



Vol. 2, no 2, Printemps-été 2007

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>

Nicole BOURBONNAIS

Un seul Giono? Ou deux Giono? Ou trois?

Ce n'est pas d'hier que date la volonté de la critique gionienne de bien distinguer les « manières » de Giono. Le plus souvent est retenue la thèse des « deux manières », celle des romans d'avant 1939, où la nature est le principal protagoniste, et celle des « Chroniques » d'après 1945, où les personnages sont à l'avant-plan. Certains critiques proposent « trois manières », isolant le cycle d'Angelo du reste des « Chroniques ». Selon Robert Ricatte, cette délicate question des « manières » de Giono est « impossible » à « régler de façon simple ». Lui-même propose de « faire sentir » [...] la présence de certaines constantes » telles le sentiment du néant et le « salut » par « la saisie [...] de l'espace »¹. Publiée en 2006, une monographie signée Colette Trout et Derk Visser, sobrement intitulée *Jean Giono*, vise à son tour à régler la question des « manières » : la thèse retenue est celle d'« un seul Giono » dont « l'unité de pensée » (p. 39) est manifeste tout au long de son œuvre. S'appuyant sur les essais, les carnets et le *Journal* aussi bien que sur les romans, les auteurs entreprennent de mettre au jour la continuité qui caractérise l'œuvre grâce à la reprise de mêmes thèmes et au renouvellement constant des formes narratives.

L'étude s'ouvre sur un chapitre intitulé « Giono et ses vies », où les auteurs, après avoir posé la tendance des critiques à retenir un double Giono, celui des romans rustiques et celui des Chroniques, montrent, d'une part, que l'écrivain-fabulateur a volontairement et malicieusement brouillé les pistes par ses propres affirmations contradictoires, notamment en ce qui a trait à son expérience du Contadour, qu'il désavoue tout en continuant à s'en inspirer, par la mention dans son *Journal* du tournant que représente *Batailles dans la montagne* (p. 33), par

¹ Robert Ricatte, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Maillet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. XLVII-XLVIII.

l'édification d'un « mythe autobiographique » (p. 13) construit autour de sa prétendue pauvreté et de son éducation d'autodidacte. En fin de compte, ce qui ne change pas, c'est l'imaginaire fécond de Giono, créateur d'un « père glorieux » (p. 17), artisan, anarchiste, qui informe tout au long de son œuvre les personnages simples que sont bergers, paysans et artisans. Cet esprit inventif a aussi très tôt mis en place la figure récurrente de l'errant, ainsi que les paysages sauvages de la Haute-Provence et, enfin, il n'a cessé d'échafauder projets sur projets. En fin de compte, Giono, le fabulateur, est un être qui échappe à la classification, à la fois protéiforme et fidèle à lui-même.

Ce premier chapitre, qui traite des « années d'apprentissage » (p. 21) de l'écrivain, tout en présentant une base d'interprétation pertinente, ne constitue pas une introduction proprement dite. Ni le choix des thèmes ni celui de la démarche critique ne sont justifiés. Aucun plan n'est présenté qui permettrait au lecteur de mieux saisir la démonstration à suivre. N'est jamais expliqué non plus comment s'est effectuée la collaboration pour ce livre écrit à quatre mains. Au lieu de ces éclaircissements bien utiles, le lecteur est confronté à une entrée en matière directe qui le plonge immédiatement dans l'analyse proprement dite. Sans savoir pourquoi les thèmes retenus sont les plus aptes à étayer l'argument d'« un seul Giono », il les aborde au fil de leur apparition : ce sont « l'homme et la terre », l'amitié entre hommes, les figures féminines et l'art de Giono.

C'est au début du deuxième chapitre que le lecteur apprend que, chez Giono, « l'unité de pensée se révèle le plus clairement dans l'ensemble de ses idées anti-politiques et anti-capitalistes » (p. 39). En effet, tout au long de sa vie, Giono s'emploie à dénoncer ce mal moderne qu'est l'industrialisation, source de déshumanisation. Comme remède, il propose le retour à la terre et l'idéal du *carbonaro*, c'est-à-dire la quête de la liberté. Que ce soit dans ses essais ou dans ses romans (de *Regain* à *L'Iris de Suse*), le « grand thème » sera celui de la « vie artisanale ou paysanne » (p. 39). Toutefois, précisent les auteurs, si la nature est omniprésente dans son œuvre, ce n'est pas d'un point de vue écologiste, mais comme alliée indispensable de l'homme. Ils soulignent aussi le fait que Giono n'a adhéré que peu de temps à l'utopie communiste, l'éloge du travail communautaire apparaissant seulement dans *Que ma joie*

demeure (p. 50); par la suite, il favorise plutôt l'entraide, le troc et l'échange dans le libre exercice des talents individuels. Trout et Visser recensent les événements et motifs liés à la nature, idyllique ou sauvage, dans plusieurs lieux romanesques, de *Colline* (1929) à *L'Iris de Suse* (1970), aussi bien que dans certains essais, entre autres *Le poids du ciel* et *Les vraies richesses*. Néanmoins, le cycle d'Angelo semble rester étranger à cette idée fondamentale de l'interaction entre l'homme et la terre.

L'analyse du thème du « couple masculin » (p. 70) commence par une revue des amitiés qui ont été celles de Giono lui-même. Il est question de sa longue, et parfois difficile, amitié avec Lucien Jacques ainsi que de diverses ruptures provoquées par Giono lui-même. Est-il bien nécessaire de connaître le parcours personnel de l'auteur pour saisir la signification et la portée des liens amicaux qui se tissent dans les romans? Pour dresser une liste des principales sortes d'amitié fictive (désintéressée, fraternelle, unilatérale), en analyser la force rédemptrice dans *Un de Baumugnes* et *L'Iris de Suse* et, enfin, aboutir au constat de l'échec de la fraternité? Vers la fin du troisième chapitre, consacré au « tombeau de l'amitié », titre provisoire des *Grands chemins*, Trout et Visser affirment que « toutes les amitiés dans l'œuvre de Giono finissent par la séparation, soit par un départ, soit par une mort » (p.86). Mais dans ce cas, pourquoi conclure cette même partie en déclarant que dans *L'Iris de Suse*, « l'amitié triomphe » (p. 91)? Cette fois, la continuité du thème se vérifie aussi dans le cycle d'Angelo, mais non sans un bémol : « Le portrait d'une relation fraternelle se répète dans le Cycle d'Angelo bien qu'il n'y occupe pas une place centrale. » (p. 81)

