monsoreau* : tout ne pourrait être que leurre. C'est la couverture prometteuse du roman populaire qui enferme une multitude de frustrations, c'est Chicot le sage qui

se cache derrière le fou, c'est le vain Bussy sous le lustre du héros. Entamer un roman sous le signe de la divinité, c'est donc promettre une oscillation constante entre l'illusion et la révélation, selon la fonction première de Bacchus, qui fut d'abord le dieu du théâtre.

Et le texte va tenir parole, d'abord par son utilisation de l'accessoire théâtral par excellence : le masque. Le portent ceux qui enlèvent Diane de Méridor, le duc d'Anjou lors de l'assassinat de Bussy et, plus comique, Henri III, sous forme de pâtes cosmétiques. Ensuite, par l'entrée de Chicot dans le roman, Chicot qui joue de son costume pour tromper son public :

au moment où apparaissait à l'une des portes le roi Henri III, un autre Henri III, exactement pareil au premier, vêtu, chaussé, coiffé, fraisé et godronné de même, apparaissait par la porte en face. De sorte que les courtisans, un instant emportés vers le premier, s'arrêtèrent [...] et refluent en tourbillonnant du premier au second roi (Dumas, 1995, vol. 1, p. 49).

Le fou s'annonce comme le maître de la mascarade, puisqu'il se fait passer pour son souverain, mais surtout pour un esprit carnavalesque, qu'il conserve tout au long du roman. À l'instar des bouffons de la fête, il se cache sous le masque de la folie et du comique pour critiquer les nouveaux impôts (vol. 1, p. 242), brocarder les Mignons (vol. 1, p. 243), rudoyer et tutoyer le roi, s'en faire servir, etc. La mascarade se poursuit au niveau narratif avec la geste souterraine de Chicot, une geste qui récrit l'histoire de France et par laquelle il devient à la fois le double populaire d'Henri III et le régent insoupçonné du royaume. En somme, selon la tradition carnavalesque et toute bachique, Chicot brise la hiérarchie sociale en jouant de l'illusion et de la révélation.

Celles-ci se poursuivent avec un autre invariant dionysiaque, celui de l'ambivalence sexuelle. Rappelons que la divinité est tantôt représentée en amphigame, tantôt dépeint en vieillard masculin et barbu ou en jeune homme frêle, imberbe et efféminé. Quelles que soient ses représentations, Bacchus est célébré pour sa virilité tout en étant associé aux femmes : c'est un dieu conquérant, guerrier et à la forte sexualité, dont la majorité des adeptes sont féminins. Sa véritable nature est insaisissable et Henri III s'en fait l'écho. Qualifié d'« hermaphrodite antique » (Dumas, 1995, vol. 1, p. 99), il s'entoure de Mignons, préfère les garçons à son épouse et s'enduit de pâtes et de crèmes afin de préserver sa beauté. Ces masques, qui se veulent indiquer le côté efféminé, faible, capricieux et ridicule de celui qui les porte, sont levés plus tard pour dévoiler masculinité, force physique, adresse aux armes et détermination. L'évolution d'Henri III ne témoigne pas d'un retour à une « norme » virile et hétérosexuelle, au contraire. Tant que le texte lui attribue une féminité exacerbée, le roi joue un rôle antagoniste. Il faut attendre que son ambivalence soit dévoilée pour qu'il se mue en un personnage positif. Son hermaphrodisme trouve alors toute sa justification et devient une norme acceptable, historique, mythique, diffusée dans le récit et reconnaissable de tous.

Parmi les autres motifs mythiques prolongeant l'illusion et la révélation, et facilement identifiables, la palingénésie. Aujourd'hui communément assimilée au Christ, elle est le propre de Dionysos, qui est associé aux enfers, à la mort et à tout acte destructeur, mais aussi à la création, à la vie et à ses plaisirs. Selon les versions, les Titans tuent, dépècent et dévorent l'enfant-dieu que Zeus ressuscite, ou bien il vient deux fois au monde, d'abord dans l'utérus de Sémélé, puis dans la

cuisse de Zeus. Or, la palingénésie se retrouve trois fois chez Dumas. D'abord avec Diane, dont le voile, flottant sur les eaux des douves du duc d'Anjou, fait croire à la noyade. Ensuite, Bussy qui, grièvement blessé, revient à la vie grâce à Rémy Le Haudoin. Enfin, Monsoreau est vaincu à l'épée par Saint-Luc qui, le pensant perdu, prononce son oraison funèbre et annonce son décès. Voilà trois personnages déclarés morts, dont les résurrections servent de ressort à l'intrigue. Agissant au niveau narratif, elles participent à la tension et au suspens nécessaires au roman populaire, renouvellent la promesse dionysiaque de l'introduction, poursuivent ainsi la stratégie textuelle et maintiennent le lectorat en situation de reconnaissance et d'identification. Idem pour la mort de Bussy, dont le corps déchiqueté rappelle le « sparagmos », soit le démembrement dont est victime Bacchus enfant.

Alors que l'illusion et la révélation, avec l'ambivalence sexuelle et la palingénésie, sont disséminées dans le texte littéraire, elles restent les traits ou pans de récits les moins attribués à Dionysos par le grand public. En revanche, l'image d'une joyeuse divinité de la vigne, héritée des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, reste la plus identifiable avec son association à la boisson et à la bonne chère, bref, à la joyeuse vie. *Monsoreau* évoque des omelettes, des poulardes, des bons crus et des odeurs de fricot chatouillant la narine. Il met en scène victuailles et beuveries, de grands mangeurs, des gourmands, des boulimiques ou de ridicules jeûneurs. Dionysos tronqué et réduit à sa plus simple expression, son évocation agit à la manière d'une synecdoque : les allusions, les dialogues, voire les chapitres entiers autour de la table, s'ils ne font progresser l'intrigue — de fait, ils en détournent les lecteurs — ont pour fonction de faire émerger Bacchus tout entier à la surface du

texte et de provoquer explicitement la reconnaissance du public. D'ailleurs, c'est dans ce contexte que la divinité est nommée ouvertement (vol. 1, p. 146, 255 et 264). Le texte prolonge son effet au niveau narratif, avec, par exemple, les chapitres XVIII et XIX, où Chicot saoule Gorenflot afin de préférer à sa place une harangue qui, galvanisant les Ligueurs, donne à l'histoire un tournant tant nécessaire qu'attendu. Quel que soit le niveau textuel de sa manifestation (discursif ou narratif), la divinité ramenée à ses traits les plus matériels donne à l'ensemble de références bachiques toute sa cohérence. Il ne saurait ainsi être question de « synchrétisme mythique », mais d'un motif mythique constant.

### ***Conclusion***

Sans la dissémination du mythe dionysiaque dans le récit, *Monsoreau* ne pourrait prétendre au populaire. On a vu que le texte, qui limite d'abord la reconnaissance de son héros, s'acharne à le briser, décevant les attentes de son lectorat et transgressant les règles. Or, la dissémination du mythe de Dionysos dans le texte va garantir le genre. Alors qu'il a perdu ses fonctions étiologiques, pseudo-scientifiques et ethno-religieuses et qu'il est masqué par la culture chrétienne, Bacchus séduit encore un public toujours en demande de fascination, d'absolus et de vérités. Diffusé dans *Monsoreau* sous forme de faisceaux de traits ou de pans de récits, il fixe le code du roman et coïncide avec la culture d'accueil. À la manière des topoï, le mythe dionysiaque produit d'abord un terrain familier : il expose les lecteurs à des « réalités » connues

et les met ainsi en confiance. En outre, avec l'invariant de l'illusion et de la révélation, perpétuées par l'ambivalence sexuelle et la palingénésie, il élabore un contexte dichotomique qui ne permet ni de discerner les fonctions actancielles, ni de prendre partie pour un personnage. En revanche, il perpétue la tradition binaire du roman populaire en recréant un univers idéologique qui invite à l'identification. L'atmosphère, les personnages, leurs mœurs et leur geste bachiques agissent également auprès des lecteurs. C'est donc grâce au déplacement du mythe, qui n'opère plus dans la figure du héros mais aux niveaux discursif et narratif sous les traits de Bacchus, que sont garantis les processus de reconnaissance, d'identification et de satisfaction. L'esthétique de la répétition inhérente au populaire est ainsi altérée tout en étant préservée à travers les mécanismes de lecture et la reprise du mythe. La jouissance de lecture, qui repose en grande partie sur la conformité du roman avec les autres, est assurée.

Avec le va-et-vient entre le texte littéraire et le mythe aux niveaux discursif et narratif, *Monsoreau* n'est pas une réécriture du mythe de Bacchus ou même, dans la perspective de Claude Lévi-Strauss (1968, p. 95-105), un exemple de dégénérescence du mythe en littérature. *Monsoreau* n'est pas non plus un mythe littéraire. En effet, il ne peut exercer une fascination telle qu'elle entraîne des centaines de suites et de réécritures à la façon des *Mousquetaires* : au lieu de rattacher des caractéristiques mythiques au héros, *Monsoreau* les diffuse dans le récit. En revanche, ce roman permet de mieux saisir la stratégie d'écriture issue du tandem Dumas-Maquet. Nombre de leurs romans enfrennent les règles du genre populaire. D'abord, avec un héros concurrencé par un autre, comme avec Chicot et Bussy, ou d'Artagnan, graduellement supplanté par Athos. Ou

encore, leurs actions et leurs défauts sont tels que l'identification du lectorat devrait être impossible : Athos pend sa femme au coin d'un bois, Porthos est un imbécile et Coconnas, assoiffé de sang, massacre les Huguenots. Ou enfin, des romans comme *Margot*, les *Mousquetaires* et *Monsoreau* créent des attentes chez les lecteurs sans y répondre. Quelles que soient leurs transgressions, ils pallient une éventuelle frustration par un réseau cohérent de références au dieu de la vigne. D'autre part, la présence d'éléments bachiques dans *Monsoreau* permet d'envisager le travail de Dumas historien sous un nouvel éclairage. De fait, le récit reflète cette Renaissance qui engendra le théisme, qui renouela l'orphisme-dionysisme et qui intégra Bacchus dans sa vision chrétienne jusqu'à le considérer comme un double du Christ (Mahé, 1992, p. 217-221) : c'est une poularde grasse que Chicot affirme être une carpe en plein Carême, c'est du vin qui sert à baptiser (vol. 1, p. 264), c'est le couple Henri III-Chicot, avec le monarque qui jeûne et se flagelle par dévotion chrétienne en opposition avec son fou qui fait ripaille. Dumas est loin de raconter la dynamique originale entre le roi et son bouffon, dont le rôle historique fut restreint, mais le mélange d'éléments bachiques et chrétiens et les innombrables festins sur fond de la Ligue transmettent tout un syncrétisme religieux et mythique inhérent au *Rinascimento*. Le *Dictionnaire de cuisine* de notre auteur révèle de solides connaissances de la divinité grecque. Dumas joua-t-il sciemment d'éléments bachiques ou ne fit-il que libérer des fantasmes issus de son inconscient et de celui de son époque?

## Bibliographie

- BASSAN, Fernande. (1993-1994), « Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père. (1802-1870) », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, n<sup>o</sup> 1, p. 100-111.
- BERNARD, Claudie. (1996), *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette.
- BONNET, Jacques. (1978), « Où le lecteur découvre comment et pourquoi il arrive que des qualités sans héros dissimulent un héros sans qualités », *L'Arc*, vol. 71, p. 76-81.
- BONNY, Jacques. (1995), « Introduction », dans Alexandre Dumas, *La Dame de Monsoreau*, Paris, Flammarion, p. 5-42.
- BROOKS, Peter. (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in the Narrative*, Harvard, Harvard University Press.
- BRUNEL, Pierre. (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France.
- COMPÈRE, Daniel. (2009), « Vous avez dit roman populaire ? », dans *Le Rocamboles. Bulletin des amis du roman populaire*, Paris, Belles Lettres, p. 93-101.
- COUÉGNAS, Daniel. (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? », dans Loïc Artiaga (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Éditions Autrement, p. 35-53.
- DUMAS, Alexandre. ([1845-1846] 1995), *La Dame de Monsoreau*, Paris, Flammarion.

- . ([1844] 1972), *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Librairie générale française.
- . ([1872] 1998), *Mon dictionnaire de cuisine*, Paris, UGE Poche.
- DUMASY-QUEFFÉLEC, Lise. (2008), « Univers et imaginaire du roman populaire », dans Loïc Artiaga (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles*, Paris, Éditions Autrement, p. 75-95.
- ECO, Umberto. ([1978] 1993), *De Superman au Surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle.
- . ([1979] 1985), *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- FRIGERIO, Vittorio. (2008), « Bons, belles et méchants (sans oublier les autres) : le roman populaire et ses héros », dans Loïc Artiaga (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles*, Paris, Éditions Autrement, p. 97-116.
- . (2002), *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Pulim.
- GRIVEL, Charles (2009), « Populaire : le vrai-faux combat », dans *Le Rocambole. Bulletin des amis du roman populaire*, Paris, Belles Lettres, p. 113-117.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.
- KERBRAT, Marie-Claire. (2000), *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, PUF.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1968), *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon.

- MAHÉ, Nathalie. (1992), *Le Mythe de Bacchus*, Paris, Fayard.
- PETIT-RASSELLE, Roxane. (2011), « Le problème du héros dans *Les Trois Mousquetaires* », *The French Review*, vol. 84, p. 978-990.
- QUEFFÉLEC, Lise. (1989), *Le Roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF.
- SCHOPP, Claude. (2002), *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard.
- . (2010), *Dictionnaire Alexandre Dumas*, Paris, CNRS Éditions.

### Résumé

Le roman populaire repose sur la figure du héros, d'ascendance mythique, ainsi que sur la reconnaissance, l'identification et la satisfaction du lectorat. *La Dame de Monsoreau* transgresse toutes les règles du genre : la reconnaissance, l'identification et la satisfaction sont impossibles face à l'absence d'un héros véritablement populaire. Cet article propose de repenser les paramètres du « para-littéraire », un genre ici garanti par le déplacement du mythe : ce n'est pas la nature du héros ou le syncrétisme mythique, présent à la surface du texte, mais un réseau cohérent de références à Bacchus aux niveaux narratifs et discursifs qui assure la collaboration du public.

### Abstract

Popular novels are based on the hero, who is of a mythical essence, along with the process of recognition, identification and readership's satisfaction. *La Dame de Monsoreau*

transgresses all the rules of this genre. The absence of a truly popular hero prevents any recognition, identification and satisfaction. By redefining the parameters of the popular novel, this article explores how the latter is supported by the displacement of the myth. It is not the nature of the hero, not the mythical syncretism at the surface of the text, but a coherent network of references to Bacchus on the narrative and discursive levels that allows the readers' collaboration.

# Nouveau Roman, Nouveau Monde<sup>1</sup>

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel, Université du Sud-Toulon-Var

Toute fin est un commencement.  
Sergiu Celibidache

*Nouveau*, ça ne veut rien dire. Preuve en est la facilité avec laquelle a été détourné le sens originel de l'expression « nouveau roman ». En mars 1957, les éditions de Minuit publient une version revue et augmentée de *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, initialement paru vingt ans plus tôt, en même

---

<sup>1</sup> Cet article est le texte d'une conférence donnée à Princeton University le 25 mars 2013.

temps que le troisième roman d'Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*. C'est à cette occasion qu'Émile Henriot, « de l'Académie française », écrit dans *Le Monde* un article intitulé « Le nouveau roman ». Le texte est un éreintement et utilise l'expression de façon dépréciative, à la manière dont on avait jadis employé le mot « impressionnisme » (Leroy, 1874), pour dénigrer les nouveaux peintres de la pâte de Claude Monet, à partir du titre de son tableau *Impression soleil levant*. Jérôme Lindon et Alain Robbe-Grillet ont alors un coup de génie : tirer profit du retentissement de l'article d'Henriot pour créer de toutes pièces un mouvement littéraire encore inexistant en revendiquant l'étiquette Nouveau Roman, après l'avoir affublée de majuscules en guise de lettres de noblesse (voir Allemand, 2002).

**Littérature** : « Nouvelletés » de la Renaissance, Nouveau Roman, Nouveau Théâtre, *New Narrative Poets...* **Humanités** : Nouvelle Histoire, Nouvelle Critique, Nouvelle Philosophie, Nouvelle Sociologie... **Beaux-Arts** : *Jugendstil*, Art Nouveau, Nouveau Réalisme, Nouvelle Figuration... **Musique** : *bossa nova*, *nuevo tango*, *New Beat*, *New Wave*... **Cinéma** : Néo-réalisme, Nouvelle Vague... **Politique** : *New Deal*, *New Labour*... J'en passe.

**France** : Beaujolais Nouveau !

Non, décidément, *nouveau*, ça ne veut rien dire. Sauf pour le vin peut-être : à peine vendangé, déjà mis en bouteille. Son côté vert, son goût acidulé, son renom purement publicitaire. Produit de masse, aussitôt bu, aussitôt oublié. La cohésion sociale passagère, la communion de la jeunesse. Jeunesse du breuvage et verdure des générations qui, toutes, un jour ou l'autre, ont dit aux Anciens : « Vous allez voir ce que vous allez boire ! »

« *La nouveauté est une des conditions de l'enthousiasme* », remarquait déjà Lamartine, en 1823... Avant-garde et modernité vont alors censément de pair. Dès la cristallisation de la mouvance néo-romanesque (voir Allemand, 1996), Robbe-Grillet soulignait ainsi que « le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau » (1963, p. 10) et que « Flaubert écrivait le nouveau roman de 1860, Proust le nouveau roman de 1910 » (*ibid.*). Plus de cent ans auparavant, Stendhal nommait *romanticisme* tout art adapté aux besoins de son siècle, qui a le « courage » de « *hasarder* », qui ose « la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons » (1823), et rangeait donc Sophocle, Euripide, Racine, Shakespeare et Dante parmi les Romantiques de leurs temps — à leurs époques respectives.

Pour le reste, est évidemment *nouveau* ce qui n'est pas encore connu, ce qui étonne la réception, ce qui produit un changement radical — le fameux *Horizontwandel* théorisé par Jauss (1967) à partir de Gadamer (1960). Les Amériques n'étaient certes pas l'horizon d'attente de Christophe Colomb. De façon comparable, les lecteurs ne s'attendaient pas à la rénovation romanesque des années 1950. Dans les deux cas, on n'avait rien vu venir, on ne savait pas ce qui arrivait, on ignorait vers quoi l'on se dirigeait, personne n'était vraiment préparé.

### ***Expériences de la guerre***

Dans le champ littéraire, les perspectives étaient d'autant plus bouchées que l'horizon était recouvert des cendres de la Seconde Guerre mondiale. Les auteurs plus ou moins durablement associés à la mouvance néo-romanesque l'ont vécue de manière diverse.

Alors que plusieurs écrivains et intellectuels quittent la France pour se réfugier à New York (André Breton, Antoine de Saint-Exupéry, Saint-John Perse, etc. — voir Mehlan, 2005), Samuel Beckett, lui, s'engage dans la Résistance dès 1940. Claude Mauriac rejoint les rangs de la France Libre et devient en 1944 le secrétaire particulier du général de Gaulle. Marguerite Duras concourt à l'activité d'un réseau de Résistance en 1943. Claude Simon, qui a brièvement pris part à la lutte des Républicains espagnols en 1936, est mobilisé trois ans plus tard dans la cavalerie ; fait prisonnier, il s'évade en octobre 1940, pour regagner sa propriété en Zone non occupée. De confession israélite, Nathalie Sarraute est radiée du Barreau fin 1940, puis contrainte au divorce pour protéger son mari des lois antijuives de Vichy ; elle se réfugie en 1942 dans l'écriture de *Portrait d'un inconnu*. En 1943-1944, Claude Ollier et Alain Robbe-Grillet effectuent ensemble le Service du travail obligatoire. De 1939 à 1944, Robert Pinget est mobilisé à la frontière de son pays natal, la Suisse. Quant à Michel Butor et Jean Ricardou, nés respectivement en 1926 et 1932, ils étaient encore trop jeunes pour participer à quoi que ce fût.

L'ayant néanmoins éprouvée dans sa chair, Butor parle de la Seconde Guerre mondiale, ce « temps de la faim, de la maigreur, de la peur et surtout du froid » (2009, p. 49), comme d'« une séparation encore bien plus grande que la précédente » (*ibid.*) : « J'en reviens toujours à la guerre car c'est une expérience fondamentale pour moi. » (1998, p. 259). Ollier abonde en ce sens lorsqu'il dit avoir vécu « le naufrage du continent [européen] en une quasi-destruction de ses forces et de ses valeurs » (1996, p. 36). Champ de ruines matérielles et culturelles donc.

### ***In-scription du désastre***

L'art peut-il exister après l'Holocauste ? On sait qu'Adorno (1981) répondait par la négative, du moins pour ce qui est de la poésie. Et pourtant... Claude Simon affirmait :

Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle du « nouveau roman ». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *L'Ère du soupçon* ; Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tapiès ou Dubuffet sont partis de graffitis, du mur, ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini [...] : il n'y a plus de recours, essayons de revenir au primordial, à l'élémentaire, à la matière, aux choses. Exemple : Ponge. (1989)

Le « Générique » de *Leçon de choses* en fournit une illustration idoine, qui est jonché de « langues pendantes du papier décollé », de « plâtre humide et gris qui s'effrite, tombe par plaques », de « débris [...] éparpillés », d'« impalpable poussière blanche », de « carrelage [...] brisé », de « fragments », de « morceaux de bois, de briques, de vitres cassées », de « châssis démantibulé » (Simon, 1975, p. 9), etc. Duras précise quant à elle : « La guerre de 40 pour moi, sa spécificité unique, ce n'est pas l'ampleur des moyens mis en œuvre, c'est Auschwitz. » (1989). Et Robbe-Grillet de renchérir :

[...] c'est une véritable coupure que l'année 45 a représentée dans mon existence. Car mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés à partir de la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliées en Allemagne, accompagnées chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps et sur toute la sombre horreur qui était la face cachée du national-socialisme. (1984, p. 122)

Sans doute les trois auteurs eussent-ils pu ajouter à cette découverte de la barbarie l'autre apocalypse de la Seconde Guerre mondiale : l'invention de la bombe atomique. *Ce n'est pas pour rien* non plus que Duras a écrit le scénario et les dialogues d'*Hiroshima mon amour* (1960). Avec la découverte de la Solution finale, le 6 août 1945 marque en effet le terme d'une ère de foi inébranlable dans les vertus intrinsèques de l'humanité et ouvre une crise de civilisation reposant sur l'équilibre de la terreur, du moins jusqu'à la fin de la guerre froide qui s'ensuivit.

### ***Dé-scription de l'établi***

Autant dire que le Nouveau Roman procède de « l'Histoire avec sa grande hache » (Perec, 1975, p. 13). On comprend mieux, dès lors, qu'il fût tant marqué d'une atmosphère de chaos. Ainsi du *Vent* de Simon, dont un projet de sous-titre aurait précisé : « tentative de restitution d'un retable baroque d'après les fragments retrouvés dans une chapelle en ruine » (Robbe-Grillet, dans Allemand, 2002, p. 334, n. 43). De fait, l'une des principaux traits de la création postmoderne ressortit à une esthétique du fragment. Ce roman évoque une tornade originelle, « force déchaînée, sans but, condamnée à s'épuiser sans fin, sans espoir de fin » (Simon, 1957, p. 241). De façon comparable, *La Route des Flandres* détaille la décomposition, dans un contexte de débâcle généralisée, « comme si non pas une armée, mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit [...] était en train de se dépiauter se désagrégé s'en aller en morceaux en eau en

rien » (1960, p. 16). Ainsi encore, chez Duras, de la digue dérisoire d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) ou de *L'Amant*, où l'auteur dresse d'elle-même un autoportrait en ruine, le « visage détruit » (1984, p. 10) et représente les épaves charriées par les flots du Mékong :

[...] le fleuve [...] a ramassé tout ce qu'il a trouvé depuis [...] la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. (1984, p. 30)

Belle image de l'inspiration durassienne qui crée à partir de la dévastation. *Détruire, dit-elle* (Duras, 1969)... On n'est pas loin ici de la menace du pourrissement chez Ollier, en particulier dans *Été indien*, qui est... « un livre sur New York » (1996, p. 33) :

On imaginerait un monde chaotique, des terres bourbeuses, la jungle, l'eau des fleuves charriant des bêtes mortes, charriant des souches, des palmes, des fleurs rouges, l'eau s'infiltrant, montant sous les racines, l'eau stagnante. (Ollier, 1963, p. 7)

Ainsi enfin de Pinget, dont l'œuvre évoque maints décombres et délabrements, entre autres dans *Fable* — « La ville avait fondu sous l'effet d'un cataclysme, il n'en restait que des scories. » (Pinget, 1971, p. 10) —, ou de Robbe-Grillet, qui vante une poétique de la ruine, des fragments et des débris à la dérive, dès *Un régicide* (écrit en 1949), dont le château délabré est sur le point de s'écrouler, édifice des anciens systèmes de valeurs, désormais périmés —, comme chez Butor, la maison de *Passage de Milan* est bâtie sur une ancienne crypte d'église effondrée. Le premier titre de ce premier roman était d'ailleurs *L'Entrepôt*, ce qui montre bien le changement d'état d'esprit.

Pour autant, le constat n'est pas forcément désespéré. Simon avance même que

les ruines sont des manifestations de la vie dans ce qu'elle a de plus robuste, et tout passé est une addition de ruines auxquelles le temps, les mutilations, confèrent une majesté durable que l'édifice ainsi ennobli n'avait pas à l'état neuf. Nous sommes tous constitués de ruines : celles des civilisations passées, celles des événements de notre vie dont il ne subsiste dans notre mémoire que des fragments. (Simon, 1988a, p. 18)

De la « Cendre » (Simon, 1959) aux « Matériaux de construction » (1960b) en somme. Dans une autre perspective, Robbe-Grillet vante aussi les ressources de la catastrophe, qui est appel à une relance. En témoigne *La Reprise* (2001), dont l'action se situe dans le Berlin de l'après-guerre. Quelques années plus tôt, l'auteur revendiquait :

l'ancienne suprématie du sens [...] nous a laissé l'esprit dans une joyeuse dérive : [...] les significations parcellaires et les signes égarés ayant perdu de proche en proche leurs cohésions œcuméniques, leur solidarité totalitaire, se sont désintégrés bientôt en un grouillement de particules élémentaires de plus en plus fines, qui se déplacent maintenant sans repos en quête de possibles assemblages, aléatoires, instables, dans une immense production d'énergie dépourvue de finalité. (1994, p. 146)

Le passage suscite la figure de Joyce — Robbe-Grillet y fait d'ailleurs explicitement référence au moment de *La Reprise* —, aux quarks tourbillonnants de *Finnegans Wake*, qui, dès 1939, prenait acte des vertigineux mouvements de la physique des particules. Et nul doute qu'on ne rencontre des *grouillements* similaires dans *les remous des profondeurs* qui animent la sous-conversation de Nathalie Sarraute (voir 1957), à savoir un

foisonnement de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la

conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une autre forme. (Sarraute, 1956, p. 96-97)

Métaphore. Déplacement. Ailleurs.

### ***Des Européens en Amérique***

Dans l'immédiat après-guerre, les États-Unis sont un pôle d'attraction, ainsi que Butor le résume :



Photo prise par Butor aux USA  
dans les années 1960

Confusément, sur les jeunes intellectuels que nous étions, l'Amérique ce n'était plus seulement l'avenir mais c'était aussi une nouvelle Histoire. (1998, p. 250)

Nous avons eu le sentiment très net que des nouveautés esthétiques capitales venaient depuis l'autre côté de l'Atlantique. [...] Nous avions très fort le sentiment, lorsque l'un d'entre nous revenait des États-Unis, qu'il était en avance — en ce qui concernait les arts mais aussi la vie quotidienne. (*ibid.*, p. 251)

Que l'on pense à la revendication d'une identité picturale américaine, dès 1945, par exemple dans le documentaire qui suit la projection du film tiré du roman d'Oscar Wilde : *The Picture of Dorian Gray*, réalisé par Albert Lewin (MGM). Il s'agit d'un court métrage de 1944 où l'on voit les frères Albright peindre les deux tableaux destinés au film ; il est intitulé *Grandpa Called It Art*, ce qui tourne en dérision l'admiration américaine pour les Beaux-Arts européens.

Sur le plan du dialogue des arts justement, Robbe-Grillet s'est très tôt intéressé à l'expressionnisme abstrait — Jackson Pollock, Mark Rothko et Willem de Kooning (voir 1984, p. 194) —, au Pop Art de Jasper Johns (1978b) et de Robert Rauschenberg (1978c), avec lesquels il travailla. Mark Tansey (cf. 1993 et 1994, p. 152) et George Segal (cf. 1990 et 1994, p. 169-178) étaient également de ses amis. Il avait lui-même un atelier à New York et s'est servi de certaines œuvres de ces peintres américains comme d'« incitateurs iconiques » (voir Morrissette, 1978 et 1979).

De même, Simon se sentait « très près » (1988b, p. 180) de Rauschenberg — si près que le point de départ pour *Les Corps conducteurs*, et donc *Orion aveugle*, a été le tableau intitulé *Charlene*. Voici ce qui l'y avait touché :

La composition, la combinaison de ces matériaux « bruts », des bouts de tissu, la peinture dégoulinante, des photos ou des reproductions commerciales d'œuvres d'art, parfois voilées d'un glacis, des morceaux de bois, etc. (Simon, 1988b, p. 180)

De son côté, Butor a écrit sur Rothko (1968) et Johns (cf. Collectif, 1992 et Butor, 2007), et son *Mobile* est dédié : « À la Mémoire de Jackson Pollock ».

Lauréats de la Fondation Ford, Ollier et Pinget viennent en Amérique fin 1959. L'année suivante, Butor traverse également l'océan Atlantique, sur le paquebot *United States*. La nouveauté qui frappe ces Européens, impréparés au gigantisme du continent et à l'*American Way of Life*, est aussi diverse que leur personnalité. L'attention d'Ollier est retenue par les « fumerolles de Times Sq. : celles des regards des égouts et des canalisations de chauffage » (1984, p. 132), l'ascenseur de l'Empire State Building qui « passe en quelques secondes du

quatre-vingtième étage au rez-de-chaussée » (p. 136), l'horloge « plaquée dans le trottoir, incrustée dans la pierre » (p. 143), « les avertisseurs stridents, perçants, interminables, des voitures de police, suivis des cloches des pompiers » (p. 152), « l'immense écran cinémascopique » (p. 180) du *drive-in* — et même par le métro new-yorkais qui « passe brusquement sous terre et ressort de façon très inattendue » (p. 134). Ces observations se retrouveront, modifiées, retravaillées, dans *Été indien*. Dans le même ordre d'idées, Butor retiendra les autoroutes, les supermarchés — et « ces petites charrettes, inventées pendant la guerre dans l'Oklahoma et qui maintenant se sont répandues dans le monde entier : le caddy » (1998, p. 252).

Pour ce qui est de Robbe-Grillet, quand il débarque à New York, c'est l'escalier de secours extérieur aux immeubles, typique des grandes villes nord-américaines, qui le retient plus particulièrement. On le retrouve dans *Projet pour une révolution à New York* : « escalier de fer extérieur, prévu comme descente de secours en cas de sinistre : squelette de lignes noires entrecroisées qui dessine des Z superposés de haut en bas de chaque immeuble, s'arrêtant toutefois à trois mètres du sol. Une mince échelle amovible, habituellement relevée, complète l'ensemble pour faire le raccord avec la chaussée, et permettre de fuir l'incendie qui embrase l'escalier intérieur » (1970, p. 14-15). Le roman est aussi marqué par la variété ethnique consubstantielle au *melting-pot* : indiens, blancs, noirs, davantage encore de métis (*passim*). (Notons que, près de dix ans plus tôt, dans son premier livre inspiré des États-Unis, Butor avait déjà joué sur les trois premières couleurs de peau du peuplement américain : rouge indien, blanc européen, noir africain.)

Quant à Simon, il retrouve dans le bourgeonnement du *skyline* new-yorkais l'expression urbaine d'un élan vital, immaîtrisé, d'une course désordonnée, d'une sorte de compétition « *naturelle* », comme un acrotropisme dont le désordre apparent et la « beauté convulsive » (Breton, 1992, p. 687) pourraient s'apparenter à une « explosante-fixe » (*ibid.*) :

Aucune ville ne répond mieux à l'expression « sortie de terre » que New York (ou faudrait-il plutôt dire « jaillie ») : et non pas exactement debout, statique, mais explosant, toujours en expansion non pas en surface mais en hauteur comme on peut voir sur certaines photographies prises d'avion (ou d'hélicoptère) avec un objectif grand angle (fish-eye), quand, bien sûr pendant une fraction de seconde, elle semble restée immobile alors qu'en fait elle n'a cessé de croître, de s'élever, ce genre d'objectifs exagérant la perspective, de sorte que ses multiples gratte-ciel apparaissent non pas verticaux, parallèles, mais obéissant à une force divergente, faisant penser à ces gerbes de cristaux allant s'écartant, se bousculant, poussant vers le ciel ses tours de toutes hauteurs, les moins élevées non pas résignées à leur sort mais ayant simplement pris leur essor avec un peu de retard et se dépêchant pour rattraper les autres, l'ensemble comme planté sur la rotondité de la terre à partir d'une étroite base comme une sorte d'explosion solidifiée, de phénomène naturel, anarchique, tumultueux et géométrique. (Simon, 1997, p. 284)

Entre 1964 et 1995, Sarraute séjourne une quinzaine de fois aux États-Unis. En 1972, en particulier, elle présente trois conférences à Princeton University. Sur le plan personnel, contrairement au snobisme français de ses contemporains (voir Bouchardeau, 2003, p. 205-207), elle s'enthousiasme aussitôt pour les mégalofoles, pour l'architecture verticale de New York et plus encore pour la variété stylistique de celle de Chicago : l'architectonique de Frank Lloyd Wright ou de Graham

Anderson, les gratte-ciel de Solon Spencer Bernan, de William Le Baron Jenney, de Burnham aussi.

Elle n'est pas la seule à revenir. En 1970, Ollier effectue ainsi une tournée de conférences dans le Middle West. Pour ce qui est de Pinget, il retourne trois fois aux États-Unis, « pour des conférences, des lectures et une belle représentation d'*Architruc* » (Pinget, 1993, p. 197), et conservera toute sa vie une prédilection pour New York : « Que de bons amis là-bas, que de prévenance envers moi. Quant à la ville j'en aurais bien fait ma troisième patrie... On y respire la liberté comme nulle part ailleurs. » (*ibid.*).

Cet attrait ne tient pas uniquement aux invitations dont les Nouveaux Romanciers ont bénéficié. Le fait d'importance est que les universités américaines leur ont tout de suite reconnu des compétences professorales que la France leur déniait, en raison même de son fonctionnement administratif dans le Supérieur : pour enseigner la littérature, il ne faut pas être écrivain, il faut être titulaire d'un diplôme de littérature. Or Duras, Cl. Mauriac, Ollier, Pinget, Sarraute ont suivi des études de Droit ; Robbe-Grillet était ingénieur agronome ; Simon, seulement bachelier, section mathématiques élémentaires, a suivi ensuite des cours de peinture ! Seul Butor, en définitive, était « qualifié » pour enseigner à l'Université. Pourtant, malgré sa thèse de doctorat, brillamment soutenue en 1973, l'inscription sur la liste d'aptitude lui a été refusée par le Comité consultatif compétent, pour non-conformité dans les étapes habituelles de la carrière.

Les États-Unis lui avaient heureusement ouvert les bras dès 1960 : outre les conférences qu'il donna dans tout le pays lors de ce premier séjour, il y enseigna en Pennsylvanie et dans

le Vermont, puis à Evanston (1965), New York (1967) et Albuquerque (1967 et 1973), en tant que *Visiting Professor*. Quant à Robbe-Grillet, découvert par le professeur Morrissette, qui l'a fait connaître aux États-Unis et auquel il y doit la part initiale de son renom, il a enseigné à New York (1972-1997), Los Angeles (1977), Edmonton (1983), Gainesville (1985), Davis (1986), Saint-Louis (1986-1992) et Greensboro (1987).

Parmi les nombreux événements qui ponctuèrent l'itinéraire au long cours du Nouveau Roman de ce côté de l'Atlantique, relevons le colloque *Three Decades of the French New Novel*, en 1982, à New York University, en présence de Pinget, Robbe-Grillet, Sarraute et Simon (voir Oppenheim, 1986). Et c'est encore à New York que, l'année suivante, Sarraute et Robbe-Grillet interprétèrent ensemble, en compagnie d'Eugène Ionesco, *Freshwater* de Virginia Woolf.

On pourrait sans doute égrener davantage encore le détail de telles circonstances, mais cela n'aurait guère d'intérêt savant. Le point crucial est que les États-Unis ont joué un rôle déterminant dans la diffusion internationale du Nouveau Roman. À titre d'anecdote personnelle, je me rappelle ainsi que lorsque l'académie Nobel a décerné son prix à Claude Simon, j'ai entendu dire par un esprit pourtant éclairé : « Ah oui, celui qui fait des phrases de plusieurs pages... » Cette condescendance est assez représentative du climat intellectuel français de l'époque, alors qu'en Amérique, le Nouveau Roman était un objet d'étude universitaire et un sujet littéraire vedette depuis déjà une vingtaine d'années.

### *S'in-spirer de l'Amérique*

Le plus intéressant consiste à essayer de déterminer en quoi la découverte du Nouveau Monde a pu infléchir, ou même influencer, l'écriture de tel ou tel Nouveau Romancier. Sur ce point, je voudrais tout d'abord résumer les apports de Christian Milat, qui a comparé la manière dont New York a été rendue fictive par Ollier, dans *Été indien*, et par Robbe-Grillet, dans *Projet pour une révolution à New York* (voir Milat, 2006).

Ollier a effectué d'«innombrables et interminables parcours à pied dans les différents quartiers de la ville » (1996, p. 41). Le travail du romancier consiste, après un laps de temps indéfini, à réactiver ses sensations, ses perceptions, afin d'aboutir à la « re-crédation des lieux par l'écriture » (p. 53), si bien que « [l']itinéraire du protagoniste dans New York [...] draine, chemin faisant, toutes les données et les composantes historiques, économiques, linguistiques, sociales, du pays » (p. 141). Pourtant, le nom de la ville n'est jamais cité. Ce n'est pas un oubli, ni un lapsus, ni un acte manqué. L'omission est volontaire, car, selon le Nouveau Romancier, donner les toponymes réels reviendrait non seulement sacrifier à l'ordre de la représentation référentielle, mais serait aussi, voire surtout, « convoquer dans la fiction toute la mythologie attachée à ces appellations et contrarier d'autant [s]es efforts pour faire sentir la réalité vivante, véritable de ces villes, loin des idées reçues » (p. 134). Il s'agit en somme de favoriser un nouveau réalisme, qui n'est pas dans la tentative de restitution mimétique du monde, mais dans la saisie phénoménologique de l'expérience vécue, en s'efforçant de « coller » au plus près des impressions fortes éprouvées par le nouveau venu dans cet

univers exotique où il est plongé presque sans transition » (p. 22), pour mieux « remett[re] en cause, par les moyens de la langue et des récits, les données même de ce monde » (p. 141).

À l'inverse d'Ollier, Robbe-Grillet n'efface pas le mythe new-yorkais : il l'utilise pleinement et dans le sens de la plus grande stéréotypie possible, tel un réservoir de matériaux. Ces générateurs de texte choisis « au sein de quelques objets mythologiques contemporains » (1972, p. 160) — « couvertures illustrées des romans qu'on vend dans les gares, affiches géantes, revues pornographiques des sex-shops, publicités vernies des magazines de mode, figures peintes à plat des bandes dessinées » (p. 161) —, permettent une distanciation paradoxale, qui vise à neutraliser la force potentiellement mortifère de ces « éléments mythologiques » ainsi que leur charge dans l'inconscient collectif, en les déconstruisant et les subvertissant au profit de la « liberté » du créateur et de son imagination. Notons d'ailleurs que New York est aussi présente chez Claude Simon pour évoquer un magasin de revues pornographiques (voir Simon, 1971)...

La grande ville américaine est évidemment un lieu privilégié [...], en raison de la charge mythologique particulièrement violente qu'elle charrie, tant dans notre esprit d'Européens que dans celui des New-yorkais eux-mêmes. Ville imaginaire s'il en fût, elle représente un paroxysme jamais atteint de merveilles et de terreurs, avec son monde underground du crime, du vice, de la drogue, matérialisé par le réseau immense et délabré du métro souterrain. (Robbe-Grillet, 1970b, p. 3-4)

*The Empire City* est en effet ici « une ville parfaitement imaginaire » (Robbe-Grillet, 1972, p. 166) : « [...] personne n'a jamais prétendu que le récit était fait par un Américain. » (1970a, p. 189), précise le texte du roman. Et son auteur de

confirmer : « Il suffit d'aller à New York pour constater que les avertisseurs des pompiers ne font pas du tout le même bruit que dans *Projet pour une révolution à New York*, et que le métro qui joue un rôle si important dans mon roman n'est autre en réalité que celui de Paris. » (1976).