L'étude sur les « visages du féminin » est sans doute celle qui offre le point de vue le plus nouveau sur la pensée gionienne. Partant du principe que *Jean le Bleu*, récit autobiographique, est « la matrice dans laquelle Giono a forgé les diverses images de femmes de ses romans et récits » (p. 99), les auteurs renvoient d'abord le lecteur aux odeurs qui y sont décrites et qui témoignent de la sensualité de l'enfant et de l'adolescent. Ici aussi, les éléments biographiques (dont certains sont inventés par Giono lui-même) servent d'ancrage et de justification. Les aspects du féminin retenus sont la « terre-mère », image présente dans les romans de la première manière surtout, la sexualité féminine,

franche et exempte de culpabilité, le don de soi ou l'amour inconditionnel en dehors de la maternité et le rôle capital de femme-refuge. Les auteurs font ressortir, à juste titre, l'ouverture d'esprit de Giono qui, sans modifier la vérité historique, dépeint des femmes indépendantes, « passionnées et déterminées » (p. 112), fortes dans le bien comme le mal. Qu'il s'agisse de Thérèse dans *Les Âmes fortes* ou de Pauline de Théus dans *Le Hussard sur le toit* ou encore d'Ennemonde dans le roman éponyme, chez Giono, les figures féminines, variées et complexes, ne correspondent pas aux stéréotypes et aux idées reçues. Soucieux d'identifier leurs sources, Trout et Visser s'assurent de fournir à la note 102 (p. 119) la liste des « travaux sur les femmes dans Giono » qu'ils ont consultés au Centre Jean Giono. Mentionnons aussi que le livre est riche en références et citations de divers horizons. Il est toutefois regrettable que la bibliographie ne reprenne pas toujours le titre de certains ouvrages ou articles cités, tels ceux de Béatrice Bonhomme, Laurent Fourcaut et Mireille Sacotte.

En dernier lieu, un titre un peu vieillot, « L'art de Giono », coiffe une étude sur l'écriture du romancier : ses dons de conteur (maintes fois relevés par la critique) et la souplesse de « son talent narratif » (p. 135), qui se manifeste dès *Le Grand troupeau* avec le recours aux techniques cinématographiques et, plus tard, avec « le mélange des genres » dans *Un roi sans divertissement*, à la fois roman policier, chronique historique et roman psychologique (p. 138). Le chapitre se termine sur l'éloge de l'artiste « peintre de la nature et de l'âme humaine » (p. 144), alors que les auteurs mettent en évidence l'originalité des images, comparaisons et métaphores tirées de la nature : « Cette utilisation de la nature à des fins narratives se retrouve, comme nos exemples le prouvent, dans les œuvres de Giono à toutes les époques. » (p. 147) Ici, une rectification s'impose : les exemples en question proviennent surtout des romans ou récits dits rustiques. En fait, nous n'en trouvons que deux qui soient tirées du cycle d'Angelo. Par ailleurs, une remarque sur une manie un peu lassante s'impose, celle de renvoyer à tout bout de champ à un chapitre précédent ou subséquent — « voir notre chapitre un » (p. 144), « nous avons déjà indiqué que » (p. 55) —, pratique parfaitement inutile.

Au terme de cette lecture, sommes-nous convaincus que l'œuvre gionienne fait preuve de cohésion du début à la fin, qu'elle révèle un imaginaire bien personnel et bien cohérent? Oui, car nous l'étions déjà avant. Comme en font foi les nombreux renvois à d'autres études critiques, notamment celles de Pierre Citron, Henri Godard et Robert Ricatte. Les auteurs de la monographie ne sont pas les premiers à découvrir l'unité profonde qui caractérise les écrits de Giono. L'un des meilleurs exemples en est sans doute le livre de Henri Godard², qui insiste sur l'unité de l'œuvre résultant, entre autres, de la présence d'un même imaginaire, de la conscience omniprésente du processus de création et d'une préoccupation permanente, celle de l'interaction entre l'homme et le monde naturel. Plus d'un critique, notamment Allan Clayton et Jacques Chabot, a traité de la volonté constante chez Giono de renouveler ses techniques narratives. De plus, Trout et Visser eux-mêmes distinguent les différentes approches de Giono. Ils n'hésitent pas à affirmer qu'« [a]près la Deuxième Guerre mondiale, les œuvres rustiques alternent avec les "Chroniques" et le cycle d'Angelo » (p. 66). Ils reprennent le point de vue de Citron, selon lequel le roman *Deux cavaliers de l'orage* constitue un « tournant » au « point de vue du style » (p. 136) et s'empressent de reconnaître que certains romans (« *Un roi, Les âmes fortes* ou *Le Bonheur fou* ») sont « particulièrement frappants par leurs côtés novateurs sur le plan de la forme » (p. 136). Il semble bien que tous les critiques soient d'accord : il y a au moins « deux Giono », l'un plus proche de la vie rurale, l'autre, plus intéressé par la psychologie des personnages, mais il y a toujours un seul imaginaire, riche, inventif, puissant. Si le *Jean Giono* de Trout et Visser ne livre pas d'étonnantes découvertes, il offre aux lecteurs une synthèse intéressante de quelques thèmes récurrents dans les romans et essais de Giono ainsi que de ses moyens narratifs. Cette monographie pourra être utile aux étudiants et, éventuellement, offrir de nouvelles pistes d'exploration aux chercheurs.

Référence : Colette Trout et Derk Visser, *Jean Giono*, Amsterdam-New York, Rodopi, collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 2006, 154 p.

² Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, 1995.