Alors *quid* de « la fiction de l'Amérique » (Baudrillard, 1986, p. 33) ? Tout se résumerait-il à l'opposition facile entre le système consumériste et le modèle altruiste, entre « l'Amérique sidérale, celle de la liberté vaine et absolue des freeways » (p. 10), et « celle du social et de la culture » ? Certes non (voir Pinçonat, 2001).

### ***Vivre l'Amérique***

Le cas de Butor mérite qu'on s'y attarde davantage, pour le retentissement de la découverte des États-Unis sur son œuvre — et il est immense : « un choc considérable » (1998, p. 251). Quand il en parle, Michel rappelle toujours qu'après la Seconde Guerre mondiale, le voyage outre-Atlantique était presque un passage obligé pour un intellectuel européen et le rattache à la tradition littéraire des voyages en Italie et en Orient, au XIX<sup>e</sup> siècle. Plus même, pendant l'année universitaire 1974-1975, l'écrivain a donné un cours intitulé « Représentation des États-Unis dans la littérature française », où il examine la transformation de l'image du pays depuis Chateaubriand jusqu'à Céline, en passant par Alexis de Tocqueville, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Villiers de l'Isle-Adam, Jules Verne, Paul Claudel, Guillaume Apollinaire ou Blaise Cendrars. Et Butor a le sentiment qu'il s'inscrit lui-même dans cette continuité

historique. Ce n'est donc pas tant *the American Dream* qui le préoccupe que son devenir :

Dans *Mobile*, j'ai fait rêver les citoyens des États-Unis, en faisant passer le rêve de lieu en lieu, ce qui fait que c'est le même rêve qui se poursuit, mais le sujet rêvant se trouve dans un État ou dans un autre ; à la tombée de la nuit, les rêves balaient le continent. (Butor, 2006b, p. 720)

Dans *USA 76 (Bicentenaire Kit)*, réalisé à l'occasion de la célébration de la Déclaration d'Indépendance (texte repris dans Butor, 1978), *blues* et *rêve(s)* sont répartis symétriquement...

À l'époque de son premier séjour sur le sol américain, Butor vient d'achever son quatrième roman, *Degrés* (1960), où il a poussé la complexité narrative amorcée auparavant. La découverte des États-Unis lui est une véritable secousse, d'abord dimensionnelle. Il se dit que désormais, il ne pourra plus écrire de roman ; le genre est trop limité, ne recèle pas assez de ressources pour contenir, transcrire toute la richesse et la diversité de son expérience :

Aux États-Unis le paysage m'a énormément frappé, [...] là, le paysage s'étend dans toutes les directions, avec une variété d'organisation de l'espace extraordinaire et très difficile à saisir. Dans l'est du pays, cette organisation est encore européenne. Dans le Middle-West, c'est profondément différent, c'est le règne de l'angle droit. Et puis il y a les déserts, et les Indiens qui y vivent, la façon dont ils les habitent, leur perception de l'espace qui ne se limite pas aux quatre points cardinaux, mais qui comprend aussi le zénith et le nadir, sous d'autres appellations. J'ai dû adapter mes instruments. (Butor, 2009, p. 105)

Cela donnera *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. Butor découvre et se découvre autre, tel Colomb face à « l'existence même de ce continent, surgi d'au-delà de l'horizon

[...] là où il n'aurait pas dû être... » (2009, p. 107). L'imaginaire « d'une seconde naissance » (2006b, p. 514) prend également une dimension collective, ainsi qu'il l'écrit en 1964 :

L'Amérique doit être le bain de Jouvence qui rajeunira notre civilisation vieillie, qui nous permettra de retrouver la jeunesse de ce que nous ne connaissons, dans notre civilisation, que vieilli. (Butor, 2006b, p. 514)

Et cela passe, comme de juste, par la redécouverte de la sauvagerie précolombienne, du naturel originaire, des *Native Americans* :

Ces civilisations indiennes, rajeunies jusqu'à la veille de leur mort par le bain de Jouvence qu'est le continent américain, le « désert », ces civilisations qui meurent écrasées par la « vieille » Europe, que contenaient-elles en puissance ? Quel héritage en pouvons-nous recevoir ? (Butor, 2006b, p. 514)

En réponse à lui-même, par le biais de Chateaubriand, l'auteur avance que « peut-être que grâce aux conditions naturelles particulières du continent américain, cette civilisation aurait réussi ce miracle de s'accroître sans vieillir, sans perdre son harmonie, sans qu'intervienne cette scission fatale entre nous-mêmes et le reste du monde » (Butor, 2006b, p. 515), avant de poursuivre : « [...] cette aurore si rapidement transformée en crépuscule, il faut en conserver l'éclat, il faut qu'un Européen "renaissance" Indien, et fasse entendre cette voix, fasse entendre cette protestation d'une race abolie, cette vérité, ce "génie" ; le texte alors lui-même deviendra fontaine de Jouvence. » (*ibid.*)

Première remarque : la proximité intellectuelle de ces lignes avec Saint-John Perse ; avec ce qu'il écrivait depuis son exil aux États-Unis (1940-1958), c'est-à-dire au cours de la période la plus féconde de son œuvre, après vingt-cinq ans de silence poétique : « Le vrai drame du siècle est dans l'écart

qu'on laisse croître entre l'homme temporel et l'homme intemporel. » (Perse, 1982, p. 446), et c'est la crise de l'esprit qui fait la crise de civilisation. Fasciné par le Nouveau Monde, loin du désenchantement et du pessimisme ambiants de l'Ancien, revendiquant le décalage comme identité même, Perse entendait en effet fonder un humanisme visionnaire et volontariste, proposé comme un antidote au désespoir issu du désastre que vivait le continent européen. À l'âge désormais nucléaire, où la fission de l'atome avait débouché sur l'explosion des valeurs humanistes et la destruction du monde (voir Raybaud, 2005), le lauréat du prix Nobel 1960 proposait un recentrement sur l'homme, une ascèse poétique qui permît de retrouver le noyau insécable des origines. Saint-John Perse n'était pas un Nouveau Romancier, bien entendu, mais, justement, la remise en perspective et le *Zeitgeist* permettent de relativiser le point de vue.

Deuxième remarque : Butor inscrit ici le continent américain dans le champ de l'utopie régressive. *Zeitgeist*, disais-je à l'instant : non plus *le génie du christianisme*, ni même *le génie du lieu*, mais le génie du *temps*. D'un temps arrêté, où le vieillissement n'existerait pas, ni ses effets, ni la mort. De l'Amérique donc, comme une négentropie. Et il n'est pas fortuit que l'un des trois livres américains de Butor, *Oï*, écrit alors qu'il vivait au Nouveau-Mexique évoque les cérémonies des Zunis, qui forment un rite de recréation du monde, de renouvellement des énergies, de renaissance de soi :

En effet, la marge, la frange, la « frontière » au sens de l'histoire des États-Unis ; le Far West était un refuge pour la liberté, un lieu d'invention, un creuset d'émergence pour une vérité nouvelle. (Butor, 2009, p. 32)

*OÛ* est en effet l'accomplissement d'une trilogie qui ne dit pas son nom. L'accent du mot est barré : le lieu est tout à la fois biffé et signalé, comme d'une croix sur une carte au trésor. Le sens devient indécidable : ni pronom relatif, ni conjonction de coordination. Ni situation dans l'espace, ni lien syntaxique, ni alternative. *Oû*, c'est autre chose, un troisième terme, plus qu'un néologisme, un *barbarisme* volontaire, une extranéité qui fait hapax. L'oblique du signe diacritique marque le terme d'une étape de dix ans, le *terminus postquem* d'un parcours entamé avec *Mobile* et poursuivi par *6 810 000 litres d'eau par seconde* : après l'horizontalité de la traversée des États-Unis, après la verticalité des chutes du Niagara, la diagonale du Z des Zunis — et si vous me permettez le mauvais jeu de mots, des États-Unis, dans la transversalité, la diagonale. Et l'on se prend à songer à ce que Butor écrit à propos d'Apollon : « Il est *Loxias*, c'est-à-dire l'oblique, l'énigmatique, celui par qui l'énigme prend forme, au lieu de demeurer illimitée, contagieuse et destructrice. » (Butor, 2007b, p. 55)

Pareil dans *Mobile* : c'était très important que ça ne soit pas seulement mon voyage aux États-Unis, l'opinion que j'en ai, non, je voulais absolument trouver le moyen de faire parler les États-Unis. D'où tous les personnages que j'ai cités textuellement dans le livre, citations qui ont tellement surpris ceux qui connaissaient ces classiques américains incomparablement mieux que moi. D'un autre côté, ce biais ne m'empêchait pas de parler de moi aux États-Unis, puisque, à partir du moment où j'y étais, j'en devenais une partie, même infime, et j'en modifiais d'une certaine manière la structure. (Butor, 2009, p. 64)

Depuis ses premiers pas aux États-Unis, Butor n'a cessé de le faire, puisqu'il y a encore séjourné pour son plaisir en 1995, 2002 et 2012.

*Ich bin ein Berliner*, proclamait le président Kennedy. À quoi je répondrais ce que nous savons tous déjà : *We are all Americans*. Sans doute plus que jamais depuis le 11-Septembre. Aussi emprunterai-je à Robbe-Grillet les presque mots de la fin : « Ai-je signalé que, même avant la révolution, toute la ville de New York, et en particulier l'île de Manhattan, était depuis longtemps en ruines ? Je parle bien entendu des constructions de surface, à l'air prétendu libre. » (Robbe-Grillet, 1970a, p. 207).

Avant lui, Paul Valéry postulait que « le temps du monde fini commence » (1960, p. 923). Simon lui faisait écho, lorsqu'il observe : « il peut même arriver qu'à la "fin" on se retrouve au même endroit qu'au "commencement" ». De nos jours, un nouveau roman émerge du Nouveau Monde, il est issu de *Ground Zero*.

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor. (1981), *Prisms*, Cambridge, MIT Press : "Cultural Criticism and Society" (1951).
- ALLEMAND, Roger-Michel. (1996), *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études » ;
- . (2002), « Robbe-Grillet à Minuit : *editing* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », dans François BESSIRE (dir.), *Travaux de littérature*, n° 15 : "L'Écrivain éditeur. 2. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles", Boulogne, ADIREL, septembre, p. 319-348.
- BAUDRILLARD, Jean. (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.

- BOUCHARDEAU, Huguette. (2003), *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies ».
- BUTOR, Michel. (1954), *Passage de Milan*, Paris, Minuit ; repris dans Butor, 2006a, p. 55-217 ;
- (1958), *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, coll. « La Galerie » ; repris dans Butor, 2007b, p. 29-109 ;
- (1960), *Degrés*, Paris, Minuit ; repris dans Butor, 2006a, p. 681-1001 ;
- (1962), *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard ; repris dans Butor, 2007b, p. 115-419 ;
- (1964), « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, Paris, Minuit, coll. « Critique » ; repris dans Butor, 2006b, p. 491-524 ;
- (1965), *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, Paris, Gallimard ; repris dans Butor, 2007b, p. 601-899 ;
- (1968), « Les Mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko », dans *Répertoire III*, Paris, Minuit, coll. « Critique » ; repris dans Butor, 2006b, p. 1003-1018 ;
- (1971), *Oŭ. Le Génie du lieu 2*, Paris, Gallimard ; repris dans Butor, 2007c, p. 27-414 ;
- (1976), *USA 76 (Bicentenaire Kit)*, en collaboration avec Jacques MONORY, Paris, Le Club du livre ;
- (1978), *Boomerang. Le Génie du lieu 3*, Paris, Gallimard ; repris dans Butor, 2007c, p. 419-876 ;

- (1982), « La Langue de l'exil », dans *Répertoire V*, Paris, Minuit, coll. « Critique » ; repris dans Butor, 2006b, p. 719-721 ;
  - (1998), « Où les Amériques commencent à faire Histoire », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.) *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Trait d'union », p. 249-260 ;
  - (2006a), *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. I ;
  - (2006b), *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. II ;
  - (2006c), *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. III ;
  - (2007a), *Comment écrire pour Jasper Johns*, Paris, Notari ;
  - (2007b), *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. V ;
  - (2007c), *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. VI ;
  - (2009), *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers ».
- CLERGUE, Yolande (dir.). (1992), *Jasper Johns. Gravures et dessins de la collection Castelli, 1960-1991*, préface de Lucien WEYGAND et Marcelin PLEynet, textes de Michel BUTOR et de Kathleen SLAVIN, Arles, Fondation Vincent van Gogh.
- DURAS, Marguerite. (1950), *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard ;
- (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard ;
  - (1969), *Détruire, dit-elle*, Paris, Minuit ;
  - (1984), *L'Amant*, Paris, Minuit ;
  - (1989), entretien avec Colette MAZABRARD, *Cahiers du cinéma*, n° 426, décembre.

- GADAMER, Hans Georg. (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr Verlag. (trad. fr. : *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996).
- HENRIOT, Émile. (1957), « Le Nouveau roman : *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai, p. 8-9.
- JAUSS, Hans Robert. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, p.144-208 (trad. fr. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 21-80).
- JOYCE, James. (1939), *Finnegans Wake*, Londres, Faber & Faber.
- LAMARTINE, Alphonse de. (2006 [1823]), *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche / Les Classiques de Poche » : « Préface des Secondes Méditations ».
- LEROY, Louis. (1874), « L'Exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril.
- MEHLMAN, Jeffrey. (2005), *Émigrés à New York. Les intellectuels français à Manhattan 1940-1944*, Paris, Albin Michel.
- MILAT, Christian. (2006), « Quand Ollier et Robbe-Grillet fictionnalisent New York », dans Amaryll CHANADY, George HANDLEY et Patrick IMBERT (dir.), *Les Mondes des Amériques et les Amériques du monde / Americas' Worlds and the World's Americas*, Ottawa, Legas, p. 419-429.
- MORRISSETTE, Bruce. (1978), « Intertextual Assemblage as Fictional Generator: *Topologie d'une cité fantôme* », *The International Fiction Review*, vol. 5, n° 1, janvier, p. 1-14 ;

- . (1979), *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet, from "Topology" to "The Golden Triangle"*, Fredericton, York Press.
- OLLIER, Claude. (1963), *Été indien*. Paris, Minuit ;
- . (1984), *Cahiers d'écolier (1950-1960)*, Paris, Flammarion, coll. « Textes » ;
- . (1996), *Cité de mémoire. Entretiens avec Alexis Pelletier*, Paris, P.O.L.
- OPPENHEIM, Lois (dir.). (1986), *Three Decades of the French New Novel: Proceedings of a Colloquium Held in the Fall of 1982 at New York University*, Urbana, University of Illinois Press.
- PEREC, Georges. (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- PINÇONNAT, Crystal. (2001), *New York, mythe littéraire français*, Genève, Droz.
- PINGET, Robert. (1971), *Fable*, Paris, Minuit ;
- . (1973), *Paralchimie, suivi de Architruc, L'Hypothèse, Nuit*, Paris, Minuit ;
- . (1993), *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Paris, Belfond.
- RAYBAUD, Antoine. (2005), « Saint-John Perse à l'irruption du nucléaire (l'impact sur *Vents*) », dans Henriette LEVILLAIN et Mireille SACOTTE (dir.), *Saint-John Perse (1945-1960). Une poétique pour l'âge nucléaire*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque contemporaine », p. 225-243.

- ROBBE-GRILLET, Alain. (1957), *La Jalousie*, Paris, Minuit ;
- (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique » ;
  - (1970a), *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit ;
  - (1970b), encart de 4 pages (s. l. n. d.) inséré dans *Projet pour une révolution à New York* ;
  - (1972), intervention dans la discussion qui suit « Sur le choix des générateurs », dans Jean RICARDOU et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », t. II, p. 163-173 ;
  - (1976), « Comment travaillent les écrivains ? Alain Robbe-Grillet : “Chez moi, c’est la structure qui produit le sens” », entretien avec Jean-Louis DE RAMBURES. *Le Monde des livres*, 16 janvier : p. 17 ;
  - (1978a), *Un régicide*, Paris, Minuit ;
  - (1978b), « La Cible », préface au catalogue *Jasper Johns*, Paris, Centre Georges-Pompidou ;
  - (1978c), *Traces suspectes en surface*, West Islip, Universal Limited Art Editions (35 exemplaires connus) ;
  - (1984), *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit ;
  - (1990), *Invasion blanche*, Paris, La Différence ;
  - (1993), « A Graveyard of Identities and Uniforms », dans Judi FREEMAN, *Mark Tansey*, San Francisco, Chronicle Books, p. 7-11 ;
  - (1994), *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit ;
  - (2001), *La Reprise*, Paris, Minuit.

- SAINT-JOHN PERSE. (1982), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SARRAUTE, Nathalie. (1949), *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin ;
- . *L'Ère du soupçon*. (1956), Paris, Gallimard ;
- . *Tropismes*. (1957), Paris, Minuit.
- SIMON, Claude. (1957), *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit ;
- . (1959), « Cendre », *Revue de Paris*, mars, p. 79-82 ;
- . (1960a), *La Route des Flandres*, Paris, Minuit ;
- . (1960b), « Matériaux de construction », *Les Lettres nouvelles*, décembre, p. 112-122 ;
- . (1970), *Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création » ;
- . (1971), *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit ;
- . (1975), *Leçon de choses*, Paris, Minuit ;
- . (1988a), *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, coll. « Signatur » ;
- . (1988b), « Attaques et stimuli (entretien inédit) », dans Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », p. 170-181 ;
- . (1989), « Claude Simon, "Et à quoi bon inventer ?" », propos recueillis par Marianne ALPHANT. *Libération*, n° 2573, 31 août, p. 14.

STENDHAL. (1823), *Racine et Shakespeare*, chap. III : « Ce que c'est que le Romantisme ».

VALÉRY, Paul. (1960), *Regards sur le monde actuel*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.

WOOLF, Virginia. (1923-1935), *Freshwater. A Comedy*.

## Résumé

*Nouveau*, ça ne veut rien dire. Preuve en est la facilité avec laquelle a été détourné le sens originel de l'expression « nouveau roman ». Avant-garde et modernité vont certes censément de pair : est nouveau ce qui n'est pas encore connu, ce qui étonne la réception, ce qui produit un changement radical. Les Amériques n'étaient pas l'horizon d'attente de Christophe Colomb et les lecteurs des années 1950 ne s'attendaient pas à la rénovation romanesque lancée rue Bernard-Palissy. Dans les deux cas, on n'avait rien vu venir, on ne savait pas ce qui arrivait, on ignorait vers quoi l'on se dirigeait, personne n'était vraiment préparé. Dans le champ littéraire de l'après-guerre, les perspectives étaient d'autant plus bouchées que l'horizon était recouvert des cendres d'Auschwitz et de celles de la bombe atomique. De là, en Europe, une littérature de la ruine, alors même que, de l'autre côté de l'Atlantique, les États-Unis sont un pôle d'attraction, géographique, historique et culturel, qui fascine tous ceux qui sont épris d'expérimentations et de liberté artistiques. C'est de là que les Nouveaux Romanciers vont prendre une envergure internationale et que plusieurs d'entre eux connaissent un regain d'inspiration, jusque même abandonner définitivement les terres connues de la narration.

# *Les Recluses* de Koffi Kwahulé : dramaturgie et sociocritique de l'Afrique contemporaine

Bassidiki Kamagaté

Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)

Le théâtre de Koffi Kwahulé incarne l'écriture d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques africains (Kossi Efoui, José Pliya, Caya Makhélé, etc.) mus par l'aventure d'une dramaturgie de la désaffiliation socio- raciale confessée et assumée :

Je suis né en Côte d'Ivoire et je vis en France depuis plus de vingt-cinq ans. Culturellement structuré dans un espace africain, je revendique aussi ma part de culture européenne, et je me sens en Europe de plus en plus Africain-européen, comme il y a aux États-Unis des Africains-américains. [...] C'est cette part de moi que j'essaie d'assumer pour ne pas avoir à la subir. (Kwahulé et Mouëllic, p. 10)

Le bicéphalisme existentiel qui le domine fonde son théâtre de l'entre-deux, un théâtre de rencontres et de tous les possibles manifeste dans la révolte de Bintou<sup>1</sup> contre la nostalgie des origines que sa famille tente de lui imposer. Cependant, la pièce *Les Recluses*, tout en perpétuant l'omniprésence de la violence dans l'univers dramatique kwahuléen, rompt avec le théâtre de l'altérité par un retour désabusé aux turpitudes socio-politiques africaines.

L'Afrique postcoloniale est agitée par de nombreux conflits et crises socio-politiques, dont la résolution déploie un monde de barbarie et de sauvagerie extrêmes. Le déferlement de violence convoque la médiocrité humaine au point de faire, malencontreusement, de l'histoire de l'Afrique postcoloniale, une chronique de l'horreur. La réaction contre la cruauté et le macabre ambiants donne naissance à une littérature de la violence qui refuse de souscrire à l'idée d'une humanité africaine fatalement soumise au mal et à la folie destructrice. Bien que Kwahulé soit partisan d'un théâtre dépouillé d'une africanité systématisée, la résistance à l'innommable africain se retrouve dans *Les Recluses*.

L'œuvre dramatique se situe dans le contexte d'une fin de guerre civile avec des personnages féminins dont se sert le dramaturge pour mettre l'accent sur la victimisation des femmes pendant et après la crise. La pièce repose sur des « moi » qui confessent leurs blessures, comme le montre cet indice péritextuel :

---

<sup>1</sup> Personnage éponyme, Bintou, enfant d'immigrés africains, refuse le retour au pays natal et se constitue une nouvelle fratrie black, blanc, beur comme signe de sa contemporanéité. Sa mort sur l'autel de l'excision traduit la caducité de la tradition, ce repli sur soi. Elle est le sacrifice expiatoire nécessaire à l'avènement d'un monde de brassage racial et culturel.

Lors de sa création, les séquences « Projections 1, 2, 3 et 4 » étaient des petits films de trois minutes. Sur un écran était projetée l'image d'une femme en plan moyen qui témoignait en kirundi de « ce qu'elle a subi. » Ces témoignages étaient authentiques. (LR, p. 49)

L'incorporation de « témoignages vivants » dans la représentation implique la notion de véracité des faits avec, pour conséquence, la socialité de l'œuvre.

Dans sa *Sociocritique*, Edmond Cros préconise de distinguer entre théorie et pratique. Partant de cet avertissement, l'analyse sociocritique d'un texte équivaut à lui appliquer la méthode sociocritique avec, pour objectif, la préhension du matériau textuel porteur des stigmates de la société. La méthodologie sociocritique prouve que

la réalité référentielle subit, sous l'effet de l'écriture, un processus de transformation sémiotique qui code ce référent sous la forme d'éléments structurels et formels, ce qui suppose que soit reconstitué l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, re-organisent et re-sémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif. (p. 37)

L'ancrage social relève moins de la brutalité que de la finesse d'esprit à laquelle s'intéresse l'analyse sociocritique.

De ce fait, et vu la spécificité du texte théâtral, l'analyse sociocritique des *Recluses* s'attache à la dissection des indices poétiques et dramaturgiques permettant d'effectuer la traçabilité sociale de cette œuvre dramatique. Un indice péritextuel suggère une hypothèse de lecture. Comme le témoignage de femmes était en kirundi, langue du Burundi, il en résulte la propriété « *Les Recluses* = Burundi », pays dont une perception synecdochique renvoie à l'Afrique. Subséquemment, des représentations sociales de l'Afrique envahissent la pièce de

Kwahulé, dont les modalités d'inscription en valident la lecture sociocritique s'insérant dans la thématique : « *Les Recluses* de Koffi Kwahulé : dramaturgie et sociocritique de l'Afrique contemporaine ».

L'analyse envisagée autorise les interrogations suivantes : comment le dramaturge parvient-il à rattacher l'œuvre à la société ? Quels sont les indicateurs sociaux constitutifs de l'Afrique contemporaine ? Quels sont les enjeux de ces représentations ? Répondre à ces questions laissera surgir le type de société offert par l'Afrique vue par Kwahulé.

***L'offensive sociocritique :  
le dévoilement de la dysphorie sociale***

Dans sa mise en œuvre, la sociocritique s'impose le défi de reconstituer le puzzle social disséminé dans le texte. Elle ausculte l'état et les fondements du vivre-ensemble médiatisé. Pour la sociocritique, l'œuvre constitue une sociométrie. Elle est le condensé des relations intersubjectives portant sur les structures mentales des individus inférées aux valeurs auxquelles ils souscrivent et déclinant la socio-subjectivité incluse dans la vision du monde d'une société validant le blâme ou l'adoubement de ses membres. Dans l'optique sociocritique, l'écrivain ne peut se désolidariser *stricto sensu* de sa communauté. Ce lien indéfectible légitime la méthode sociocritique comme offensive critique des réalités sociales perçues par l'auteur. Le règne du pessimisme peut alors s'incruster dans la figuration de la hiérarchisation des hommes.

La sociabilité d'une société se mesure à sa capacité à intégrer tous ses membres aux fins de constituer un

monocorps. Or, par sa formulation, le titre, *Les Recluses*, suggère l'hostilité à l'encontre d'un groupe d'individus. La damnation sociale surgit du sens dévalorisant de l'adjectif « reclus », substantivé. Avec lui, le discours dramatique se fait social. L'œuvre s'offre, en effet, comme une taxinomie de la discrimination sociale dont sont victimes certains individus. Leur marginalisation, voire leur bannissement, fait éclore le paradoxe discréditant de nombreuses sociétés qui, loin d'œuvrer pour l'épanouissement de tous, institutionnalisent l'obscurantisme. La faillite de la société s'observe dans la tension sociale diffuse dans la bipolarisation dignes/indignes, qui manifeste la fin de l'homogénéité sociale. La perspicacité sociocritique décèle la consécration de la supériorité de certains individus par rapport à d'autres hommes. La distinction être/non-être enfreint l'essence des rapports sociaux reposant sur l'égalité de tous les hommes. La lecture sociocritique perce le mystère de l'inconscient social. Elle dévoile le dire du faire de la société. *Les Recluses* dramatise le manque d'humanisme, la misanthropie.

En effet, Kwahulé modélise la méchanceté sociale et l'intenable condition de ses victimes. Il y transparait une tragédie psychologique : le repli des victimes sur elles-mêmes. On passe de la victimisation à l'auto-victimisation. La sociocritique dépasse ainsi le simple décodage de l'état social pour devenir un juge d'instruction : elle accuse la société d'homicide social et d'athymie. Le dramaturge propulse le lecteur-spectateur dans un univers non conscient de monomanie sociale, révélatrice d'une société incongruement exclusionniste. La socialité inscrite dans le titre convoque le calvaire social, la mise à mort psychologique d'une frange de la

population. L'inclination à l'ostracisme présente dans l'œuvre de Kwahulé s'exerce à l'encontre des femmes.

Faire des femmes les victimes de la dichotomie sociale se déploie dans l'emploi pluriel « les recluses ». L'article défini « les » indique une tribu de damnées, une famille maudite. À la consanguinité se substitue la communauté de destin comme lien de parenté. Cet avatar figure le pathétique social, sociogramme du conditionnement social de l'individu. Par sociogramme, il faut entendre un mot ou un registre qui oriente le lecteur-spectateur vers un aspect des relations entre individu et société. Il ne matérialise pas une idéologie mais une situation, un *modus vivendi* (soumission, rébellion, conflit, accord, etc.). Il répertorie un pan de la vision du monde d'une société. Aussi, même si le titre désigne le genre féminin comme la victime privilégiée de la ségrégation sociale, y déceler une surenchère misogyne ou phallocratique serait-il pure gageure. Kwahulé ne peint pas le patriarcat mais l'intolérance généralisée. La condamnation des bannies à la réclusion est approuvée aussi bien par les hommes que par les femmes :

Des rebelles. Ils ont surgi dans la maison. Ma mère était absente. Ils étaient trois, mais seuls deux ont pris part à ce qui m'est arrivé. Après cette chose, certaines personnes de mon entourage m'ont montrée du doigt. [...] J'ai donc quitté Mugongomanga pour venir étudier à la capitale, chez mon oncle. Mais je ne m'entendais pas avec sa femme. Elle me reprochait les mêmes choses que ceux de Mugongomanga. (*LR*, 9, Projection 4, p. 39)

Le texte dramatique émerge d'une condition sociale déplorable du fait de la propension de certains à être par la scotomisation de l'autre.

La prétention mimétique du théâtre se rencontre avec la liste de distribution déterminant le microcosme social où évoluent les personnages. L'identité des protagonistes, leurs relations préexistent alors à la lecture du texte dramatique. Cette didascalie liminaire est ignorée par Kwahulé. À la place, il propose une didascalie technique et dirigiste : « *Il est souhaitable que tous les personnages, y compris les personnages masculins, soient tenus par des femmes.* » (LR, p. 8) Loin d'être anodine, cette substitution renferme une charge sociocritique insoupçonnée, une charge doctrinale intégrant une pratique sociale qui en fait un sociogramme, un indicateur de pratique sociale. Elle convoquerait le fondamentalisme socio-religieux arc-bouté à la stricte séparation des hommes et des femmes. La société se distinguerait ainsi par une sorte de pudeur intégriste. Mais la mise en rapport du titre et de cette didascalie technique discrédite cette morale pudique pour manifester la crainte de mêler les hommes aux femmes. La didascalie tout entière divulgue une réalité sociale implicite qui est la menace que les hommes font planer sur les femmes.

Dans *Les Recluses*, les personnages masculins ne sont pas absents. Seulement, ils sont travestis pour marquer l'impériorité de leur émasculatation. Le dramaturge ne les exclut pas de la société : il tente de les déviriliser, signifiant ainsi leur responsabilité dans les malheurs des recluses. L'effacement masculin de la scène théâtrale en fait un îlot de protection de la femme contre la masculinité. Réserver exclusivement la scène aux femmes manifeste le souci de ne pas leur infliger la torture d'une réminiscence des cauchemars vécus. En tant que sociogramme, la didascalie technique soulève le machisme ambiant qui étroit la société. L'émasculatation sous-jacente à l'absence scénique des hommes décline le besoin d'étouffer en

eux leur instinct de prédateurs impitoyables et aveugles qui font de la femme leur proie favorite. La contestation du mythe du mâle dominant prend forme dans l'avènement de l'harmonie sociale. L'homme est cet élément perturbateur à canaliser. Sans ancrage social apparent, la didascalie technique offre néanmoins « *les promesses de la peinture d'une société relevant de la satire* » (Zaragoza, p. 25) L'implicite satirique consacre le caractère d'idéogramme de la didascalie quasi autonome proposée par Kwahulé : mettre fin aux souffrances des femmes par la suppression des outrages masculins. L'idéogramme s'entend comme un indice de la subjectivité sociale du dramaturge, qui oriente l'ancrage social du texte. À cet égard, l'espace scénique s'érige en prototype de l'espace sociétal envisagé. Le travestissement de l'homme en femme dégage la douceur recommandée de sa part. Le dramaturge distille la honte d'être homme-prédateur de sorte que le temps de la représentation coïncide avec celui de la réflexion chez les hommes afin de donner forme à l'idéal de société souhaité par Kwahulé. De la mise en scène de la honte masculine doit naître une société sans recluses.

Par ailleurs, l'absence de liste de distribution revêt une valeur dramaturgique indéniable : créer la tension dramatique en contraignant le lecteur-spectateur à découvrir les protagonistes au fil de la lecture ou du spectacle. Kwahulé use ainsi de la figure linguistique de l'accumulation et non de l'énumération puisqu'il présentera de façon discontinue une série de femmes damnées : « *nous conviendrons d'appeler respectivement « énumération » et « accumulation » les énoncés énumératifs selon qu'ils manifestent une totalité intégrale ou une collection* » (Geninasca, p. 58). Les recluses se constituent d'un ensemble de femmes bannies, chacune ayant son histoire.

L'emploi de l'accumulation révèle leur ressemblance et non leur confusion, comme ce serait le cas avec l'énumération. Ces femmes sont des sosies et non des sœurs siamoises de l'abject social. Cette tension dramatique acquiert une valeur idéomotrice. Il lui revient de dévoiler l'identité respective des parias et la cause de leur bannissement dans l'optique d'un théâtre de la constatation et de la causalité.

### ***Le pouvoir sociocritique des stratégies dramaturgiques***

Parmi les acceptions définitives de la dramaturgie, celle relative à l'articulation de l'esthétique et de l'idéologie convient à l'approche sociocritique envisagée des *Recluses* :

Examiner l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologique et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie. Il s'agit de comprendre comment des idées sur les hommes et sur le monde sont mises en forme, donc en texte et en scène. Cela réclame de suivre les processus de modélisation [...] de la réalité humaine qui débouchent sur un emploi spécifique de l'appareil théâtral. (Pavis, p. 106-107)

L'habileté de Koffi Kwahulé à se conformer aux lois de la nécessité théâtrale pour composer la réalité sociétale est éprouvée. Pratiquement, comment parvient-il à la mise en œuvre d'une dramaturgie de l'enjeu sociocritique ?

En l'absence d'une grande structuration en actes, en tableaux, etc., *Les Recluses* présente, de façon brute, une architecture en dix scènes, titrées et chiffrées en numérotation continue. Parmi elles, les scènes 3, 5, 7 et 9 sont toutes des projections portant la mention « *Témoignage d'une recluse* ». Les scènes 1, 2, 4, 6, 8 et 10, quant à elles, relèvent du jeu scénique. Ainsi, la progression dramatique s'obtient par une

alternance du jeu et de la projection, faisant de l'œuvre dramatique une alchimie de théâtre et d'audiovisuel. Dans cette imbrication, les projections assurent la socio-référentialité en tant que documents vivants attestant la véracité socio-historique de ce qui est évoqué dans la pièce. Les espaces deviennent référentiels au Burundi : Kamenge, commune de Kinawa, Mugongomanga. Par le jeu de cette alternance, l'ici scénique se consolide, dans sa quête de socialité, par l'ailleurs documentarisé. Le principe de complémentarité entrevu résulte du fait que dans les scènes jouées, « *[t]ous les personnages sont joués par le chœur des recluses* » (LR, 2. Jeux, p. 12). On assiste alors à la fin de l'autonomie artistique : le dramaturge ne crée pas un nouveau monde, il transfigure un monde existant. Le discours scénique exprime un présent triste, fruit d'un passé de souffrance que l'œuvre dramatique actualise. La combinaison du jeu et de l'audiovisuel aboutit à une peinture totalisante de la réalité sociétale, mais surtout, elle configure le fondement même de la méthode sociocritique : la coexistence de l'autonomie et de l'hétéronomie du texte dramatique. En fait, par le va-et-vient entre jeu et audiovisuel, Kwahulé réussit une esthétique bipolaire. Sa pièce est un savant mélange de réalisme et de naturalisme.

Partant, le dramaturge parvient à mettre en scène l'enjeu de la sociocritique : découvrir les traces de la société dans le texte sans en faire une historiographie. Ce projet se réalise par la combinatoire du jeu de la subjectivité (le réalisme scénique est une infime partie de la réalité sociétale) et de l'objectivité (le naturalisme documentariste des témoignages corrige les imperfections du réalisme à dire toute la vérité sociale sur le sort des recluses). Avec le réalisme, le texte dramatique impose son autonomie tandis que le naturalisme décrète le tribut qu'il

doit aux événements socio-historiques vécus par la société. Aussi une lecture sociocritique des *Recluses* consistera-t-elle à défaire l'enchevêtrement du vraisemblable et du vrai, qui se côtoient dans une sorte de subversion du genre poétique de l'héroïde, qui fait se correspondre fiction réaliste (les scènes jouées) et réalité intangible (les projections). Par le hors-scène naturaliste et la scène réaliste, la composition de l'œuvre de Kwahulé s'arroge le statut d'idéogramme, le devoir de mémoire stipulant que la discrimination des femmes ne provient pas de l'imagination tortueuse du dramaturge mais des profondeurs abyssales de l'immaturité sociale de quelques individus. Le théâtre reste inséparable de la société, comme l'estime la sociocritique. La configuration textuelle d'une sociocritique de la déshumanisation et d'une déshumanisation sociocritique, avec la présence des types sociaux du bourreau et de la victime, ne contredit pas cette conviction.

Dans *Les Recluses*, de nombreux signifiants désignent des réalités sociétales indiscutables qui dressent un état des lieux peu flatteur de la société africaine contemporaine. La réification des femmes y décrit et/ou décrit la dégénérescence sociale. La contemporanéité africaine dramatisée par Kwahulé souffre de l'assuétude à la violence contre les femmes. La bestialité subie par celles-ci éclate avec ces expressions d'épouvante : « ils m'ont arraché mes vêtements, et ils m'ont jetée à terre, et ils m'ont menacée, avec ça tu vas parler » (p. 13), « je n'en pouvais plus » (p. 13), « j'avais mal » (p. 13), « ils ont exigé que mon mari soit présent pour tout voir » (p. 17), « toutes les femmes que je connaissais l'avaient déjà subi » (p. 29), « mais ce qu'on va te faire, c'est plus que te tuer » (p. 29). L'euphémisme masque mal le champ lexical du viol. Son évocation euphémique traduit moins la pudeur que l'indicibilité

de la douleur ressentie. Le paroxysme de la barbarie est atteint quand l'assaut subi prend la forme d'un récit épique inhérent au nombre indéterminé des agresseurs — « ils étaient neuf, peut-être dix, peut-être plus » (p. 13), « ils étaient sept » (p. 17), « ils étaient deux » (p. 17) — et au nombre important d'agressées : « toutes les femmes que je connaissais l'avaient déjà subi » (p. 17). Le champ lexical du viol concrétise le sociogramme de son institutionnalisation, voire sa banalisation coupable avec « des gens allaient et venaient » (p. 17), « je me suis dit, au moins ce ne sera plus que derrière moi » (p. 29). C'est pourquoi l'histoire de Nahima est aussi celle de Kaniosha et ne diffère pas des témoignages projetés des recluses.

Dans cet univers de violence sexuelle, il n'est pas surprenant de voir apparaître les lexèmes « miliciens » et « militaires », ces indémodables sociolectes (emprunts au discours social) de la belligérance qui affichent insidieusement l'indifférenciation des criminels. En martyrisant les femmes, tous ces acteurs des violences socio-politiques se discréditent : ils ne défendent aucun idéal, mais qu'ils sont par leur bassesse sadique. La pratique tous azimuts du viol en fait une arme de guerre, puisque le viol tue socialement.

L'ignominie du viol provient du fait que la souffrance physique infligée « *Je me sentais comme de la boue...* » (p. 14), « *La guerre vous réduit à n'être que de la viande* » (p. 30) paraît moindre que la douleur morale afférente. La vie meurt en toute femme violentée, d'où les termes peu laudateurs qui l'indexent : « recluse », « sale » (p. 21), « abîmée » (p. 21), « dégoûtée de moi-même » (p. 21), « saccagée » (p. 23), « femme souillée » (p. 23), « souillée pour souillée » (p. 27 et 28), « on a souillé des femmes » (p. 36), « montrée du doigt » (p. 39). Au-delà du

drame existentiel dévoilé par ces sociolectes de l'indignité, il point l'indifférence sociale qui dédaigne ces victimes livrées à elles-mêmes, voire vilipendées. On parvient à l'idéogramme de la démission de la société, qui feint d'ignorer l'existence de ces femmes. Pire, celles-ci sont soupçonnées de connivence avec leurs bourreaux :

KAMEGUÉ.- Le mien il m'a répudiée quand il a su. [...]

KAMEGUÉ.- Tu n'as rien fait, on t'a fait quelque chose, tu ne demandais rien, tu ne cherchais rien, mais c'est à toi d'expliquer au monde pourquoi cette chose-là t'est tombée dessus. [...]

AGNÈSI.- Comme une damnation. Tu étais là assise, tranquille à sourire au monde, et la chose te piétine, t'écrase. [...]

WANABAKÉ.- Après c'est à toi qu'on demande des comptes comme si tu l'avais voulu, secrètement désiré. La foudre ne tombe pas par hasard sur une maison, on dit. Pourquoi c'est sur toi et non pas sur la tête de quelqu'un d'autre que c'est tombé ? Qu'est-ce qu'ils veulent qu'on réponde à ça ? [...]

AGNÈSI.- Tu as beau le retourner dans tous les sens, à la fin tu te dis, tu y es pour quelque chose. Parce que la foudre ne tombe pas sur une maison par hasard, tu y es certainement pour quelque chose. (*LR*, 2. Jeux, p. 11-12)

Dans ces répliques, la négation renforcée par les expressions « t'est tombée dessus », « te piétine », « t'écrase » fait du viol une fatalité qui rend absurde la réaction sociale. Il en émane une sorte d'ironie tragique : la victime est condamnée et non le bourreau. Les recluses ne sont pas en rupture avec la société puisqu'il n'y a pas de confrontation de valeurs. Elles sont plutôt la preuve de la rupture de la société avec elle-même, c'est-à-dire sa défaillance.

Ainsi, la maxime de la foudre renferme le sociogramme (présupposé mental explicitant le comportement de la société) dominant de la société : le cliché de la femme, ce démon qui n'a

que ce qu'il mérite. Il légitime la dilution de responsabilité justificatrice de l'inaction sociale face aux malheurs des recluses. Le viol subi s'apparente à une sorte de punition divine à l'origine de la répudiation, stade suprême de l'incrimination de la victime. L'attitude de la société élucide l'application partielle de la loi de la charia par des fondamentalistes nigériens enclins à condamner des femmes<sup>2</sup> reconnues coupables d'adultère tout en laissant libres et impunis les hommes avec lesquels elles ont commis l'acte illicite. Il s'agit d'une forme de négation du droit des femmes inspiré de la phallocratie des sociétés traditionnelles. Mais dans la perspective d'une déshumanisation sociocritique, cette parabole de la foudre s'appréhende comme un idéogramme destiné à dénoncer l'hypocrisie et la duplicité de la société. Incapable de punir les criminels, elle s'acharne contre les victimes. L'anormal supplante le normal pour laisser affleurer l'impunité. Dans un monde de fous, le paradis se transforme inévitablement en enfer : « *Cela devient infernal* » (p. 10), selon Kaniosha. C'est le monde à l'envers : avènement du champ morphogénétique « *Endroit/Envers* ». (Cros, p. 74)

Par ailleurs, l'action dramatique des *Recluses* repose sur l'inversion du syndrome de Stockholm, qui unit le juge Niyonkuru à Kaniosha. Coupable de non assistance à personne en danger (en tant que voisin, le juge a assisté, impassible, au viol de Kaniosha), le juge pousse le sadisme moral jusqu'à faire chanter la victime :

---

<sup>2</sup> En 2001 et 2002, Safya Tungar-Tudu et Amina Lawal ont été condamnées à la lapidation, en application de la charia, pour adultère. Mais il n'y a eu aucune condamnation d'hommes, comme si elles pouvaient commettre l'adultère toutes seules.

Tu veux vraiment que je lui révèle tout ? Tu veux que je lui dise combien ils étaient ? Comment leurs râles de jouissance étouffaient tes cris de douleur ? Tu veux que je lui raconte dans quelles circonstances ta virginité a été saccagée ? Tu veux que je lui révèle qu'il s'apprête à épouser une femme souillée ? (*LR*, 4. Mauvais nuage, p. 23)

La mise en avant de la fonction du personnage comme désignation par Kaniosha, au détriment de Niyonkuru, revêt une qualité d'idéogramme pour dévoiler la corruption morale des institutions censées protéger les citoyens. On ne peut rien attendre d'une société dans laquelle le déni de justice règne. La justice tire profit elle-même des crimes. En se convainquant d'aimer Kaniosha, le juge dévoile la parodie de justice rendue en Afrique :

Mais, monsieur le juge...  
Niyonkuru ... Épouse-moi! ... Tu annules tout, je répudie ma femme, et on se marie...  
Mais il n'a jamais été question d'aimer.  
Ce n'est pas vous que j'aime.  
Je ne vous aime pas.  
Je sais, mais je nous aimerai pour deux. (*LR*, 4. Mauvais nuage, p. 22)

L'égoïsme amoureux du juge (il ignore les objections de Kaniosha manifestées par son usage de la négation) déploie l'iniquité, le cynisme des bourreaux. La sociocritique explicite la formalisation de l'humiliation des victimes et cloue au pilori l'arrogance des criminels.

### ***La sociocritique comme sujet d'un discours***

La sociocritique n'est pas le lieu de l'explication de faits sociaux ou une plate description des mésaventures de la société. Elle est

révélatrice de la mission d'éducateur civique et morale que le dramaturge s'assigne, notamment par la figuration du déchirement sociodramatique.

La scène « 1. Cache-cache » des *Recluses* fait appel à l'une des formes traditionnelles du théâtre, la pantomime, révélatrice du drame social des recluses. Celles-ci vivent une situation ambivalente puisqu'elles oscillent entre être et ne pas être. Elles vivent sans vivre réellement ou elles se refusent à vivre. La pantomime équivaut à un sociogramme de l'érotisme non assumé. Ce drame, qui est celui des recluses, transparait derrière la proxémique du tableau offert par Kaniosha et Nzéyimana et peint par la didascalie de jeu :

Le corps du jeune homme et de la jeune fille se rapprochent, s'éloignent, s'attirent, s'effleurent, à un souffle... C'est un véritable ballet que dessinent sur la toile les deux corps. Deux corps tendus l'un vers l'autre, mais sans jamais se toucher ; à chaque fois, au moment crucial, Kaniosha se dérobe au baiser de Nzéyimana. (LR, 1.Cache-cache, p. 9)

L'attitude corporelle diffuse dans les verbes de mouvement — « se rapprochent », « s'éloignent », « s'attirent », « s'effleurent » — traduit un jeu d'attraction/répulsion symbole d'un amour qui a du mal à s'affermir. La distance réduite entre les corps accredit l'intimité sans que jamais ne soit franchi le Rubicon. Tout se passe comme si les amoureux avaient peur de s'engager. Il se crée un tragique de l'entre-deux, de l'indécision, créateur de tension. Mais quand on s'aperçoit que seule « *Kaniosha se dérobe au baiser de Nzéyimana* », ce jeu de séduction, semblable à un amour platonique, fait jaillir son caractère de sociogramme dévoilant le refus de la vie métaphorisé par la dérobade au baiser. Les recluses, représentées par Kaniosha, se morfondent dans une espèce de

léthargie sociale dont la difficulté à construire une relation interpersonnelle est la résultante. Sa réticence à l'amour manifeste un mal de vivre, un spleen psychologique et social. Le jeu scénique, véritable initiation à l'amour, figure le besoin de renaître à la vie.

Les victimes de violence sexuelle comme les recluses ont tendance à fuir l'horreur par une amputation de la mémoire. Cette protection psychologique légitime réagit négativement sur leur vie sociale d'après le drame. Le clair-obscur qui entoure leur relation au monde se matérialise par la didascalie d'éclairage, prépondérante dans les didascalies nominales et verbales : « *En ombre chinoise, Kaniouha et Nzéyimana se livrent à un jeu de séduction.* » (LR, 1. Cache-cache, p. 9) L'ombre chinoise, dessin de silhouettes, symbolise le voile qui entoure la vie amoureuse des recluses, faite de dissimulation. On assiste à l'avènement d'un amour sur lequel pèsent des menaces. L'éclairage est à lire comme un idéogramme affichant les incertitudes existentielles des victimes de violences sexuelles. Pour elles, rien n'est jamais acquis. Leur existence ressemble à une lutte perpétuelle contre les pesanteurs de leur passé violenté. Par l'évocation du drame de ces femmes niées dans leur être, la sociocritique finit par dépasser la simple critique de la société et s'érige en l'expression d'un *modus vivendi* destiné à réclamer la patience et l'indulgence des hommes à l'égard de ces femmes qui trouvent nécessaire de se renfermer sur elles-mêmes, d'où le port récurrent de masques pour se dissimuler à elles-mêmes et aux autres. Dès lors, la sociocritique des *Recluses* incite à une répression de la marginalisation

Le regard sociocritique de Kwahulé porté sur l'Afrique contemporaine est sévère. Mais ce regard noir laisse subsister

le refus de l'abattement et du désespoir. La sociocritique elle-même est à lire comme un idéologème. Celui-ci concrétise l'idéal de l'auteur consubstantiel à son approche critique des sociolectes et des sociogrammes. De l'idéologie politique et sociale de l'auteur, son idéologème, dépend l'inscription textuelle de la société, d'où la diversité d'approches des mêmes réalités sociétales. Le fondement idéologique des *Recluses* fait de Kwahulé un défenseur des droits de la femme. Les expériences de l'atteinte aux droits de celle-ci, marques de sa victimisation, s'inscrivent dans un idéologème humaniste libéral d'auto-régénérescence de l'individu à partir du champ morphogénétique « Occultation/Démasquage » (Cros, p. 104) inspiré de la thérapie de groupe qui fonde l'action dramatique chez Kwahulé :

MAZELÉ.- Autour de moi, on trouve cela étrange. À propos de celui qui est parti et qui n'est jamais arrivé. On ne voit pas comment il pourrait comprendre quoi que ce soit à ce qui est survenu. Il y a tellement longtemps. Ils disent qu'il nous a abandonnées ; il y a longtemps il nous avait abandonnées. Alors comme ça, tout d'un coup, il arrive et il veut soigner les âmes. Il dit, parlez, je vous écoute. Mais avec quelles oreilles ?, ils demandent autour de moi.

[...]

WANABAKÉ.- On peut dire ce qu'on veut de celui qui est parti et qui n'est jamais arrivé, et peut-être qu'on a raison de dire ce qu'on dit de lui, moi depuis que j'en parle, ça me fait du bien ; je me sens moins seule. (*LR*, 2. Jeux, p. 11 et 12)

En fait, le champ morphogénétique « Occultation/Démasquage » à l'œuvre chez lui obéit à un projet psychanalytique : amener le sujet malade à se soustraire tout seul à son retranchement mental en acceptant de se dévoiler à soi et aux autres, comme le fait finalement Kaniosha lors de la scène du mariage lorsqu'elle raconte à Nzéyimana le secret par lequel le

juge la tenait. La chute de son intervention dévoile le bonheur d'échapper à l'emprise du passé :

Voilà ce que je suis, Nzéyimana.

Et si jusqu'ici je me suis refusée à toi,  
ce n'était pas dans le but de préserver  
je ne sais quelle virginité,  
mais parce que je me sentais sale,  
sale non pas à cause de ce qui m'est arrivé,  
mais par le mensonge dans lequel je me suis emmurée. (*LR*, 10.  
Le mariage, p. 47)

L'aveu de Kaniosha est le prélude à ce que Cros nomme la « phase redressive » (p. 104).

Le redressement de la société est envisagé par Kwahulé. Seulement, il est subordonné au redressement des recluses. Cela convoque dans la pièce le sociolecte socio-religieux du mariage, synonyme d'intégration, d'ordre social et institutionnel transgressé par le viol subi. On passe ainsi de l'envers à l'endroit.

KAMEGUÉ.- Tu porteras une vraie robe ?

KANIOSHA.- Ma mère dit qu'elle sera

La plus blanche possible.

Pour couvrir.

Effacer. [...]

MAZÉLÉ.- C'est bizarre, maintenant tout le monde veut se marier en blanc. [...]

MAZÉLÉ.- Et pourtant ça coûte cher de se marier en blanc. Rien que les gants, les chaussures. Alors la robe, n'en parlons pas. [...]

MAZÉLÉ.-Moi aussi ce serait en blanc si je devais me remarier. (*LR*, 2. Jeux, p. 11-12)

L'élément culturel de la symbolique du blanc comme signe de pureté affirme la fin du calvaire des recluses, leur renaissance qui se confond avec celle de l'ensemble de la société. La cherté

du mariage en blanc dévoile l'effort à fournir pour y parvenir. L'acceptation du mariage par Nzéyimana, malgré ce qu'a subi Kaniosha, explicite le pardon mutuel seul à même d'offrir à la société une chance de se racheter. Par le mariage, les recluses dépassent l'opprobre subi de la part de la gente masculine et en surmontant l'inflexibilité sociale condamnant les recluses, Nzéyimana pose un acte de rédemption masculine correspondant à une rédemption de la société tout entière :

Et ce mariage ?

Je t'aime Kaniosha, et j'envie ton courage. Et la force de ton amour. Et ton sens du sacrifice. Je te remercie d'avoir accepté d'endurer tout cela pour nous deux. Kaniosha, veux-tu m'accepter comme époux ? (*LR*, 10. Mariage, p. 48)

En somme, la sociocritique tend à décrypter la présence sociale dans le texte afin de guérir la société de ses maux. Elle est censure des dérives sociales constatées.

Finalement, la sociocritique des *Recluses* projette la fin de l'intolérance sociale qui condamne les victimes de violences sexuelles qui, elles-mêmes, discréditent la société. Elle explore à la fois la socialité du texte et celle du dramaturge. Par le refus de l'indifférence à l'injustice faite aux femmes violentées, le dramaturge assume son droit à l'ingérence inhérent à l'inscription du social dans son œuvre dramatique. L'antiféminisme de la société est contrebalancé par une certaine délégitimation de la virilité masculine, devenue moyen de désacralisation de la féminité. Kwahulé dramatise subversivement une pratique avilissante institutionnalisée par la société africaine de son temps. Malgré la corrélation entre texte et société dans *Les Recluses*, cette œuvre ne constitue point un manifeste idéologique, même si la subjectivité féministe du dramaturge y est présente. En réalité, il en résulte

qu'autant le texte ne peut échapper aux pesanteurs sociales de son auteur, autant il serait de bon aloi que cette même société représentée tienne compte de l'enjeu de son reflet textuel. L'œuvre surgit de la société, mais la société gagnerait à apprendre de l'œuvre. Le drame, pour une société, serait de persister dans le déterminisme aveugle de quelques individus. Par la sociocritique, il est offert à chaque société les clés de son amélioration. En définitive, la sociocritique se révèle comme le mode opératoire par lequel une société accède à son ascèse, à la plénitude de sa fonction d'harmonisatrice des subjectivités interpersonnelles.

Par conséquent, le théâtre de Kwahulé explicite un engagement réussi puisque sa pièce discute la souveraineté de la transcendance sociale incarnée par des censeurs indéliçats, des médiocres sociaux comme le juge. Il en résulte une contestation par la mise en scène de l'arbitraire de la damnation des recluses. Ainsi, la sociocritique se pose en part de vérité du dramaturge sur les incohérences des attitudes sociales normatives. En réalité, bien que naissant des réalités sociales, l'œuvre dramatique garde ses distances avec la société afin de favoriser l'exercice de l'esprit critique de l'auteur. Dès lors, nous conférons à cette méthode, et au vu de notre lecture des *Recluses*, des prétentions d'enquêteur conscient : il lui revient de rassembler des preuves à charge ou à décharge contre des suspects sociaux (individus, valeurs, conditions existentielles). Nous concédons alors à Michel Biron et à Pierre Popovic que le texte reflète la société et la fait réfléchir :

[...] la sociocritique rassemble des lectures et des méthodes diverses qui ont en commun une approche herméneutique centrée sur le texte littéraire et qui se donnent pour but

d'étudier les rapports que ce dernier entretient avec un discours social dont il émerge et est partie prenante. (p. 8)

Par ailleurs, *Les Recluses* confirme la structuration jazzique de l'œuvre dramatique de Kwahulé. L'influence du jazz s'y remarque par l'enjeu de régénérescence du corps violenté vu la dramatisation de la volonté des femmes à surmonter le trauma du viol subi. Parallèlement, le mariage final constitue un retour heureux au thème de la scène initiale ou d'exposition du jeu de cache-cache : l'union de Nzéyimana et Kaniosha. La mise en abyme du jeu scénique par le hors-scène historique réaffirme cette structure jazzique, renforcée par la novation liée à l'intrusion de l'audiovisuel comme personnage et non comme simple instrument de l'environnement scénique. L'esthétique du jazz se double ainsi d'une écriture postdramatique et/ou supradramatique, puisque ce n'est pas l'histoire qui s'y trouve actualisée mais plutôt l'actualité qui y est historicisée.

## Bibliographie

- BIRON, Michel et Pierre POPOVIC. (1991), « Présentation », dans « Sociocritique et poésie », *Études françaises*, vol.º 27, n°1, p 7-10.
- COLLECTIF. (2005), « Analyse du discours et sociocritique », *Littérature*, n° 140.
- CROS, Edmond. (2003), *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre ».

- GENINASCA, Jacques. (1997), *La Parole littéraire*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- GLINOER, Anthony (dir.). (2009), « Carrefours de la sociocritique », *Texte*, n° 45/46.
- KWAHULÉ, Koffi. (2010), *Les Recluses*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Répertoire contemporain ».
- (2003), *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- et MOUËLLIC, Gilles. (2007), *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre ».
- PAVIS, Patrice. (2004 [1996]), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- ZARAGOZA, Georges. (2006), *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. Théâtre ».

## Résumé

Les instances dramatiques de la pièce *Les Recluses* de Koffi Kwahulé sont toutes transies du fondement sociocritique d'une dramaturgie dont l'essence dominante, mais non exclusive, reste le binôme fiction/réalité comme expression majeure de la soumission et de l'insoumission de toute œuvre aux réalités sociétales. Chez Koffi Kwahulé, la sociocritique se donne à voir comme l'alchimie du vrai et du vraisemblable du traumatisme vécu et intériorisé par les femmes victimes de violences sexuelles lors des nombreux conflits que connaît l'Afrique contemporaine.

## **Abstract**

The dramatic instances of the play *Les Recluses* by Koffi Kwahulé is all numb with sociocriticism which fundamental element, but not an exclusive one, remains the binomial fiction/reality as an expression of the tenderness but also the insubordination of any work with societal appearances. With Koffi Kwahulé, sociocriticism is to be seen as the mixture of the truth but also the realistic aspect of the trauma experienced and internalized by women victims of sexual abuses during the numerous armed conflicts that the contemporary Africa is facing.

Noémie Jouhaud, *L'Aventure éditoriale  
de Jean-Jacques Rousseau*  
Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières »,  
2012, 150 p.

Roxanne Roy  
Université du Québec à Rimouski

*L'Aventure éditoriale de Jean-Jacques Rousseau* se propose d'étudier, à partir de la correspondance, des *Confessions* et des dialogues *Rousseau juge de Jean-Jacques*, la signification littéraire des commentaires de l'auteur sur la pratique éditoriale et le milieu l'édition, sur la mise en marché du livre et sur son lecteur. En superposant les échanges professionnels tirés de la correspondance entre Rousseau et ses éditeurs à propos de la fabrication de ses livres, de leur impression et de leur commercialisation aux mises en récit qu'il en fait dans ses

écrits autobiographiques, Noémie Jouhaud montre comment Rousseau construit sa propre figure d'auteur, veille à la bonne réception de ses livres et offre au public une véritable méthode de lecture. Bien que le rapprochement entre l'homme et l'œuvre qui s'accroît tout au long de cette étude n'ait rien de nouveau en soi, Noémie Jouhaud souligne avec justesse que lorsque l'écrivain « clame haut et fort le lien d'identité existant entre lui et ses œuvres » (p. 99), « c'est avant tout le sort de ses livres que Rousseau cherche à garantir par delà la défense de sa personne » (p. 101). Le souci que Rousseau porte à la transmission de ses textes est un sujet est d'autant plus fécond ici qu'il permet de soulever des questions cruciales qui traversent tout le siècle des Lumières, soit celles de l'auctorialité, de la diffusion du manuscrit et de sa réception, de la censure et de la contrefaçon, tout en posant un regard neuf sur des textes qui n'ont que rarement été étudiés sous cet angle.

Se situant à la croisée de l'histoire du livre, de l'histoire de l'édition, de l'histoire des pratiques de lecture et de l'histoire culturelle, Noémie Jouhaud privilégie une approche pluridisciplinaire qui pourrait bien être qualifiée « d'histoire littéraire de l'objet-livre ». Si les travaux de Roger Chartier, de Robert Darnton, de Jean-Marie Goulemot et de Claude Labrosse sont nombre de fois évoqués, c'est encore davantage aux études de Yannick Séité qu'elle est redevable. Reprochant aux historiens de n'avoir retenu que la valeur informative et documentaire des textes-sources, N. Jouhaud souligne avec raison la nature proprement littéraire de ces textes et la pluralité des points de vue qui s'en dégagent. La posture méthodologique adoptée a ceci d'original qu'elle permet « de prendre en compte la nature énonciative et discursive très spécifique de ces écrits "d'auteur", intéressants du point de vue

de l'écriture et de la mise en scène d'un "je" face à l'univers de la fabrication du livre » (p. 17). L'auteure cherche donc avant tout à « réintroduire une dose d'analyse littéraire au sein de questionnements familiers à l'histoire du livre » (p. 129). Pour ce faire, elle adopte une perspective d'analyse textuelle en portant une attention particulière aux procédés littéraires, aux figures d'énonciation et de rhétorique, ainsi qu'à l'étude discursive des représentations. L'angle choisi pour aborder ces textes est celui de « l'étude de la construction d'un discours par et sur l'auteur "travaillant le livre" » (p. 22). À cela s'ajoute une étude textuelle comparative, puisqu'il s'agit de cerner les écarts, les zones de brouillage et les points de fracture entre le travail entourant la fabrication du livre et le suivi éditorial assurés par Rousseau, et la mise en récit que l'on trouve dans ses œuvres. Dès lors, le travail de sélection et les choix opérés par l'auteur deviennent autant d'indices qui révèlent une construction de la figure auctoriale et une représentation de soi. Notons que le corpus constitué de textes représentant trois genres distincts, rédigés à trois moments différents de sa carrière, a l'avantage de permettre de saisir la formation puis l'évolution de la pensée de Rousseau, tout en retraçant chacune des étapes du processus éditorial et les discours tenus par l'auteur à ce sujet. Pour reprendre les termes de Noémie Jouhaud : « Nous suivrons, de fait, chronologiquement, le parcours d'une pensée qui s'élabore "avec" puis "contre" les imprimeurs : en effet, l'écrivain semble passer d'un investissement du livre à un investissement qui devient de plus en plus exclusivement celui de ses lecteur » (p. 21).

Le chapitre un, intitulé « Rousseau et le livre-objet : vivre, raconter, confesser, dénoncer l'univers éditorial ? », part du principe que la relation qu'entretient Rousseau avec le monde de l'édition est difficilement saisissable, complexe et

souvent tendue. L'intérêt principal de ce chapitre tient au fait qu'il met en lumière le travail extrêmement soigné mené par Rousseau dans la fabrication de ses livres, son investissement total dans le processus d'édition et la diversité des tâches éditoriales qu'il accomplit — depuis le choix des caractères, du papier et de l'encre, en passant par l'espacement et la disposition générale du texte et des notes, en plus des corrections habituelles et des relectures d'épreuves —, alors même qu'il évoque à peine cet aspect dans ses œuvres. Le paradoxe soulevé s'expliquerait par le fait que « le Genevois est plus enclin à raconter le temps de l'écriture que celui de la mise en livre » (p. 41). En répertoriant les tâches et le travail éditorial réalisés par Rousseau, Noémie Jouhaud cherche surtout à saisir le sens que prennent ces éléments dans l'écriture de Rousseau, la valeur qu'il leur accorde, et à reconstituer la position de l'auteur sur le livre et l'édition. Pour N. Jouhaud, le souci que Rousseau porte à la mise en page et à la disposition matérielle du livre montre par quels moyens il cherche à orienter la réception de son œuvre : « en interdisant que les notes soient situées sous le texte, en cherchant à rectifier l'inclinaison des mots ou le degré d'espace entre les lignes, ce sont les futures impressions de lecture que Rousseau cherche à concevoir et à orienter » (p. 30). Ces remarques contribuent également à délimiter le rôle et les fonctions de l'écrivain face à ceux de l'éditeur, à reconnaître le champ de compétence de chacun, et deviennent un lieu discursif où se joue une forme de positionnement auctorial.

C'est autour de la question de la transmission du texte que se nouent les problématiques de la représentation de l'auteur et de la communication avec le lecteur. L'image du livre qui se dégage des écrits de Rousseau est celle d'un objet fragile

qu'il faut préserver de toute déformation afin de pouvoir transmettre la vérité au lecteur, alors que l'auteur est présenté comme un être livré à la merci de l'éditeur. Dans ce contexte, l'écrivain n'a d'autre choix que de veiller à la bonne mise en livre de ses écrits pour en assurer la transmission. Il semble donc que la surveillance éditoriale assurée par Rousseau n'est mise en scène dans ses écrits que lorsqu'elle a une fonction précise : « l'expérience de la technicité ne peut donc en apparence être narrée que si elle illustre une leçon de morale, ou participe à la glorification et à l'élévation de la figure de l'écrivain » (p. 42). L'auteur explique ses préoccupations éditoriales au lecteur et les justifie par la crainte que le texte soit déformé dans le processus de transmission. Après avoir dégagé les diverses formes de discours tenus par Rousseau sur l'édition, N. Jouhaud en vient à la conclusion suivante : « de simple domaine technique, l'écrivain transforme l'édition en lieu de transmission de la vérité du texte au lecteur, ainsi qu'en espace moral » (p. 48).

Le deuxième chapitre met de l'avant le volet financier et commercial du marché littéraire, ce qui touche de plus près le négoce et la vente du livre. Pour N. Jouhaud, le marché financier doit être envisagé comme un espace particulier où se joue la construction de la figure auctoriale : « Je voudrais défendre l'hypothèse que se joue, au contraire, dans les espaces textuels très particuliers des transactions directes avec les éditeurs et de leur narration, une forme de réaction et d'affirmation auctoriale : dans le vif de son expérience du marché littéraire, Rousseau créerait et construirait un discours sur lui-même et sur son public » (p. 56). À partir des extraits traitant de la notion de propriété, des transactions financières, des retombées économiques du livre et de ses stratégies de

diffusion, N. Jouhaud tente de cerner la conception de Rousseau sur ce qu'est un éditeur, un bon auteur, comment il doit être lu et reçu par son public. En étudiant les moyens rhétoriques déployés dans les textes épistolaires et autobiographiques, l'auteure souligne à quel point Rousseau est fier du profit que tirent les marchands-libraires de la vente de ses livres, si bien qu'on peut affirmer que « l'écrivain qu'il souhaite incarner doit faire le bien de ses libraires » (p. 60). Tout comme les relations commerciales entre l'auteur et l'éditeur doivent être honnêtes et équitables, la nature de leurs relations humaines doit être fondée sur l'estime et sur la confiance. Quand ces deux conditions sont respectées, la bonne entente se transforme graduellement en véritable amitié; lorsqu'il y a abus et trahison de la part de l'éditeur, la relation s'envenime et cela peut aller jusqu'à la rupture complète. Rousseau ayant une vaste expérience des éditeurs, on trouve différents modèles de libraires-imprimeurs dans ses écrits : il y a le vil et le fourbe, l'éditeur grippe-sous, le redoutable homme d'affaires, de même que l'éditeur honnête et généreux, qui se soucie du bien-être de son auteur et de ses livres. Dans tous les cas, Noémie Jouhaud constate qu'en brossant ces portraits, Rousseau cherche surtout à défendre son statut d'auteur, à revendiquer ses droits et à préciser la manière dont il devrait être traité par son éditeur.

Parallèlement à cela, le fait que Rousseau précise qu'il ne cherche pas à s'enrichir par la vente de ses livres mais simplement à couvrir ses frais de subsistance doit lui mériter l'estime du public qui verra en lui un homme bon et honnête. Il tente par ce moyen de projeter l'image d'un écrivain moral et cette conduite doit cautionner la valeur morale de ses écrits. À lire de plus près les textes de Rousseau, il devient vite évident que « [t]ransparence et confiance sont les mots d'ordre de la

perception qu'il cherche à donner de lui-même et de ses œuvres » (p. 88). De même, les remarques de Rousseau sur la vente de ses livres témoignent d'un souci réel de son lecteur et de sa réception. La circulation commerciale est alors perçue comme un moyen de rapprochement et de communication entre l'auteur et son public. Craignant plus que tout que ses livres soient déformés et mal interprétés, Rousseau se pose comme un guide qui oriente la lecture. Selon Noémie Jouhaud, « Rousseau se soucie tant des potentielles réactions de ses lecteurs qu'il cherche à les anticiper en réduisant quelque peu leur liberté d'interprétation, ou en tout cas, en rendant plus étroite leur marge d'erreur » (p. 90-91).

Ayant pour titre « Imaginaires du livre lu ou à lire », le troisième chapitre fait voir par quels moyens humains et littéraires Rousseau tente de protéger ses livres des différents dangers qui les guettent et d'en assurer une juste réception. Noémie Jouhaud note qu'après 1774, la représentation du livre qu'on trouve dans les écrits de Rousseau est extrêmement négative, le livre étant forcément déformé, dénaturé, fautif, censuré et mal lu. En bref, « le livre devient le lieu fantasmé de la destruction du texte et du meurtre de son créateur » (p.93). Cherchant à défendre à tout prix l'intégrité de ses livres, Rousseau choisit de se mettre de l'avant. Posant l'adéquation entre l'homme et l'œuvre, l'auteur soigne son image et se présente sous son meilleur jour afin qu'on ne puisse accuser ses ouvrages d'être pernicious. Il va même jusqu'à accepter de faire peindre son portrait, à condition qu'il ne figure pas en tête de ses livres, pour se porter garant de la valeur et de la morale de ses écrits. En effet, quand on voit la bonté et l'honnêteté qui se dégagent des traits de Rousseau, comment pourrait-on condamner ses écrits ? Noémie Jouhaud souligne avec acuité la

mise en scène à laquelle Rousseau se livre pour assurer la bonne transmission du manuscrit et rendre le public favorable à sa cause. Le lecteur invoqué par Rousseau devient alors un acteur décisif du processus éditorial, puisqu'il a pour double mission de veiller à la transmission du manuscrit et de diffuser la vérité du texte, tout en cautionnant l'auteur. N. Jouhaud émet l'hypothèse que cette posture de l'auteur « entraîne également l'invention d'un nouveau rapport au lecteur inscrit dans le texte, dans le but de lui faire surmonter les pièges de l'objet et des discours extérieurs produits au sujet du livre » (p. 115).

De manière générale, l'étude de Noémie Jouhaud des commentaires de Rousseau formulés à partir de son expérience de la pratique éditoriale est fort pertinente et éclairante puisqu'elle permet de dégager une représentation littéraire du monde éditorial et de l'imprimerie, des marchands-libraires, du public et de l'objet-livre, en même temps qu'une représentation de l'auteur lui-même telle qu'il souhaite la transmettre à son public. Plus globalement, on note que l'argumentation est toujours solide et convaincante, que l'auteure prend bien soin, à chaque étape de son analyse, de mettre le lecteur en contexte, de faire un état présent de la recherche, de formuler clairement ses hypothèses et de les soutenir à l'aide d'exemples. Notre seule réserve porte sur l'ampleur de la démonstration, qui nous semble souvent insuffisante. Si les extraits des textes de Rousseau cités sont toujours à propos, nous aurions souhaité en avoir davantage et disposer d'un échantillon plus large afin d'avoir un portrait encore plus précis de « l'aventure éditoriale » telle que vécue puis racontée par Rousseau. Il nous semble que l'auteure justifie très longuement chaque idée avancée et ses présupposés théoriques mais ne développe pas assez l'analyse textuelle des sources, alors que c'est

précisément là que réside la grande force et l'originalité de cette entreprise. Sans doute cela tient-il aux limites mêmes imposées par le cadre des travaux universitaires, puisque cet ouvrage est une version remaniée du mémoire de master 2 (Université Paris IV-Sorbonne) de Noémie Jouhaud. Quoi qu'il en soit, voilà qui nous laisse présager que cette jeune chercheuse de talent est promise à un bel avenir.

Sébastien Baudoin, *Poétique du paysage  
dans l'œuvre de Chateaubriand*

Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et  
dix-neuviémistes », 2011, 723 p.

Roland Le Huenen  
Université de Toronto

Dans cet ouvrage ambitieux de plus de six cents pages, auxquelles vient s'ajouter en annexe une anthologie de quelque cent pages d'extraits éclairants, issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Sébastien Baudoin entend proposer une étude exhaustive des modes de composition descriptive ayant pour objet le paysage dans l'œuvre de Chateaubriand. Le titre de l'ouvrage n'est pas sans faire écho à celui de Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand* (1967), auquel l'auteur de la présente étude ne

manque pas de rendre hommage, tout en soulignant que si la remarquable synthèse de Jean-Pierre Richard met bien en évidence d'un point de vue thématique la part de l'imaginaire dans la représentation du paysage selon Chateaubriand, il resterait encore à s'interroger sur la manière dont ce dernier construit ses descriptions paysagères, selon quelles fins, et comment il négocie à cet effet les contraintes génériques qui s'imposent à son écriture. Chargé de représenter la réalité, le paysage littéraire ne peut en même temps éviter de se lester des perceptions propres à l'écrivain, de ses intentions, de ses souvenirs et des déterminations culturelles qui modèlent son savoir et qui interviennent sur la fabrique du texte. Il faut d'autre part que le regard du critique soit aussi informé des enjeux théoriques qui balisent l'histoire de la notion de paysage et la distinguent des notions voisines d'espace, de lieu, de site, de pays. Confrontant entre elles les définitions, souvent opposées, issues des débats les plus actuels sur la question du paysage, l'auteur adopte, à la suite d'Augustin Berque et de Claude Reichler, une position médiane, conciliatrice, au carrefour de trois manifestations paysagères, géographique, culturelle et subjective. Mais autre chose est le paysage littéraire, résultat d'une transposition et d'une recomposition par la modalité descriptive, qui met en jeu une série d'étapes allant de la perception immédiate à la mise en texte, médiatisées par l'engrangement dans la mémoire, la prise de notes et l'infusion de références culturelles, historiques et littéraires qui donnent à la description une épaisseur intertextuelle et l'aval d'un savoir archivé. Soucieux de rendre compte d'un rapport au monde, saisi dans sa complexité, par l'étude des constructions littéraires du paysage, c'est l'œuvre entière de Chateaubriand, dans ses manifestations fictionnelles,

viatiques et autobiographiques, que Sébastien Beaudoin se propose d'interroger, signalant aussi la nécessité de retenir les pratiques de réécriture particulièrement abondantes dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Trois types de construction domineraient ainsi la manière paysagère de Chateaubriand, qui, corrélativement, constitueraient les trois étapes de l'enquête menée par Sébastien Beaudoin : l'expansion, le dynamisme et la réflexivité générique.

La première partie de l'ouvrage est dès lors consacrée à l'examen des procédés d'amplification, de loin les plus fréquents dans la pratique descriptive de Chateaubriand, et qu'il faut entendre selon plusieurs modalités et à plusieurs niveaux. La logique de l'expansion peut ainsi prendre la forme d'un étagement perceptif qui découpe le paysage, qu'il s'agisse d'une ville, de ruines, d'un désert, d'une forêt, d'une montagne, d'une plaine ou d'un fleuve, en différents plans successifs suivant le mouvement du regard qui le parcourt et en prend possession, et selon que l'angle de perception concerné soit celui d'un panorama, de vues en surplomb ou de plain-pied, selon aussi les effets de luminosité solaire ou lunaire qui introduisent dans l'esthétique du paysage des schèmes d'articulation binaires. L'expansion épique qui associe la représentation du paysage à des débordements naturels (orages et tempêtes souvent liés à l'imaginaire du Déluge ou de l'Apocalypse), ou humains (combats, ravages et destructions du passage de l'Histoire), dévoile une amplitude maximale où l'horizon paysager acquiert une autre dimension, celle du spirituel et de l'infini, alors que l'écrivain s'adjuge une position prométhéenne qui le rapprocherait du point de vue divin. Ce mouvement vers l'infini trouve son ultime amplification dans

l'emprise de la rêverie qui, paradoxalement, dissout la perception du paysage matériel, mais pour la transposer dans l'extase ou l'exaltation sublime. Rêver par l'intercession du paysage, c'est le plus souvent dissoudre celui-ci dans les mirages tout intérieurs de la songerie, le déréaliser au profit d'une projection fantasmatique qui le dilate dans une vision panthéiste dont la figure de la Sylphide, création de l'imaginaire entre le rêve et la conscience, est le symbole par excellence.

Dans la deuxième partie de l'étude, l'accent est mis sur les paysages vus en passant, paysages de l'itinérance qui alternent dans l'œuvre de Chateaubriand avec les paysages de la contemplation qui donnent lieu à l'amplification. Ces paysages de l'itinérance se prêtent parfois à une mise en scène, à une dramatisation, qui, prenant le lecteur pour complice, le font assister au surgissement de la chose vue, pittoresque ou dysphorique, tantôt comme un spectacle imprévu, tantôt comme un spectacle attendu mais différé au moyen d'une savante préparation, par le recours à la médiation d'écrans qui, soudain, s'estompent comme par magie. En d'autres occasions, qui sont surtout celles de l'écrivain-voyageur, la description se laisse emporter par le hasard de l'errance, qu'il s'agisse de scènes de navigation ou de promenades pédestres, selon un protocole imposé par la nature du terrain, coteaux, lac ou forêts, et un complexe descriptif/narratif où s'équilibrent les notations paysagères et les mentions fugaces du parcours du promeneur. N'étant plus dès lors appréhendé dans le cadre de vastes tableaux, le paysage s'aligne sur la dynamique du récit : « mis en scène comme surgissement, inscrit dans une mouvance aquatique ou terrestre, inclus à la traversée de l'espace, il est habilement utilisé par Chateaubriand pour ménager des effets voulus afin de maintenir l'attention du lecteur et de le tenir en

haleine » (p.326). Mais il arrive aussi au paysage d'être représenté de manière indirecte, esquissé plus que décrit, soit qu'il ne réponde pas à l'exigence de pittoresque, soit que sa banalité ou l'impression de déjà vu qu'il suscite le rendent indigne d'être retenu. Parfois, il se résume à quelques points focaux, comme l'arbre ou la source. Morcelé, fragmenté, condensé, le paysage peut aussi tout simplement être évacué du récit, soit en raison de sa négativité soit, au contraire, à cause de sa notoriété, en ce cas par le truchement d'un renvoi intertextuel. L'exemple le plus célèbre en est l'omission dans les *Mémoires d'outre-tombe* de la description des chutes de Niagara, soulignée par un renvoi à *Atala* et à *l'Essai sur les révolutions*, non sans, d'une phrase, rappeler laconiquement les quelques changements apportés depuis à l'environnement.

La troisième partie s'attache, en fin de parcours, à l'examen d'un procédé cher entre tous à Chateaubriand, la réécriture, susceptible de se manifester de différentes façons, contaminations stylistiques, influences, intertextes ou variantes textuelles. La démarche, ici, consiste à exposer la logique d'une écriture du paysage qui est à la fois une intrication et une surimpression de textes, venant de devanciers, romanciers ou voyageurs, de la mythologie et de la Bible, de tableaux empruntés à l'art pictural transposés, déconstruits et reconstruits par le langage, ou encore venant de ses propres œuvres passées, pratique relevant du tissage et de la mosaïque. Mais il s'agit aussi pour S. Baudoin de prendre en compte ce qu'il appelle les « palimpsestes affectifs » qui font intervenir le travail de la mémoire, le jeu analogique des souvenirs. Cette vaste entreprise de réécriture a pour corollaire de donner toute sa force et son ampleur à la figure du descripteur, dont les représentations paysagères ne peuvent qu'être saturées par

l'effusion de sa subjectivité et de sa culture, et médiatisées par une configuration discursive où sont conviés la littérature, l'art, les mythes et le temps. Il faudrait encore prendre en considération, surtout pour ce qui est de la fiction, les relations qu'entretiennent les descriptions de paysage et l'ordre de la diégèse, dans la mesure où ces dernières accompagnent, commentent, confortent la dynamique de l'intrigue et marquent ses temps forts, au plan de l'action, des personnages et de leur prise de parole. Sébastien Baudoin conclut son immense parcours de la poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand en estimant que la réappropriation du temps par les paysages constitue la singularité essentielle de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* : « investi par la culture antique, le passé historique ou culturel, le paysage devient un incroyable laboratoire de recréation du monde où Chateaubriand démiurge revisite l'Histoire et sa propre existence, se faisant le centre de ce kaléidoscope littéraire » (p. 622).

L'étude de Sébastien Baudoin représente sans nul doute une contribution majeure à la connaissance de l'œuvre de Chateaubriand. Avec *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, il propose une véritable somme, riche de nombreuses analyses ponctuelles précises et informées, souvent originales, et ressaisies périodiquement au long des chapitres en synthèses éclairantes et suggestives. L'auteur vise l'exhaustivité et reconnaît lui-même qu'il a cédé à la tentation du panorama (p. 615). Le lecteur se sent parfois un peu décontenancé au sein de ce vaste travail, complexe et touffu, mais il lui est toujours loisible de retrouver son chemin, soutenu fermement dans sa lecture par le guidage habile et assuré du critique cicerone.

Fabienne Bercegol et Béatrice Laville (dir.),  
*Formes bibliques du roman au XIX<sup>e</sup> siècle*  
Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, 393 p.