Liliana NICORESCU

Cioran : une pensée contre soi héroïquement positive

Être le « héros négatif » de son temps, c'est, selon Cioran, trahir celui-ci : participer ou non aux tourments de son époque, c'est toujours faire le mauvais choix, se leurrer. Comme Cioran lui-même fut le « héros négatif » d'un « Âge trop mûr », l'étude que lui consacre Sylvain David se veut une « approche "sociale" » d'une œuvre qui fait l'apologie de la marginalité et du désistement. L'enjeu est d'explorer les ressources esthétiques et sociales de l'écriture d'un misanthrope plus ou moins sociable, qui s'est déclaré « métaphysiquement *étranger* » et dont l'ambition fut de s'adresser à « la communauté des exclus, des *unhappy few* » (p. 11) — les faibles, les ratés, son segment favori de lecteurs — vivant, tout en étant conscients, dans une modernité aux accents spengleriens ou nietzschéens, nommée tantôt « décadence », tantôt « déclin », tantôt « crépuscule », tantôt « monde finissant ». Vivre et écrire en marginal participe d'un « héroïsme négatif », c'est-à-dire « de la chute », « de la décomposition », de la pensée « contre soi » (« le seul geste héroïque possible encore à l'homme moderne »), au fondement duquel l'auteur place la quête d'« une posture digne à opposer à l'inconvénient ou à l'inconvenance de la condition de l'homme moderne » (p. 17), d'une réponse lucide, parfois fataliste, aux questions incontournables de la modernité. C'est, selon Sylvain David, la source même de l'écriture cioranienne et de la posture négativement héroïque d'une œuvre qui s'articule autour de la dualité entre le sujet et la collectivité, d'une identité sapée par le doute, et d'un « penser contre soi-même » assidûment professé par l'auteur des *Cimes du désespoir*.

L'analyse de l'œuvre cioranienne passe — plus que jamais, après la mort de l'essayiste — par l'étape roumaine de sa création littéraire. Depuis onze ans, la question fondamentale est, selon certains critiques, de concilier « l'aristocrate du doute » et l'« antisémite de conviction ». Le « dévoilement du voile » annoncé par Alexandra

Laignel-Lavastine en 2002 ne tente pas Sylvain David, qui, tout en reconnaissant une « historicisation » de la pensée cioranienne dans la deuxième étape de création de l'auteur de *La Transfiguration de la Roumanie*, refuse de l'historiciser *in corpore* ou à rebours et, par conséquent, de juger l'œuvre française en fonction de l'œuvre roumaine. La « seconde naissance » de Cioran passe, certes, par l'historicisation de sa pensée : celui qui prônait dans son premier livre roumain l'« héroïsme de la résistance et non de la conquête » allait admirer quelques années plus tard Corneliu Zelea-Codreanu et Hitler, pour s'attaquer ensuite à toute forme de fanatisme, d'engagement politique. Par conséquent, la tension fondamentale de l'œuvre cioranienne sera « la relation conflictuelle d'un homme avec son époque, son milieu, si ce n'est avec lui-même » (p. 23).

Les rapports entre l'écriture et le désengagement constituent la première partie du livre, intitulée *Un discours (a)social*. Les trois premiers livres français de Cioran (*Précis de décomposition*, 1949; *Syllogismes de l'amertume*, 1952; *La Tentation d'exister*, 1956) sont empreints de la certitude du déclin, de la décadence, de l'éternelle erreur. Si l'esprit moderne est marqué par « la négativité et le relativisme » (p. 24), l'œuvre de Cioran se distinguera non seulement en tant que « dénonciation du caractère insidieux de l'esprit moderne », mais aussi en tant que « discours (a)social » (p. 29). Dans cette période de passage, le segment français de l'œuvre cioranienne dénonce, juge et accuse systématiquement l'aspect politique, engagé, des écrits roumains. À cette époque, Cioran essaie de « se distancier d'une certaine incarnation de lui-même, de ce qu'il a déjà été » (p. 30). L'affirmation ne laissera aucun cioranien (ou cioranomane!) indifférent et place l'auteur de cet essai dans le camp modéré des lecteurs/exégètes de celui qui est accusé de « fuite lâche », de mémoire sélective, de mensonge et, surtout, de conservation du credo antisémite. Lire l'œuvre française de Cioran n'est pas, pour Sylvain David, « tenter de déterminer ce qu'a pu dire, ou faire, exactement l'essayiste, au cours des années 1930, mais plutôt de voir ce qu'il en pense, avec le recul, au moment où il entame sa nouvelle carrière » (p. 30). À l'encontre de ceux qui parlent de l'« insincérité permanente » de Cioran ou de son antisémitisme foncier et permanent, Sylvain

David croit que « [p]lutôt que de commodément vouer son égarement de jeunesse à l'oubli », il convient de considérer que Cioran « revient inlassablement sur son expérience afin de comprendre et, éventuellement, dépasser les motivations qui ont pu le pousser à agir de la sorte » (p. 30).

En s'attaquant à la racine du Mal, de l'Intolérance, du Fanatisme, Cioran poursuit et accomplit un besoin d'expiation, de purification de ses jeunes égarements. La « rage tournée contre soi », la « négativité » se trouvent au cœur de cette écriture centrée sur la condition de l'homme moderne et qui réfléchit sur celle de l'écrivain dans une société de plus en plus politisée, de plus en plus divisée, de plus en plus radicalisée. La « poétique du détachement » qui illustre cette première étape de création française prend déjà contour dans le *Précis de décomposition* (*Exercices négatifs* à l'origine) que Cioran publiera en 1947 et s'articule non seulement autour de la « dénonciation de toute forme de dogmatisme ou d'intransigeance » (p. 36), mais aussi autour de l'écriture éclatée, fragmentaire, opposée, dira Cioran, à « la tentation de conclure ». Cette écriture fragmentée, fracturée est une expression de la modernité dans la mesure où la philosophie, le premier amour de l'essayiste, est, estime-t-il, incapable d'expliquer le monde ou le temps, qui mesure plutôt l'irrationalité contemporaine, le volet culturel de la durée, la fracture de la connaissance, du moi, la décomposition de la pensée et la décadence du Verbe.

Cette étape créatrice du mètèque correspond à un métissage esthétique, autrement dit à l'éclatement de la forme littéraire, dont le principal matériau, la langue, se dissout et s'incarne sous diverses formes : le doute se radicalise et se détache du discours philosophique impersonnel et systémique. Aux idées abstraites, Cioran, devenu « penseur d'occasion », préfère la connaissance empirique; l'écrivain est un sceptique déçu par la philosophie (universitaire ou non), un moraliste qui, avant d'observer les gens, doit « dépoétiser sa prose ». L'idée que « toute démiurgie verbale se développe aux dépens de la lucidité » conduit à l'esthétisation de la négation, à la « négativité esthétique » (p. 95), à travers laquelle l'écriture mesure et dénonce le déclin inéluctable d'un monde, d'un système de valeurs partagées.

La deuxième partie de l'étude de Sylvain David — intitulée *De l'histoire de la fin à la fin de l'histoire* — a pour fondement « le grand récit de la Chute ». Le corpus (*Histoire et utopie*, 1960; *La Chute dans le temps*, 1964 ; *Le mauvais démiurge*, 1969) propose une relecture de la Genèse, dont le centre nerveux est le panorama de la vanité que déplore l'Ecclésiaste. Au centre de la deuxième étape de l'œuvre française de Cioran, on trouve le « Cioran de la maturité ». Placé également sous le signe de la négation, ce deuxième segment français de l'œuvre cioranienne met en scène un moi lui-même fragmenté, décomposé, qui ne met plus en question ses égarements de jeunesse, mais ses accès de pessimisme, de scepticisme. Sur le plan de l'écriture, l'aphorisme est supplanté par l'essai, dont les thèmes centraux sont l'homme, le péché originel, la chute, le temps historique et l'Occident moribond. Dans l'herméneutique cioranienne, le péché originel s'appelle la « douleur originelle » et la Chute vient couronner « l'inaptitude au bonheur » des descendants d'Adam et Ève; leur « don d'ignorance » est le seul à les rendre heureux. Lucifer, quant à lui, n'eut qu'à saper « l'inconscience originelle » du couple primordial et de sa progéniture — dont l'« inconvenient » d'exister fut la seule fortune —, ce qui laissa cet univers à la discrétion d'un « mauvais démiurge ». Conséquence directe du péché originel, la chute dans le temps est en même temps une chute vers la mort : « avancer » et « progresser » sont des concepts distincts chez Cioran, car aller vers la mort est un *progrès* vers l'involution, vers la disparition non seulement des hommes (ou des peuples), mais aussi des cultures, des civilisations sujettes au temps historique. Fatalement, l'« abominable Clio » enchaîne l'homme et le laisse « en proie au temps, portant les stigmates qui définissent à la fois le temps et l'homme ». Séduite par l'élan vers le pire, l'humanité court vers sa perte, autrement dit, vers l'avenir : c'est plus fort qu'elle, car, écrit Cioran dans ses *Écartèlements*, « [l]a fin de l'histoire est inscrite dans ses commencements ».

La troisième partie — *Une autobiographie sans événements* (incluant *De l'inconvenient d'être né*, 1973; *Aveux et anathèmes*, 1987; *Écartèlement*, 1979 : *Exercices d'admiration*, 1986) — correspond à un réinvestissement du temps présent complètement dépolitisé. La réflexion qui accompagne cet héroïsme négatif se fait en trois volets : le malheur

(plus ou moins inventé) de l'homme moderne, l'écriture fragmentaire en tant que miroir d'un univers atomisé, désagréé, inachevé, et le défi stoïque, positivement connoté, de l'héroïsme négatif de Cioran, autrement dit, « le courage de continuer à vivre et à écrire à l'encontre de ses propres conclusions, de son propre savoir » (p. 26). Les piliers de cette « autobiographie sans événements » sont le suicide et la « (re)naissance ». La biographie de Cioran fut marquée par un suicide jamais commis, puisqu'on ne peut pas tuer une idée. Ce que Cioran retient du suicide, c'est l'idée de se donner la mort, pas l'acte en soi : « sans l'idée du suicide — estimait-il — on se tuerait sur-le-champ ! » D'ailleurs, si celui qui se vantait d'avoir « tout sacrifié à l'idée du suicide, même la mort », ne s'est pas suicidé, c'est parce que, disait-il plus ou moins amèrement, de toute façon, « on se tue toujours trop tard ». La même biographie fut également marquée par « l'inconvénient d'être né », voire d'être né Roumain, par les « affres de la lucidité », par les tortures du paradoxe, par l'effort de reconstruction intérieure et de mise en scène d'un moi aliéné. Dans le Paris aggloméré et automatisé, le regard du métèque s'arrête sur des gens que personne ne voit, venus, eux aussi, d'ailleurs, ou bien sur des clochards-philosophes. Sa lucidité — autrement dit, son « inaptitude à l'illusion » — fut celle d'une tribu sceptique, fataliste, anhistorique, celle de ces analphabètes brillants qui savent depuis toujours que l'homme est perdu et qui lui ont inculqué cette lucidité en même temps que « l'envergure pour gâcher sa vie ».

Étant lui-même un paradoxe vivant, Cioran ne put mettre en scène qu'une paradoxale série de représentations de soi : le moraliste qui, avant d'observer les hommes, se donne comme devoir primordial de « dépoétiser sa prose » tend la main à un être lucide pris pour un sceptique; le « parvenu de la névrose » est le frère du « Job à la recherche d'une lèpre »; le « Bouddha de pacotille » cherche la compagnie tourmentée d'un « Scythe flemmard et fourvoyé », « idolâtre et victime du pour et du contre », d'un « emballé divisé d'avec ses emballements », d'un « délirant *soucieux d'objectivité* », d'un « douteur en transe » ou d'un « fanatique sans credo ». Cette rhétorique du paradoxe et de l'opposition projetée, selon Sylvain David, non seulement l'image d'un marginal, d'un *étranger*, d'un exclu,