Michel Brix  
Université de Namur

L'apparition du romantisme, en France, est liée chez beaucoup des écrivains de cette époque à la volonté de réagir contre le scepticisme religieux des Lumières, que l'on tenait — au début du XIX<sup>e</sup> siècle — pour responsable du chaos politique et intellectuel qui avait suivi l'effondrement de l'Ancien Régime. Seul parmi les philosophes, Jean-Jacques Rousseau échappait à l'opprobre parce qu'il s'était indigné de l'athéisme prôné par nombre de ses contemporains et parce qu'il avait plaidé pour un retour au sacré. Ainsi, dans la foulée de la pensée rousseauiste, des romantiques comme Mme de Staël et

Chateaubriand ou, à la génération suivante, Vigny et Hugo entendent bien replacer les aspirations religieuses au centre de l'art et du débat des idées. Dans cette perspective, il est intéressant d'évaluer ce qu'on peut appeler l'« innutrition » biblique des auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle ou, en d'autres termes, d'examiner dans quelle mesure le XIX<sup>e</sup> siècle confère à la Bible une valeur de modèle thématique, formel et stylistique. Les études ici réunies portent sur le roman et les genres en prose, où la présence des livres saints est traditionnellement moins étudiée que dans la poésie, par exemple. Or les articles que recueille le présent volume montrent que la Bible est une source d'inspiration majeure non seulement pour les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, mais tout autant pour les romanciers, lesquels font abondamment référence aux textes sacrés, selon des modalités et avec des finalités dont les auteurs desdits articles s'attachent à rendre compte.

Sans surprise, les premières contributions du volume sont consacrées à Chateaubriand (Mariane Bury, Florence Fournet, Fabienne Bercegol, Emmanuelle Tabet, Nicolas Perot). Une des sections de *Génie du christianisme* s'intitule au reste « La Bible et Homère » et montre que le premier texte l'emporte en excellence, y compris d'un point de vue esthétique, sur le second. La poétique de *Génie* (qui conclut à la supériorité du merveilleux chrétien par rapport au merveilleux païen) est mise en œuvre dans *Les Martyrs*. C'est l'occasion de faire apparaître toute l'ambiguïté de cette poétique, notamment à propos de la description du Paradis céleste, où éclate dans des images luxuriantes une espèce de sensualisme religieux. Pareille ambiguïté est palpable aussi dans les réécritures du *Cantique des Cantiques* que montrent certains passages d'*Atala*, des *Martyrs* encore, des *Aventures du dernier Abencérage* et des

*Natchez*. Avec Chateaubriand, l'*homo romanticus* se fait connaître comme un *homo duplex*, écartelé, désireux de restaurer la spiritualité mais aspirant néanmoins au bonheur terrestre, aux passions, au progrès, aux droits individuels, etc. Les articles sur Hugo et sur George Sand (Jean-Pierre Reynaud, Jean-Claude Fizaine, Pascale Auraix-Jonchière) évoquent également la spiritualité « moliniste » du romantisme, « moliniste » en ce qu'elle ne veut rien sacrifier des commodités, du confort et des plaisirs du monde. Ainsi *Isidora* de George Sand, où apparaissent des allusions à la figure de Marie-Madeleine, est un roman fondé sur l'idée du rachat par l'amour, qui purifierait tout ; le texte est exemplaire d'une pensée où le Christ, plutôt qu'au fils de Dieu, s'assimile à un « ami de l'humanité, [au] prophète de l'idéal » (*Spiridion* ; cité, p. 141), au garant du progrès de l'humanité. C'est pendant la rédaction d'*Isidora*, au reste, que George Sand propose une interprétation résolument politique de la Bible : « Ah ! que le clergé retrouve l'esprit véritable de l'Évangile, c'est-à-dire la doctrine d'égalité et de communauté [...] » (Lettre à Jules Michelet, 30 avril 1845 ; citée, p. 141-142.)

À noter que la section dévolue à Chateaubriand est complétée par une étude sur le livre de Job (qui fournit, comme on sait, la citation mise en exergue dans l'« Avant-Propos » des *Mémoires d'Outre-Tombe*) et par un développement sur « Chateaubriand au Mont des Oliviers », qui évoque la place et la signification de la figure du Christ dans l'œuvre de l'auteur des *Martyrs*.

*La Comédie humaine* n'est pas oubliée (Anne-Marie-Baron, Dominique Millet-Gérard). Balzac a-t-il voulu, avec son grand cycle romanesque, faire concurrence à la Bible ? Il est

question ensuite du *Cantique des Cantiques*, à nouveau, et de sa présence dans *Le Lys dans la vallée*. Le recueil ne fait pas non plus l'impasse sur les écrivains romantiques qui ne partageaient pas les désirs de restauration spirituelle manifestés par la plupart des auteurs français de l'époque. Ainsi, pour Stendhal (Béatrice Didier), la Bible est, en matière artistique, un repoussoir ; on aurait pu prolonger ces considérations avec un article consacré à Théophile Gautier.

Arrive avec le milieu du siècle le « moment » Flaubert (Sylvie Triaire) et, en littérature, l'établissement progressif du régime de la modernité. S'impose alors, par rapport à la Bible, un « dilettantisme » que Bloy dénoncera à propos de Huysmans (Gaël Prigent) : les livres sacrés deviennent de simples réservoirs d'images ou servent à planter des décors, comme dans les *Trois contes* ; Flaubert rejette le message évangélique tout en jouissant du texte biblique en esthète. Après Flaubert, on est « moderne » ou on est franc-tireur. Parmi les modernes, Zola (Jacques Noiray, Béatrice Laville) propose avec les *Quatre Évangiles* (*Fécondité, Travail, Vérité* et l'inachevé *Justice*) une réécriture « naturaliste », ou positiviste, de la Bible, un « contre-évangile » qui prend à rebours la béatitude « Heureux les pauvres d'esprit » et assimile l'ignorance au Mal : il est aussi question avec Zola de rachat de l'humanité par l'amour, par le savoir et par le progrès. Au nombre des franc-tireurs, Barbey d'Aurevilly (Laurence Claude-Phalippou) suggère, dans *Une histoire sans nom*, que le réel est devenu indéchiffrable parce que l'humanité ne sait plus lire la Bible. Quant à Léon Bloy (Pierre Glaudes, Lydie Parisse), il voudrait faire table rase de la modernité ainsi que de la spiritualité romantique bancale et frelatée ; il montre que l'« innutrition » biblique ne se limite pas à utiliser les textes sacrés pour peindre la toile de fond des

fiction ; une partie de son œuvre relève de l'exégèse (ainsi *Le Salut par les Juifs*) ; et Bloy envisage l'histoire de France comme « le Nouveau Testament continué, [...] une parabole immense, omise par les quatre Évangélistes » (*Le Fils de Louis XVI* ; cité, p. 336). Mais la modernité s'apprête à gagner la partie : pour Ernest Hello (Jean-Yves Pranchère), la littérature, devenue une sorte de bac à sable pour intellectuels, ne mérite plus de se réclamer de la Bible ; la production, ou la consommation, de romans apparaît comme l'activité de l'homme oublieux de Dieu et tentant — vainement — de se raccrocher à l'idée que la passion est le sel de l'existence. Il n'y a plus rien de commun, dès lors, entre le roman — témoignage de la chute de l'homme — et la parole divine de la Bible. Les considérations de Hello ouvrent sur un XX<sup>e</sup> siècle qui tournera le dos à la Bible.

F. Grenaudier-Klijn, E.-C. Muelsch et  
J. Anderson (dir.), *Écrire les hommes :  
Personnages masculins et masculinité dans  
l'œuvre des écrivaines de la Belle Époque*  
Paris, Presses universitaires de Vincennes,  
coll. « Culture et Société », 2012, 312 p.

Margot Irvine  
University of Guelph

Comme l'observe Mélanie Collado dans ce très riche volume, on a longtemps accusé les femmes de lettres de la Belle Époque de ne pas savoir décrire les hommes. Leur contemporain Jules Bertaut soutient en 1909 dans *La Littérature féminine d'aujourd'hui* (Paris, Librairie des annales) que « [s]'il est une partie faible dans la littérature féminine, c'est bien celle-là » (p. 77). Passant en revue plusieurs romans, d'Anna de Noailles,

de Marcelle Tinayre, Camille Pert, Jeanne Marni et Myriam Harry, il trouve que « les femmes de lettres, même les mieux douées, éprouvent une difficulté plus grande à observer et à résumer des caractères d'hommes que des caractères de femmes » (p. 97). Les onze études rassemblées dans *Écrire les hommes : Personnages masculins et masculinité dans l'œuvre des écrivaines de la Belle Époque* montrent que, si les femmes sont bien les personnages principaux de la plupart des romans écrits par les auteures de cette génération, elles créent néanmoins des personnages masculins convaincants qui, tout comme les personnages féminins, vivent une certaine instabilité identitaire du fait des importantes transformations sociales qui ont lieu en France durant la période qui s'étend de 1890 jusqu'à 1915. Comme l'indique Collado (p. 224), les protestations de Bertaut en 1909 contre les portraits masculins qu'il trouve dans les romans de ses contemporaines sont une autre expression de l'angoisse que l'on détecte dans la réaction de plusieurs hommes de lettres vis-à-vis de la prise de parole de la femme moderne.

Si certaines femmes de lettres de la génération de la Belle Époque commencent à être de plus en plus étudiées (Colette, Rachilde, Tinayre, de Noailles), d'autres méritent toujours plus d'attention de la part de la critique (Compain, Peyrebrune, Lesueur, Bentzon, Delarue-Mardrus) et il est fort intéressant de tracer un même thème à travers plus de 30 romans par 9 femmes de cette génération « oubliée »<sup>1</sup>. Le bel appareil critique de ce volume — qui contient des photographies de chaque auteure, une postface, une liste des pseudonymes des écrivaines de l'époque, une « chronologie au féminin » (qui, en

---

<sup>1</sup> L'expression est de Jennifer Milligan. Voir Milligan, *The Forgotten Generation: French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford, Berg, 1996.

plus des parutions d'ouvrages de femmes, passe en revue les nombreuses « premières » pour les femmes qui ont lieu pendant cette période), une bibliographie générale et un index — sera fort apprécié par les chercheurs à venir.

L'introduction, par France Grenaudier-Klijn, Elisabeth-Christine Muelsch et Jean Anderson, trace l'histoire de la Belle Époque, des progrès techniques, des nouveaux loisirs et des attitudes tenues à l'égard des femmes, surtout telles qu'elles sont exprimées dans une liste très utile de titres qui paraissent à l'époque et qui la prennent pour objet d'étude (p. 20). On suggère, dans cette introduction, qu'entre 1890 et 1915, « on écrivit principalement au féminin » (p. 15). Il est certainement vrai que la période marque une participation accrue des femmes aux carrières en lettres, mais loin de se tenir en marge des grands courants littéraires de l'époque, ces textes de femmes y participent et contribuent. Ainsi, Georges de Peyrebrune et Daniel Lesueur font des romans populaires et des romans de mœurs (Soccard, p. 84; Holmes, p. 94), les romans de Rachilde sont imprégnés des valeurs esthétiques et littéraires de la décadence (p. Bergeron, 117), et ceux de Marcelle Tinayre sont au croisement des littératures réalistes, naturalistes et décadentes (Grenaudier-Klijn, p. 137 et 139). Ce qui rapproche ces romancières, généralement plus éduquées et plus politisées que la majorité de leurs contemporaines (p. 18), est une conscience que plusieurs notions en vigueur pendant cette Belle Époque « ne sont plus en phase avec la réalité du moment » (p. 19). Cette conscience leur permet un regard ambivalent ou ironique sur l'idéal masculin de l'époque, fort intéressant à retracer, qui constitue une transgression subtile envers le discours dominant.

Organisé en ordre chronologique selon la date de naissance de l'auteure examinée, le volume commence avec un chapitre intitulé « Nouvelle Ève cherche Nouvel Adam : La représentation des hommes dans les romans de Louise-Marie Compain » par Christine Klein-Lataud. Se penchant sur les romans *L'Un vers l'autre* (1903) et *L'Opprobre* (1905), Klein-Lataud trouve chez Compain une belle description de la période de transition que vivent les femmes qui choisissent d'exercer un métier à cette époque et qui, pour ce faire, doivent renoncer au bonheur sentimental. Elles sont des « archéoptéryx » (p. 44), un genre intermédiaire entre le dinosaure et l'oiseau. Le « Nouvel Adam », qui reconnaîtrait la qualité de sujet de la femme et qui encouragerait son développement intellectuel aussi bien que sentimental, est envisagé par Compain mais est toujours un être théorique, à venir. Les similarités sont frappantes dans les quatre romans et les trois essais de Thérèse Bentzon, finement analysés par Jean Anderson dans le chapitre « La Famille au cœur de tout : Les relations homme-femme dans l'œuvre de Thérèse Bentzon ». Pour Bentzon, le paradigme familial idéal dépend, aussi, d'un homme qui n'existe pas encore (p. 66). Comme Compain, Bentzon compare les femmes de sa génération à des êtres hybrides, se servant de l'image de la chauve-souris, qui n'a de place ni parmi les oiseaux, ni parmi les rats et qui se sent, « au milieu des uns, de secrètes affinités avec les autres » (Bentzon, cité par Anderson, p. 64). En l'absence d'un compagnon mâle supérieur ou au moins égal, car les personnages masculins de Bentzon sont le plus souvent des débauchés, des êtres faibles et trop naïfs ou des égoïstes, la femme envisagée par Bentzon « ne sait ni s'envoler comme un oiseau, ni se cacher comme un rat, elle reste [une] créature hybride, indécise, inassouvie » (p. 64).

En se focalisant sur trois romans dans l'œuvre importante et trop négligée de M<sup>me</sup> Georges de Peyrebrune, Jean-Paul Socard montre que ce sont des images d'hommes violents que l'on retient surtout après la lecture de *Les Femmes qui tombent* (1882), *Le Roman d'un bas-bleu* (1892) et *Une séparation* (s.d.). La répétition de ces types masculins dans plusieurs romans offrirait une mise en garde pour les lectrices de Peyrebrune qui, néanmoins, imagine quelques rares hommes plus positifs qui encouragent le développement intellectuel et sentimental des héroïnes. Socard offre des arguments convaincants pour considérer les romans de Peyrebrune comme des « autofictions » qui s'inspirent de son enfance sans père, de son mariage désastreux et finalement de ses efforts d'établir une carrière de femmes de lettres à Paris. Les inégalités légales et sociales réelles de l'époque seraient donc à la base du portrait critique que Peyrebrune offre des hommes dans ses romans. En cela l'on constate des similarités avec les romans de Daniel Lesueur qu'analyse Diana Holmes dans sa contribution à ce volume. Holmes soutient que Lesueur ne met pas l'accent sur les défauts personnels de caractère de ses personnages masculins mais plutôt sur l'institution du mariage qui définissait le mari comme le chef de famille et, même avec le passage de la loi Naquet permettant le divorce en 1884, établissait différents critères pour le divorce selon le sexe du demandeur. Tandis que le personnage de l'amant adultère, chez Lesueur, représente une possibilité d'amour réciproque, de bonheur et d'épanouissement, les rapports conjugaux sont entravés par l'institution légale du mariage qui « présuppose l'identité profondément différente des deux sexes et établit entre eux des rapports de pouvoir inégaux » (p. 108).

Si Peyrebrune et Lesueur écrivent surtout des romans de mœurs et des romans feuilletons avec des affinités réalistes et naturalistes, les quatre romans de Rachilde analysés par Patrick Bergeron dans ce volume affichent la préférence des décadents pour la parodie, l'esthétisation du vice et le déguisement (p. 116). Bergeron montre que Rachilde questionne la hiérarchie des sexes et suggère la possibilité de construire de nouvelles identités en passant par la virilisation de la femme et la dévirilisation de l'homme. Tandis que la provocation est au premier plan des romans de Rachilde, France Grenaudier-Klijn souligne la dimension plus « discrètement contestataire » (p. 152) des romans de Marcelle Tinayre. L'expression est heureuse et pourrait s'appliquer à plusieurs romans examinés dans ce volume (hormis ceux de Rachilde) qui soulignent la fausseté du mythe masculiniste et invitent ainsi les lectrices à repenser la fixité de l'identité masculine et sa prééminence dans l'espace social (p. 136). Toutefois, Grenaudier-Klijn montre que Tinayre est plus subtile que ses consœurs Georges de Peyrebrune et Daniel Lesueur, par exemple, car chez elle, la physiologie d'un personnage qui semblerait signaler la présence d'un mâle « idéal » masque le plus souvent des failles, des contradictions ou des lacunes (p. 152). La physiologie des personnages de Peyrebrune ou de Lesueur est plus immédiatement lisible (voir p. 70 et 102, par exemple), selon les stéréotypes de l'époque. C'est bien la valeur d'un volume comme celui-ci de permettre au lecteur de noter ces distinctions entre les textes des femmes de lettres de ce groupe. Le second article consacré à Tinayre dans ce volume, par Élisabeth-Christine Muelsch, se penche sur l'évolution (rétrogradation?) du personnage masculin tinayrien, de la publication de *La Rebelle* (1905) à celle de *La Veillée des armes*

(1915), et montre à quel point Tinayre était sensible aux attentes de son lectorat. Le premier roman décrit une société où le travail des femmes est en expansion et envisage les changements dans les rapports homme-femme que cela pourrait entraîner. Le second, roman des temps de guerre, met en scène une société plus traditionnelle où s'affirment les valeurs masculines, où l'on glorifie une France virile (p. 176) et où la femme retourne au foyer.

La contribution de Brigitte Jandrey, « Colette : Une impression de masculin », adopte une approche psychanalytique afin d'examiner les portraits masculins et féminins des romans *La Vagabonde* (1910) et *L'Entrave* (1913). L'étude comparative de Nelly Sanchez repose sur une connaissance poussée du corpus de Colette et de Rachilde. Tandis que les autres contributions au volume examinent les personnages masculins surtout dans leurs rapports aux femmes (père, mari, amant), Sanchez se penche plutôt sur les différents âges de l'existence pour conclure que ce sont les périodes de crise masculine qui intéressent ces romancières, c'est-à-dire surtout la période de l'adolescence et celle de l'homme mûr. Il s'agit, dans les deux cas, d'un âge où l'identité virile n'est pas encore atteinte ou elle est dépassée et perdue. Les romancières profitent des théories médicales de leur époque qui « découvrent » l'adolescent seulement à la fin du dix-neuvième siècle et innovent en mettant en scène l'homme d'âge mûr et le vieillard, des catégories peu en faveur dans la fiction de l'époque. Auraient-elles inspiré Lucie Delarue-Mardrus? Dans son chapitre, « De quoi sont-ils si fiers? La défaillance masculine dans les premiers romans de Lucie Delarue-Mardrus », Mélanie Collado montre effectivement que le personnage de Georges dans *La Monnaie du singe* (1912) est un type d'adolescent,

tandis que le père du *Roman de six petites filles* (1909) représenterait l'homme d'âge mûr. Comme nous l'avons vu dans plusieurs autres romans des romancières de la Belle Époque, Lucie Delarue-Mardrus met en scène, elle aussi, des personnages masculins qui s'écartent de la norme sociale envisagée. Ainsi, les pères, dans ses romans, se dérobent le plus souvent à leurs responsabilités et sont loin de l'idéal du père de famille qui assure protection à son épouse et à sa progéniture (p. 232). Comme dans les romans de Delarue-Mardrus, les personnages masculins d'Anna de Noailles sont eux aussi incapables d'assumer leur identité masculine. À travers une étude des romans *La Nouvelle Espérance* (1903), *Le Visage émerveillé* (1904) et *La Domination* (1905), Vassiliki Lalagianni conclut que l'homme noaillien peut être ramené à deux types de personnages : le « surhomme » et l'homme timoré, ou l'homme dynamique et l'homme impuissant. Inspiré de Nietzsche, ni l'un ni l'autre de ces deux types n'arrivera à s'affirmer pleinement et le masculin noaillien aboutit à l'échec.

Dans sa postface au volume, Nicholas White propose de concevoir le champ des rapports entre les hommes et les femmes à l'aide du concept, adapté d'Eve Kosofsky Sedgwick, de l'*hétérosocialité*. Il souligne que plusieurs contributions à ce volume montrent des écrivaines qui tentent d'envisager, à travers leurs fictions, différentes façons de défaire les rapports hétérosociaux en place depuis le Code Napoléon et d'imaginer de nouvelles normes qui faciliteraient l'émergence de la femme dans la sphère publique (p. 269). C'est précisément la quête de nouveaux modèles qui correspondraient aux réalités changeantes de cette époque de transition qui fascine dans les romans examinés dans ce volume, et c'est bien le rôle de la fiction de proposer des solutions à la génération de femmes

« archéoptéryx » (p. 44) ou « chauve-souris » (p. 64). Lorsque Simone de Beauvoir, jeune fille, lit *Hellé* de Marcelle Tinayre (p. 28), elle est inspirée par l'héroïne du roman mais imaginera, et sera capable de théoriser, un compagnonnage affectif et intellectuel tout autre pour la génération de femmes suivante. Le collectif coordonné par France Grenaudier-Klijn, Elisabeth-Christine Muelsch et Jean Anderson sera désormais incontournable dans les études de la poétique des romancières de la Belle Époque et nous souhaitons qu'il inspire d'autres études ainsi que des rééditions de ce corpus fort intéressant.

N. Mauriac Dyer, P.-E. Robert et  
K. Yoshikawa (dir.), *Proust face à l'héritage  
du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*  
Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 272 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

On peut analyser la mise en scène d'un grand romancier. Que son objet soit le récit de faits, la peinture ou l'analyse de caractères, voire une interrogation sur le sens de la vie ; que son talent tende à une prolifération, comme celui de Proust, ou à une cristallisation, comme celui de Hemingway, il est amené à raconter — c'est-à-dire à résumer, *et* à mettre en scène — c'est-à-dire à rendre présent. J'appelle mise en scène d'un romancier le choix instinctif ou prémédité des instants auxquels il s'attache et des moyens qu'il emploie pour leur donner une importance particulière.

A. Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*

Tout lecteur a pu remarquer, sans pour autant toujours être en mesure d'expliquer clairement de quoi il s'agit, une non négligeable finesse « psychologique » dans l'œuvre de Proust. Avec une certaine malhonnêteté, on ne se surprendra pas qu'il y ait même eu des lecteurs pour qui l'adjectif « psychologique », surtout accolé au nom « roman », était compris comme le plus proche synonyme de « mondain », c'est-à-dire de « snob ». S'intéresser au psychologique, ce serait donc écrire un roman snob, et non pas un roman sur le snobisme. Proust s'est sans l'ombre d'un doute méfié de ce genre d'idée reçue, dont son entourage devait être rempli. Pour qui en douterait, le montre bien l'interview qu'il accorda au journal *Le Temps* (une lettre arrive toujours à destination...), entretien publié l'avant-veille de la parution du *Côté de chez Swann*, en novembre 1913. Tentant d'expliquer à Élie-Joseph Bois la nature de son entreprise romanesque, Proust revêt sa cape de théoricien et propose cette déclaration qui, par la puissance de sa métaphore, est restée justement célèbre : « pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude<sup>1</sup> ». Avant d'aller un peu plus loin dans notre amorce, on se permettra de citer à nouveau Proust, alors que ce dernier utilise la même image, cette fois dans le

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, « [Swann expliqué par Proust] » [1913], dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 557.

contexte explicitement romanesque du *Temps retrouvé*. La voici : « Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours inimitable des années, pareil à celui qui dans les vieux parcs enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude<sup>2</sup> ». Pour le bien de ce qui va suivre, il nous faut continuer dans cette voie, car plusieurs autres choses se doivent d'être développées.

Dans ces deux passages, il est ostensiblement question de la même chose : de temps, bien évidemment. Comme le relevait Pierre Nora, invité d'Antoine Compagnon au Collège de France pour le séminaire « Proust en 1913 », la *Recherche du temps perdu* n'a pas toujours été lu comme un roman intellectuel. Un des virages les plus importants dans notre façon de lire Proust, toujours selon le maître d'œuvre des *Lieux de mémoire*, a commencé à prendre forme au cours des années 1950, principalement vers la fin de la décennie, pour ensuite se cristalliser dans la parution d'un livre en particulier, le *Proust et les signes* (1964, pour la première édition) de Gilles Deleuze. Que Nora, âgé de ses quelque quatre-vingts années comme le duc de Guermantes, soit ou non dans le vrai, là n'est pas la question. Mais, pour parler comme l'amie de la fille du musicien Vinteuil, après tout, « cela n'en serait que meilleur ». La radicalité du geste de Deleuze a été, en partie du moins, de penser la *Recherche du temps perdu* comme roman intellectuel, et comme roman *pour intellectuels*. À cet effet, il a su établir

---

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 551.

toutes les analogies nécessaires afin que le héros du roman – le narrateur, que Deleuze rebaptise souvent « l'interprète » – soit l'exact alter ego du lecteur en général, et du lecteur philosophe en particulier. Leur tâche est donc analogue : il faut interpréter et, plus encore, interpréter les signes qui nous entourent (dans le monde réel comme dans le monde romanesque). Deleuze va encore plus loin, en ce qu'il établit une hiérarchie fixe (concept qui, en revanche, est très loin d'être proustien) entre les différentes « catégories » de signes. D'autres sous-divisions seraient possibles, mais gardons celles-ci, telles qu'indiquées explicitement par Deleuze : signes mondains, signes de l'amour, signes du monde sensible, signes du temps et signes de l'art. Les deux dernières, le temps et l'art, possèdent, et de loin, un rapport de force sur toutes les autres catégories. Par-delà le biographique, l'analyse sociale, la mise en scène de mœurs et la construction d'une intrigue, le temps est érigé en souverain bien, et l'écriture romanesque est la méthode qui permet de le découvrir et d'en rendre compte. Devant de telles vertus, on ne peut certes que s'incliner, mais peut-être n'est-il pas inutile de faire la lumière sur cette autre chose qui, bien qu'elle fût déjà installée sur scène, était néanmoins, et malencontreusement, restée dans l'ombre.

Donc, oui, la *Recherche du temps perdu* est un roman sur le roman. Plus encore, un roman sur le roman du temps (ou sur le temps comme roman à faire). Le temps est le mode de véridiction du roman en train de se faire, à la fois pour le lecteur et pour le héros. Proust insiste là-dessus dans les deux citations que nous avons relevées. Mais une chose risque d'être trop rapidement balayée du revers de la main (du moins, dans le dessin du paysage sans doute un peu trop grossier que nous tentons d'esquisser malgré les cahots de la voiture qui file en

cinquième vitesse), et c'est la question de la psychologie : de la psychologie dans le temps, comme le dit Proust lui-même. Ce concept peut certes être irritant, puisque, avant d'être un roman « sur le temps » et « pour intellectuels », la *Recherche du temps perdu* était lu par ses fidèles admirateurs et commentateurs comme un fin roman psychologique, c'est-à-dire un roman intérieur, de mœurs et de caractères. Notre intention n'est certes pas de renverser la tendance critique en prônant un retour aux sources et en prêchant les bienfaits peut-être étonnants des valeurs plus traditionnelles (même s'il n'y a rien de plus traditionnel aujourd'hui que d'affirmer candidement que la *Recherche du temps perdu* est un roman intellectuel sur le temps), mais il n'est pas impossible qu'à force de fixer le temps, on en ait oublié de regarder, même avec le regard le plus prude, la surprenante psychologie. Sans entrer dans les détails d'un développement que nous n'avons pas le luxe de nous offrir ici, nous voudrions en arriver à dire ceci : si la *Recherche du temps perdu* peut être lu en tant que roman « psychologique », ce n'est que dans un sens bien particulier et qui, d'ailleurs, n'est nullement incompatible avec la marque déposée de « roman sur le temps ».

Que le lecteur pressé nous excuse, car il nous faut encore pour un temps flâner avec certains concepts avant de nous offrir le luxe d'un saut qualitatif qui nous fera entrevoir de nouveaux horizons, et pas les moindres. Voici ce qui nous semble important, et que l'on devra expliquer, d'une manière ou d'une autre : la *Recherche du temps perdu* est aussi bien un roman *du* temps qu'un roman *contre* le temps, au sens où le temps qui passe représente à la fois la condition génétique de l'écriture romanesque et l'épée contre laquelle devra lutter la plume du romancier confortablement installé dans son salon.

On comprend alors un peu mieux les propos de Proust dans son entretien avec Élie-Joseph Bois : faire de la « psychologie dans le temps » le principe d'un roman en train de s'écrire équivaut à proposer une psychologie – voire une psychanalyse – *du temps* sous toutes ses formes (temps perdu, temps qui passe, temps qui revient, temps retrouvé, etc.). Le romancier qui s'intéresse non pas à la psychologie de ses personnages, mais à celle du temps qui passe et dans lequel ses personnages évoluent, ce romancier, donc, se doit de travailler d'une façon bien spéciale. Plutôt, il doit porter une attention particulière à l'être des choses, pour ensuite mieux décortiquer leur devenir. C'est pour cela, bien qu'il faille encore préciser cette intuition, que nous pensons que, pour Proust, la psychologie est l'exact équivalent de l'ontologie et que, par là même, la *Recherche du temps perdu* a été écrit comme une « ontologie dans le temps ». La « psychologie » proustienne est alors une ontologie *pluri-temporelle* : elle s'accorde aussi bien au passé et au présent qu'au futur, alors que l'ontologie classique ne s'intéresse qu'à l'étant, c'est-à-dire qu'à l'être dans son moment présent. Pour reprendre une expression d'André Bazin (un des grands penseurs et critiques de l'ontologie au vingtième siècle, avec Proust) quant à la radicale nouveauté ontologique de l'image cinématographique, à la suite de l'image photographique et de la peinture de la Renaissance : « pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement<sup>3</sup> ». Et, pour boucler de façon circulaire cette première boucle, peut-être que Deleuze n'a jamais été aussi proustien que dans ses deux *Cinéma* (1983 et 1985), alors qu'il définit, certes avec l'aide de Bergson, l'art cinématographique

---

<sup>3</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1958, p. 14.

en tant que « coupe mobile de la durée », ce qui est bel et bien une définition ontologique. De là à dire que l'ontologie du temps que Proust mène dans son roman est à l'image d'une psychologie d'essence cinématographique, il n'y a qu'un pas, qu'il faudra bien franchir un jour ou l'autre.

### ***Il était une fois... (le dix-neuvième siècle)***

Ces considérations bifurquantes nous ont finalement amené, non pas au cœur, mais à l'entrée du problème qui devra maintenant nous occuper. Étant donné que sa conception de l'ontologie est mobile, qu'en est-il de la notion d'Histoire (avec ou sans la majuscule) dans la *Recherche du temps perdu* ? C'est à cette question que tente de répondre le récent collectif *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*, résultat de la juxtaposition de deux colloques de 2010 : d'une part, « Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle : filiation et ruptures », à l'Institut franco-japonais du Kansai, et, d'autre part, « Proust et le XIX<sup>e</sup> siècle : tradition et métamorphose », à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Il n'y a pas à dire, en cette année qui marque le centième anniversaire de la parution du *Côté de chez Swann*, le dix-neuvième siècle est toujours d'actualité, peut-être parce que Proust, comme peu d'autres romanciers du vingtième, a su à la fois se placer dans son sillage et en faire un levier critique pour la pensée. Lorsqu'un romancier « ontologiste » comme Proust ressent le besoin – pour son œuvre, bien sûr, et jamais pour lui-même – de mettre sa fausse barbe et son monocle d'historien, c'est-à-dire en faisant de l'histoire un acte, et particulièrement l'histoire d'un

siècle, il s'agit d'« embaumer le temps et le soustraire à sa propre corruption », pour reprendre une autre formule hardie de Bazin. C'est grâce à la dimension performative du roman en train de se faire que l'Histoire pourra agir rétrospectivement sur elle-même et procéder, si l'on nous permet la métaphore, à son auto-analyse.

« Proust est-il un écrivain du dix-neuvième siècle ? » (p. 10) est la question posée par les éditeurs (Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa et Pierre-Edmond Robert) dès l'avant-propos de leur recueil biface. D'emblée, le questionnement repose sur le terrain mouvant de l'ontologie : les différents auteurs qui y participent recherchent tous *l'essence* de l'écrivain, *l'être* de son œuvre. Le dix-neuvième siècle, plus que beaucoup d'autres « sujets » du roman, permet de poser une telle question. Mais il faut par la suite se rendre compte que cette identité est loin d'être purement historique, à savoir qu'elle ne saurait se résoudre que par des dates et chronologies transcendantes. L'Histoire n'est pas faite d'Histoire. Au contraire, elle se construit à partir d'une gamme toujours nouvelle d'*histoires* de natures différentes. L'Histoire est comme une mise en scène : ce n'est pas un existant, mais un liant. Comme cette formule d'Élie Faure sur Goya que Godard aimait citer, l'histoire doit peindre non pas les choses elles-mêmes, mais ce qui se trouve *entre* les choses. Et que trouve-t-on entre les choses ? Le devenir, justement. Le devenir et le temps. L'ontologie proustienne, telle que nous avons tenté de la définir un peu plus haut, est originale en ce qu'elle ne s'intéresse pas à l'être en soi, mais à l'être dans son devenir. En d'autres mots, Proust s'intéresse à tous ces espaces indéfinis et changeants qui se trouvent, qu'on le veuille ou non, entre les choses, puisque la meilleure façon de comprendre un être est

d'abord de considérer ce qui l'entoure et ce qui le lie aux autres êtres et au monde. À lire la courte présentation des éditeurs de *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle*, d'autres questions ontologiques s'imposent déjà : qu'est-ce qu'un siècle ?, qu'est-ce qu'une époque ?, qu'est-ce qu'une limite ? L'intérêt du recueil est de montrer que les réponses, en elles-mêmes, sont toutes multiples, voire que la multiplicité est la meilleure réponse possible à chacune de ces questions. Pour un romancier et grâce à une œuvre de fiction, un siècle, ce peut être une diversité impressionnante de choses, d'êtres, de devenir et de temps, parfois minuscules : un personnage, un caractère, un geste, une manie, une figure, un cliché. La percée critique de l'analyse n'a d'égal que la finesse de l'investigation ontologique, ce dont font état la majorité des textes du recueil qui n'a pas fini de nous intéresser.

Grâce aux vingt-deux textes que propose l'ouvrage, le lecteur est ainsi amené à vivre une expérience ontologique qui permet conjointement de repenser le roman de Proust, l'histoire, le dix-neuvième siècle et le déroulement même du temps, et ce, à partir de certains concepts clés, analogues et complémentaires : l'héritage, la reprise, la métamorphose, la transformation. Et c'est évidemment le mélange des contraires qui sera privilégié : l'héritage n'est possible que par transformation, et la reprise demande nécessairement une métamorphose. Après tout, quoi de plus normal. Imaginons : quel serait l'intérêt d'analyser la survivance et la représentation du dix-neuvième siècle dans la *Recherche du temps perdu* si Proust ne l'avait en rien modifié, travaillé. Pour le dire simplement, il est normal qu'une enquête telle que celle menée par nos vingt-deux auteurs ne recherche pas le *même*, mais la *différence*. Toutefois, cela ne veut pas dire que nous devons abandonner pour toujours l'objectivité et nous contenter de la subjectivité d'un soliloque. Bien sûr, à aucun

moment de la *Recherche du temps perdu* Proust ne prétend faire autre chose qu'œuvre de romancier ; à aucun moment il ne se croit réellement historien. Mais nous refusons néanmoins de croire que la prude « objectivité » soit justement réservée à ceux qui, risquera-t-on à avancer, se « contentent » (les guillemets ont leur importance, car nous ne visons en rien la polémique) de jouer le rôle d'historiens en ne changeant pas une ligne de leur texte. C'est en usant des moyens propres au roman – plus encore, en usant de l'art romanesque pratiqué avec tellement de hardiesse qu'il s'en trouve repoussé vers de nouvelles limites – que Proust fait œuvre d'objectivité historique. Si l'on en croit l'idée bergsonienne que l'objectivité est la multiplication et le tournoiement des points de vue, alors que la subjectivité incarne plutôt ce qui est complètement et adéquatement connu par un sujet (« complètement », c'est-à-dire au mieux de ses capacités, en cela précisément qu'elles sont limitées), nul ne peut contester l'objectivité de Proust en tant que romancier, puisque son art réside justement dans le kaléidoscopique changement des focales par lequel le monde est observé et, du même coup, transformé. L'objectivité n'est donc pas la réduction du savoir à un seul et unique point de vue, mais l'ouverture à la multiplicité et à la concurrence des modes de véridiction, comme en témoignent toutes les abstractions et les opacités qui entourent l'idée même de dix-neuvième siècle dans la *Recherche du temps perdu*.

### ***Fenêtres ouvertes sur l'Histoire***

Le dix-neuvième siècle — son être, sa psychologie, ses métamorphoses, ses impossibles, etc. —, pour reprendre

une formule que l'on trouve à quelques occasions dans le roman, n'est ni plus ni moins qu'un « roman dans le roman », dont chacun des intervenants de *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle* devra livrer une facette de l'histoire. Et les éditeurs le disent bien : « vingt-deux articles composent cet ensemble où se croisent et s'accordent diverses perspectives à l'histoire des idées, des arts et des lettres, la critique génétique. La multiplicité des approches et du sujet restitue la complexité de la question abordée qui trouve ici quelques-unes de ses réponses » (p. 10). En d'autres mots, lorsqu'on opte pour la voie difficile de la multiplicité, on doit aussi emprunter celle de l'incomplétude, car elles sont parallèles. Mais là, et seulement là, est à même de se trouver et de vivre l'objectivité, historique ou autre.

Avec joie, on mettra maintenant l'accent sur le fait suivant, qui n'est certes pas à négliger, à savoir que la façon de lire *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle* est déjà donnée dans le roman même de Proust et, qui plus est, dans une scène célèbre. En effet, nous croyons ardemment que les articles du recueil sont à l'image de ces fenêtres du train roulant vers Balbec et du phénomène qui a tant fasciné le jeune héros de la *Recherche du temps perdu* alors que ce dernier se dirige pour la première fois vers cette contrée pleine de songes et de légendes, celle de la Normandie et de la Bretagne. N'étant pas un habitué des moyens de transport modernes, et encore moins des déplacements à grande vitesse, sans compter qu'il est encouragé par les effets de l'alcool que lui a prescrit son médecin pour faciliter le voyage, le héros constate avec une fascination qui n'a pas de nom l'incommensurabilité entre les fenêtres qui ornent respectivement les deux côtés du train en marche. Bien entendu, ce ne sont pas les fenêtres en elles-mêmes qui retiennent d'une façon tout obsédante son attention,

mais bien ce qu'il y voit, et, surtout, l'impossibilité radicale de raccorder la « vue » de la fenêtre à sa gauche avec celle de la fenêtre qui se trouve à sa droite. Cette incompatibilité entre la vision de gauche et la vision de droite permet au jeune héros de réfléchir sérieusement, mais aussi avec passion, à des concepts qui seront les piliers du roman qui l'attend alors même qu'il est en train de le vivre : des concepts tels que la fragmentation, la coexistence et, bien sûr, l'incommensurabilité de la multiplicité des points de vue et l'apparente impossibilité de leur union. Comment, se demande le héros, peut-on, *dans le même train*, voir, d'une part, une petite ville endormie avec la lune qui se reflète sur les toits des maisons et, d'autre part, les rayons multicolores d'un soleil qui paraît éternel ? La coexistence ne vient pas sans ses paradoxes. Et que fait le héros devant un tel problème au seuil de la métaphysique ? Il court d'une fenêtre à l'autre pour « rentoiler » les divers morceaux de paysage toujours changeants qu'il a sous les yeux. Cela est l'exacte tâche du lecteur de *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans la mesure où, lui aussi, à l'instar du narrateur, il doit courir d'article en article afin de recomposer et de faire la synthèse des impossibilités dont le dix-neuvième siècle proustien est fait et est capable.

Bien que les textes qui composent le recueil ne nous semblent pas d'égale qualité du point de vue des résultats, ils reprennent néanmoins tous, à de rares exceptions près qu'il est plus poli de ne pas souligner, la même méthode, en ce sens qu'ils mettent tous en avant un questionnement ontologique et, du même coup, font tous la reprise de la question proustienne de la « psychologie dans le temps ». L'enjeu de l'héritage ne se trouve donc pas seulement dans ce qui est étudié, mais participe tout autant à la manière dont l'investigation sera

menée — et elle sera menée, la plupart du temps, avec brio. De toute façon, comme nous l'avons déjà souligné rapidement, il nous semble préférable de lire *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle* d'une manière qui ne mette pas tant l'accent sur la qualité intrinsèque de chacun des textes qui composent l'ouvrage, au profit d'une lecture davantage kaléidoscopique où les articles ne sont que des points de vue complets en eux-mêmes, mais fragmentaires par rapport à une objectivité plus grande, celle, bien sûr, de la multiplicité ontologique du *devenir* et du *multiple*.