d'un apatride métaphysique, mais également et surtout un jeu de contraires qui trouve son plaisir esthétique dans les contorsions, dans les volutes élégamment orchestrées par une pensée organiquement écartelée « entre scepticisme et besoin de croire, entre lucidité et illusion vitale » (p. 273). Cette mise en scène du moi artistique participe d'un « métacommentaire » qui prolonge non seulement « une détestation de soi primaire » (en tout cas, moins importante, semble-t-il), mais surtout d'« une forme d'amour trahi ou d'orgueil blessé » (p. 275). La visée de celui qui se voulait « le secrétaire de [s]es sensations » n'est pourtant aucunement narcissique, mais plutôt viscérale, car, disait-il, ce ne sont pas nos idées, mais nos sensations et nos visions — parce qu'elles « n'émanent pas de nos entrailles » et sont « véritablement *nôtres* » — qui peuvent, qui doivent nous définir. Cet attachement au sensoriel est, observe Sylvain David, l'apogée de l'héroïsme négatif de Cioran : en parlant de sensations et de visions qui sont les siennes, pas les nôtres — c'est-à-dire « non partagées avec le commun » —, le *dernier* Cioran défend son héroïsme négatif en explorant ce que son passé, son identité, ses souvenirs ont de négatif. Cet effort expiatoire est plus qu'une catégorie esthétique : il s'impose en tant que garantie morale de l'œuvre de maturité d'un homme « désintégré ».

Sur les ruines d'un univers déserté par les dieux, un penseur inclassable vint installer son Verbe ahurissant, héritier de la sobriété et de l'élégance des moralistes dont il se réclamait comme descendant légitime, aussi bien que de la saveur amère et de la souplesse de sa langue maternelle. Seuls l'aphorisme ou le fragment pouvaient représenter cet univers morcelé, éclaté. À l'encontre de Ionesco ou de Beckett, qui ont exploré l'absurde du langage, Cioran resta plutôt un *classique*, car, bien que conscient des mots, il a cherché, au-delà de la fonction poétique de la langue, à faire passer ses négations au niveau de la rhétorique; son univers n'est pas l'absurde, mais le paradoxe qui repose sur toute une série de *malgré* : poursuivre sa réflexion, malgré la déception que provoque chez lui la philosophie, malgré le mal que provoque sa propre conscience (ou sa propre lucidité); écrire, malgré les doutes quant à la capacité de son écriture à définir sa conception

du monde; publier, malgré un nombre restreint de lecteurs et le dégoût que provoque en lui le flux éditorial parisien.

Certes, Cioran a écrit parce que, disait-il, chaque livre est « un suicide différé ». Paradoxalement ou non, son héroïsme négatif n'est ni agressif ni virulent, mais plutôt la représentation concrète de son aptitude — qui l'aurait cru? — « au compromis stoïque », de sa « capacité de se mouler aux circonstances de la modernité sans jamais pour autant s'y diluer ou s'y travestir » (p. 326). Il ne lui restait qu'à devenir « le sceptique de service » d'un monde en agonie ou « le secrétaire de [s]es sensations », puisque « être le secrétaire d'une sainte » n'a pas été la chance de sa vie.

Le Cioran français est, selon certains exégètes du moraliste, le masque du Cioran roumain séduit, dans les années 1930, par le mouvement nationaliste roumain et qui, une fois établi en France, n'a fait que réécrire ses livres roumains, afin de cacher ses jeunes égarements tout en restant fidèle à ses anciens credo. À l'encontre de certains de ses prédécesseurs, Sylvain David met au cœur de sa lecture de l'œuvre française de Cioran le fondement esthétique et social de l'art du fragment, dont l'auteur du *Mauvais démiurge* fut le maître incontesté. Complètement dépolitisés, les paradoxes cioraniens retrouvent toute leur beauté et leur profondeur et construisent, par le biais d'une analyse aussi subtile qu'objective, le parcours sinueux, mais combien passionnant, d'un « héroïsme à rebours ».

Référence : Sylvain David, *Cioran. Un héroïsme à rebours*, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2006, 338 p.

Pascale GAULIN

Yves Bonnefoy : la poésie au cœur du soupçon

En 140 pages, Olivier Himy s'est fixé comme but, dans son essai simplement intitulé *Yves Bonnefoy*, de faciliter l'accès à une œuvre complexe et riche, « d'en interroger les notions essentielles [...] de la rendre accessible à tous, du moins de donner à certains envie de la lire » (p. 6).

Le livre s'ouvre sur un « entretien imaginaire » avec le poète, qui « a été *réellement* soumis à Yves Bonnefoy, qui a bien voulu le valider comme tel » (p. 7). Ainsi l'interroge-t-il sur Breton et le surréalisme, le procès intenté au concept, « cette fatalité du langage » (p. 8), la notion de présence, l'image, les traductions et la question du langage. Si « le soupçon [est] porté envers le langage, [...] “c'est la fonction de la poésie de [le] réaccorder” » (p. 13). Mais, soutient Bonnefoy, « [o]n a bien droit de dire, en dépit de la critique des sémiologues, que la poésie peut prétendre à la vérité » (p. 13). Si la poésie « réaccorde » le langage, celui-ci permet à la poésie d'accéder au sens.

Les chapitres suivants s'articulent autour de trois grands axes : les « approches de l'homme », les « approches de l'œuvre » et les « approches thématiques ».

Les éléments biographiques ainsi que le contexte littéraire et artistique qu'Himy met en perspective sont nécessairement factuels, mais donnent toutefois accès à l'origine et à l'évolution de l'œuvre de Bonnefoy. Si les événements, les rencontres, les dates et les titres marquent ce second chapitre, l'auteur y tisse de subtils liens qui prendront tout leur sens dans la section traitant de l'œuvre poétique et critique. Comme le précise Himy, « [l]es éléments biographiques réunis montrent assez que l'œuvre comme la vie d'Yves Bonnefoy ne sont pas construites dans une superbe mais improbable solitude, mais au

contraire dans la proximité la plus grande avec les artistes et les intellectuels de son époque » (p. 21).

Le troisième chapitre propose une évolution des œuvres poétique et critique du poète, qui se dessinent en parallèle. Himy met d'abord l'accent sur l'origine et les métamorphoses de l'écriture de Bonnefoy, qui progresse de la prose vers la poésie. Les premiers textes sont indubitablement marqués par le surréalisme, bien que le poète s'en soit rapidement dissocié : « L'exploration surréaliste de l'inconscient permet ainsi au jeune poète de libérer une expression jusque-là enclose par le langage. À cet égard, l'écriture automatique apparaît comme un moyen, certes radical, de libération. Mais Bonnefoy en verra vite les pièges, et notamment l'impossibilité d'explorer plus avant les fantasmes par le biais de la conscience, comme celle de dépasser l'individu au profit de l'universel. » (p. 27-28) *L'Anti-Platon* et *Le Cœur-espace* forment ainsi les premiers écrits du poète. La poésie de Bonnefoy restera par la suite marquée par une « tension [...] entre le réel et le rêve » (p. 39). Himy propose ensuite une brève analyse des *Poèmes*, rétrospective des quatre premiers recueils de Bonnefoy. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant Désert*, *Pierre écrite* et *Dans le leurre du seuil* sont liés par une progression thématique qui va du doute, de la présence de la mort dans la vie (*Douve*), à la lutte contre l'idéalisme et la perfection (*Hier régnant désert*), puis de l'ouverture à autrui, de l'acceptation de la vie, du rapport de l'écriture à la mort passant par une plus grande confiance en la poésie (*Pierre écrite*) et aboutissant à l'apogée d'une « réconciliation avec le monde » (p. 35) (*Dans le leurre du seuil*). Il s'agit d'une œuvre traversée par l'existence, qui elle-même est la traversée d'une œuvre, qu'Himy dépeint avec justesse comme une quête initiatique. L'évolution de l'œuvre poétique de Bonnefoy repose sur la précision des liens qui en marquent l'unité formelle (prose/vers/récits en rêve) et sémantique, et ce, jusqu'à son plus récent recueil, *Les Planches courbes*. Cette unité s'étend également aux travaux critiques du poète. Himy précise l'ampleur de ce volet de l'œuvre en retenant « trois œuvres fondamentales dans la réflexion et l'évolution même d'Yves Bonnefoy, celles de Rimbaud, de Giacometti, et de Shakespeare » (p. 55), qui illustrent sa complémentarité critique : la critique littéraire, la critique d'art et la traduction. Poésie et critique

sont parallèles chez Bonnefoy, qui se dit à travers la critique, dont la poésie se nourrit. Une ambivalence ressort des écrits critiques de Bonnefoy, fortement marqués par le « soupçon contre le langage » (p. 58) qu'il porte et assume : « c'est bien le paradoxe, l'ambivalence, qui paraissent à Bonnefoy les fondements possibles d'une poétique » (p. 67). Himy suggère des pistes d'analyse et assume entièrement l'aspect lacunaire que peut présenter son approche.

Le quatrième et dernier chapitre porte sur les « approches thématiques », voire philosophiques de l'œuvre de Bonnefoy. Une analyse plus approfondie marque cette dernière partie de l'étude d'Himy. L'auteur y interroge notamment les notions de « présence », de « corps et figures », de « lieux », de « langage et [d']image », de « salut » que constitue la poésie même. L'auteur ayant déjà abordé quelques-unes de ces notions dans les chapitres précédents, cette section pourrait sembler redondante. Or, la finesse analytique oriente tout autrement les résultats. À des questions préalablement posées au fil des chapitres, Himy répond, apporte des conclusions. Ainsi, à la présence s'oppose le concept, « [p]arce que le concept apparaît à Bonnefoy comme une césure d'avec le monde » (p. 73). L'auteur met alors en relief l'ambiguïté du fait que les écrits théoriques de Bonnefoy ont inévitablement recours au concept tout en le rejetant : « comment en serait-il autrement dès lors que sa réflexion prend bien souvent une tournure philosophique ? » (p. 74). Mais « [l]a présence, on le comprend bien, n'est pas un concept » (p. 74). L'ambiguïté est aussitôt résolue en considérant « que le rejet du concept et la quête de la présence sont le domaine de la poésie, et que le travail théorique n'en est qu'une explicitation, de laquelle la présence est nécessairement absente » (p. 74). La présence passe aussi par l'« immanence du simple » (p. 78), dont la poésie de Bonnefoy est très empreinte, tant par les éléments, les objets que par le lexique. Mais « [c]ertes, Yves Bonnefoy n'hésite pas à employer aussi des mots plus complexes, et surtout à faire usage de références mythologiques parfois rares » (p. 80). Ce ne sont là en fait que des « moyens en vue d'une fin, celle de saisir la présence, plus encore, celle d'essayer de la transmettre par la parole » (p. 80). À cela vient se joindre une « poétique du simple » (p. 83), qui se manifeste tant par la prose que par le vers, celui-ci « appara[issan]t alors comme la garantie de l'inscription du son dans la

parole, de l'inscription du corps dans l'écriture » (p. 84). La notion de « corps » prend dès lors une importance capitale en ce que celui-ci incarne le passage obligé de la souffrance menant à la présence : « Bonnefoy propose comme voie d'accès à la présence et à la saisie du monde un passage par la mort et la négation. [...] Parce que nous sommes des êtres de langage, nous sommes condamnés à ne saisir le monde que par ce biais imparfait des mots » (p. 90). Des figures féminines comme Douve et Cérès sont évoquées, habitant les poèmes, incarnant le « corps souffrant dont nous avons parlé, mais aussi le corps exultant » (p. 92). Ces figures « se tiennent “entre deux mondes”, entre la vie et la mort, entre la souffrance et l'intransigeance, entre l'amour cherché et l'amour donné » (p. 96), et cet « entre-deux » est souvent représenté par le « fleuve » comme passage possible de l'un à l'autre. Le « passeur » y tient un rôle référentiel : « La figure du passeur serait alors liée à celle du sauveur. » (p. 99) Cependant, « [d]ans la perspective athée qui est celle d'Yves Bonnefoy, il ne faut pas y voir une tardive conversion, mais bien l'idée que le passage mène à une forme de salut, de salut du monde par les mots et la poésie, mais aussi de salut de la poésie par l'acceptation du monde et de la finitude » (p. 99-100). Moïse et Jésus représentent ces « sauveurs », l'un d'abord sauvé des eaux, puis sauveur par la suite. L'enfant vient alors se substituer au sauveur, qui « sauve l'adulte » (p. 102). La notion de « lieu » prend ensuite toute sa place comme vérité recherchée : « La question posée par la notion de “vrai lieu”, on le comprend aisément, n'est guère celle du *lieu* — la question *où* — que celle du *vrai*. [...] Aussi les lieux, réels ou non, n'importent chez Bonnefoy que dans la mesure où ils atteignent à un degré de vérité. » (p. 103, 107) Et ces lieux se situent tant dans l'« imaginaire » que dans « l'arrière-pays ». L'auteur consacre ensuite son propos à la question du langage, omniprésente dans l'œuvre de Bonnefoy. Au procès intenté au concept se substitue « une critique plus générale du langage même » (p. 110). Himy parle de « désécriture », « qui consiste à défaire dans le langage toutes les formes illusoires de la perfection » (p. 110). Par la critique du langage, l'image entre nécessairement en jeu, « tant est importante dans son œuvre la part prise par les images, aussi bien dans le travail critique que poétique » (p. 114). Critique du langage, de l'image; désécriture : il s'agit de procédés qui expriment le doute, le « soupçon » qu'Himy fait ressortir. C'est là