On remarque aussi que la plupart des problématiques et des sujets abordés dans les articles qui composent le recueil ne sont pas étrangers aux habitués des études proustiennes, récentes et moins récentes. En voici quelques-uns : Sainte-Beuve (avec beaucoup d'intérêt, par Chizu Nakano ; on soulignera d'ailleurs au lecteur les nombreuses et heureuses contributions des proustiens japonais qui, depuis beaucoup d'années déjà, portent un regard vigilant et affûté sur différents enjeux intrinsèques ou extrinsèques de la *Recherche du temps perdu*), Flaubert (à quelques reprises, par nul autre qu'Akio Wada et Mireille Naturel), Baudelaire (même constat, dont un texte de Jean-Yves Tadié), Stendhal (« Proust, Stendhal et les "sensations de l'âme" », un très beau texte signé Pierre-Louis Rey), les Goncourt (« Proust, cadet des Goncourt ? », par la spécialiste en la matière, Annick Bouillaguet), Balzac (c'est une évidence), le symbolisme, la critique d'art et la critique littéraire, l'Affaire Dreyfus (deux fois, et ce n'est pas de trop, par Eri Wada et Yuji Murakami), les guerres (entre autres à partir de Tolstoï, aux bons soins de Hiroya Sakamoto, ce qui est loin d'être une mauvaise idée). En revanche, certains sujets nous paraissent assez originaux, ou téméraires : « "Les yeux du corps et ceux de la pensée" — de l'idéalisme schellingien à la

multiplicité de l'être », par Hidehiko Yuzawa ; « Proust et le paysage "naturiste" : un renouveau poétique dans *Les Plaisirs et les jours* », de Keiichi Tsumori ; « Entre Esther et Rachel. Avatars proustiens de la "belle juive" », par la renommée Nathalie Mauriac Dyer ; « Proust et les deux Louvre, de 1895 aux années vingt » de Kunihiro Arahara, pour ne nommer que ceux-là.

On pense également au beau texte d'Antoine Compagnon, « L'autre XIX<sup>e</sup> siècle », qui, comme il le dit lui-même, tente de « prendre le problème à l'envers » : « Le XIX<sup>e</sup> siècle est surreprésenté dans le roman de Proust, mais il y a aussi d'immenses trous. Que dire de tout ce qui de ce siècle manque à l'appel dans la *Recherche du temps perdu* et dont l'absence peut déconcerter ? » (p. 167) La question de l'ontologie – car, le lecteur doit commencer à s'en rendre compte, il n'est pour nous question que de cela – y est principalement posée de manière « négative », à contre-pied. Comment alors ne pas se rappeler cette image, tirée de l'entretien avec É.-J. Bois, où Proust convoque à sa rescousse la « substance invisible du temps » ? Pour parler à la fois comme Bergson et comme Baudelaire, on pourrait dire que, pour Proust, le temps est ce chat qui fait ses griffes sur nos jours. Mais, d'un autre côté, il nous est également possible de mordre dans la durée, et parfois même de façon accidentelle : c'est bien cela, une réminiscence. Pour revenir à Compagnon et à son texte original, il est intéressant d'y constater que même ces choses, ces gens, ces événements, etc., dont Proust ne parle pas dans son roman ont tout de même pu y laisser quelques traces, d'une manière ou d'une autre. C'est pour cela que nous nous sommes autorisé à employer l'expression en apparence compliquée d'« ontologie négative » : définir l'être de quelque chose par ce qui a priori, mais aussi en bout de piste, ne s'y trouve pas et à la rigueur ne s'y trouvera jamais.

« Pour commencer, c'est l'idée même du XIX<sup>e</sup> siècle qui fait défaut à Proust, le siècle en tant que tel, comme période ou unité, marquée par une idée cohérente. [...] Le XIX<sup>e</sup> siècle de Proust, ce sont des œuvres et des hommes, non pas un ensemble ; c'est un fourmillement ou une fourmilière de détails, non pas un monument. Le siècle n'est pas vu comme il le serait par un professeur dans un manuel, par un spectateur de théâtre de boulevard, ou par un touriste visiteur de musée, mais il est vécu de l'intérieur, bien ou mal. Proust est encore dedans, jusqu'à sa mort en 1922. / Il parle de Chateaubriand, Balzac, Baudelaire ou Flaubert, de Monet, Renoir ou Moreau [on peut ici constater qu'il manque, étrangement d'ailleurs, d'études sur des peintres dans *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle*], mais il ne parle pas du XIX<sup>e</sup> siècle ; il parle des écrivains comme écrivains, des peintres comme peintres, mais il n'en parle pas comme d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas pour Proust un concept pertinent, une unité historique, à quelques exceptions près. » (p. 168) Ces phrases d'A. Compagnon, parmi les plus intéressantes et les mieux tournées du recueil – à nos yeux et à nos oreilles, du moins –, ciblent très bien les principales directions vers lesquelles peut se tourner la problématique du recueil, également défendue avec flegme et vigueur par bien d'autres proustiens ornant de leur patronyme sa table des matières. Pour le dire autrement, sans pour autant être en désaccord avec ces remarques d'A. Compagnon, ce qui serait absurde et par ailleurs inadéquat, on peut remarquer deux choses par rapport à la présence du dix-neuvième siècle dans la *Recherche du temps perdu*, ce qui reprend certaines thématiques que nous avons pu aborder plus haut au cours de ce compte rendu. Il y a donc au moins deux modes du dix-neuvième siècle dans le roman : le premier est le mode de la

présence, le second est le mode de l'absence. Grâce au texte d'A. Compagnon, qui offre au lecteur les outils nécessaires pour y réfléchir par lui-même, nous savons maintenant qu'il est plus adéquat de renommer ce second mode « présence d'absence », c'est-à-dire le mode du « je sais bien, mais quand même », ou encore « je sais bien, mais pourquoi ? ».

Pour nous servir d'un exemple d'A. Compagnon, « Courbet est par excellence l'artiste absent de l'œuvre de Proust » (p. 175). Or, cette absence, puisqu'elle nous fait signe, peut être comprise comme une présence d'absence, alors que l'immense majorité des absences ne sont, justement, que des absences, dans le sens doublement négatif du terme. Mais quand même, pourquoi la *Recherche du temps perdu* fait-elle fi d'un immense artiste comme Courbet, d'un peintre qui, bien plus que d'autres à qui un traitement de faveur est pourtant réservé, a pu faire sa marque dans l'essence et dans l'histoire du dix-neuvième siècle ? Voilà bien quelque chose que l'on peut se demander. Cette coexistence de deux modes ontologiques – présence et présence d'absence – n'est pas sans rappeler un enjeu contemporain, touchant à la fois le domaine de la psychanalyse et celui de l'histoire de l'art, et que Proust semble avoir d'une certaine façon annoncé : nous parlons du rapport entre le figuratif et le figural. D'un côté, nous avons le défilé des figures que nous connaissons et pouvons reconnaître pour ce qu'elles sont et, de l'autre côté, du côté du figural, il ne s'agit pas tant de figures que de puissances ou de pensées<sup>4</sup>. En opposition

---

<sup>4</sup> Un des meilleurs livres sur cette question est sans doute celui de Luc Vanchery, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011. On notera avec non moins d'intérêt le récent séminaire de Maxime Scheinfeigel, « Les puissances figurales de l'image » (19 février 2013, Université Paul-Valéry Montpellier III).

à ce qui sans l'ombre d'un doute « y est », c'est-à-dire la figure, émerge ce qui en apparence « n'y est pas », les puissances ou les pensées du figural. Par exemple, Balzac, mentionné à plusieurs occasions dans le roman, est majoritairement du côté de la figure, et Courbet du côté du figural. Mais on trouve aussi un figural balzacien dans la *Recherche du temps perdu*, comme il y a un figural baudelairien ou un figural cinématographique. C'est un autre des bienfaits du récent *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle* en général et du texte d'A. Compagnon en particulier que de montrer comment ces deux modes de la réalité – historique dans le cas présent – peuvent et doivent entrer en un rapport de conjugalité pour nous faire comprendre toute l'importance de cette notion majeure – et pourtant souvent négligée ou abordée par un mode inadéquat – qu'est le dix-neuvième siècle « dans » l'œuvre de Proust.

Par l'infinité de sens que peuvent prendre les puissances du figural qui jamais ne diront leur dernier mot, l'incomplétude, comprise dans un sens non pas négatif, mais positif, devient le propre même de l'idée proustienne de « siècle ». Les siècles sont une « légende du figural », c'est-à-dire qu'ils ne s'arrêtent jamais, si ce n'est pas dans leurs dates ou dans leur lettre, du moins dans leur esprit. Dans un passage bien connu de *La Prisonnière*, le héros explique justement à sa maîtresse Albertine que l'incomplétude est ce qui caractérise les plus grandes œuvres littéraires du dix-neuvième siècle : celle de Michelet, celle de Balzac, celle de Flaubert, etc. À nouveau, il est préférable d'entendre par là non pas une quelconque impossibilité, mais au contraire une trop grande puissance. En effet, Proust tente d'offrir des valeurs positives et constructives à l'idée d'inachèvement. Il en va de même pour *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle*, qui se veut davantage une amorce

qu'une somme : sa lecture réveille les pensées du figural qui dormaient en nous. Sous le mode du figuratif comme sur le mode du figural, la *Recherche du temps perdu* est une pièce essentielle de notre contemporanéité.

### ***Le siècle : une transduction***

Un autre moment de *La Prisonnière* souligne bien que la réalité se montre plus souvent que l'on ne peut le croire sous le mode du figural – mode que Proust associe fréquemment à l'involontaire. « Albertine était plusieurs personnes. La plus mystérieuse, la plus simple, la plus atroce se montra dans la réponse qu'elle me fit d'un air de dégoût, et dont à dire vrai je ne distinguai pas bien les mots (même les mots du commencement puisqu'elle ne termina pas). Je ne les rétablis qu'un peu plus tard quand j'eus deviné sa pensée. On entend rétrospectivement quand on a compris. "Grand merci ! dépenser un sou pour ces vieux-là, j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aie me faire casser..." Aussitôt dit, sa figure s'empourpra, elle eut l'air navré, elle mit sa main devant sa bouche comme si elle avait pu faire rentrer les mots qu'elle venait de dire et que je n'avais pas du tout compris », nous raconte d'abord le héros, dans un passage où les pistes de la jalousie et de l'intuition maniaque se brouillent autant que les temporalités de l'action. C'est dans ce genre de situations que l'art romanesque de Proust vole le plus haut, atteint des sommets comiques dignes de Molière et des pointes d'analyses aussi pointues que celles du maître Freud. Il faut imaginer cela joué au théâtre : « "Qu'est-ce que vous dites,

Albertine ? – Non rien, je m’endormais à moitié. – Mais pas du tout, vous êtes très réveillée. – Je pensais au dîner Verdurin, c’est très gentil de votre part. – Mais non, je parle de ce que vous avez dit.” Elle me donna mille versions qui ne cadraient nullement, je ne dis même pas avec ses paroles qui, interrompues, me restaient vagues, mais avec cette interruption même et la rougeur subite qui l’avait accompagnée. “Voyons, mon chéri, ce n’est pas cela que vous voulez dire, sans quoi pourquoi vous seriez-vous arrêtée ? – Parce que je trouvais ma demande indiscreète. – Quelle demande ? – De donner un dîner. – Mais non, ce n’est pas cela, il n’y a pas de discrétion à faire entre nous. – Mais si, au contraire, il ne faut pas abuser des gens qu’on aime. En tous cas je vous jure que c’est cela.” D’une part, il m’était toujours impossible de douter d’un serment d’elle ; d’autre part, ses explications ne satisfaisaient pas ma raison. Je ne cessai pas d’insister. “Enfin, au moins ayez le courage de finir votre phrase, vous en êtes restée à *casser...*” – Oh ! non, laissez-moi<sup>5</sup> !” ». Et la scène de continuer pendant des pages. Loin de nous l’idée de livrer au lecteur qui ne serait pas (encore) familier avec la *Recherche du temps perdu* le sens de cette expression énigmatique. Par contre, il nous faut insister sur la puissance allégorique qu’a cette scène pour notre propos. En effet, même questionnée pendant des jours et autant de nuits, Albertine ne pourra jamais expliquer avec l’aide du langage non pas la signification de ce « casser », mais la subite rougeur qui a envahi ses belles joues. Et, dans le même temps, il n’est pas impossible de corriger une réflexion du héros : en questionnant Albertine comme si la jeune femme n’était rien de

---

<sup>5</sup> M. Proust, *La Prisonnière* [1925], dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », respectivement p. 840 et 840-841 pour les deux citations.

moins qu'une criminelle, ce n'est pas sa *raison* qu'il veut satisfaire, mais, bien au contraire, sa *déraison*. L'expression d'Albertine, en effet, ne relève pas tant du figuratif que du figural. En témoignent d'ailleurs la rougeur subite de son visage et la perversité d'enquêteur du héros. Pour la jeune femme, il s'agit de dire quelque chose qui ne peut être contenu dans le langage, quel qu'il soit. Pour le héros, il s'agit qu'enquêter pour trouver une chose qui, à la rigueur, n'existe pas, car c'est une absence qu'il cherche.

Pourtant, il y a bien eu quelque chose ; nous l'avons vu ou, du moins, nous l'avons senti. Quelque chose a fait « tilt », et s'en est suivie une scène essentiellement romanesque. Une information vague, certes, abstraite, nous sommes tous d'accord, mais une information tout de même, a cherché à naître. Albertine n'a pas dit le mot magique, et voilà précisément ce que le héros tente de comprendre, à force d'interprétations, puis en voulant faire système avec tous les possibles qui ne sont pas manifestés. Pour parler comme A. Compagnon, qu'est-ce donc, sinon une façon de prendre le problème à l'envers ? Or, c'est justement de cette manière que Proust aime les aborder, et c'est ainsi que se comprend le mieux l'étrange présence du dix-neuvième siècle dans son œuvre. Et si le lecteur nous permet un dernier rapprochement, nous aimerions montrer en quoi l'idée de siècle – et particulièrement le dix-neuvième – dans la *Recherche du temps perdu* n'est pas sans affinité avec ce que Gilbert Simondon nomme « transduction » : « il y a transduction lorsqu'il y a activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre ; la transduction est apparition corrélative de

dimensions et de structures dans un état de tension préindividuelle<sup>6</sup> ». Un pied dans le figuratif et l'autre dans le figural – à l'instar de ces géants de la toute fin du *Temps retrouvé* qui enjambent des époques incommensurablement lointaines –, le dix-neuvième siècle proustien, c'est-à-dire le siècle auquel Proust fait face, le siècle qui se reflète dans son œuvre et le siècle qui tournoie comme les motifs d'un kaléidoscope, ce siècle, donc, on ne peut le rendre sensible, tangible, que par une « transduction analogique », car il est lui-même le siège d'une « structuration transductive » – sur laquelle met d'ailleurs l'accent le dialogue entre les vingt-deux articles qui composent la dialectique historique et ontologique de *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle*. Si la multiplicité, le devenir et le figural sont les éléments génétiques de la méthode, c'est qu'ils étaient déjà ceux de l'objet de la recherche.

Cela montre bien que, pour nous comme pour Proust, le dix-neuvième siècle n'est pas un héritage à encaisser, mais un héritage à *faire*. Et il n'y a peut-être pas de plus grande leçon que celle-là, puisqu'elle est une leçon constructive. De la rupture, il nous faut bâtir une filiation, comme il nous faut retrouver la tradition au sein de la métamorphose, la nouveauté à même la répétition. L'Histoire est une performance.

---

<sup>6</sup> Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'individuation* [publié en partie en 1964], Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005, p. 33.

Franc Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*  
Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature »,  
2012, 245 p.

Thomas Carrier-Lafleur  
Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Renoncez à penser que l'esprit de l'artiste ait contenu d'avance ce qui se manifeste dans son œuvre à mesure qu'il la fait ; ou ce qui n'advient que par les rencontres ultérieures de l'œuvre avec les personnes humaines qu'elle affrontera. Corrigez dans ce sens l'idée de message, et vous pouvez l'employer légitimement.

Étienne Souriau, *Clefs pour l'esthétique*

La plupart des lecteurs de Proust, du moins ceux qui, sans tricher, ont atteint *Le Temps retrouvé*, ont été confrontés aux positions radicales de l'auteur quant à l'ontologie de l'image cinématographique, et *contre* cette ontologie. Les accusations ne sont pas légion, mais elles frappent fort. Voici la première, sur laquelle il nous faudra revenir, et ce, pour plusieurs raisons : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents ». Et, tant qu'à y être, voici également la seconde charge, tout aussi assassine : « Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le "style", la "littérature" qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela, la réalité<sup>1</sup> ? ».

D'un certain point de vue, il s'agit là de deux passages importants pour la *Recherche du temps perdu* en général, et pour *Le Temps retrouvé* en particulier. En effet, ces lignes s'insèrent au cours d'un grand moment : l'*euphorie de la découverte* que représente « L'adoration perpétuelle », un des

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 498 pour les deux citations.

derniers épisodes du roman. Proust a su mener son alter ego autofictionnel à la limite de l'échec, de la dépression et du malheur. Comme peu d'autres personnages de fiction, il a expérimenté l'épreuve du scepticisme. Pour prendre les mots de Stanley Cavell<sup>2</sup>, le héros proustien, de naissance semble-t-il, a été doté d'une fulgurante « capacité au scepticisme ». Mais l'œuvre à faire – la *Recherche du temps perdu* – sera sauvée grâce à une série improbable de réminiscences, dont il n'est certes pas anodin qu'elles aient pour la plupart lieu dans une bibliothèque, témoignant du même coup d'une sorte d'autoréflexivité poétique de l'espace sur la pensée et sur le devenir. Jusqu'à ce moment fatidique, et même un peu après – car l'illumination de l'Adoration sera reprise par le ballet lumineux du « Bal de têtes », avec ses invités qui sont comme autant de réminiscences en mouvement –, le héros est un professionnel du scepticisme. L'objet principal de ses inquiétudes et de ses doutes : la littérature. Plus particulièrement, le héros proustien est sceptique quant à la réalité de sa propre vocation littéraire.

Le plus court résumé de la *Recherche du temps perdu* n'est donc pas « Marcel devient écrivain » (version Genette) ou « Marcel devient un grand écrivain » (version Descombes), mais « Marcel a vaincu son scepticisme et devient le héros de sa propre histoire ». On peut aussi dire que la *Recherche du temps perdu* est le ou un des grands romans du scepticisme, en cela que le scepticisme est ce qui permet à la fiction de prendre de l'expansion : il y a intrigue si, et seulement si, il y a aussi un

---

<sup>2</sup> Stanley Cavell, *Les Voies de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1979], trad. Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.

doute. D'une certaine façon, n'est-ce pas là le côté « hitchcockien » de Proust ? N'a-t-il pas su, comme le disait François Truffaut du maître du suspense, tourner des scènes d'amour comme des scènes de meurtre, et inversement ? Mais le scepticisme est également la forme que la fiction devra finalement dépasser pour renaître en tant que roman. En somme, la *Recherche du temps perdu* met l'accent sur trois modes du scepticisme : le contenu, la forme et le scepticisme comme *vérité* (Cavell parle souvent de « la vérité du scepticisme »), qui ne peut se révéler que lorsqu'on la dépasse. Ce dernier mode est fréquent dans la *Recherche du temps perdu* et se remarque par des expressions du héros telles que celle-ci : « avant je pensais que... mais aujourd'hui je sais que... ». « Avant je croyais ne pas avoir de don pour les lettres, maintenant je sais que ma vie a toujours été une vocation littéraire, et qu'un grand roman m'attend », voilà comment on pourrait paraphraser la seconde moitié du *Temps retrouvé*. De la question du scepticisme, Proust en vient à poser celle de la littérature, également indissociable chez lui de la question de la réalité, comme le montrent les passages que nous avons cités d'entrée de jeu. La question de l'« être romancier » qui se développe dans les pages plutôt théoriques de l'Adoration ne compte pas pour ses qualités intrinsèques. Jamais Proust ne fait de l'art pour l'art. À la rigueur, cette expression n'a aucun sens dans son univers, sauf pour les snobs. L'« être romancier » ne cesse de se dépasser lui-même, d'atteindre de nouveaux horizons, pour en venir à désigner, pour le héros comme pour le lecteur, un mode d'existence adéquat. Croire en la littérature, vaincre son scepticisme et ne pas désespérer devant l'œuvre à faire est pour Proust une manière d'être affecté par le monde et une manière de toucher le monde.

L'involontaire de la méthode proustienne (Proust met en scène l'involontaire comme méthode à découvrir et, si possible, à *enchaîner*, comme une prisonnière) fait en sorte que, grâce à la littérature, le héros contourne son scepticisme originel quant au monde et à la vie. Néanmoins, comme nous l'avons vu dans les passages précédemment relevés, cette sortie du scepticisme par le côté cour nous y ramène par le côté jardin. L'involontaire comme méthode a indiqué au héros deux modes de révélation du réel, pour le moins disproportionnés : d'une part, la littérature, d'autre part, le cinéma. Un autre passage du *Temps retrouvé*, antérieur d'une quarantaine de pages à ceux que nous connaissons déjà, le montre bien : « Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique ». Mais nous ne sommes pas au bout de nos réflexions, puisque, dans la même page, Proust y va de la déclaration suivante : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix<sup>3</sup> ». Cela étant, comment ne pas voir que le cinématographe est la marque même de Proust, c'est-à-dire son prix ? La *Recherche du temps perdu* est un roman écrit *au prix* du cinématographe : le cinématographe est, dans ces deux moments clés de l'Adoration, la marque du prix de la nouvelle pensée romanesque du héros sortant de son scepticisme pour rentrer dans la vérité.

Où nous en sommes, nous n'avons plus qu'à continuer notre démonstration, quitte à retarder encore un peu le véritable sujet du présent texte. Mais comme la bifurcation est

---

<sup>3</sup> M. Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 461 pour les deux citations.

la méthode proustienne par excellence, nous espérons que le lecteur trouvera en lui la force d'être clément. Or, il nous faut maintenant interroger cette *marque*, car le cinématographe est comme condamné à porter en lui tout l'odieux du scepticisme, une fois que l'innocence de la littérature et de la vie a été prouvée. Proust utilise clairement le cinématographe afin de faire passer un message théorique et, qui plus est, un message qui n'est pas des plus subtils. Cette utilisation *a contrario* du cinématographe comme validation de la littérature en tant que seul mode valable de l'esthétique et de l'éthique peut en effet paraître douteuse pour le lecteur qui, non moins que le héros, doit lui aussi jouer la carte du scepticisme. La *Recherche du temps perdu* est un roman qui nous *apprend à apprendre* le scepticisme et qui, par la même occasion, en vient à nous apprendre à douter de tout. Sans trop forcer, on en vient à une première conclusion : l'utilisation que fait le héros du scepticisme n'est pas encore adéquate, car si elle devient constructive lorsqu'il est question de littérature, elle ne reste que déconstruction pure lorsqu'il est question du cinématographe. La vérité du scepticisme, nous semble-t-il, va de pair avec la découverte de sa dimension constructive, voire constructiviste. En d'autres mots, le scepticisme ne devient un mode de la vérité que s'il parvient à se défaire de sa fâcheuse manie de tout vouloir déconstruire (n'en déplaise aux derridiens et aux « postmodernes »). Les passages cités de l'Adoration proustienne sont ainsi le troc d'un scepticisme (littéraire) pour un autre (cinématographique). À la lettre, ce transfert a laissé sa marque dans le roman, et il nous faut encore tâcher d'en évaluer le prix.

Un premier critère d'évaluation de ce scepticisme cinématographique improvisé serait d'évaluer le rapport

qu'entretiennent Proust et son héros (dans l'ordre de la réalité et dans l'ordre de la fiction) avec le cinématographe. Pour ce qui est du héros, le roman est catégorique : il n'a jamais mis les pieds dans une salle de cinéma. En fait, peut-être y est-il allé, mais le texte (car, contrairement à l'auteur de l'ouvrage qui nous intéressera bientôt, nous croyons que le texte *existe*) n'en a conservé aucune trace. La marque cinématographe de la *Recherche du temps perdu* n'est qu'une marque négative. Son prix n'est qu'une taxe de douane à payer avant d'arriver à la terre promise de la littérature pure. Et Proust, alors ? Si l'on en croit la correspondance, tout porte à croire que la réponse est à nouveau négative. Voici la phrase incriminante, adressée au journaliste Jean de Pierrefeu, avec qui Proust a échangé quelques mots à la suite de l'obtention surprise de son prix Goncourt, en 1919. La lettre est du 15 janvier 1920 : « je ne suis même jamais – ce que je regrette davantage car cela m'a beaucoup tenté – entré dans un cinéma<sup>4</sup> ». De deux pierres, Proust et son héros n'arrivent pas à faire le moindre coup. « Mais voyons, pourrait s'exclamer un lecteur perspicace, Proust, qui n'est décédé qu'en novembre 1922, a tout de même pu aller au cinéma à la suite de la rédaction de cette lettre du début de l'année 1920, non ? ». C'est possible, oui. Mais peu probable. La maladie qui a toujours hanté l'écrivain le rattrapait et, à en croire les biographes et la correspondance, ses sorties étaient de plus en plus rares. Et, à la limite, cela ne changerait rien à l'affaire si Proust, à la suite de cette lettre, était allé au cinéma tous les jours, puisque ces passages du *Temps retrouvé* ont été rédigés *en même temps* que *Du côté de chez Swann*, c'est-à-dire au début des années 1910. Le prix du scepticisme

---

<sup>4</sup> M. Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, t. XIX, Paris, Plon, 1991, p. 76.

cinématographique de la *Recherche du temps perdu* ne s'en trouve pas augmenté, au contraire. À l'inverse, on pourrait même douter de l'élévation romanesque que propose le héros dans les passages les plus théoriques de l'Adoration, car il nous semble assez loufoque que le roman à venir se hisse au-dessus de la mêlée en s'appuyant sur le cadavre de son adversaire fantôme.

Pourtant, et c'est là que nous voulions en venir, comment nier qu'il existe un *imaginaire cinématographique* chez Proust et dans la *Recherche du temps perdu* puisque, justement, le cinéma est pour l'écrivain quelque chose d'essentiellement imaginaire, une *cosa mentale*. Mais, à bien y penser, le cinéma est aussi pour Proust une *cosa scritta*, une chose écrite. Au moins deux textes, que Proust connaissait certainement, peuvent retenir notre attention. À partir d'une génétique de la fabulation, nous évaluons la possession d'un concept par un écrivain et, plus encore, la manière dont Proust peut relier le cinéma à d'autres concepts. Le premier texte d'importance qui peut avoir nourri l'imaginaire cinématographique de Proust est, pour ainsi dire, un texte « de famille », à savoir qu'il s'agit d'un ouvrage de son éloigné et somme toute mal connu cousin par alliance, qui n'était nul autre que le philosophe Henri Bergson. Comme le savent tous les bergsoniens et sans doute un nombre considérable de proustiens, le quatrième chapitre de *L'Évolution créatrice* – le *magnum opus* du philosophe, publié en 1907 – s'intitule « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique ». Bergson le dit bien : dans ce chapitre, il s'intéresse à « l'évolution des systèmes » en général, puis au « devenir réel » et au « faux évolutionnisme » en particulier. On devra ici tourner les coins ronds – d'autant plus ronds que l'écriture philosophique de Bergson est de celles qui peuvent se

lire et donc s'interpréter comme un roman –, et aller droit au but : il est en effet passionnant qu'un philosophe, et plus encore un philosophe au sommet de sa gloire, s'intéresse à ce point au cinéma, mais il est par contre assez regrettable qu'il ne le fasse que pour donner une métaphore des mauvais plis de la pensée humaine. Un moment de ce chapitre remonte à la surface, car il comporte une image que Proust retiendra, celle du « défilé ». À l'intérieur de quelques pages<sup>5</sup>, Bergson propose à son lecteur une petite fiction cinématographique, qui lui permet de différencier deux sortes de devenirs, tout en condamnant l'art cinématographique des images, du mouvement et du temps, et ce, d'un inébranlable point de vue ontologique. Le narrateur bergsonien – car l'écriture de Bergson, non moins que celle de Proust, a tout d'une mise en scène, ce que nous ne pouvons malheureusement pas développer ici – propose à son lecteur d'imaginer la reproduction d'une scène animée sur un écran, « le défilé d'un régiment par exemple ». Pour ce faire, il relève d'emblée deux manières. La première, de nature strictement fabulée, consiste en ceci : « Ce serait de découper des figures articulées représentant les soldats, d'imprimer à chacune d'elles le mouvement de la marche, mouvement variable d'individu à individu quoique commun à l'espèce humaine, et de projeter le tout sur l'écran. Il faudrait dépenser à ce petit jeu une somme de travail formidable, et l'on n'obtiendrait d'ailleurs qu'un assez médiocre résultat : comment reproduire la souplesse et la variété de la vie ? » Bergson est sans doute l'un des penseurs qui fonctionnent le moins par clichés. En fait, sa philosophie peut être comprise comme une incessante lutte *contre* les clichés. On le retrouve déjà dans ce court passage :

---

<sup>5</sup> Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], dans *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 752-753.

Bergson ne croit pas au cliché « soldat ». Dans son défilé, chaque soldat doit avoir *son* mouvement, même s'il n'est qu'un soldat parmi tant d'autres. L'habit ne fait pas le moine, pas plus que les bottes ne font le soldat. Néanmoins, et Bergson de le dire lui-même, cette « première manière » est impossible. Elle n'est qu'une fiction littéraire. Mais le philosophe a plus d'un tour dans son sac. « Maintenant, il y a une seconde manière de procéder, beaucoup plus aisée en même temps que plus efficace. C'est de prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanés, et de projeter ces instantanés sur l'écran, de manière qu'ils se remplacent très vite les uns les autres. Ainsi fait le cinématographe ». De la succession des immobilités rendue possible par le défilement monotone de la pellicule cinématographique dans le magasin du projecteur sera restituée une sorte de mouvement universel. Mais le philosophe ne saurait se laisser berner par un tel mécanisme, qu'il range aussitôt dans un autre magasin, celui des curiosités et des illusions :

Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, le mouvement en général pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfilet le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même.

Gardons tout cela en tête, car nous en aurons besoin pour une dernière pirouette, celle qui nous amènera au livre de Franc Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*. Mais puisque nous souhaitons effectuer un saut tout en douceur et ainsi faciliter la transition, certains éléments doivent encore sortir de leur ombre interprétative.

Nous avons en effet mentionné l'existence d'un deuxième texte qui, à la suite de *L'Évolution*, a certainement contribué à l'étonnant imaginaire cinématographique de Proust, lui qui aurait toujours regretté de n'avoir jamais pénétré dans ce lieu – aujourd'hui en voie de disparition – qu'est une salle de cinéma. S'intéresser à cet imaginaire cinématographique, voilà peut-être un acte analogue à celui décrit par F. Schuerewegen, à savoir « perturber [une] belle certitude » (p. 12). Mais n'allons pas trop vite. Nous n'avons encore rien perturbé et il est probable que nous n'ayons pas à le faire, puisque nous ne mettons pas l'accent sur la déconstruction. Tout ce qui est écrit ici peut se lire comme la construction – au sens théâtral du terme – de l'imaginaire cinématographique d'un écrivain qui n'a jamais vu un seul film. D'une certaine manière, le cinéma n'a jamais existé pour Proust. Ce n'était pas une entité ontologiquement constituée. Le cinéma est resté pour l'auteur de la *Recherche du temps perdu* une intuition *ex nihilo*, mais une intuition créatrice tout de même. Cet autre texte de formation de l'imaginaire cinématographique est d'ailleurs plus alambiqué que le système bergsonien, en cela qu'il s'agit d'un texte où il n'est à peu près pas question de cinéma. Il y est plutôt question de roman, et plus particulièrement d'un romancier, que Proust n'était pas sans connaître : il s'agit d'un article de Paul Bourget, ayant pour titre « Tolstoï » et qui a été publié dans *L'Écho de Paris* du lundi

21 novembre 1910. Après avoir vanté les talents tout bergsoniens de physionomiste littéraire – du monde intérieur comme du monde extérieur – du romancier russe (« personne n’a possédé à un plus haut degré le don d’immobiliser devant soi une physionomie, une attitude, un paysage, puis de dégager le détail signifiant et singulier, celui qui ne permet la confusion avec aucune autre physionomie, aucune autre attitude, aucun autre paysage »), il propose malgré tout une critique assez sévère : « Si l’art d’écrire consistait uniquement dans l’évocation, Tolstoï n’aurait pas de rivaux. Il suffit de le comparer à d’autres maîtres, un Balzac, un Molière, un Shakespeare, pour reconnaître qu’il lui manque une autre qualité, sans laquelle il n’est pas de chef-d’œuvre accompli. Cette qualité, la rhétorique classique la nommait d’un terme bien modeste : la composition. Le *Ménage de garçon*, *Tartufe*, *Hamlet* – je cite au hasard – sont composés. Ils représentent des types d’art très différents. Un caractère leur est commun : ils ont un milieu, un commencement, une fin, un point de vue. Rappelez-vous, par contraste, *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, ces récits qui pourraient continuer indéfiniment, où les incidents se succèdent comme les images dans un cinématographe, sans progression, sans perspective, sans plan général, ces tableaux déroulés sous une même lumière qui en détache le moindre relief, et tous égaux en importance ». Qui sont donc ces quelques-uns, pour reprendre les mots de Proust, qui « *voulaient* que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses » ? Certainement pas Bergson, et encore moins Bourget, car tous deux utilisent l’analogie de manière plutôt négative. Proust s’est d’ailleurs implicitement opposé à Bourget dans un essai de date incertaine nommé « Tolstoï », où il est écrit que son « œuvre n’est pas

d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité intérieure qu'elles ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour nous<sup>6</sup> ». D'un romancier de l'observation et du détail, tel qu'il était dépeint chez Bourget, Proust transforme Tolstoï en écrivain des lois. Peu importe qui a raison dans cette querelle critique. Ce qui est majeur, c'est que Proust, il faut le dire, est en train de construire un Proust à son image. C'est un autre passage du *Temps retrouvé* qui nous le montre : « Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails<sup>7</sup> ». Il faut donc en comprendre que les « lois » sont ce qui s'imprime dans la pensée de l'écrivain russe, comme chez Proust elles sont ce qui se grave dans un temple, c'est-à-dire dans le roman à venir. Mais cette pensée et ce temple, ne sont-ce pas là deux métaphores du procédé cinématographique de l'exposition et de l'impression de la lumière sur la pellicule ? La

---

<sup>6</sup> M. Proust, « Tolstoï », dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 658.

<sup>7</sup> Id., *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 618.

situation est quelque peu paradoxale, et c'est le moins que l'on puisse dire. Enquêter, comme nous tentons de le faire, sur l'imagination cinématographique de Proust et sur ses rapports avec l'esquive hors du scepticisme que propose la littérature nous amène à multiplier les opacités, afin de retrouver là où on l'attendait le moins un certain niveau de clarté.

Notre intuition – qu'il faudrait mettre à l'épreuve grâce à une enquête qui s'inscrit dans la durée, mais aussi grâce à une relecture de la *Recherche du temps perdu* à partir de ce point de vue singulier – est que Proust s'oppose assez radicalement au texte de Bourget, mais qu'il en conserve malgré tout la classification : il y aurait, d'un côté, les romanciers de l'observation et du détail, et, de l'autre côté, ceux des lois et du mouvement. Proust pense ici l'art romanesque en termes visuels, car tout est image : le détail est une image isolée, alors que les lois sont une série d'images qui s'enchaînent et qui se complètent. Mais, et là est peut-être le nœud de l'affaire, pouvons-nous également conserver la métaphore cinématographique utilisée par Bourget ? Si c'est le cas, nous aurions une association nouvelle et, de notre point de vue, heureuse : l'ontologie du cinématographe est la métaphore adéquate du roman des lois, de Tolstoï à Proust. Là où la photographie reste dans le détail, le cinématographe s'intéresse aux grandes lois. Il s'agit de mettre en avant des lois grâce à la restitution mécanique du mouvement, d'une part, et à la transformation ontologique du temps, d'autre part. Mais pour développer encore plus une telle idée, il nous faudrait sans doute faire un retour sur les différents moments de l'analyse qui nous a conduit ici et, en premier lieu, revenir sur les oppositions bergsoniennes quant au faux devenir qui, selon le philosophe, définit jusque dans son essence la projection cinéma-

tographique des images. Après tout, ce n'est en rien impossible, puis d'autres l'ont fait : par exemple Deleuze, qui fonde sa taxinomie cinématographique sur une actualisation de plusieurs thèses bergsoniennes de *Matière et mémoire*. « Même à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et beaucoup plus encore qu'il ne le croit<sup>8</sup> », dit bien Deleuze, pour des raisons que nous n'avons encore une fois pas le temps de développer, mais que nous ne pouvons qu'encourager le lecteur à consulter. Mais un tel traitement serait-il recevable dans le cas de Proust ? Le romancier, malgré les critiques que nous avons relevées, serait-il lui aussi de plain-pied avec le cinéma ? Pour reprendre une logique bergsonienne, arrive-t-il à Proust de penser le cinématographe d'une façon « non cinématographique », c'est-à-dire, selon Bergson ne l'oublions pas, le penser *de l'intérieur* ? Nous sommes intuitivement porté à répondre par l'affirmative, tout en précisant ceci : les seuls moments où Proust pense le cinéma « de l'extérieur », sans s'intéresser à la spécificité de son devenir, sont paradoxalement ceux où il est explicitement question du cinématographe, soit les passages du *Temps retrouvé* que nous connaissons. Alors, peut-on toutefois demander : quand Proust parle-t-il du cinéma d'un point de vue intérieur ? Notre réponse : quand il n'en parle pas, aussi étrange que cela puisse paraître. Cela voudrait donc dire qu'il y aurait une sorte d'involontaire cinématographique qui court et qui court dans le roman, comme le jeu du furet qu'aiment tant Albertine et les autres jeunes filles en fleurs. De cette façon, le scepticisme par rapport au cinématographe qui sera mis en avant dans les pages de l'Adoration serait d'emblée contourné.

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-temps*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1983, p. 85.

Par la force de l'involontaire et de la puissance figurale de ses images romanesques qui annoncent certaines modalités cinématographiques, Proust romancier aurait malgré lui tué dans l'œuf toutes les tentatives de Proust théoricien pour mettre des bâtons dans les roues du défilé cinématographique se transformant petit à petit en roman des lois. Voilà notre intuition, dessinée à gros traits. Nous ne demandons évidemment à personne de nous croire tout de suite. Certaines idées – et c'est là une des leçons de Proust – ont besoin de plus de temps que d'autres pour arriver à germer. C'est inexplicable, mais c'est comme ça.

**« Une ironie de méthode »**

Il y a néanmoins eu un lecteur précoce de la *Recherche du temps perdu* qui, avant tout autre, a su identifier – et encore, le mot est faible – les potentialités cinématographiques du roman de Proust. Nous voulons amener sur la scène de notre discours – tout discours demande un minimum de mise en scène, et toute forme d'expression constitue intrinsèquement un problème, au sens philosophique du terme – un texte que nous estimons trop peu connu (mais qui sait ?) : « Le cinéma à la recherche du temps perdu ». La thèse de l'auteur, Jacques Bourgeois (qui aurait surtout travaillé sur les rapports entre le cinéma et la peinture, mais aussi sur le dessin animé), est aussi claire que provocante : « Nous voulons seulement montrer, par les arguments qui vont suivre, que cette importance littéraire considérable de Proust, avec ses influences diverses, heureuses ou funestes, provient peut-être d'une erreur esthétique

fondamentale. En fait, son œuvre nous semble être bien autre chose que de la littérature et perd même passablement à être considérée seulement comme telle<sup>9</sup> ». Pourraient ici nous aider certaines considérations méthodologiques « posttextuelles » (il nous faudra redramatiser la genèse de cet adjectif) de F. Schuerewegen dans son dernier livre, par exemple celle-ci : « nous ne savons pas très bien ce qu'est véritablement un texte » (p. 12). Et c'est justement parce que Bourgeois ne le savait pas qu'il a pu laisser libre cours à ses propres intuitions et qu'il s'est offert le luxe de les développer pour en faire une sorte de système.

Reprenons certains points. Bourgeois commence son texte en établissant, avec raison nous semble-t-il, que la *Recherche du temps perdu* a constitué et constitue toujours à son époque (la fin des années 1940) un *hapax* littéraire. En tant que lecteur, on ne sait pas comment lire cette œuvre. Derrière son badge générique de « roman », pourraient bien se cacher des secrets ontologiques plus épicés, plus pervers même. Pervers, encore une fois peut-être, parce qu'involontaires. Bourgeois – comme tout bon critique, serions-nous tenté de préciser – convie son lecteur à adjoindre une grande part d'imagination au geste interprétatif de la lecture créatrice, ce qui donne entre autres ceci : « Imaginons maintenant Proust "cinéaste" et non plus écrivain, puisqu'il a besoin d'images au lieu d'idées générales pour s'exprimer. Metteur en scène, actif, il aurait eu la possibilité de composer ces images concrètement, pièce par pièce, non seulement dans l'espace comme le peintre, dont l'univers est en quelque sorte instantané, mais aussi dans

---

<sup>9</sup> Jacques Bourgeois, « Le cinéma à la recherche de Proust », *La Revue de Cinéma*, nouvelle série, n° 3, 1946, p. 19.

le temps, avec des décors et des acteurs vivants. Il aurait pu *construire* des images nouvelles au lieu d'avoir à utiliser celles qui dormaient au fond de sa mémoire d'homme de lettres, passif, attendant ce que le vulgaire appelle l'inspiration<sup>10</sup> ». L'investigation sceptique du héros quant à la portée affective et conceptuelle de la littérature se voit être reprise par le critique qui, doit-on remarquer, devient plus hardi et plus téméraire que le héros lui-même. Alors que ce dernier tente, comme le dit l'expression populaire, de ménager la chèvre et le chou (F. Schuerewegen utilise d'ailleurs cette expression pour parler de la méthode de Stanley Fish, auteur du bien connu *Is there a Text in this Class?*, précurseur ambigu du *posttextuel*), c'est-à-dire de restituer à la fois la littérature et la vie, Bourgeois montre que et Proust romancier et Proust théoricien (Proust *en tant que* romancier et *en tant que* théoricien) tendent tous deux vers une compréhension nouvelle du monde et de la vie qui ne peut en toute logique que mener à un *dépassement* esthétique et éthique de la littérature par elle-même. Sans aller aussi loin que F. Schuerewegen, qui affirme au début de son *Introduction à la méthode posttextuelle* (texte que nous présentons de manière oblique, comme le lecteur a déjà pu le constater) que « nous ne sommes même pas sûrs que les textes existent » (p. 12). Or, si la méthode doit être ironique – comme le réclame aussi F. Schuerewegen avec conviction et preuves à l'appui –, elle n'est pas pour autant nihiliste. Tant s'en faut. Bourgeois ne dit donc pas qu'il faut faire table rase du texte proustien pour le reconstruire de bord en bord. Si le posttextuel – « version évoluée et inquiète de la critique immanentiste, textualiste » (p. 12), lit-on au début du livre autour duquel nous tournons –

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20.

naît d'un acte radical ou aveugle de déconstruction, la méthode n'en sera pas seulement inquiète, elle sera tout bêtement malheureuse. Qui trop embrasse mal étirent, et qui trop détruit ne créera point.

C'est pour ces raisons, que nous examinons ici d'une façon presque expérimentale (à méthode expérimentale, compte rendu expérimental), que, après la lecture de *L'Introduction*, nous avons tendance à voir en Bourgeois un exemple précoce de critique posttextuel. Un tel rôle, F. Schuerewegen, encore une fois non sans raison, tente plutôt de l'accorder à Michel Charles, auteur d'une autre « introduction » ironique : *Introduction à l'étude des textes*. Mais le choix de Bourgeois, qui n'est pourtant pas un auteur du calibre de Michel Charles, est d'autant plus intéressant que son texte porte sur Proust, « exemple » que F. Schuerewegen met en avant dans son livre, aux côtés de quelques autres sujets expérimentaux, tels Barthes (en qui F. Schuerewegen se projette souvent), Chateaubriand, Hugo, Huysmans, Breton, Nietzsche, Olivier Rolin, et quelques autres. Cela dit, Bourgeois ne vise pas à affirmer haut et fort à qui veut bien l'entendre que la *Recherche du temps perdu*, en tant que texte, n'existe pas et que cette non-existence est riche de toutes les folies et de toutes les voluptés. Voilà peut-être un bémol que l'on pourrait apporter au dernier ouvrage de F. Schuerewegen, advenant le cas que l'on admette, de façon certes très classique, qu'il *existe*, et plus encore que cette méthode posttextuelle n'a pas d'autre choix que d'exister *en tant que texte* (nous prenons certes des risques, car l'auteur ne serait peut-être pas d'accord). Le posttextuel serait ainsi une reprise contemporaine de l'adage dostoïevskien « Dieu n'existe pas, alors tout est permis ». *Le texte n'existe pas, alors tout est permis*. C'est cette idée, qui

traverse tout le livre de F. Schuerewegen, qu'il nous faut encore éprouver, en continuant à utiliser les outils que nous avons bricolés sur notre chemin.

« *Harmonie rime avec cacophonie* »

Mais l'inverse est aussi vrai. En effet, pour F. Schuerewegen, la non-existence du texte introduit une sorte de discontinuité dans le fait littéraire, discontinuité que le critique – s'il est aussi auteur – devra transformer en continuité nouvelle. La non-existence de Dieu ne nous offre aucune liberté, c'est même le contraire. À faire ablation de la règle, on élimine aussi toute forme d'exception et, dans le même temps, une bonne part de créativité. Pour le critique, le texte est à la fois un objet, une rencontre, mais aussi un obstacle. Insister sur sa non-existence ou sur sa non-préexistence – le texte ne préexiste pas à sa lecture, autre idée à deux tranchants qui double en ambiguïté ce qu'elle a pu gagner en noblesse – déplace certes le problème, mais n'est pas un gage instantané de solution. Pour un critique comme Bourgeois – auquel nous avons naturellement tendance à nous identifier, ne serait-ce que pour l'innovation de ses intuitions –, l'adage serait plutôt le suivant : le texte existe, *donc* tout est permis. Il faut en effet comprendre – ce que ne veut pas toujours faire F. Schuerewegen, de notre humble point de vue bien sûr – que le concept d'existence est un concept à géométrie variable. À la suite d'un maître comme Étienne Souriau, nous sommes de ceux qui croient à la réalité des œuvres d'art, dans un sens qui dépasse la simple rhétorique métaphysique. Néanmoins, étant aussi sensible à l'éclectisme des travaux plus

récents de Deleuze, de Bruno Latour ou de Philippe Descola, nous jugeons souhaitable de miser sur l'existence essentiellement plurielle et multiforme de l'œuvre d'art. Et il en va de même pour le texte. Nous croyons, et « Le cinéma à la recherche de Proust » nous laisse penser sans trop de crainte que Bourgeois a eu une intuition similaire, qu'il y a un savoir à extraire des œuvres d'art. Et on pourrait même ajouter que cette extraction est l'une des tâches les plus méritoires de la philosophie et de la critique. Croire en l'œuvre d'art, et plus particulièrement croire en son existence, voilà l'arabesque méthodologique qui permet d'activer et d'actualiser la fonction réflexive propre à tous les arts.

« Le critique posttextuel ne lit pas, il produit et invente » (p. 222), dit encore F. Schuerewegen. À nouveau, il nous faut dire que nous ne sommes pas en désaccord radical et irréversible avec une pareille idée, même si nous la considérons quelque peu hasardeuse. La « posttextualité » a ses charmes, mais elle comporte aussi ses dangers. Le hic, c'est que la fiction et l'invention – écrire un texte critique *comme si* l'on écrivait un roman – sont érigées en transcendance, sans qu'une réelle enquête instauratrice ne soit menée. Le propre de l'œuvre d'art (il en va de même pour « un texte », en ce sens que le texte n'est qu'un mode ou qu'une incarnation possible des œuvres d'art), si tant est que l'on accuse réception de son existence, est précisément de nous permettre de contourner la ligne droite des doctrines et des idées reçues. La fonction réflexive du texte ne peut donc exister que si, et seulement si, on croit à son existence, dans un sentiment qui n'est pas sans rappeler l'extase du mystique. Repensons à Bourgeois, avec qui nous n'avons pas tout à fait terminé. En disant que le littéraire n'est peut-être pas le socle ontologique adéquat pour l'œuvre d'art à

essence variable qu'est la *Recherche du temps perdu*, il ne force en rien l'interprétation. En effet, son intuition n'implique nullement un déni de telle ou telle caractéristique du roman. L'œuvre de Proust n'a pour ainsi dire *pas le choix* d'être un roman, puisque c'est sous ce mode d'existence que l'auteur l'a pensée et produite, mais cela ne veut pas dire pour autant que la *Recherche du temps perdu* doit se contenter de n'être qu'un roman et rien d'autre. D'une certaine façon, Bourgeois, en critique posttextuel avant l'heure, souligne ce qui, à ses yeux, correspond à un important problème de « casting ». Évidemment, cette erreur de mode, Bourgeois ne prétend pas une seconde pouvoir la réparer. Proust a choisi le roman, pas le cinéma. Néanmoins, et c'est là que le texte de Bourgeois nous amène, plus d'un demi-siècle avant F. Schuerewegen, il y a une différence entre ce qui est dit *dans le roman* et *ce que dit le roman lui-même*. Au début du présent texte, nous avons tenté de développer cette idée, sans l'aide de Bourgeois et sans introduire le récent ouvrage de F. Schuerewegen, afin d'être en mesure de donner une première approximation quant au poids de cette pensée. Cette opposition – qui trouve des échos chez celles qui opposent la forme au contenu, ou encore le virtuel à l'actuel –, Bourgeois la rend constitutive de deux grandes voies de l'art cinématographique : « Le cinéma est l'art du mouvement de l'image, c'est-à-dire exactement et seulement ce que nous trouvons dans l'œuvre proustienne. Je dis le *mouvement de l'image* qui passe avant le *mouvement dans l'image*, contrairement à ce que pensent beaucoup de cinéastes<sup>11</sup> ». Faisant fi pour quelques secondes de l'objection de F. Schuerewegen par rapport à la (non) existence du texte en

---

<sup>11</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

tant que texte, il ne nous paraît pas impossible de risquer la connexion suivante : il y aurait un *mouvement du texte* et un *mouvement de ce qui est dans le texte*. Or, l'intérêt de la critique de Bourgeois est d'avoir su montrer et décrire les axes de plus en plus différents qu'adopte selon lui le texte de Proust. Et afin que ces axes puissent être effectifs, le texte doit bien évidemment exister. Comme le disait Souriau, « l'art est un travail » : un effort d'effectuation a lieu entre nous et l'œuvre d'art. Plus encore, pour un philosophe esthéticien comme Souriau, auteur d'un ouvrage majeur qui gagne à être relu, ayant pour titre *Les Différents Modes d'existence*, même l'œuvre à faire, l'œuvre en train de naître, même celle-là possède une existence. L'individu et la société ont ce que l'on pourrait appeler des « besoins esthétiques », que seules les œuvres d'art seront en mesure de combler, si tant est qu'on leur accorde le droit à l'existence.

Le mouvement dans le texte est en quelque sorte l'*action*, alors que le mouvement du texte serait analogue aux *émotions*. Ce sont les émotions, bien plus que l'action, qui sont le véhicule de l'instauration affective et éthique de l'œuvre d'art. On retrouve ici notre dualisme entre la lettre et l'esprit : mais il serait naïf de croire que le texte n'existe que par sa lettre, car il y a bien un, voire plusieurs modes d'existence qui sont redevables de *l'esprit de l'œuvre*. Le cinéma que Bourgeois nous convie à imaginer à partir de Proust répond à cette seconde catégorie d'existence. C'est-à-dire qu'une page de la *Recherche du temps perdu* ne correspond en rien à un découpage plus ou moins possible d'une séquence filmique qui serait transposable presque telle quelle, mais, au contraire, une page du roman porte en son sein et *entre ses lignes* une sorte de chaos de possibilités cinématographiques à l'état embryon-

naire. L'actualisation cinématographique de Proust que propose Bourgeois en 1946 est redevable au mode d'existence de l'esprit du texte, alors que, pour prendre un exemple du même ordre, l'adaptation d'*Un amour de Swann* réalisée par Volker Schlöndorff au cours des années 1980 met surtout l'accent sur la lettre du texte de Proust. Et le lecteur aura compris que – malgré certaines manies qui n'ont pas su nous convaincre (ce qui n'a en soi rien de fâcheux) – la méthode de F. Schuerewegen est elle aussi redevable au mode de véridiction de l'esprit, c'est-à-dire du virtuel. N'abandonnons pas ce filon.

### ***La méthode comme plan-séquence***

Si nous avons insisté, d'abord par nos propres moyens puis grâce au texte de Bourgeois, sur une lecture cinématographique de la *Recherche du temps perdu* – c'est-à-dire une lecture où le cinéma serait comme le point de vue d'où l'on voit défiler les divers modes du texte qu'il nous faut reconstruire –, c'est entre autres parce que l'art cinématographique, au-delà de la métaphore, nous paraît porter les fruits d'une réelle *mise en scène de la méthode*. Penser avec le cinéma nous semble la meilleure façon de décrire la méthode, surtout lorsque celle-ci, tel le postexuel de F. Schuerewegen, s'aventure sur les sables mouvants de la fiction. Citons à nouveau *L'Introduction* : « Lecteur, je construis le texte que je suis en train de lire comme s'il faisait allusion à un autre texte, ou à une série d'autres textes » (p.122). Ces séries associatives rapprochent F. Schuerewegen d'une certaine forme de critique thématique (Jean-Pierre Richard et Georges Poulet sont d'ailleurs évoqués

dans son livre), d'une recherche des correspondances entre les différents états du texte ou entre différents textes que le critique a beau jeu de connecter (et de connecter autrement). Que F. Schuerewegen insiste pour dire que le texte n'existe pas – sous aucune forme et sous aucun mode – nous paraît une incongruité de méthode, si ce n'est pas une faute grave. Mais peut-être sommes-nous injuste. Citons-le à nouveau, et plus longuement cette fois :

La tâche du commentateur [...] n'est pas de décrire un texte, mais de le *construire*. Il s'ensuit que l'on ne peut juger de la recevabilité d'une lecture critique en termes d'adéquation entre la description et son objet. La bonne question n'est pas : *le texte est-il bien décrit ?* Il faudrait plutôt la formuler comme suit : *étant donné que mon but est de faire exister un objet textuel, comment vais-je m'y prendre ? quel matériau vais-je utiliser ?* J'ajouterai qu'il découle également de ce présupposé de méthode que l'analyste, dans tous les cas, a intérêt à proposer des descriptions audacieuses, entendons par là : dont l'acceptabilité au départ ne va guère de soi. Même une analyse qui partirait d'une série d'informations manifestement erronées, ou contrefactuelles [cf. lire Proust en cinéaste, serait tenté d'ajouter Bourgeois], et qui parviendrait malgré tout, en respectant les critères de la communauté interprétative [concept de Stanley Fish : ceux et celles qui sont d'emblée favorables au mode d'interprétation choisi et à la nature des résultats produits], à un résultat satisfaisant, sera donc pour nous recevable. Car il faudra dire de cette analyse qu'elle est *productrice* de son objet et, partant, que, grâce à elle, notre connaissance des textes aura progressé (p. 143-144 ; l'auteur souligne).

L'existence est donc ce vers quoi tend la méthode. Mais il nous faut répéter qu'il est pour nous tout à fait inutile, voire vaseux, de dire qu'avant l'existence que lui donne le lecteur ou le pratiquant, l'œuvre d'art n'en possédait point. Celui qui parcourt le texte de F. Schuerewegen ne peut que remarquer la démarche mi-ironique de la part de l'auteur qui consiste à

souligner autant que faire se peut la radicale nouveauté de sa méthode. Avant de rédiger le présent compte rendu, c'était l'une des choses qui nous semblait avoir besoin d'un coup de bâton rhétorique, afin d'être redressée : il n'y a rien d'essentiellement nouveau dans *L'Introduction à la méthode posttextuelle* ou, plutôt, la nouveauté de l'ouvrage ne vient pas de ce que l'auteur croit nouveau. Scander la non-existence du texte n'a absolument rien de nouveau. On pourrait presque dire qu'il s'agit d'un geste réactionnaire, en partie du moins. Qui ne se souvient pas de la mort de l'auteur ? Mais nous avons aussi assisté à sa résurrection, entre autres grâce à ce même Barthes, ce que F. Schuerewegen reconnaît par ailleurs volontiers dans son chapitre consacré à ce chef-d'œuvre d'analyse et de méthode qu'est *La Préparation du roman*. Arriver à offrir une existence nouvelle au texte, voilà déjà une entreprise plus noble. Mais revenons à notre cinéma.

La méthode de F. Schuerewegen est donc associative. Elle consiste à mettre en relation, d'un point de vue souvent insolite, une quantité de textes ou d'états d'un même texte dans une sorte de matrice baudelairienne de correspondances<sup>12</sup>. L'idée n'est pourtant pas d'expliquer un texte par un autre (même s'il faut souligner au lecteur que F. Schuerewegen nous semble parfois tomber dans le piège de la critique comparatiste,

---

<sup>12</sup> On peut d'ailleurs s'amuser à noter au passage que Barthes a déjà écrit sérieusement sur le « cinéma » de Baudelaire, en 1954, dans « Le théâtre de Baudelaire » : « Ceci ne veut pas dire que les scénarios de Baudelaire soient absolument étrangers à une esthétique de la représentation ; mais dans la mesure même où ils appartiennent à un ordre somme toute romanesque, ce n'est pas le théâtre, c'est le cinéma qui pourrait au mieux les prolonger, car c'est du roman que le cinéma procède, et non du théâtre. Les lieux itinérants, les "flash-back", l'exotisme des tableaux, la disproportion temporelle des épisodes, en bref ce tourment d'étaler la narration, dont témoigne le pré-théâtre de Baudelaire, voilà qui pourrait à la rigueur féconder un cinéma tout pur ».

méthode classique et *textuelle* s'il en fut une), mais, au sein de cette série associative, d'arriver à *mettre en œuvre* une performance de lecture. Cela représente bien sûr le lot de plusieurs branches des études littéraires, mais il faut bien dire que *l'Introduction* met souvent le doigt sur les bons boutons à reformuler avec entrain et énergie certains éléments si près de nous qu'on a tendance à les oublier. Paradoxalement, la méthode posttextuelle, à ses meilleures heures (car elle a aussi ses heures sombres), nous fait renouer avec un véritable plaisir du texte. Pour revenir à notre filon, cette forme de série associative nous paraît trouver un équivalent intéressant dans le concept cinématographique de *plan-séquence*.

On lit dans *Le Vocabulaire du cinéma* de Marie-Thérèse Journot que le plan-séquence est « un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence<sup>13</sup> ». Et la séquence : « La séquence est une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans une suite d'événements isolable dans la construction narrative<sup>14</sup> ». On apportera tout de suite une nuance : l'intérêt de la méthode posttextuelle telle que pratiquée « avant la lettre » par Bourgeois ou encore telle que théorisée par F. Schuerewegen (ce n'est bien sûr que par goût du jeu que nous lui attribuons cette paternité qui, après tout, est fictive et relativement sans intérêt) est de constituer en un seul plan – d'un seul souffle – non pas une unité d'action, mais une *unité émotionnelle*, c'est-à-dire une continuité d'esprit. Voici par exemple un continuum fictionnel et méthodologique développé dans *l'Introduction* : « *À la recherche du temps perdu* est le récit

---

<sup>13</sup> Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006 [2002], p. 94.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 109.

d'une transformation miraculeuse : un coquillage se mue en clochette, puis en cloche, conforme à ses ambitions » (p. 49). La méthode sert alors de socle ontologique à la fiction du lecteur. Mais comment juger de la validité de l'intuition de ce dernier ? Justement par la série d'associations et de connexions que sera en mesure de construire sa performance. Disons-le sans réserve, car après tout nous ne demandons à personne de nous croire sur paroles : c'est bien là le plus grave défaut du livre de F. Schuerewegen, à savoir que ses descriptions – ses fictions méthodologiques – ne sont que rarement convaincantes, contrairement à la rhétorique toujours stimulante de ses exposés. Bref, on y remarque une incommensurabilité entre le dire et le faire, qui ne rend pas toujours justice à la méthode mise en avant qui, si on la lit dans le bon sens, peut tout à fait être stimulante et *utile*.

Or, si nous avons été tenté de (re)lire le texte de Bourgeois « Le cinéma à la recherche du temps perdu » à la suite de la découverte de la méthode de F. Schuerewegen, ce n'est pas, que le lecteur nous accorde sa confiance, par frivolité ou pour enlever le projecteur de *l'Introduction à la méthode posttextuelle*, principal objet de notre compte rendu. Pour tester une méthode, il faut parfois mettre de côté les détails (surtout si nous ne jugeons pas adéquates certaines de ses démonstrations) afin de valoriser le plan d'ensemble, ce que nous permettaient de faire la problématique « Proust et le cinéma », d'une part, et le texte de Bourgeois, d'autre part. F. Schuerewegen ne saurait nous en vouloir, si son désir d'instaurer une méthode est bien réel. Peu importe les réserves que l'on peut avoir à l'égard d'une méthode et à l'endroit de ses résultats, car le plus bel hommage que l'on peut lui faire n'est-il pas de s'en servir, justement en dépit de ces réserves ?

On terminera notre propre démonstration essentiellement *textuelle* en citant la suite et fin de la définition que Journot donne du plan-séquence dans son *Vocabulaire*: « Malgré une définition assez floue, cette notion participe à partir de 1940 de la construction d'un espace réaliste au cinéma avec pour corollaire la profondeur de champ, car elles permettent d'éviter le morcellement par le montage et de présenter en même temps plusieurs actions, laissant dire à Bazin que la perception visuelle s'approche du réel et respecte son ambiguïté ». La méthode ne doit pas jeter le texte avec l'herméneutique et la doctrine, mais au contraire rendre compte des ambiguïtés inhérentes au texte et, dans le même temps, mettre l'accent sur le mode d'instauration bien spécial que nous réservent certaines œuvres d'art audacieuses. C'est en ramenant tout en un seul plan, et en permettant à celui-ci de s'inscrire dans la durée, que la méthode sera capable d'être enfin constructive. Il y a donc un certain *réalisme de la méthode*, et plus encore un réalisme *autoréflexif*: il va de soi que « l'objet » de la méthode est aussi bien l'esprit du texte que l'esprit de l'interprète lui-même. En se débarrassant de sa trousse inutile de cosmétiques, l'interprète doit, au cœur même de sa performance interprétative, offrir au lecteur des images réalistes de l'instauration propre à l'œuvre d'art qu'il a choisi d'étudier et qu'il a ainsi décidé de mettre en avant de toutes les autres. Cette enquête autour de la non-existence ou sur la mort du texte nous aura donc appris ceci : il ne faut pas moins de texte, mais plus – davantage – de texte.

Le mouvement conceptuel de la méthode est indissociable de l'instauration éthique de l'œuvre d'art, en cela même que celle-ci existe et qu'elle fait partie du monde réel. Au cours du présent plan-séquence, nous avons pu voir que et

Tolstoï et Proust ont fait leur cinéma. Il en va de même pour le critique, qu'il s'agisse de F. Schuerewegen, de Bergson, de Bourget ou de Bourgeois. Avec la méthode, nous pouvons tous faire notre cinéma, et plus encore notre cinéma *réaliste*. Reste maintenant à savoir s'il y aura un public.

Akio Wada, *La Création romanesque de Proust : la genèse de « Combray »*  
Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2012, 204 p.

Thomas Carrier-Lafleur  
Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Je dois à la fois être et ne pas être.  
Søren Kierkegaard, *La Reprise*

« Par un étrange retour des choses, la critique "créatrice" cherche aujourd'hui une issue à la crise du formalisme profondément antigénétique de la sémiologie structuraliste en revenant au positivisme de l'historiographie littéraire la plus

traditionnelle, avec une critique appelée, par un abus de langage, “génétique littéraire” [...]. Concluant sans autre forme de procès du *post hoc* au *propter hoc*, cette “méthodologie” cherche dans ce que Gérard Genette appelle l’“avant-texte” la genèse du texte. Le brouillon, le croquis, le projet, bref tout ce que recèlent les calepins et les carnets, sont constitués en objets uniques et ultimes de la recherche de l’explication scientifique.<sup>1</sup> » Génétique des textes, génétique textuelle ou critique génétique, voilà bien des appellations qui, pour un sociologue littéraire (et critique) comme Pierre Bourdieu, ont tout pour faire rager. On reviendra sur ses raisons. Pour le Rastignac des études littéraires, cette nouvelle forme de critique est néanmoins un mode d’existence à conquérir, comme l’étaient les cercles parisiens au dix-neuvième siècle littéraire, s’il a le quelconque désir d’une ascension sociale remarquée. Mais une crainte se fait sentir : la génétique signe-t-elle l’arrêt de mort de tout édifice théorique ? La question se pose en toute légitimité, mais il faut être prêt à accepter la pluralité des réponses possibles. Il est d’une part indéniable que la génétique textuelle peut se comprendre comme un refus de l’analyse non scientifique. Pour le généticien, il est vain de tenter d’expliquer l’œuvre par tout ce qui lui est extérieur. Les théoriciens pourront autant qu’ils le souhaitent inventer des théories et des méthodes de plus en plus complexes, le fait est qu’aucune grille ne peut retenir une œuvre, c’est-à-dire le flux créateur par excellence. Le généticien reprochera à l’analyste de ne pas accorder un statut indépendant à l’œuvre étudiée, puisque ce dernier, de médiation en médiation, transforme le texte en simple support de l’analyse. L’œuvre est alors

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1998 [1992], p. 324.

l'occasion d'expérimenter une méthode qui, dans les coulisses les plus sombres, a clandestinement été conçue pour elle. L'analyste est un thaumaturge, qui s'amuse à faire marcher le lecteur sur le fil de l'indiscernabilité : jamais il ne saura si c'est l'œuvre qui a rendu possible la théorie, ou si c'est l'ordre inverse qui nous montre la voie de la vérité. S'il s'autorise à prendre des libertés, l'analyste se fait traiter de charlatan par le généticien, la valise pleine de brouillons à décrypter. L'édifice théorique est en péril, car le balancement est commencé. Mais, d'autre part, le généticien admire les conclusions de l'analyste, au point qu'il tente de les reproduire, à divers degrés d'inconscience. La génétique textuelle, la plupart du temps, ne dit pas radicalement autre chose, mais *autrement la même chose* que l'analyse. Les subtilités théoriques et méthodologiques nécessaires à l'analyste, car leur nombre souligne la complexité ou la finesse de son geste, viennent tout de même hanter le généticien. Il peut cacher ses ambitions, dire qu'il n'a pas d'idée préconçue alors qu'il se lance à la recherche des significances des avant-textes, mais il ne peut leurrer personne sur ce point : comme l'analyste, il a lui aussi besoin d'une transcendance, laquelle est, bien sûr, le texte publié. Le généticien se sait plus scientifique que son collègue l'analyste, mais il en vient à douter, lors de ses heures les plus sombres, de la sorte de science qu'il pratique. Son plus grand drame est qu'aucun avant-texte n'a le pouvoir de changer ne serait-ce qu'une ligne au texte imprimé. Le généticien, qui, comme l'analyste, est la plupart du temps un virtuose de la langue et de la démonstration, doit ainsi se contenter de montrer en quoi, contre toute attente, nous lisons finalement ce que nous lisons. Plus on remonte dans les variantes, plus on retourne dans les esquisses et dans les brouillons, plus le texte publié nous

semble improbable. Mais, on ne peut rien y faire, c'est malgré tout ce texte qui a été publié. Quel serait en effet l'intérêt de faire la génétique d'un texte non publié ? Le jeu des variations n'est intéressant que si l'on sait l'existence, même discutable, d'une fixité. L'édifice génétique repose-t-il sur des bases plus solides que l'édifice théorique ? Mieux, il y a-t-il une façon de retrouver une liberté à même la science, et vice versa ?

Devant toutes ces questions et objections, la solution de Bourdieu, sur qui nous avons promis de faire le point, ne nous semble toutefois pas la meilleure, voire ne nous semble tout simplement pas adéquate (le lecteur doit bien comprendre que notre critique de Bourdieu n'est pas définitive et n'a nullement la prétention de mettre en péril son entreprise de sociologie critique, qui ne ferait sans doute qu'une bouchée de la présente recension) :

l'analyse des versions successives d'un texte ne revêtirait sa pleine force explicative que si elle visait à *reconstruire* (sans doute un peu artificiellement) la logique du travail d'écriture entendu comme recherche accomplie sous la contrainte structurale du champ et de l'espace des possibles qu'il propose. On comprendrait mieux les hésitations, les repentirs, les retours si l'on savait que l'écriture, navigation périlleuse dans un univers de menaces et de dangers, est aussi guidée, dans sa dimension négative, par une connaissance anticipée de la réception probable, inscrite à l'état de potentialité dans le champ ; que, pareil, au *pirate*, *peiratès*, celui qui tente un coup, qui essaie (*peirao*), l'écrivain tel que le conçoit Flaubert est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre les périls que sont les lieux *communs*, les "idées reçues", les formes convenues.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 325. L'auteur souligne.

Si l'on suit l'auteur du *Sens pratique*, on ne fait que troquer une transcendance pour une autre : le texte imprimé pour le champ. La génétique n'est plus la génétique de l'écriture, mais une image légèrement décalée de la genèse du champ pour ou contre lequel s'est faite l'œuvre. La dialectique des champs et de l'habitus vient donc gommer l'évolution essentiellement littéraire du texte. En étant plus flaubertien que le maître lui-même, Bourdieu propose une version pour le moins étrange du travail du généticien, en ce qu'il n'accorde aucun respect pour ce qui est imprimé<sup>3</sup>. Le généticien comprend alors qu'il y a plus critique que lui et qu'il ferait bien de négocier avec l'analyste un terrain d'entente.

### ***Génétique et création***

C'est ici qu'entre en scène le récent livre d'Akio Wada, *La Création romanesque de Proust. La genèse de « Combray »*, paru chez Honoré Champion, dans la collection « Recherches proustiennes » et qui se donne pour but de « retracer l'histoire mouvementée de la création romanesque de l'écrivain » (p. 11).

---

<sup>3</sup> « Vous me parlez des turpitudes de la presse ; j'en suis si écoeuré que j'éprouve à l'encontre des journaux un dégoût physique radical. J'aimerais mieux ne rien lire du tout que de lire des abominables carrés de papier. Mais on fait ce que l'on peut pour leur donner de l'importance ! On y croit et on en a peur. Voilà le mal. Tant qu'on n'aura pas détruit *le respect pour ce qui est imprimé*, on n'aura rien fait ! Inspirez au public le goût des grandes choses et il délaissera les petites, ou plutôt laissera les petites se dévorer entre elles. Je regarde comme un des bonheurs de ma vie de ne pas écrire dans les journaux. Il m'en coûte à ma bourse, mais ma conscience s'en trouve bien, ce qui est le principal. » Gustave Flaubert, Lettre à la princesse Mathilde, dans *Préface à la vie d'écrivain. Extraits de correspondance*, présentation et choix de Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1963, p. 235-236. L'auteur souligne.

Disons-le maintenant, en espérant que cette position ne soit pas jugée comme une grave offense, si nous avons mis en scène certains enjeux de la génétique textuelle à l'aide des personnages du généticien, de l'analyste et de Bourdieu, c'est bien parce que cette profondeur de réflexion manque souvent aux ouvrages de génétique et que le travail d'A. Wada, malgré ses nombreuses qualités sur lesquelles on insistera avec plaisir, n'y fait malheureusement pas exception. Nous continuerons donc notre réflexion sur les différentes complexités de la génétique textuelle, tout en revenant le plus souvent possible à *La Création romanesque de Proust*, qui vient en illustrer les faiblesses et, plus fréquemment il est vrai, les forces. Nous tenterons également d'ajouter une certaine profondeur de réflexion à la question de la génétique en utilisant de manière métaphorique (en analysant) certains passages du roman dont la signification dépasse en tout point la dimension strictement narrative ou diégétique.

S'intéresser à « Combray », première partie de *Du côté de chez Swann*, c'est donc mettre l'accent sur la genèse de la genèse, choix tout à fait justifiable. Le pari du généticien n'en est d'ailleurs que plus grand : comme certains, par exemple Vincent Descombes (cf. *Proust. Philosophie du roman*), ont pu l'affirmer, « Combray » est en quelque sorte un antiroman. Dans cette ville de province, ne prime pas le romanesque, mais, tout au contraire, la répétition la plus monotone. Le lecteur a sans doute en mémoire le passage où le narrateur fait état du peu de changement nécessaire pour provoquer une nouveauté à Combray, par exemple la présence dans les rues d'un chien inconnu de sa tante :

« Ce sera le chien de M<sup>me</sup> Sazerat », disait Françoise, sans grande conviction, mais dans un but d'apaisement et pour que ma tante ne se « fende pas la tête ».

« Comme si je ne connaissais pas le chien de Mme Sazerat ! » répondait ma tante dont l'esprit critique n'admettait pas si facilement un fait.

« Ah ! ce sera le nouveau chien que M. Galopin a rapporté de Lisieux.

– Ah ! à moins de ça.

– Il paraît que c'est une bête bien affable », ajoutait Françoise qui tenait le renseignement de Théodore, « spirituelle comme une personne, toujours de bonne humeur, toujours aimable, toujours quelque chose de gracieux. C'est rare qu'une bête qui n'a que cet âge-là soit déjà si galante.<sup>4</sup> »

D'une certaine manière, « Combray » est un des blocs les plus « naturalistes » de tout le roman : il s'agit de montrer la réalité d'un espace-temps, Combray, mais à partir de ce qui peut se cacher de surréaliste dans cette approche réaliste du monde. La stratification de la narration est un des moyens utilisés par Proust afin de créer l'étrangeté de Combray, sans pour autant que celle-ci s'oppose à la réalité du petit village de province. La mise en récit épuise l'espace-temps combraysien et lui rend sa dimension de « monde originaire », c'est-à-dire de genèse. La *Recherche du temps perdu* s'ouvre donc sur une complexification radicale de la question de l'espace-temps. Pour le généticien, cette étrange genèse est le signe d'une enquête à mener. Si le but du romancier est de brouiller les pistes, à travers un redoublement mi-naturaliste mi-féerique des principes réalistes du roman balzacien en ouverture de son roman, la tâche du généticien, et il en va de même pour l'analyste, ne peut être que de plonger dans les opacités de cette étrangeté.

---

<sup>4</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 57-58.

« À l'automne 1909 commence l'histoire mouvementée de la dactylographie primitive, qui servira de document de base pour étudier l'évolution ultérieure de l'univers de Combray. Ce document, chargé de feuillets ajoutés, de corrections et d'ajouts autographes, et même de paperolles insérées, présente l'ensemble des couches composites du passé d'où surgira le futur "Combray". Il ne serait pas possible d'établir l'ordre chronologique de toutes les additions qui appartiennent visiblement à des époques différentes. On peut cependant discerner quelques points de repère dans ce labyrinthe à l'aide d'autres documents tels que les Cahiers de brouillon, les Carnets, la correspondance » (p. 31). À la lecture de ces lignes d'A. Wada, le lecteur voit poindre l'éperon d'un paradoxe, qui n'en est pas pour autant déplaisant pour la pensée, bien au contraire. Le monde originaire de « Combray » est un monde antiromanesque et atemporel qui n'en constitue pas moins la genèse du roman et l'objet d'étude du généticien. Ce dernier doit précisément clarifier ce que le romancier a mis tant d'efforts à rendre abstrait. C'est ce qu'on appellera le paradoxe de « Combray » : le généticien fait le travail inverse du narrateur et de l'auteur. Mais c'est dans le paradoxe que sa vocation réside, ce que montre très bien le travail d'A. Wada : le généticien de « Combray » doit se donner pour tâche de peser les inconséquences narratives, thématiques, perceptives, etc., s'il veut retrouver l'acte originaire du roman par-delà la contradiction radicale de son propre travail. C'est en développant les paradoxes des avant-textes que le généticien sera en mesure de rendre toute sa force et sa beauté au paradoxe originaire qu'est « Combray ». Plus encore que ne le croyait Bourdieu, les avant-textes sont vraiment un *espace de tension*, ce que remarque par exemple A. Wada lorsqu'il insiste

sur la poétisation progressive du « contraste entre l'au-delà et l'ici-bas » (p. 41) que mène Proust, d'abord inconsciemment puis de plus en plus consciemment. L'explication génétique, si elle est bien menée, a cette chance de pouvoir monter en puissance certains accrocs compositionnels qui, de proche en proche, offrent au texte publié toute sa complexité. On le voit encore grâce à un autre exemple, celui de l'incorporation du thème des *Mille et une nuits* dans l'« univers » de Combray, et, de manière plus significative encore, la graduelle juxtaposition de ce thème avec un autre thème majeur du premier chapitre de *Du côté de chez Swann*, soit celui des repas et de la nourriture. « L'univers fabuleux de l'Orient procure ainsi de la poésie, et même une sorte d'intemporalité au repas de la province ordinaire et répétitif » (p. 48), écrit justement A. Wada en conclusion de sa démonstration génétique.

### ***À la recherche de l'instauration génétique***

On notera enfin que, au-delà du point de vue original que le généticien nous permet de poser sur le monde paradoxal de « Combray », avec ou sans les guillemets, ce qui, avouons-le, n'est déjà pas mal, A. Wada mène aussi une enquête génétique sur l'évolution de certains personnages de Combray et sur la manière dont la rédaction de cette section a permis à Proust de préciser pour lui-même des enjeux liés au concept de totalité romanesque. Ces deux points sont importants, car ils permettent au lecteur d'expérimenter les effets pratiques de la génétique textuelle du premier chapitre de la *Recherche du temps perdu*.

Même si le village est par excellence un monde originaire, « clos et isolé » (p. 69), dès « Combray » se joue conceptuellement l'entièreté du roman. Le chapitre contient de manière enveloppée un grand nombre de personnages, de situations, de procédés qui, de volume en volume, se développeront dans le roman entier. « L'élément le plus important dans le développement de "Combray" depuis l'automne 1909 est notamment l'apparition de nouveaux personnages, tels que Vington (Vinteuil<sup>5</sup>) et sa fille, Bergotte, l'oncle Adolphe, qui initient le jeune héros à des mondes inconnus ; l'écrivain élabore parallèlement le récit des promenades du côté de Méséglise et du côté de Guermantes : promenades d'apprentissage en quelque sorte » (*ibid.*). Proust découvre ainsi son roman *en même temps que son héros*, et, par le fait même, en même temps que le généticien, qui rejoue les gestes de celui-ci comme de celui-là. Chaque personnage vient au monde du roman traînant avec lui son propre monde, si bien que le romancier doit voir à la fois à l'expansion de deux univers parallèles, mais indissociables. Dans le roman tel que nous le connaissons, les souvenirs de Combray sont dus au héros adulte, pour qui les nuits d'insomnie sont l'occasion d'un théâtre de la mémoire, d'un écran où viennent se projeter en

---

<sup>5</sup> Même si nous ne sommes pas spécialiste en la matière, on peut souligner ici qu'A. Wada va un peu vite en besogne : Vington n'est pas Vinteuil, mais seulement une moitié de sa personne. Dans un acte très significatif, qui fait la joie du généticien et qui lui montre que les heures arides de l'enquête finissent toujours par porter leurs fruits, on découvre que Proust a fait l'amalgame de deux personnages différents pour créer Vinteuil : d'une part, Vington, qui n'était pas musicien mais naturaliste, et, d'autre part, un certain Berget (on entend presque « Bergotte »), auteur mystérieux de la sonate et musicien attiré du petit clan des Verdurin. La généalogie d'un personnage romanesque n'est jamais simple et nous réserve toujours des surprises. Même l'analyste le moins « scientifique » devrait s'intéresser à cette leçon.

trois dimensions les réminiscences, évocations confuses et impressions variables qui l'habitent et qui le constituent. Théâtre de mémoire, oui, mais aussi théâtre de la conscience, Combray, plus que tout autre moment de la *Recherche du temps perdu*, fait montre d'une mise en scène non linéaire de la temporalité, à un tel point que dans de très nombreuses phrases viennent se superposer les époques différentes de l'enfance du héros.

D'une certaine façon, Proust s'essaie à une transposition romanesque de la pensée baudelairienne des « correspondances ». Le narrateur en proposera ce qui ressemble à une synthèse, à la toute fin de « Combray », tout juste avant « Un amour de Swann », le deuxième chapitre. On lit donc ceci, qui n'est pas sans augmenter la fréquence cardiaque du généticien, qui se reconnaît dans cette description : « Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux — entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris — sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui, dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation".<sup>6</sup> » Combien d'esquisses ont été nécessaires pour l'écriture de ce passage ? C'est évidemment une question pour le généticien, mais il ne peut y répondre pour le moment, car il est encore sous le choc de l'analogie entre son propre travail, qu'il croit à raison scientifique, et celui de l'insomniaque se prenant pour un géologue. Le généticien doit noter cette correspondance, qui

---

<sup>6</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 184.

rend plus tangible et plus compréhensible son travail : correspondance entre Proust découvrant, de cahier en cahier, qu'il est aux prises avec un terrible univers en expansion dont il est le seul responsable, mais correspondance aussi avec le héros narrateur, qui, en tant que personnage de fiction, expérimente et essaie de mettre à profit cette temporalité radicalement nouvelle, certainement riche de considérations qui dépassent la mécanique de la fable ou de la fiction. En ressort aussi ce principe : la linéarité est l'ennemie de l'analyse génétique, du moins dans le cas de Proust. À au moins deux reprises (p. 56 et 142), A. Wada utilise d'ailleurs une expression fort pertinente, qui vient pour ainsi dire sceller l'idée que nous tentons de mettre en avant : l'auteur de *La Création romanesque de Proust* parle en effet des « cahiers de montage » de l'écrivain. Proust reprend donc des morceaux — personnages, scène, description, objet, tempérament, action, etc. — de cahiers antérieurs afin de proposer la synthèse, provisoire il va de soi, de son travail d'élaboration. On peut imaginer le défi qu'incarne toutefois un tel cahier pour le généticien. Voici, « en chair et en os », ce qu'est un texte stratigraphique. Ce n'est plus seulement la rature qui compte, mais le découpage et le collage. Devant un tel travail, le généticien n'a d'autre choix que de mener une enquête *passionnée*.