qu'émerge également toute la dimension métapoétique de la poésie de Bonnefoy. Ce travail sur le langage doit nécessairement aboutir à une « vérité de parole » qui transcende la matérialité du langage : « On voit alors que cette notion de vérité de parole, si chère à Bonnefoy, ne peut avoir d'autre expression que poétique, et qu'en tant que telle, elle restera sans doute toujours obscure à ceux qui n'entendent que le langage de la technique » (p. 121). Enfin, la poésie doit aboutir au salut, « la poésie est le salut » selon le propos de Himy (p. 122). Le salut passera par les mots, « malgré les mots » (p. 122), par la mémoire, la voix et la musique. Pour Bonnefoy, la poésie, incarnant tout cela, est le « moyen du salut » (p. 123).

Pour conclure son étude, l'auteur résume la poétique de Bonnefoy : « La parole poétique n'est pas un dépassement du langage, elle n'est pas non plus pure musique, mais elle permet la remémoration de l'intimité première avec le monde. » (p. 133) Bien qu'elle soit à la fois langage et émotion, la poésie devrait laisser apparaître la « prééminence de l'émotion [...] sur le langage » (p. 128-129). Le salut de la poésie serait alors d'accéder au monde de l'enfant, de celui qui accède immédiatement au monde.

L'étude d'Olivier Himy sur *Yves Bonnefoy* est brillamment menée, compte tenu de la très grande densité de l'œuvre du poète. Son organisation, qui impose parfois des redites, conduit progressivement vers la poésie — vers la révélation de la poésie de Bonnefoy —, vers la réflexion sur la poésie, particulièrement présente dans le dernier chapitre. L'intérêt de cet essai réside surtout dans la présentation de l'auteur, car Himy ne pose pas de nouvelles questions sur l'œuvre. Si le mandat de ce livre était de rendre accessible l'œuvre de Bonnefoy, il n'est atteint que partiellement, car il faut assurément avoir d'abord lu et apprécié le poète et critique pour pouvoir ensuite mesurer les enjeux fondamentaux de son écriture.

Référence : Olivier Himy, *Yves Bonnefoy*, Paris, Ellipses, 2006, 143 p.

Lucie LEDOUX

Cixous : autour de l'archive

À la suite de la donation par Hélène Cixous de l'ensemble de ses manuscrits et archives personnels, il s'est tenu à la Bibliothèque nationale de France, en mai 2003, un colloque intitulé *Genèses Généalogies Genres*. Le sous-titre, plus conventionnel, situait le lecteur : *Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*.

La rencontre a eu lieu, comme l'explique Jean-Noël Jeanneney, « pour célébrer sa personne et son œuvre » (p. 13). La célébrer elle : Hélène Cixous. Celle dont l'œuvre est empreinte de biographique, comme le note René de Cettatty : « la mort précoce du père, la nationalité allemande de la mère, l'identité juive, le frère qui accompagne la vie entière, la découverte littéraire » (p. 326). Pour cette célébration, plusieurs moyens seront utilisés : une mise en lecture de *La Ville parjure* par les comédiens du Théâtre du Soleil, suivie d'une discussion; la lecture d'une lettre personnelle adressée à la *femme sauvage* par Adonis, ami de Cixous; une table ronde (avec Bertrand Leclair, René de Cettatty et Tiphaine Samoyault), animée par Mireille Calle-Gruber, suivie d'un entretien avec l'auteure du *Jour où je n'étais pas là*; l'extrait d'un roman inédit en français signé Alia Mamdouh et dont le titre original est *Al Mahbubat (Les bien-aimées)* et, bien sûr, les vingt et une communications (vingt-deux en comptant celle de Cixous, puisque la principale intéressée propose un texte intitulé « Le Livre que je n'écris pas »).

L'avant-propos est signé par les directrices de l'ouvrage : Marie Odile Germain et Mireille Calle-Gruber. C'est dans cette section que l'originalité du recueil est soulignée : celle d'offrir un éventail de contributions de « romanciers et poètes, venus de France, d'Amérique, du Maghreb ou d'Orient » (p. 10). Amitiés, multiculturalisme et littérature. Voilà quelques thèmes qui relient ces différentes

allocutions. Un mot à la mémoire d'Annie Leclerc, décédée en novembre 2006, est annexé à la fin de cet avant-propos.

Le texte de bienvenue, signé Mireille Calle-Gruber et intitulé « Le Legs d'Hélène » donnera le ton, qui sera repris par presque tous les participants. D'abord, on se réclame de Derrida. Ici, ses mots figurent en exergue : « On peut seulement rêver de donner/On ne peut donner qu'en rêvant/C'est un rêve » (p. 15). Des mots qui « appellent la grâce » (p. 15), selon Calle-Gruber, qui ne parle pas des archives de Cixous, mais plutôt de « ses peaux les plus intimes » (p. 15); pour qui la BNF est « la magique Maison des Mémoires », un des « Toits des Mémoires, comme on dit pour le Tibet Toit du Monde », lieu sacré donc où les participants sont « engagés dans un travail du don » (p. 16) et où ils se rencontrent afin de produire une « prière à plusieurs mains » (p. 16).