Enchaînons maintenant avec quelques critiques, qui n'ont d'autre prétention que d'être, autant que faire se peut, constructives. Pour le dire simplement, avoir choisi de mener son enquête génétique autour de « Combray » est une arme à deux tranchants pour A. Wada, comme elle le serait pour tout généticien. C'est ce que nous disent les « cahiers de montage » : Proust n'est pas un écrivain qui se lance tête première dans l'écriture sans jamais regarder en arrière, sinon une fois le

manuscrit remis à l'éditeur. Si tel était le cas, il aurait publié *Jean Santeuil* de son vivant et peut-être, qui sait, n'aurait-il pas senti le besoin de travailler sur un autre projet, celui qui deviendra, après bien des questions et bien des crises, la *Recherche du temps perdu*. Les cahiers de « Combray », les dactylographies de *Du côté de chez Swann* et toutes les esquisses qui annoncent les événements du premier tome sont en effet riches d'une dimension réflexive, dont tente de rendre compte A. Wada dans son travail, nous le reconnaissons volontiers, mais avec peut-être quelques omissions ou erreurs de méthode. Il manque à *La Création romanesque de Proust* un dispositif qui rendrait possible une véritable instauration génétique de la création romanesque de Proust. Et qui dit instauration dit passion. « Nous ne sommes pas des grenouilles pensantes, des instruments de mesure objective et d'enregistrement aux viscères congelés », dit Nietzsche des philosophes dans sa préface au *Gai savoir*. La ligne de vérité de la présente recension est de dire qu'il ne doit pas en être autrement pour le généticien et pour l'analyste.

L'instauration génétique est donc *architectonique* (cf. Étienne Souriau, *L'Instauration philosophique*) et *réflexive*. Elle doit se penser elle-même pour penser son objet. Se mettre en crise, mais aussi insister sur ses avancées. Pour parler d'une telle chose, Souriau, avec grand intérêt pour le généticien comme pour l'analyste, propose le concept de « démarches dialectiques de la pensée instaurative ». Cette idée a tout pour intéresser, disions-nous, d'abord et avant tout pour la raison que peu d'œuvres romanesques pensent autant leurs conditions d'instauration que la *Recherche du temps perdu*. En sautant quelques étapes dans notre démonstration (que le lecteur a néanmoins le loisir de compléter pour lui-même), on

s'autorise ainsi à formuler la critique suivante : plutôt que de mettre l'accent sur « la création romanesque » de Proust, il aurait été plus puissant d'insister sur l'activité créatrice, et par là même génétique, de l'écrivain. L'écriture d'un roman est en elle-même et pour elle-même un grand roman<sup>7</sup>. C'est peut-être une des choses que l'analyste est en mesure de faire comprendre au généticien, qui a parfois tendance à se cacher sous les jupes de la science pour se défendre du manque d'interactivité de son écriture. La critique, pas moins que l'art lui-même, doit être à la recherche de la dialectique propre à l'activité instaurative. Sur ce point, le généticien n'est en rien différent de l'analyste ou du romancier.

Ce qui manque aussi à *La Création romanesque de Proust*, c'est le mouvement réflexif qui viendrait positionner l'entreprise génétique dans la critique littéraire, mais aussi dans le vaste champ humain des activités esthétiques (c'est ici que Bourdieu pourrait nous servir, après tout). Le généticien, pour soutirer le plein potentiel de sa méthode, doit accepter de peser chacun de ses gestes et ainsi d'expérimenter l'élasticité propre à toute critique. C'est la différence, énorme, entre la génétique en tant qu'activité, et la génétique en tant qu'idéologie. Ces détails génétiques qu'il faut patiemment déchiffrer dans les brouillons et

---

<sup>7</sup> Pourtant, le généticien s'en doute, sinon il ne pourrait pas avancer une telle affirmation : « c'est vers le début de 1910 que Proust commençait à formuler l'idée, si hésitante fût-elle, de retarder les révélations » (p. 121). Ou encore celle-ci : « *Le Temps retrouvé* est non seulement la conclusion du roman, mais celle de l'écriture de Proust. Celui-ci était à la recherche du "Temps retrouvé" au cours de l'année 1910, année de silence où il n'y a pas la moindre vague à la surface de sa vie sociale et privée, mais aussi année de travail où de vrais événements se produisaient dans sa vie créatrice. » (p. 179 ; ce sont là les tout derniers mots du texte de A. Wada). Le hic, c'est qu'il faut aussi se donner les moyens —et en premier lieu les moyens d'écriture — pour arriver non seulement à le dire, mais à le démontrer.

les manuscrits coexistent avec la grande forme romanesque, au même titre que le travail du généticien, qui n'est en rien précieux mais au contraire profondément organique, rend compte de ce dont la littérature est capable.

### ***Un horizon hypertextuel***

En dépit des critiques que nous avons pu soulever, à tort ou à raison, le lecteur doit savoir que *La Création romanesque de Proust* est un livre important pour entrer, même si selon nous ce n'est pas par la bonne porte, dans le laboratoire textuel proustien. D'un certain point de vue, qu'il nous faudra expliquer en guise de conclusion, la génétique permet ce que Pierre Lévy nomme un « mouvement général de virtualisation » (cf. *Qu'est-ce que le virtuel ?*), qu'un roman comme celui de Proust nous permet de comprendre dans toute son ampleur et sa majesté. Le généticien est en effet le critique qui trouve les bons gestes et qui manie les bons outils afin de déplacer le centre d'intérêt du texte aux avant-textes. D'une façon qui n'est pas que métaphorique, ces documents aux statuts ontologiques variables donnent l'image de ce qu'est le virtuel de la *Recherche du temps perdu*. Il y a ici un véritable jeu entre les modes d'existence. Du latin *virtus*, au sens de « force » ou « puissance », le virtuel ne s'oppose pas au réel (contrairement à la croyance populaire), mais au contraire doit être pensé avec lui, en ce sens que le virtuel, en principe, est toujours en voie d'actualisation. La génétique n'est pas aussi éloignée de l'analyse, grâce, justement, au mouvement de virtualisation qui consiste à partir d'une solution pour retrouver un problème. Voici donc le portrait : la *Recherche du temps perdu* est la réponse offerte au

lecteur à qui on aurait caché le problème. La lecture est la première manière de dématérialiser l'œuvre, d'en faire autre chose que des mots imprimés sur une feuille de papier. L'analyse et la génétique textuelles sont deux autres méthodes, tout aussi essentielles, pour reposer le problème de l'existence d'une œuvre donnée, d'où, encore une fois, l'importance pour la génétique d'adopter un point de vue non finaliste de la création littéraire.

Voilà en quoi il n'est pas sans intérêt de faire de l'hypertexte l'image de la critique génétique non finaliste : une critique génétique qui ne se donne pas le tout, une critique génétique du Tout ouvert, pour parler avec les termes de Bergson, autre grand penseur du virtuel. D'autres critiques, et pas n'importe lesquels, l'ont vu avant nous : « La complexité de la *Recherche* n'est autre que celle de ce qu'on appelle à présent un *hypertexte*. Nous parcourons, nous habitons la *Recherche* comme un hypertexte : on n'en a jamais de vue globale, même au dénouement, même après coup [...]. Tout déplacement dans la *Recherche* découvre de nouveaux paysages, de nouvelles perspectives, de nouveaux rapprochements, de nouvelles invitations à poursuivre le voyage, comme dans un hypertexte », dit Antoine Compagnon dans un texte fondateur, mais qui en même temps ne fait qu'effleurer un problème beaucoup plus poignant<sup>8</sup>. La génétique, sans pour autant mettre de côté son aspiration à devenir une science — la science du texte par ses avant-textes —, a néanmoins tout pour être aussi une philosophie pratique de l'instauration littéraire. Celui pour lequel la lecture est un vecteur de virtualisation, nous ne

---

<sup>8</sup> Antoine Compagnon, « L'hypertexte proustien », dans Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard / Musée du Louvre, coll. « Art et Artistes », 2003, p. 105-106. L'auteur souligne.

pouvons que lui conseiller de plonger sans même regarder dans le rhizome de la génétique textuelle. Si l'on croit aux bienfaits de la virtualisation, on ne pourra parler de la génétique qu'avec passion, et de la science qu'avec amour.

J. Guérin (dir.), *Dictionnaire Eugène Ionesco*  
Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et  
références », 2012, 712 p.

Johanne Bénard  
Queen's University

Près de vingt ans après la mort de l'auteur, le *Dictionnaire Eugène Ionesco*, dirigé par Jeanyves Guérin, a « l'ambition de fournir un état des travaux et de frayer de nouvelles pistes » (p. 22) dans le champ des recherches ionesciennes. Pour autant qu'un dictionnaire d'auteur ait une visée synthétique et qu'il soit produit par une équipe de spécialistes d'une œuvre, cette ambition ne paraît pas démesurée. De même, il semble opportun de publier maintenant un ouvrage général sur l'œuvre de Ionesco, si l'on considère que l'édition du *Théâtre*

*complet* dans la collection de la Pléiade par Emmanuel Jacquart (publié du vivant de l'auteur) date de 1991. On s'étonnera toutefois de trouver sous la plume du directeur du dictionnaire une entrée « Théâtre complet » très critique — « L'ensemble a vieilli [...] et aurait besoin d'être sérieusement toiletté. » —, qui déplore non seulement que certains inédits n'aient pas été alors publiés, mais aussi le soi-disant « manque de cohérence » de cette édition des œuvres théâtrales de Ionesco, qui continue pourtant à mon avis d'être un ouvrage de référence. S'agit-il d'un règlement de compte ? Comme je voudrais le montrer dans ce compte rendu, le dictionnaire de Jeanyves Guérin n'est pas lui-même absent de défauts et ne me paraît pas constituer un ouvrage définitif sur l'œuvre ionescienne. On notera ainsi une certaine inconsistance dans les renvois (non seulement certaines entrées comportent plusieurs renvois alors que d'autres n'en ont pas, mais encore ces renvois ne sont pas toujours réciproques) et dans les italiques (tous les titres ne sont pas en italiques, ce qui crée une certaine confusion dans le cas où il y a deux entrées consécutives pour une œuvre et un personnage éponyme); certaines entrées comportent des bibliographies substantielles, alors que des entrées importantes n'en comportent aucune ; finalement, quelques entrées (du type « onirisme » et « rêve ») auraient gagné à être regroupées en une seule, avec la possibilité d'un renvoi. De même, si on peut reconnaître l'intérêt d'un ouvrage qui recense la totalité des textes de Ionesco, en attendant une édition critique intégrale — Jeanyves Guérin regrette d'ailleurs dans la préface qu'elle n'ait pas encore été mise en chantier par un éditeur —, on doit aussi constater que certaines entrées demeurent décevantes<sup>1</sup>. En fait,

---

<sup>1</sup> Si, à la fin du dictionnaire, la bibliographie de l'œuvre de Ionesco et la notice biographique paraissent adéquates, la bibliographie des œuvres critiques, qui

il me semble que ce dictionnaire se situe plus modestement dans la mouvance des deux colloques qui ont eu lieu en France en 2009 (année du centenaire de la naissance de Ionesco) et auxquels les chercheurs peuvent maintenant avoir accès puisque les actes en ont été publiés<sup>2</sup>. Un bref survol des tables des matières ou des bibliographies à la suite de certaines entrées nous convaincra d'ailleurs des recoupements entre les collaborateurs, voire entre les articles et certaines entrées.

Comme il lui est suggéré dans « l'avis au lecteur », le lecteur du dictionnaire (à supposer qu'il ne se contente pas d'une consultation ponctuelle) peut emprunter différents parcours : les œuvres, « les grands thèmes et la dramaturgie de l'œuvre », les personnages, les interlocuteurs ou amis de l'auteur, les principaux metteurs en scène et praticiens de théâtre qui ont collaboré à la production des pièces, de même que les périodiques, journaux et revues auxquels Ionesco a collaboré. Tous ces itinéraires de lecture se valent-ils ? Sans prétendre pouvoir rendre compte de la totalité des entrées, je me permettrai ici de faire quelques recommandations. Sans hésitation, je dirai ainsi que les deux parcours qui risquent le moins de décevoir leur lecteur sont ceux des œuvres et des noms propres. Pour les pièces, de manière consistante, les

---

a le mérite de regrouper des ouvrages en différentes langues, semble un peu mince; à tout le moins, on regrette l'absence d'une note qui aurait justifié la sélection des titres.

<sup>2</sup> Un colloque tenu à l'Université de Provence a été publié sous la direction de Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand : *Eugène Ionesco : classicisme et modernité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2011. Le colloque de Cerisy a été publié sous la direction de Norbert Dodille et Marie-France Ionesco : *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010. Il faudrait aussi signaler ici l'exposition Ionesco à la Bibliothèque nationale de France, qui a eu lieu du 6 octobre 2009 au 3 janvier 2010.

entrées comportent un résumé assez détaillé, une analyse sommaire, la mention des principales mises en scène, une bibliographie qui indique les principales éditions françaises de la pièce, une liste des langues dans lesquelles elle a été traduite de même que quelques travaux critiques de référence. Tout y est, des pièces majeures de l'auteur aux pièces plus mineures, en passant par les inédits manquants du *Théâtre complet* (*Les connaissez-vous ?*, *Le Rhume onirique*, la traduction française par Ionesco de la pièce du dramaturge roumain, Ion Luca Caragiale, *Les Grandes Chaleurs*) et en allant jusqu'à la dernière œuvre de Ionesco : l'opéra contemporain *Maximilien Kolbe*, créé en 1988 et publié chez Champion en 2005. À ces entrées, on voudra peut-être ajouter celles des personnages qui, si elles ont parfois le défaut de plaquer une analyse psychologisante sur des figures abstraites ou contradictoires, ont le mérite de constituer une liste des principaux personnages de l'œuvre de Ionesco. Pour ce qui est des autres œuvres de Ionesco (textes en prose, recueil d'essais et articles), dont certaines sont toujours inédites ou n'ont toujours pas été rééditées, les entrées sont suffisamment substantielles pour valoir le détour<sup>3</sup>. Il me semble également que le parcours des noms propres (interlocuteurs ou publications) demeure une valeur sûre, parce qu'il permet tant de donner le portrait d'une époque que de répertorier les importants praticiens de théâtre qui ont côtoyé cette œuvre.

Mes réserves les plus importantes ont trait aux listes d'entrées plus générales, qui sont plutôt inégales. Le lecteur qui rechercherait des définitions ou des réflexions synthétiques sur des concepts à valeur historique comme « absurde » (qui

---

<sup>3</sup> On consultera deux articles substantiels sur la « danse » et la « peinture » pour découvrir des aspects moins connus, mais néanmoins importants, de l'œuvre de Ionesco.

constitue la première entrée !), « anti-théâtre », « avant-garde », « nouveau théâtre », « réalisme » se retrouvera au mieux avec quelques références à des textes de Ionesco qui les ont commentés ou à des théoriciens ayant produit des définitions marquantes (par exemple Martin Esslin) et, au pire, avec quelques lieux communs ou clichés. De même, on pourra être déçu par les entrées du type de « langage », « mots » ou « littérature », qui ne présentent pas les articles de fond qu'on serait en droit d'attendre sur l'œuvre de Ionesco. Plus intéressantes à mon avis sont les entrées qui déclinent le paradigme du « comique » (et sa contrepartie obligée, le « tragique ») — « burlesque », « farce », « grotesque », « ironie », « parodie », « satire » — ou les entrées qui sont en rapport avec la « théâtralité » (elle-même une excellente entrée) — « corps », « dialogue », « didascalies », « dramaturgie », « geste », « hors-scène », « objets », « lumière », « scénographie », etc<sup>4</sup>. Restent ensuite les entrées sur des thèmes de l'œuvre (« angoisse », « culpabilité », « finitude », « mémoire », « mort », « mythe », « temps », « transcendance », etc.) ou sur des sujets généraux qui sont plus en rapport avec la biographie de l'auteur, voire avec la période (« conformisme », « dissidents », « fascisme », « guerre », « histoire », « idéologies », « nazisme », « orthodoxie », « totalitarismes », etc.), dont on ne peut certes nier la pertinence, mais qui ne sont pas toujours à la hauteur. En fait, si, pour finir, il me fallait recommander un seul parcours, ce serait celui des entrées que je désignerais comme les thèmes-tropismes de l'œuvre : « accélération », « ascension », « chute », « descente », « encerclement », « enlèvement », « labyrinthe », « légèreté », « métamorphose », « prolifération », etc. Ces

---

<sup>4</sup> Pour cette dernière liste, j'aimerais signaler ici la qualité des articles de Benoît Barut.

entrées, qui feront voyager le lecteur dans l'ensemble de l'œuvre de Ionesco, nous permettent d'en saisir la quintessence, nous rappelant que le « nouveau théâtre » est peut-être celui qui a le premier tenté de faire coïncider l'imaginaire dramatique et l'espace de la scène, ne révélant pas seulement le défaut des langues, mais tentant d'y suppléer par la célébration des images, des corps et des objets.

Toutefois, la véritable question qui se pose par rapport à la valeur de ce dictionnaire pourrait se ramener à une question plus fondamentale, qui tient à la nature même de l'œuvre de Ionesco. Or, s'étonnera-t-on qu'au moment d'entreprendre la rédaction de ce compte rendu, j'avais eu envie de relire la préface du livre de Foucault, *Les Mots et les choses*, qui fait référence à un texte de Borgès, citant lui-même, on s'en souviendra, l'encyclopédie chinoise ? Ce qui m'a valu ensuite une période de questionnement me faisant mettre en doute la pertinence non seulement de mon compte rendu, mais du dictionnaire lui-même. Si je décidais de rendre compte d'un dictionnaire qui, malgré ses défauts, constituait un outil de recherche valable, il faudrait l'accompagner d'un épilogue sur l'intertexte foucauldien. Car le malaise qu'avait ressenti Foucault devant le caractère hétéroclite de l'énumération citée par Borgès, prouvant pour le philosophe qu'« il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas ; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite » (p. 9), était bien l'exacte contrepartie du malaise qui m'était venu à la lecture de ce dictionnaire, dont l'ambition pourrait être justement de venir à bout de tout l'hétéroclite de l'œuvre de Ionesco. Là où Foucault avait voulu penser la possibilité d'un

désordre profond où les mots et les choses ne trouvent pas un « espace d'accueil », les auteurs du *Dictionnaire Eugène Ionesco* avaient cherché, dans un mouvement parfaitement inverse, à ordonner « les mots et les choses » qui ne trouvaient pourtant leur raison d'être que dans le désordre proprement ionescien de l'incongru ou, pour emprunter le terme préféré du dramaturge, de l'insolite. Sans vouloir prôner un mimétisme critique, je voudrais donc en dernier ressort mettre en garde le lecteur de ce dictionnaire des effets malencontreux d'une tentative de mise en ordre d'une œuvre fondamentalement réfractaire à la raison. Peut-être après tout n'y a-t-il pas meilleur parcours pour ce dictionnaire que celui du lecteur qui s'y aventurerait sans idées préconçues et sans trajets prédéterminés, avec le seul désir de préserver pour cette œuvre forte du XX<sup>e</sup> siècle ce sentiment d'étrangeté qui nous la fait aimer !

Claire Richard, *Politiques de la littérature,  
politiques du lien chez Antoine Volodine  
et François Bon*

Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012, 224 p.

Stéphane Inkel

Université Queen's

La « transitivity » retrouvée du roman français contemporain, suivant le diagnostic de Dominique Viart, coïncide, depuis quelques années déjà, avec un élargissement des enjeux qui intéressent les chercheurs à la suite du structuralisme et de ses dérivés. On retrouve ainsi chez les critiques du contemporain une préoccupation répandue pour le politique, au sens le plus général du terme, qui fait écho aux tentatives de redéfinition nombreuses dont il est l'objet chez les philosophes continentaux, de Jacques Rancière ou de Giorgio Agamben à

Slavoj Žižek. Les écrivains ne sont pas en reste. Si l'on a pu croire que la fin du militantisme radical, au début des années 1980, avait conduit à une mutation du politique en esthétique, comme les exemples de Pierre Michon et d'Olivier Rolin semblent vouloir l'indiquer — pensons, du premier, à la fétichisation de la Terreur en un tableau qui accapare la narration sans qu'il ne soit décrit, dans *Les Onze*, et dans *Tigre en papier*, de l'ancien militant de la Gauche prolétarienne, à la métaphore du périphérique sur lequel les protagonistes ne cessent de tourner en rond, à la périphérie du passé comme du présent —, ils sont nombreux à chercher à problématiser ce politique, au-delà de la question de l'engagement, à travers leurs œuvres. Claire Richard consacre à deux de ces écrivains les plus notoires, Antoine Volodine et François Bon, un ouvrage stimulant visant précisément à « repenser l'articulation littérature et politique » (p. 8). C'est à partir d'une commune dialectique faite de déliaison du sujet et du monde et des nouveaux rapports que ce même sujet cherche à établir à même les marges — ce que l'auteure appelle la « politique du lien » — que cette articulation est pensée, ce qui ouvre un horizon de questionnements passablement large où la politique de la littérature ne se définit pas tant par le discours, bien qu'elle en fasse usage, que par une « redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit » (p. 10), suivant le dispositif du « partage du sensible » défini par Jacques Rancière, qui sert ici de guide pour l'analyse.

Comment établir une communauté à partir d'un geste de rupture? Quel legs pouvons-nous constituer des faillites politiques du XX<sup>e</sup> siècle? En quel sens la littérature peut-elle être « politique » aujourd'hui? François Bon et Antoine Volodine cherchent tous deux à cerner ces questions à travers

leur œuvre respective, selon des modalités toutefois fort différentes. Si le premier cherche à faire mémoire des lieux de plus en plus nombreux laissés en déshérence, des espaces proprement industriels à la ville, cherchant à recréer, le temps d'un livre, les liens indispensables à une situation d'interlocution, le second « oppose [au monde] un refus total » et cherche par l'univers autarcique du post-exotisme à faire « concurrence au réel » (p. 104). Or cet univers, c'est ce qui fait sa spécificité, est « entièrement déterminé par l'histoire du siècle » (p. 63), ce que démontre éloquentement l'aporie où se tient le personnage post-exotique : conscience de l'échec de tout projet révolutionnaire, qui finit inmanquablement par « broyer<sup>1</sup> » ses acteurs, et celle du désastre encore plus grand de la disparition d'un tel projet. Les textes se tiennent donc dans une curieuse posture mélancolique qui cherche à rejouer les révolutions du siècle pour en garder les possibles ouverts, tout en sachant d'avance le moment irrémédiablement perdu.

Le premier mérite de l'ouvrage de Claire Richard consiste à repérer l'articulation du littéraire et du politique dans des « formes de représentation » (p. 50) faites de tensions plutôt que dans les formations discursives proprement dites. À cet égard, le corpus retenu permet de mettre à l'épreuve ce choix méthodologique puisque Bon comme Volodine prennent volontiers position à travers leurs narrateurs ou le choix de leurs thématiques et se situent tous les deux à la gauche du spectre politique. Or l'essentiel se joue ailleurs, comme le montre bien Richard à propos de la « politique du lien » visible

---

<sup>1</sup> Le terme est de Volodine lui-même, dans un entretien accordé à Jean-Didier Wagener dans *Antoine Volodine. Fictions du politique, Écritures modernes*, n° 8, sous la dir. d'Anne Roche et Dominique Viart, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 236, cité par Claire Richard, p. 40.

dans les romans de Bon, où il s'agit bien plus de créer des agencements, de « rétablir une continuité » (p. 83), qui fait défaut dans le réel, que de prendre position en faveur de tel ou tel collectif. Ce parti pris pour la structure des textes, qui n'exclut pas la prise en compte du hors texte, on le verra, a notamment comme avantage d'éviter, sauf exception, la paraphrase d'une poétique qui se définit elle-même, tare qui affecte en particulier la critique volodinienne, piégée d'avance par le volumineux discours de l'œuvre définissant le « post-exotisme ».

Divisé en quatre chapitres, l'ouvrage cherche avant tout à effectuer une synthèse du rapport au politique entretenu par le roman contemporain et ne constitue donc pas une monographie à proprement parler sur Bon et sur Volodine. Cette ambition synthétique appréciable se frappe toutefois aux limites du format (il s'agit de la version remaniée d'un mémoire de deuxième cycle), et si l'auteure trace, souvent avec vigueur, de nouvelles avenues critiques, la démonstration heuristique, elle, reste le plus souvent à faire. L'ouvrage trouve donc son utilité dans son esquisse du paysage critique actuel quant à cette question du politique qui revient avec force depuis déjà quelques années.

Le premier chapitre circonscrit d'ailleurs le champ des problèmes traités en cernant la représentation que les deux écrivains cherchent à donner du politique aujourd'hui, représentation souffrant, peut-on noter, d'un fort degré de négativité. À « l'instabilité fondamentale » (p. 43) du monde contemporain décelée par les écrivains (Volodine, dans un court texte reproduit en annexe, évoque le règne actuel de la « crapulerie » et « l'étouffements des générosités élémentaires

de gauche » [« Lettre hèle-néant », p. 219-220]), répond une forme faisant la part belle aux motifs de l'éclatement et du disjoint, à l'errance comme à la fragmentation. Alors que les deux écrivains semblent se rejoindre dans leur diagnostic, les moyens formels pour s'y attaquer ne sauraient se montrer plus éloignés. Si Bon cherche, par la mise en texte de dissensus, à répondre à la destruction du lien social qui empêche ce dernier de surgir, Volodine situe au contraire ses textes, comme on l'a vu, dans une posture « d'altérité radicale » (p. 62) par rapport au réel. Or refuser le monde et lui tourner le dos, à l'instar d'un Beckett — dont Volodine n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on pourrait le croire —, c'est en soi un geste politique d'une certaine radicalité.

À la suite de cette exposition des problèmes que le roman semble se donner pour tâche, le deuxième chapitre analyse le premier volet de la « politique de la littérature » mise de l'avant par les deux écrivains en réponse à l'atomisation sociale et politique qui imprègne la représentation. Bon cherche avant tout à rendre visibles les causalités de ces fractures le plus souvent occultées du discours social, créant du même coup de nouveaux agencements entre des registres éloignés. Volodine radicalise pour sa part les conséquences d'un état de l'histoire sous la forme d'un arrêt sur image de la catastrophe. Tous les deux, avec des poétiques extrêmement différentes, s'activent donc à faire mémoire du vingtième siècle, en particulier de ses utopies. Claire Richard y va pour l'occasion d'une analyse éclairante de la conjonction qui réunit celles d'hier et de demain chez Volodine, l'idéal révolutionnaire donnant à ses textes la physionomie d'un « tombeau qui refuse de se fermer » (p. 112).

C'est à travers son troisième chapitre, consacré à la question de la langue et à celle du lien, que nous abordons des problèmes plus directement politiques, tant il est vrai que c'est à même la langue que se constituent des effets de communauté. Cette dialectique qui rassemble l'individuel et le collectif s'exprime chez ces deux écrivains par la problématique de la voix, à laquelle l'auteure consacre de belles analyses. Or si l'auteure reconduit ici les *a priori* politiques de cette poétique qu'ont en commun Bon et Volodine, il est un paradoxe qui devrait retenir notre attention. En effet, il n'y a de voix collective, chez Bon, que par une opération de « dépersonnalisation » (p. 154) dont l'écriture est porteuse par un travail de transcription / réinvention d'une parole, notamment ouvrière. Les phrases infinitives dont l'écrivain est friand participeraient ainsi d'une démarche d'effacement préalable à la poursuite de visées ayant le *commun* pour cible. Or, s'il est vrai que la narration, par la représentation de cette oralité, cherche à occuper une perspective le plus souvent passée sous silence — celle des prisonniers, des ouvrières, des laissés pour compte de la banlieue —, visant ainsi à replacer cette perspective « à la source du discours produit sur ell[e] » (p. 135), il faudrait interroger la signature éminemment personnelle qui se dégage de ce travail de dislocation de « la syntaxe issue des représentations préexistantes » (p. 89), comme a pu le définir l'écrivain dans l'un des nombreux passages métatextuels de *Daewoo*. La dépersonnalisation des voix, nécessaire à l'expression du commun, mènerait donc à renforcer le dispositif « auteur ».

Cette question de la singularisation d'une voix supposément collective est encore plus prégnante — et paradoxale — au sein du dispositif à la fois textuel et éditorial

donnant corps à la « communauté post-exotique » dont Volodine se présente de plus en plus comme un simple porte-parole<sup>2</sup>. Qu'elle apparaisse comme le fruit d'une communauté de prisonniers (*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*) ou de révolutionnaires déçus, la parole post-exotique se donne toujours à entendre comme étant collective. Or cette parole collective et le jeu des hétéronymes qu'elle entraîne constituent précisément la singularité de la signature de Volodine. Ainsi, lorsque Richard écrit que « la voix est l'élément clef de la communauté » (p. 148), on a ici l'impression que l'auteure ne fait que reprendre à son compte les énoncés méta-textuels nombreux qui parsèment l'œuvre volodinienne.

Comme on peut le constater, la visée synthétique de l'ouvrage permet d'analyser nombre de stratégies formelles utilisées par le roman contemporain afin de faire écho au politique. On peut toutefois se demander s'il était nécessaire d'ajouter une analyse du hors texte, ici abordé de manière très large, des stratégies éditoriales ou des pratiques extra-textuelles des écrivains (les ateliers d'écriture de François Bon, par exemple, ou son activité sur le web) aux discours critiques qui orientent la lecture des œuvres. Le dernier chapitre, notamment lorsqu'il fait intervenir le concept de « lecture actualisante » d'Yves Citton, donne ainsi la curieuse impression de vouloir contredire certaines avancées des chapitres précédents. Car si l'ouvrage permet de circonscrire les différentes modalités par lesquelles le roman contemporain vise le politique, il devient pour le moins périlleux de suggérer

---

<sup>2</sup> Certaines voix post-exotiques, hétéronymes de Volodine, sont désormais signataires d'ouvrages, de Manuela Draeger à l'École des Loisirs ou aux éditions de l'Olivier à Lutz Bassmann, chez Verdier.

que la lecture critique est en bonne partie responsable de la réception de Bon et Volodine en tant qu'écrivains cherchant à renouveler ces modalités. Affirmer, par exemple, que lire ces écrivains, comme le font certains critiques, avec l'aide de philosophes « politiquement marqués » comme Badiou, Agamben ou Rancière « *produit* le sens politique des œuvres » (p. 202. Richard souligne) contribue non seulement à prêter trop de poids à ces lectures, mais réduit aussi la portée d'une politique de la littérature par ailleurs qualifiée d'« expérimentale » (p. 66) en amont, ce qui suppose un véritable projet de la part des écrivains<sup>3</sup>. Ce bémol mis à part, on saura gré au livre de Claire Richard de mettre l'accent sur ce renouvellement du discours critique quant à cette question du politique et de le faire par le moyen d'un commentaire souvent stimulant sur deux des œuvres les plus intéressantes à cet égard.

---

<sup>3</sup> L'un des écrivains contemporains les plus intéressants et les plus actifs à cet égard est Jean-Charles Massera, auteur de *We are l'Europe* et, avec Éric Arlix, du *Guide du démocrate*, notamment son projet de « reconnexion critique » qui vise à « opérer au cœur des outils, des dispositifs de fabrication de l'imaginaire collectif [et de] faire parler les représentations pour ouvrir des plages, des espaces, des rythmes de respiration ». Voir les propositions théoriques de « It's Too Late to Say Littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *Revue Ah!*, n° 10, 2010, p. 40.

Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.),  
*La Langue de Sylvie Germain.*  
*« En mouvement d'écriture »*  
Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Langages »,  
2011, 242 p.

Ruth Amar  
University of Haifa

Dans la production romanesque contemporaine, l'œuvre de Sylvie Germain occupe une place à part, affirmant sa singularité. Les éléments de son écriture relèvent d'une construction aux multiples sujets et ne participe pas toujours aux règles du roman. Il semble que cette contrainte à la totalité du texte n'y soit pas toujours présente. Engageant l'écriture dans la voie de l'apologue, se dessine une intention de transgresser les limites du roman, de s'installer aussi dans le domaine de la fantaisie et

de la légende, puisque, pour l'auteur, « ces récits fantastiques expriment mieux la réalité que des discours rationnels »<sup>1</sup>. Il est évident que cette œuvre est en grande partie déroutante, exubérante, voire parfois insolite. Le projet romanesque tel que le conçoit Sylvie Germain est donc un processus qui s'engage sur plusieurs lignes divergentes.

Sylvie Germain ferait-elle partie des écrivains baroques avec les thèmes et l'esthétique qui lui servent à exposer une écriture érudite, une œuvre riche en détails, en intertextes (Rilke, Novalis, Kolar, Apollinaire, Baudelaire, etc.), qui inclut de nombreux mythes, des légendes, la Bible, l'histoire et la philosophie? En tout cas, son baroque résulterait surtout d'un désir d'insérer dans ses récits de nombreux thèmes à la fois, de toujours tout explorer, d'instruire et de réveiller des mémoires oubliées. De nombreuses études ont été consacrées à son œuvre, qui se fondent sur des recherches concernant des approches thématiques variées et différents cheminements de lectures, alors que la langue et la définition de son style ont plus ou moins été laissées de côté.

Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt ont justement entrepris de combler ce manque en éditant *La Langue de Sylvie Germain*. S'interrogeant sur la façon d'écrire de Sylvie Germain et sur la question de sa conception de la langue, il semble qu'à l'origine une double préoccupation animait les deux éditeurs du volume: l'usage singulier de la langue dans une perspective sociale bien caractéristique de Sylvie Germain, mais aussi et surtout le code de la langue littéraire qui est à l'œuvre dans ses récits.

---

<sup>1</sup> Bruno Carbone, Jean-Pierre Foullonneau, Odile Nublat, Xavier Person, *Entretien avec Sylvie Germain*, La Rochelle, Office du Livre en Poitou Charentes, 1994, p. 18.

Le volume ainsi conçu, même s'il est peut-être lacunaire, offre un état des lieux remarquable de l'écriture de Sylvie Germain. Il s'articule autour de trois axes qui constituent les parties de l'essai — Coutures, Fissures, Gageures —, basées sur la « tension entre rupture et continuité, entre “foisonnement” et “dépouillement” — à la croisée de deux esthétiques, de deux styles, de deux siècles aussi » (p. 8). Les trois parties, qui laissent entrevoir déjà, par leurs titres métaphoriques, efficaces et astucieux, les subtiles analyses des chercheurs, invitent à la lecture et, en même temps, se concentrent sur un aspect de l'écriture de Sylvie Germain, ce qui facilite la lecture.

La première partie, telle un vêtement en cours de « couture », accentue les éléments cohésifs de l'écriture de Sylvie Germain qui créent une continuité et un mouvement de quête. Comme le suggère Milène Moris Stefkovic dans « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », les comparaisons, les locutions prépositives qui scandent les textes conduisent à réaliser que l'écriture de Sylvie Germain délimite la relation entre l'homme et le divin, de même que, par les oxymores et les paradoxes, est exprimé l'Absent. Comme exemple, Moris Stefkovic étudie l'expression lyrique de l'union mystique dans *Immensités* et *Magnus*. Deux éléments essentiels de l'écriture de Sylvie Germain sont analysés : les moteurs narratifs et linguistiques qui fondent la progression dramatique des récits germaniens, les phrases généralisatrices et les répétitions. Dans son article « Assertion narratoires et choix linguistiques : l'absolu de l'inconnu chez Sylvie Germain », Martine Motard-Noar établit les critères spécifiques des aspects narratifs dans les récits germaniens. Quant à Mariska Koopamnthurlings, dans « Figures de répétition dans *Jours de colère* », elle nous fait découvrir le moteur propre à la narration et à la

cohésion du texte de Sylvie Germain. Elle aussi met l'accent sur le fait que la répétition (et particulièrement l'anadiplose) est marquante de l'écriture germanienne mais elle rattache cette figure au thème de l'obsessionnel, qui prédomine surtout dans *Jours de colère*, récit qui met en scène l'amour possessif et ses conséquences malsaines. Cette partie aurait manqué de pertinence si elle n'avait pas pris en compte le rôle précis des noms propres dans les textes germaniens. Françoise Rullier-Theuret, dans « Les Péniel et la multiplication des noms », montre comment la recherche du nom prend une place centrale dans les romans *Le Livre des nuits* et *Nuit-d'Ambre*. Dans ces deux romans, en effet, la dénomination des personnages participe au choix d'une esthétique et joue un rôle déterminant dans la l'écriture du texte.

La deuxième partie, intitulée « Fissures », met en évidence les « percées », les « failles » du texte germanien; ce faisant, cette remarquable section traite des récits « décousus », défaits. Les chercheurs ont tous analysé les caractéristiques de l'écriture de Sylvie Germain qui creusent la linéarité du récit sans jamais créer une rupture totale du mouvement narratif mais qui, comme l'écrivent si bien Narjoux et Dürrenmatt, « sont susceptibles de mettre en péril le déroulé du récit, menaçant éventuellement l'entreprise littéraire dans son ordonnancement du monde » (p. 14). Ces éléments ne sont autres que des paroles défaites, des silences, des interstices. Ainsi, Sophie Jollin-Bertocchi, dans « La phrase de Sylvie Germain dans *Le Livre des nuits* : entre récit et poésie », révèle une cohérence entre la légende et le mythe (acquise au moyen des comparaisons et des parallélismes syntaxiques) et le récit poétique (irruption de l'imaginaire) qui attribue au texte germanien une densité singulière. Toby Garfitt, lui, analyse le

rôle de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain en s'attardant sur sa puissance destructive et subversive en tant que figure constituante de la stratégie narrative. Le texte est, d'une part, déstabilisé par les différentes catégories d'échos (telles que l'écho intégral, l'écho partiel, la modulation) mais, d'autre part, essentiellement enrichi. L'article de Garfitt vient renforcer, par le biais de la linguistique, une étude thématique sur l'écho et son rapport avec le silence qui avait été traité par Bénédicte Lanot dans son article « Échos du silence », où elle précisait que l'œuvre de Sylvie Germain

se bâtit autour d'une mystique de la Présence, ou de l'Absence de l'Infiniment présent [...] elle se construit en écho au silence de Dieu, sur fond d'espérance. En sorte que les romans de SG ouvrent à notre époque [...] une proposition de rapport à la transcendance nouveau, au moins pour l'opinion commune<sup>2</sup>.

Bérenghère Morichaeau-Airaud, dans « La séduction du mot comme plongée dans l'intime », montre, en s'appuyant sur *L'Inaperçu*, comment les mots séducteurs mènent à découvrir dans le roman ce qui existe mais qui n'est pas encore révélé au lecteur, s'agissant tout particulièrement de l'utilisation du verbe dans le texte. De fait, nous réalisons combien l'écriture de Sylvie Germain fait bien souvent ressortir les aspects les plus refoulés, les plus insolites, en détruisant la couche fine et immuable qui les cachait. Allant dans le même sens, mais portant l'attention vers un autre élément de l'écriture germanienne et en se fondant sur les recherches sur l'écriture fragmentaire, Jean-Batiste Goussard établit l'importance de l'esthétique du fragment dans *Magnus*. Ce récit, qui poursuit la

---

<sup>2</sup> Bénédicte Lanot, « Échos du silence », dans Isabelle Dotan et Jacqueline Michel (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, EST : Samuel Tastet Éditeur, 2006, p. 65.

vie du protagoniste d'étape en étape, de rencontre en rencontre, est, comme l'écrit si bien Alain Goulet, « l'avatar d'une interminable quête germanienne, qui ne cesse de rejouer sa part de nuit de notre réalité »<sup>3</sup>. Goussard dévoile en effet deux stratégies narratives allant à l'encontre l'une de l'autre, une logique du ressassement et une logique du silence, mais qui, en fin de compte et de manière surprenante, se complètent finement dans le texte. Le fragment apparaît alors comme « un extraordinaire instrument de mise en question [...] il met en cause le fondement même de la littérature » (p. 144) Cécile Narjoux, elle, fait une analyse non moins intéressante du présent et montre comment l'évolution de l'emploi de ce temps exprime un dépassement dans l'œuvre de Sylvie Germain. L'utilisation du présent conduit à inscrire la réalité des personnages entre l'Histoire et la dissolution dans l'oubli, entre le factuel et le contrefactuel.

La troisième partie, intitulée « Gageures », met l'accent sur la difficulté à définir l'écriture de Sylvie Germain et l'obstacle de l'écrivain à réfléchir à sa propre création. Les deux premiers textes s'interrogent sur l'écriture considérable, mais pourtant négligée jusque-là, de deux « méta-textes »: la critique journalistique, mise en lumière par Mathilde Bonazzi dans « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu », et la traduction des textes de Sylvie Germain en allemand, étudiée par Miriam Tautz. Bonazzi s'interroge donc sur la critique journalistique de Sylvie Germain en notant que les critiques ne s'intéressent jamais au style de l'auteur, mais plutôt au contenu, et ce, du fait que, selon

---

<sup>3</sup> Alain Goulet, « *Magnus* : conte, roman d'apprentissage, fable », dans *Sylvie Germain et son œuvre, op. cit.*, p. 99.

Bonazzi, le style de Sylvie Germain est finalement un « non style » ou, tout du moins, un style « inaperçu ». Myriam Tautz, elle, entreprend de résumer les choix des traducteurs allemands, les difficultés rencontrées pour rendre compte du style germanien, parfois qualifié par les traducteurs de « sentimental » ou d'« ésotérique », ce qui, à notre sens, n'est pas faux. Dans « Poétique du dialogisme, *Les Personnages de Sylvie Germain* », Catherine Rannoux réfléchit sur cet ouvrage et expose les faits de dialogisme dans le texte qui créent un raisonnement sur l'évolution de la création des personnages littéraires, engendrant en même temps l'écriture de l'essai et « un rapport poétique et éthique au monde » (p. 222).

Un entretien avec Sylvie Germain, réalisé par Cécile Narjoux, vient honorer cet excellent volume, qui contribue à la recherche sur l'œuvre de Sylvie Germain et sur le roman contemporain en général. Autant d'enjeux qui ont trouvé ici leur écho par le biais de la recherche stylistique ou d'une réflexion de portée plus générale. Ce volume montre bien que, de fil en aiguille, l'œuvre germanienne est un tissu qui se tisse et se détisse par la force des mots, de l'écriture.

Andrea Oberhuber, *Corps de papier.  
Résonances, avec des accompagnements de  
Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et  
Verena Stefan*

Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale »,  
2012, 237 p.

Evelyne Ledoux-Beaugrand

Université de Gand

L'ouvrage *Corps de papier. Résonances* d'Andrea Oberhuber aurait tout aussi bien pu s'intituler « regards sur le corps » tant y est centrale la réflexion sur la manière dont le corps, et le corps féminin en particulier, font toujours l'objet d'une captation visuelle. L'exergue tiré de *58 indices sur le corps* de Jean-Luc Nancy pointe déjà dans cette direction. « [L]e

développement du corps » désigne surtout le long processus de parachèvement d'un sujet dont la finitude ne coïncide qu'avec sa mort, tout en suggérant le façonnement social par lequel le corps se (con)forme. S'entend également dans l'épigraphe la manière dont la corporéité n'est véritablement saisie qu'à travers ses (auto)représentations, ne serait-ce que dans l'image spéculaire réfléchi par le miroir. Car développer le corps réfère implicitement au développement photographique, c'est-à-dire aux images du corps telles que la photographie notamment les donne à voir. L'inclusion de quelques photos — celles d'Unica Zürn, dont les yeux « clair-voyants » (p. 9), comme vus de l'intérieur, viennent encadrer l'essai, et les collages de l'auteure où portraits et dessins se juxtaposent — confirme l'idée d'une réflexion sur « la corporéité féminine imaginaire » (p. 16) élaborée dans la perspective des regards nombreux posés sur les corps des femmes.

Les points de vues sont en effet décuplés dans cet essai qui répond à un « principe d'enchevêtrement » (p. 17). À travers l'étude d'un « échantillon transhistorique » (p. 15) d'œuvres de femmes, il ne s'agit pas de faire l'histoire de la littérature des femmes depuis l'ère moderne. Bien qu'une mise en perspective historique trace effectivement le chemin de la lecture, les œuvres étudiées ne s'inscrivent dans un rapport ni de convergence thématique ni de progression historique. Elles sont plutôt liées par une semblable « transfrontalité » (p. 108), par un jeu sur les limites du *gender* et du genre littéraires que poursuit la forme même prise par l'essai d'Andrea Oberhuber. L'hybridité des voix comme des genres caractérise *Corps de papier*. Ne se contentant pas de multiplier les voix en greffant les contributions de Catherine Mavrikakis, de Nicole Brossard et de Verena Stefan au cœur même de l'ouvrage plutôt qu'en

appendices, l'auteure opère un dédoublement de sa propre voix et adopte des postures énonciatives diverses relevant tantôt du discours savant, tantôt de la fiction.

### ***Théâtres du corps***

Les œuvres soumises à une analyse orientée par les *gender studies* appartiennent à trois moments historiques : la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles alors que les premiers balbutiements du romantisme se font entendre dans un contexte encore fortement marqué par la philosophie des Lumières; les années 1930 à 1970, cinq décennies durant lesquelles plusieurs écrivaines-artistes adoptent l'esthétique surréaliste non sans s'inscrire dans un « double mouvement d'affiliation et de désaffiliation » (p. 134-135) à ce cercle dirigé d'une main de maître par Breton; et le début du XXI<sup>e</sup> siècle, moment où les auteures venues à l'écriture au tournant du siècle sont amenées à se situer par rapport à l'héritage féminin et féministe laissé par leurs prédécesseurs. En tension entre continuité et rupture, obédience au passé et projection vers l'avenir, les romans sentimentaux *Ourika* et *Édouard* de Claire de Duras, les œuvres que l'on dirait aujourd'hui intermédiaires de Claude Cahun, de Leonora Carrington et de Unica Zürn ainsi que le roman de l'intériorité qu'est *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte ont ceci de commun qu'ils font du corps « une scène de théâtre où les héroïnes de papier tentent d'affronter le destin de ce corps souvent perçu étrangement inquiétant » (p. 15) pour des raisons variables d'un récit à l'autre et contingentes des jonctions spécifiques aux époques dont ils sont issus.

Affirmer, comme le fait Andrea Oberhuber, que les corps féminins, auxquels est accordée une place significative dans les œuvres étudiées, se donnent à la façon d'une « scène de théâtre » (p. 188) suppose la conscience, de la part des auteures, d'offrir ces corporalités féminines de papier à l'œil scrutateur d'autrui. Loin d'être simplement contemplatif, ce regard est normatif. Il tient autant du social que de l'imaginaire et est susceptible d'infléchir la trajectoire non seulement des héroïnes mais des créatrices, comme le montre notamment l'analyse des romans de Claire de Duras. Portant un « regard désillusionné » (p. 49) sur ses contemporains, Duras présente des protagonistes résignés à un enfermement dans une solitude volontaire tant ils sont incapables d'échapper aux regards normatifs qui les renvoient à la place que l'époque dit seoir à leur sexe et à leur race. Le sort réservé par la postérité à cette écrivaine précurseur du romantisme, tombée « durant près d'un siècle et demi dans l'un des trous noirs de l'histoire littéraire » (p. 50), n'est pas sans rappeler certains risques et difficultés encourues par celles qui critiquent « les conceptions du genre et des genres littéraires, du corps et des corsets textuels » (p. 14).

La pratique du morcèlement et de la métamorphose par les auteures-artistes surréalistes participe également d'une remise en question de la loi du genre (sexuel et littéraire), pour le dire ici avec Derrida. L'écriture en mosaïque, surtout lorsqu'elle se jumelle avec une pratique artistique comme la peinture, la photographie ou le photomontage, multiplie les points de vues afin d'échapper à une vision restrictive de la « féminité conventionnelle » (p. 14). Diffractée, l'image de soi devient insaisissable et même inépuisable, comme l'écrit Oberhuber à propos de la résistance de l'œuvre de Cahun à

l'exégèse. Pour les héroïnes de Duras, de Cahun, de Carrington et de Zürn, le corps est surtout perçu comme un obstacle qu'il faut soustraire du regard d'autrui en le masquant ou par le biais de constantes métamorphoses et mises en scène. Le corps et la sexualité apparaissent en revanche, pour la protagoniste du roman de Turcotte, comme « deux moyens efficaces de maintenir le lien avec autrui, de rester humain et d'échapper à la solitude à l'état pur » (p. 183), à la condition que ce corps ait été préalablement aménagé, rendu habitable par un travail d'écriture qui révèle comment la corporéité est inextricablement le lieu d'une textualité.

### ***L'autre scène de l'écriture***

Partageant à part égale l'espace du livre avec l'écriture de type analytique, la fiction permet à l'auteure de revisiter les œuvres étudiées sous un nouvel angle. Cette deuxième scène d'écriture et, par extension, de lecture pour les lecteurs et lectrices qui entrent dans l'ouvrage, approche ce que le discours savant, soumis à une obligation de maîtrise, se doit normalement de tenir à distance, à savoir l'inconscient et le corps, ou encore « l'énergie du rêve qui échappe au genre » (p. 72) comme l'écrit Nicole Brossard dans sa contribution à l'essai. S'intercalant entre les propos analytiques, les formes de l'intime choisies par Andrea Oberhuber — quelques pages d'un journal porté par un « je » identifié à Claire de Duras, des lettres adressées à chacune des trois créatrices surréalistes étudiées, et un livre d'heures écrit sous le pseudonyme d'Andrina — contribuent à dévoyer le centre de *Corps de papier*, à tracer des chemins de traverse où

s'expriment les « idées que l'on ne veut pas ou ne peut pas exprimer ailleurs » (p. 129). S'y révèle un rapport intime aux œuvres et à l'écriture : « Et moi alors, demande une voix intérieure, quel rapport entretiens-je avec l'écriture? Pourrais-je un jour me déjouer moi-même, détourner à l'aide d'un paratonnerre littéral le regard critique sagement acquis au cours de mes études? » (p. 197) Si ces incursions du côté du « je » n'écartent pas toute idée de maîtrise, loin s'en faut, et semblent en ce sens bien loin de « ces errances, ces lapsus et ces bégaiements de la réflexion » (p. 23) qui rythment le livre issu de la rencontre entre Marguerite Duras et Xavière Gauthier, il est vrai, comme le suggère Catherine Mavrikakis dans le chapitre « Pour une théâtralité du livre », que *Corps de papier* s'inscrit dans une certaine parenté avec *Les Parleuses* « par sa forme, son exigence et sa nouveauté » (p. 24). Par la façon qu'il a de défier et de déjouer les genres sans pour autant donner aux lecteurs et lectrices l'impression de s'égarer.

Caractérisé par une économie de la transfrontalité et par une intermédialité, l'essai échappe en effet au chaos ou au baroque. Dans l'espace de la rencontre qu'il ouvre, *Corps de papier* demeure cohérent. Si l'écriture se veut une « atteinte à la "peausosité" des frontières » (p. 205) entre le « je » exposé au regard du monde et le « je » dérobé à celui-ci, cette perméabilité, de la peau comme de l'écriture, rend floue, sans toutefois l'abolir, la frontière entre moi et autrui, entre dedans et dehors, entre essai et fiction. Sans être tout à fait ni à l'extérieur ni à l'intérieur des genres, l'écriture demeure à cheval sur les délimitations, qui s'en trouvent ainsi déplacées. La mise en scène déployée autour du pseudonyme de l'auteure témoigne de cette oscillation constante entre des pôles multiples. Utilisé qu'à l'intérieur des pages du livre et plus

précisément dans le « Livre d'heures d'Andrina », le nom d'emprunt voile certes l'identité de l'auteure mais c'est pour mieux la dévoiler à travers l'explication de sa provenance. Mais même une fois divulguée, l'histoire du prénom Andrina se place encore sous le signe des transformations qui ont partie liées avec une posture d'énonciation d'exilée située au point de jonction de plusieurs frontières, entre autres linguistiques et géographiques. À l'instar du corps pensé comme un lieu de f(r)iction entre le sujet et le monde, le « je » démultiplié devient une sorte de carrefour où l'auteure met un peu d'elle-même et un peu des autres, dans un jeu de mise à distance et de reflets digne des écrivaines surréalistes qui lui sont chères. Tout en se faisant poreux aux voix des autres, voire « peoureux » pour reprendre le beau mot-valise proposé par Andrea Oberhuber, le livre aménage l'espace nécessaire à l'émergence d'une parole originale, à la fois singulière et plurielle, qui engage lecteurs et lectrices à envisager le corps sous ses biais matériel, visuel et textuel.

Daniele Lorenzini et Ariane Revel (dir.),  
*Le Travail de la littérature. Usages  
du littéraire en philosophie*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 256 p.

Sathya Rao

Université de l'Alberta

Dirigé par Daniele Lorenzini et Ariane Revel, *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie* regroupe les versions remaniées de présentations données dans le cadre d'un colloque international organisé en mai 2011 par l'équipe « Lettres, idées, savoirs » de l'université Paris-Est Créteil et le Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Cet ouvrage, qui compte des contributions de penseurs de renom au nombre desquels Pierre Macherey, Frédéric Worms,

Sandra Laugier et Arnold I. Davidson, est divisé en trois parties intitulées « Penser avec la littérature », « La philosophie à l'épreuve du texte » et « La littérature, expérimentation et attention morale ». L'introduction de Daniele Lorenzini et d'Ariane Revel a le mérite de poser clairement les termes de la problématique qui guide *Le Travail de la littérature*. Il s'agit non pas de soumettre la littérature à l'ordre de la philosophie, mais de comprendre sous quelles modalités celle-ci « travaille » celle-là et se trouve travaillée en retour. On le sait, le rapport entre philosophie et littérature prend place au sein d'une histoire aussi longue que complexe dont Philippe Sabot a tenté de faire la généalogie dans *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*. Rappelant brièvement cette histoire, Daniele Lorenzini et Ariane Revel s'efforcent, à leur tour, de la problématiser en interrogeant l'arbitraire de la distinction des genres, en identifiant des « fonctions » littéraires du discours philosophique ou encore en questionnant la nature profondément philosophique de l'expérience littéraire. Dans le sillage de la typologie de Sabot, elles prennent le parti de poser une « absence d'extériorité » entre philosophie et littérature dont on pourra regretter qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une amorce plus substantielle de théorisation, de même que le concept de « travail ».

La première section de l'ouvrage, qui porte le titre « Penser la littérature », s'attache à identifier la nature exacte de l'expérience littéraire au moyen d'outils que l'on devine philosophiques. Mettant en parallèle la lecture que fait André Breton des *Chants de Maldoror* et les interprétations que donnent à la fois Bakhtine et Léo Spitzer de *Gargantua*, Pierre Macherey met en évidence la fonction critique de la littérature, laquelle rappelle à la philosophie — ou tout au moins à une

certaine philosophie demeurant sous la tutelle de la métaphysique — de ne pas prendre sa quête de la vérité trop au sérieux. Reposant sur une conception quelque peu classique de la philosophie, l'argumentaire de Pierre Macherey devrait certainement être révisé s'agissant de philosophies anti-métaphysiques comme celles de Nietzsche et de Derrida. En ce qui concerne Barbara Carnevali, elle met à profit le cadre interprétatif de l'œuvre proustienne élaboré par Vincent Descombes (qui s'inspire, pour sa part, de René Girard) pour tirer une « philosophie sociale » à l'œuvre chez Proust. La thèse principale de l'auteure est que l'écrivain français aurait découvert une « esthétique sociale » envisageant la forme sensible comme le « médium esthétique, le mode d'expression et de constitution des rapports sociaux, et donc aussi de leur reproduction et de leur connaissance » (p. 42). Si elle est incontestablement originale, la lecture de Barbara Carnevali — qui emprunte tout autant à Bourdieu qu'à Danto — ne marque pas clairement la distinction entre philosophie et sociologie; ce qui, compte tenu de la thématique de l'ouvrage, pourrait s'avérer problématique. La contribution de Frédéric Worms, intitulée « De l'autofiction à l'œuvre-témoignage. Littérature et philosophie dans le moment vivant », quant à elle, s'attache à mettre en évidence la nouvelle actualité des rapports entre vie et écriture. Ce moment contemporain du vivant — dont l'auteur préfère prendre acte plutôt que de retracer la généalogie — se signale par l'émergence de deux genres littéraires antinomiques ou extrêmes, à savoir l'œuvre-témoignage et l'autofiction. Tandis que le premier prévient la confusion entre vie et écriture au terme d'un mouvement de double sublimation, la seconde aurait plutôt tendance à en brouiller les frontières. On pourra regretter toutefois que le cadre d'analyse proposé par Frédéric

Worms — dont la pertinence est, au demeurant, évidente — fasse un usage restreint de la philosophie. Comme il le rappelle en conclusion, le concept de vivant connaît de multiples élaborations philosophiques contemporaines de Foucault, Giorgio Agamben en passant par Michel Henry, dont il faudrait également saisir l'actualité des manifestations littéraires. Dans la contribution qu'il consacre à Michel Foucault, Jérémy Romero s'attache à montrer que, pour le philosophe français, la littérature s'apparente à une forme d'anéantissement en déliant le lien naturel entre les mots et les choses. Au fil d'une étude comparée sur l'idée de la littérature que se font Nietzsche, Hegel et Heidegger, le critique établit à la fois l'originalité de la conception qui est celle de Foucault et la centralité de la question littéraire au sein de l'édifice philosophique foucauldien (en particulier, dans son rapport avec les concepts d'« expérience » et de « contestation »). Dans « Prose ou monde ou ordre du discours? La littérature, un enjeu politique », Judith Revel s'intéresse à deux cas où la littérature possède une fonction de « révélateur » pour la philosophie, à savoir ceux de Merleau-Ponty et de Michel Foucault. Dans le sillage de la contribution de Jérémy Romero, elle dégage deux moments antinomiques mais complémentaires du traitement foucauldien de la question du langage, à savoir celui de l'archéologie des discours et celui, moins connu, de l'ésotérisme structural qui porte sur l'examen d'interventions littéraires déviantes comme celles de Raymond Roussel, Georges Bataille et Maurice Blanchot. En définitive, la question de la littérature porte chez Foucault la possibilité d'une sortie (politique) hors de l'orthodoxie du discours et donc d'une forme d'invention au sein de ce dernier. C'est justement le concept de « chiasme » utilisé par Foucault pour décrire la dialectique précédente qui

constitue le trait d'union avec Merleau-Ponty. Chez ce dernier, la littérature (et la peinture) constitue non seulement un révélateur, mais aussi l'outil d'un renouvellement de l'histoire et du langage : « La leçon de l'écrivain, c'est que l'on n'est jamais aussi puissant que lorsqu'on plie la panoplie des mots partagés et des significations disponibles à la puissance d'inauguration de l'écriture [...]. » (p. 99)

La seconde section de l'ouvrage s'intéresse à la prise en compte d'œuvres littéraires dans l'étude philosophique de la littérature. L'article de Martin Rueff s'intéresse aux modalités de l'inscription de l'éthique dans la littérature dans le cadre d'une poétique du discours moral d'inspiration wittgensteinienne. Il identifie ainsi plusieurs catégories métaéthiques permettant d'appréhender l'inscription de la moralité dans le discours (littéraire). En ce qui concerne la contribution de Vincent Delecroix, elle envisage la philosophie comme un genre littéraire dans un triple sens critique, méthodologique et prescriptif. La littérature, dont il faudrait se garder d'hypostasier le régime de vérité, permettrait à la philosophie de se former à l'école du singulier. Pratiquer la philosophie comme littérature, c'est en définitive reconnaître que c'est la fiction qui fait le lit de la prétention de vérité de la philosophie, que celle-ci n'est en fin de compte qu'un « produit de la vérité » plutôt que la vérité elle-même. Pour sa part, Philippe Sabot revient sur un usage dominant du littéraire en philosophie, à savoir celui consistant à lui accorder une vocation cognitive, en particulier dans le champ de la « vie morale ». Pour ce faire, il met à l'épreuve l'analyse que livre Bouveresse sur le « roman expérimental » zolien dans *La Connaissance de l'écrivain*. Pour Philippe Sabot, l'inconvénient de la position de Bouveresse est qu'elle prête indistinctement à

toutes les œuvres littéraires un égal « esprit éthique » au risque de restreindre les vertus de la littérature au seul domaine de l'éducation à la vie morale. À l'esprit éthique de Bouveresse, Philippe Sabot oppose une éthique de l'écriture inspirée par Foucault, qu'il ne présente malheureusement que très brièvement dans une note en bas de page à la fin de l'article. Dans « Stylistique de l'existence entre philosophie et littérature », Marielle Macé s'intéresse aux façons dont philosophie et littérature peuvent permettre d'appréhender les formes de vie dans le cadre d'un projet plus large de « stylistique de l'existence ». À cet égard, l'œuvre de Balzac est remarquable dans la mesure où elle prend le « style en charge et en responsabilité » (p. 152). Marielle Macé trouve dans l'« attitude esthétique » conceptualisée par Foucault l'orientation du projet littéraire d'un Balzac tandis qu'il parvient, à force d'observation, à élever la vie au statut de configuration stylistique au-delà de toute discrimination et distinction sociales.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage, intitulée « Littérature, expérimentation et attention morale », qui se présente davantage comme une suite d'études de cas, s'ouvre avec une contribution de Sandra Laugier qui, dans le sillage de Cora Diamond, envisage l'éthique moins comme une théorie normative que comme un travail authentiquement exploratoire tourné vers l'ordinaire. Mise à profit dans le cadre de cette exploration, la littérature ne fait toutefois pas l'objet d'une mise en question à proprement parler (par exemple, à travers la catégorie littéraire de l'ordinaire ou du quotidien). Pour sa part, Solange Clavel s'attache à illustrer la pertinence de la littérature pour comprendre le concept de frontières tel qu'il est élaboré par la philosophie politique. Plutôt que d'imposer une doctrine

définitive des frontières, les expériences fictionnelles qu'en proposent Jünger, Buzzati et Coetzee montrent la diversité des organisations imaginaires du monde. L'article d'Emmanuel Halais s'attache, lui, à mettre en évidence la portée philosophique de *De Profundis* d'Oscar Wilde à travers l'examen thématique de l'œuvre. Dans « Circulation, résistance, perméabilité. Cavell et la littérature écologique américaine », Marie Satya McDonough explore la proximité entre l'œuvre de Stanley Cavell et deux textes étasuniens de la littérature environnementale des années 1960 à travers les concepts de communauté et de conversation. Atypique, la contribution d'Arnold I. Davidson, qui clôture l'ouvrage, examine le modèle d'improvisation du saxophoniste Sony Rollins dans la mesure où il fait le lien entre le perfectionnisme moral de Stanley Cavell et la pratique des exercices spirituels au sens de Pierre Hadot.

Regroupant plusieurs contributions d'excellente qualité, *Le Travail de la littérature* propose une réflexion à la fois diversifiée et contemporaine sur les rapports entre littérature et philosophie. Un des nombreux mérites de l'ouvrage est d'inclure dans la conversation la philosophie anglo-saxonne (Wittgenstein, Cavell, etc.) tout en s'efforçant de préserver la littérature de la menace de son instrumentalisation philosophique; ce qui renforcera l'intérêt du livre aux yeux des littéraires. Certaines contributions comme celles de Pierre Macherey et de Marie Satya McDonough pourront apparaître quelque peu décevantes au regard de la qualité générale de l'ouvrage. Si elle est dans l'ensemble cohérente et bien justifiée, l'organisation de l'ouvrage n'est pas sans soulever quelques interrogations. On pourra ainsi se demander pourquoi la contribution de Barbara Carnaveli et de Marielle Macé, qui proposent des approches similaires, n'ont pas été regroupées.

G. Séginger et Z. Pryzchodniak (dir.), *Fiction  
et histoire*

Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg,  
coll. « Formes et savoirs », 2011, 304 p.

Christian Guay-Poliquin

Université du Québec à Montréal

De la *Poétique* d'Aristote, on retient généralement que la pratique historiographique a pour but de rapporter des événements tels qu'ils se sont déroulés alors que la poésie, fondée sur la vraisemblance, entretient des rapports brouillés avec le réel. Or, comme le propose Gisèle Séginger dans l'introduction du collectif *Fiction et histoire*, cette définition antithétique mérite une plus grande attention. En associant la poésie au général et l'histoire au particulier, Aristote semble accorder une supériorité philosophique à la fiction, car elle seule serait en mesure d'extraire

l'essentiel de la complexité et de la multiplicité des faits du réel. Toutefois, les nouvelles pratiques historiographiques nous obligent à reconsidérer l'opposition aristotélicienne dans la mesure où elles démontrent la possibilité de divers partages entre les notions de fiction et d'histoire.

Alors que, d'un côté, la fiction possède une effectivité politique en alimentant l'imaginaire collectif et que, de l'autre, l'écriture des textes historiographiques est inévitablement régie par des procédés littéraires, deux interrogations se trouvent au centre de cet ouvrage : celle du récit et celle de la fiction. Autrement dit, comment les procédés de la fiction sont-ils mis en œuvre dans la transcription de l'histoire en récit ? Ou encore, quelle est la portée cognitive, voire la puissance subversive, de la fiction dans l'élaboration du sens de l'histoire ?

Si, dans le langage courant, on associe souvent le terme fiction à celui de chimère ou de mensonge, il faut rappeler néanmoins qu'il n'y a « [p]as de récit, sans interprétation, pas d'histoire, sans élaboration, pas de cause sans une part d'imagination, de mise en forme, de *fiction* » (p. 11). Afin d'explorer la nature co-extensive des notions d'histoire et de fiction dans les corpus littéraires français et polonais, quatre paradigmes regroupent les textes réunis par Gisèle Séginger et Zbigniew Przychodniak de manière à démontrer les différentes fonctions heuristiques de la fiction dans sa contribution à la constitution de l'histoire. Ainsi, en abordant les dimensions cognitive, critique, cathartique et politique de la fiction, les textes de cet ouvrage « ne plaident pas en faveur de l'abandon définitif d'une séparation épistémique entre fiction et histoire » (p. 2), mais tentent plutôt d'explicitier la dialectique complexe qui fonde cette relation fondamentale.

### ***La fiction et le sens de l'histoire***

La faculté imaginative fait partie intégrante du processus historiographique. Non seulement elle contribue à tamiser les éléments historiques, mais elle permet également d'élever l'histoire au-delà de l'usage strictement documentaire des faits événementiels. En d'autres termes, on peut dire que la fiction participe à l'élaboration du sens de l'histoire. Plusieurs œuvres littéraires concourent ainsi à la constitution d'une certaine intelligibilité de l'histoire. Toutefois, la portée cognitive de la fiction déborde des balises historiographiques. Assumant d'emblée les procédés imaginatifs dont elle est issue, la fiction produit des récits qui, sans cesse, alimentent, déjouent, précisent ou remettent en cause le passé reconstitué par l'histoire.

Dans son article, Wieslaw Mateusz Malinowski interroge *Cinq-Mars*, le roman de Vigny, de manière à saisir comment la trame historique et le récit romanesque y sont conjointement mis en scène. Selon Malinowski, ce roman de Vigny peut être lu comme une sorte de supplément de l'histoire, c'est-à-dire comme un roman historique dans la foulée des œuvres de Walter Scott, où « le rôle de l'imagination consiste à concrétiser les données de la science historique et, plus particulièrement, à reconstituer les sentiments qui se cachent derrière les actions humaines » (p. 19).

Dans « Le sens historique de la légende de Charlotte Corday dans *l'Histoire des Girondins* », Angélique Tintinger soutient que Lamartine, dans *l'Histoire des Girondins*, se réapproprie le personnage de Charlotte Corday de façon à conférer une dimension légendaire à l'assassinat de Marat, le révolutionnaire sanguinaire, en 1793. En empruntant la

structure narrative du mythe de Judith, poursuit l'auteure, Lamartine insiste sur le pathos et la position de victime de Charlotte Corday en assignant à l'histoire une signification religieuse conforme à ses croyances personnelles.

En reprenant l'épisode « Si nous écrivions la vie du duc d'Angoulême ? » de *Bouvard et Pécuchet*, Florence Pellegrini questionne les frontières et la portée de l'histoire dans la mesure où la fiction romanesque de Flaubert met en scène l'ambiguïté constitutive de la vérité historique. Ainsi, avance Pellegrini, ce que donnent à lire « les attermoissements et les renoncements bouvardo-pécuchetiens, c'est la limite du discours historique : incapable d'atteindre le vrai, repoussée hors des limites du dicible, l'historiographie impose l'autorité sous le couvert de la causalité » (p. 40).

Le texte de Brigitte Ouvry-Vial, « Instrumentalisation des données historiques ou hybridation du romanesque ? La mise à l'épreuve de l'Histoire dans *Waltenberg* d'Hédi Kaddour », s'attarde à la question de la réflexivité du texte fictionnel dans son rapport avec l'histoire. Ouvry-Vial s'intéresse à ce roman français contemporain parce qu'il contient un discours complexe sur la mise en récit de l'histoire et « la désillusion du roman historique » (p. 71). Le dispositif fictionnel de ce texte est surtout une mise en scène de l'histoire, dont le sens est irrémédiablement « lié à la part du destin dans l'écriture » (p. 72).

Dans le dernier article de cette section, Annick Bouillaguet met en relief l'implication de Proust dans l'affaire Dreyfus en tant que signataire du « Manifeste des intellectuels » et la reprise de cet épisode historique dans *À la recherche du temps perdu*. Bouillaguet rappelle ainsi à quel point, chez Proust, l'histoire se subordonne aux exigences de la littérature.

L'engagement de jeunesse y est donc repris dans une dimension polyphonique et « acquiert une élégance rétrospective, [celle d']une cause lointaine et exotique » (p. 80).

### ***Dire l'impensé, raconter l'indicible***

L'histoire raconte le monde en l'objectivant. En subordonnant la multiplicité des expériences individuelles à la causalité historique, elle se donne à lire comme le récit des événements significatifs du passé. La fiction, au contraire, raconte le monde tel qu'il est expérimenté par l'identité subjective. Les personnages de fiction nous donnent ainsi accès aux points aveugles de l'histoire. En laissant la parole à diverses sensibilités, la fiction dévoile sa portée critique, car elle permet de rendre compte de l'expérience de l'histoire.

À partir du poème *Épiménide*, publié en 1854 par le poète polonais Cyprian Norwid, Piotr Sniedzieski met en lumière une critique du concept d'histoire universelle. Dénonçant les historicismes du XIX<sup>e</sup> siècle, le poème de Norwid dresse une caricature poétique d'une expédition scientifique où « l'esprit de système remplace la sensibilité » (p. 87). Ainsi, propose Sniedzieski, le texte de Norwid illustre les conséquences de l'aspect téléologique propre à causalité historique en démontrant que la constitution de l'histoire se fait généralement au prix de la subordination des individus.

Dans « Les reflets de l'histoire selon Zola », Béatrice Laville aborde l'œuvre du grand auteur naturaliste de manière à mettre en perspective sa contribution à la pensée historique de son époque. Selon Laville, les romans de Zola s'inscrivent dans

la fracture existante entre l'histoire sociale et l'histoire événementielle dans la mesure où la mise en scène d'une histoire vécue se fait sous le mode de l'exemplification. En donnant un visage à l'histoire, suggère-t-elle, les romans de Zola opèrent donc un déplacement de l'expérience sensible individuelle vers « une pensée de la communauté » (p. 103).

En abordant la question de l'écriture de l'histoire et de la fiction de soi dans l'œuvre de Jean de Léry, Caroline Trotot interroge la notion d'autopsie, à savoir « comment le texte constitue l'écrivain, comment il fabrique du *muthos* à partir du factuel [et] comment la diction de l'histoire constitue la fiction de la *persona* de l'auteur » (p. 106). Autrement dit, si l'autopsie se nourrit du fait historique en nouant le vrai au vraisemblable, Trotot nous invite à réfléchir sur la nature « cannibale » (p. 113) du discours historique dans la mesure où le passé ne peut être restitué sans être absorbé.

Dans « La fictionnalisation de l'expérience concentrationnaire », Joanna Teklik élabore une réflexion sur la transcription de l'expérience à partir de *La mort est mon métier*, de Robert Merle. La perspective des bourreaux, adoptée par Merle, lui permet de poser autrement la problématique de la littérature des camps, dans la mesure où le désordre sémantique de l'expérience traumatique des victimes consacre inévitablement « l'impuissance de la littérature face à la représentation de l'horreur vécue » (p. 118).

En étudiant la mise en fiction de l'histoire dans l'œuvre de Marguerite Duras, Hamida Drissi tente de démontrer la porosité entre le factuel et les représentations fictionnelles. Elle y note entre autres deux ambiguïtés relatives à la parole du témoin : « celle de rapporter une réalité tellement forte

émotionnellement qu'elle lui coupe littéralement le souffle; celle de décrire aux lecteurs un vécu tellement indescriptible que son authenticité paraît problématique même au survivant qui vient réintégrer le monde » (p. 128). Ainsi, propose Drissi, malgré un important effort de mémoire, le témoignage, chez Duras, cède à la puissance de l'oubli et à l'ampleur de la tragédie collective.

Dans un article intitulé « Images de l'extrême, récits dans l'histoire. L'expérience des camps en littérature et en cinéma », Vicente Sanchez-Biosca précise que « l'expérience vécue n'est qualifiée d'ineffable que dans la mesure où le survivant s'apprête à l'exprimer » (p. 142). Autrement dit, suggère-t-il, l'aspect indicible de l'expérience, tout en étant la condition de sa narration, réactive la problématique de la représentation de l'expérience concentrationnaire.

### ***La fiction : une contre-histoire***

L'historiographie est généralement le privilège des régimes dominants. Ainsi, de plusieurs histoires une seule est officiellement conservée, commémorée et enseignée. Sa consécration permet de justifier l'ordre établi et de faire taire les mémoires dissidentes. Toutefois, en mettant en scène la volonté des mémoires qui persistent à se souvenir au-delà de la pression exercée par des représentations triomphantes, la fiction crée une brèche dans l'homogénéité de l'histoire. Les fictions construites à partir de la remémoration d'un passé proscrit, de la magnification de défaites cuisantes ou encore de

la déconstruction de mythes héroïques participent à l'émergence et à la catharsis des contre-histoires.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, dans son article intitulé « Entre Histoire, fiction et tragédie : Les Don Pedre de Voltaire », se saisit de l'utilisation du personnage de Don Pedre par Voltaire afin de mettre à mal l'aspect idéologique de l'histoire. Elle ajoute que le combat de Voltaire est méthodologique ; c'est pourquoi il « procède à une déconstruction des personnages les plus célèbres et les plus révéérés par la légende en les situant dans un contexte dépréciatif » (p. 164) de façon à dénoncer l'instrumentalisation politique des faits historiques.

Dans « Comment (re)présenter un échec national? », Zbigniew Przychodniak propose une lecture critique des chroniques lyriques de la révolution polonaise. Les témoignages historiques des « poètes-soldats » qui ont participé à ce soulèvement étaient marqués par un fort désir de reprogrammer une mémoire collective marquée par la déconfiture de l'insurrection. Toutefois, indique Przychodniak, les représentations mises de l'avant par les écrivains romantiques de l'époque auraient davantage participé à l'élaboration d'une utopie historique ou encore à « un mythe héroïque de l'insurrection » (p. 174) qu'à la formation d'un récit historique.

Dans « L'histoire, la fiction et la faute », Michael A. Soubbotnik reprend la nouvelle de l'écrivain américain Nataniel Hawthorne, intitulée « Roger Malvin's Burial », afin de penser la problématique de la représentation du mensonge historique. Selon Soubbotnik, la fiction serait ici mobilisée de manière à corriger la représentation mensongère de la Conquête de l'Ouest. Le reversement de la représentation héroïque de la genèse

américaine redéfinirait ainsi l'Amérique comme « une nation ordinaire, c'est-à-dire nécessairement coupable » (p. 190).

L'article « Qui dit vrai ? Ahmadou Kourouma ou l'histoire ironique », de Brigitte Dodu, approfondit la problématique de la représentation historique de l'Afrique post-coloniale. Longtemps considérée comme un monde anhistorique, l'Afrique fut animée, lors de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, par « un puissant désir de réparation » (p. 195). Dénonçant l'histoire universelle occidentale, plusieurs intellectuels africains ont préféré la littérature à l'historiographie classique pour représenter l'historicité du peuple africain. Ainsi, l'œuvre de Kourouma, en mettant en scène le heurt de deux « cosmologies irréconciliables », tente de déboulonner le mensonge occidental selon lequel l'Afrique serait sans passé et sans histoire.

Marianne Bloch-Robin, dans « *La Cousine Angélique* de Carlos Saura ou la mémoire salvatrice », aborde diverses problématiques soulevées par la mémoire des vaincus de la Guerre Civile espagnole. En soutenant que le travail de remémoration est à la base de la refonte de l'histoire, Bloch-Robin avance que la force du film de Saura est de marquer « l'omniprésence du passé dans le présent » (p. 213). En déjouant la censure du régime franquiste, la fiction a donc permis d'affirmer la présence d'une contre-histoire qui, à ce moment, n'aurait pu émerger autrement.

### ***Fiction et politique***

Les représentations fictives forment le socle de l'imaginaire collectif dans la mesure où elles structurent l'appréhension du

réel historique. En fournissant des nouvelles images du passé, la fiction contribue à moduler la postérité de ce dernier. Ainsi, la frontière entre vérité historique et invention fictive semble relativement ténue. Des grands historicismes au romantisme révolutionnaire en passant par la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, la dernière section de cet ouvrage montre que la fiction devient politique dès qu'elle transcende sa nature strictement fictive en ayant une incidence effective sur l'histoire.

Michel Maslowski, dans un article intitulé « La symbolisation de l'histoire : exemple du romantisme polonais », évoque la problématique de la représentation entourant l'épisode de la révolution polonaise. Il avance que le romantisme polonais réactualise la figure christique du martyr afin de surpasser, grâce à la représentation, l'échec de l'insurrection. Les multiples visions subjectives de ce moment critique de l'histoire polonaise sollicitent donc « la dimension collective de la mémoire » (p. 232) de façon à nourrir l'attente messianique d'un destin qui renverserait le cours des choses.

Dans « Michelet et *La Bible de l'humanité : l'envers des religions* », Gisèle Séginger reprend le travail du fameux historien en approfondissant la valeur et l'usage qu'il attribue à la fiction dans la tâche historiographique. Pour Michelet, avance l'auteure, la fiction incarne le véhicule de l'histoire et des valeurs républicaines dans l'éducation populaire. En fait, si la fiction est l'instrument idéal pour dévoiler les dessous de l'histoire et historiciser les superstitions, Michelet prévient « que les victoires les plus dangereuses sont celles des idées et des représentations » (p. 243). C'est pourquoi il tente, dans *La Bible de l'humanité*, de mettre sur pied une histoire sans historicisme.

En comparant le roman *La Terre* de Zola à l'ensemble de l'œuvre du célèbre écrivain naturaliste, Nicolas Bourguinat y note l'aspect restreint et orienté de l'information historique. Cette dépréciation presque caricaturale du monde rural, remarque-t-il, détonne de l'exigence de neutralité zolienne. En fait, soutient Bourguinat, ce roman semble « mis au service d'un discours sur l'histoire selon lequel le culte des campagnes et de la vie rurale condamne à l'avilissement » (p. 263).

De son côté, Rafal Dobek tente de répertorier les différentes représentations de la Commune de Paris dans la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles afin de comprendre pourquoi « le temps des cerises » y fut à la fois violemment condamné et chaudement applaudi. Selon Dobek, la spontanéité et l'indétermination de l'événement de la Commune, en tant que « première révolution conduite au nom de l'idéal républicain contre un pouvoir issu du suffrage universel » (p. 265), rendent la fiction plus apte à lui donner un sens que l'historiographie.

Dans un article intitulé « *L'Anneau du Nibelung* de Wagner : fiction, histoire et opéra », Martin Laliberté aborde la figure paradoxale de Wagner, qui fut successivement un jeune révolutionnaire du printemps des peuples et un compositeur soutenu par Louis II de Bavière. Laliberté propose ainsi diverses interprétations de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner en regard des événements marquant du XIX<sup>e</sup> siècle et du changement axiomatique que marque cette composition dans l'esthétique musicale de l'époque.

En somme, si la transformation des faits événementiels en récit fait surgir une panoplie d'interrogations sur les aspects phénoménologique et épistémologique de la science historique, c'est que l'histoire se constitue en dialectique avec l'activité

fictionnelle. D'un autre côté, les représentations générées par les œuvres de fiction ne se révèlent pas comme des vérités historiques mais plutôt comme de puissants marqueurs d'historicité. De cette manière, si la fiction a le pouvoir de moduler le sens de l'histoire, c'est qu'elle se donne à lire comme une « autre » expérience du temps historique. Ainsi, aux prises avec l'indétermination constitutive de l'histoire, la fiction participe à la construction du sens historique en racontant l'histoire à travers le « prisme de ses participants dépositaires d'une expérience » (p. 303). C'est pourquoi les virtualités mises en scène par la fiction, souligne Zbigniew Przychodniak dans les dernières pages de ce collectif, restent « le remède le plus efficace contre la menace permanente d'une pétrification de la mémoire collective » (p. 303) et mettent en garde contre l'appropriation du passé historique par une histoire idéalisante, apologétique et tendancieuse.