Puis vient un dialogue entre Derrida et Cixous publié en 2004 par *Le Magazine littéraire* et partiellement reproduit ici pour servir de pont entre les textes d'ouverture et les communications. Symboliquement, il témoigne aussi d'une longue et profonde amitié. Derrida disait de ce dialogue qu'il était un « exemple récent de tous les “partages” que nous pouvions seulement évoquer ici » (p. 21). Ce n'est qu'après les mots de l'ami sur le partage (« Jacques Derrida votre ami, votre complice », disait Jean-Noël Jeanneney, p. 15) que débute véritablement cet ouvrage.

Défilent alors les vingt-deux textes des communications, dont on retiendra surtout les noms de Charles Malamoud, Eberhard Gruber, Jacques Aubert, Gil Anidjar, Marie-Claire Blais, Béatrice Didier, Ariane Mnouchkine, René Major, Frédéric Regard, Tom Conley, Jean-Claude Coquet, Jean-Jacques Lemêtre et Michèle Gendreau-Massaloux. Qui sont ces participants? Quels sont les liens qui les unissent à Cixous? Ont-ils consacré des années de recherche à son œuvre? Sont-ils plutôt des amis? Des lecteurs? Nous n'en savons rien puisqu'aucune notice biobibliographique n'accompagne les textes. L'effet produit est celui d'une rencontre entre intimes. C'est d'ailleurs probablement le but recherché : l'impression d'être *en famille* ou entre

amis plutôt qu'avec des intellectuels et d'éminents chercheurs (certains sont pourtant des spécialistes de l'œuvre cixousienne). Chaque intervenant s'intéresse à une œuvre de l'auteure et, sans jamais être couverts en entier, ses écrits (fictions, essais et théâtre) sont toutefois bien représentés. Tour à tour, lecteurs, amis, spécialistes, analystes et universitaires viennent parler d'Hélène Cixous, parler à Hélène, parler d'une ou de plusieurs de ses œuvres, dont on trouve à la fin du volume une utile table de références.

Puisqu'il s'agit d'une rencontre organisée lors d'une donation de manuscrits, la question des archives revient dans presque toutes les communications. En témoignent les quelques titres suivants : « Osnabrück : les commencements du commencement. Un premier regard sur les manuscrits d'Hélène Cixous » (Daniel Ferrer); « Mémoire de manuscrits » (Marie Odile Germain); « Témoigner à distance » (Abdelkébir Khatibi); quant au texte de Ginette Michaud, « Ombilic (l'œuvre à l'insu de l'archive) », il s'intéresse à l'archive, mais aussi à la naissance et aux commencements. Fait intéressant : sont reproduits quelques textes écrits à la main par Cixous. Nous y voyons des manuscrits raturés, d'autres auxquels l'auteure a fait quelques ajouts, des « À faire », ainsi qu'un amoncellement de notes. Ce thème des débuts, de la naissance et de l'origine est indissociable de l'archive certes, et constitue la matière fondatrice de l'œuvre cixousienne.

En lisant cet *Autour de* (qui devient rapidement un *Hommage à*), un autre détail que l'on remarque rapidement est la façon dont presque tous les participants semblent *naturellement* adopter le même style. Ton inspiré par Hélène Cixous, par son œuvre, par sa présence ou simple hasard? Ajoutons que cette particularité n'enlève rien au plaisir de lecture. D'ailleurs, il est certainement plus question de plaisir que d'utilité : il ne s'agit pas ici d'un livre utile dans la mesure où, travaillant sur l'œuvre de Cixous, on pourrait y trouver quantité d'informations importantes produites par d'éminents spécialistes de l'œuvre cixousienne. Il s'agit plutôt du plaisir de retrouver le ton, l'univers, les mots de Cixous, même s'il est effectivement question d'experts, d'amis-chercheurs ou d'admirateurs-spécialistes de cette œuvre : notons toutefois que le type de lecture linéaire que nous

adoptons ici à des fins de recension est plutôt rare lorsqu'il s'agit de la publication des actes d'un colloque, le lecteur préférant en faire habituellement une lecture aléatoire ou motivée par un intérêt précis et parfois exclusif.

À la suite de ces vingt-deux communications toujours très courtes (donnant à nouveau l'impression d'une discussion entre intimes), est reproduite une lettre personnelle écrite par Adonis, ami de l'écrivaine, et qui déclare solennellement : « Oui, j'aime te lire Hélène, j'aime aller vers tes déluges » (p. 312). Une table ronde, coordonnée par Mireille Calle-Gruber et intitulée « Scènes de lecture », prend place après ce vibrant hommage. Cette table ronde est le seul moment où les participants nomment leur fonction : éditeur, traducteur, écrivain, critique littéraire. Ils discutent de la lecture (de *leur* lecture de Cixous), de la critique (de *leur* critique de l'œuvre de Cixous). Cette section se termine sur les mots de Mireille Calle-Gruber : « on arrête sur ce mot : miracle » (p. 352). En final est reproduit un extrait du roman *Les bien-aimées*, de Alia Mamdouh, auteure iraquienne régulièrement censurée en raison des thèmes qu'elle aborde dans ses livres, notamment la lutte pour les droits des femmes. Ce texte est reproduit ici en guise de conclusion. Il semble s'adresser directement à la principale intéressée : « Nous étions plantés là, attendant ton arrivée. Quels mots allais-je prononcer, balbutiante et trébuchante, retenant fermement les survivants pour les empêcher de quitter les traits de mon visage? » (p. 354). Car effectivement, c'est bien de cela qu'il s'agit dans ce colloque : d'admiration, de mots prononcés, de fragilités, de spectres. Toujours dans le texte d'Alia Mamdouh, à propos de la protagoniste qu'on attend fébrilement, il est dit d'elle qu'« elle avait lancé son fameux *I am not a feminist*. C'était il y a des années. À présent, elle avait établi sa nouvelle théorie sur l'écriture féminine, ou plutôt la féminisation de l'écriture. » (p. 355) Ce qui nous rappelle à quel point l'aspect féministe du parcours de Cixous est, dans ce colloque, totalement oblitéré. À part la petite remarque en début d'ouvrage, voici les deux seuls moments où il est question de cette posture pourtant très importante dans l'œuvre et la vie d'Hélène Cixous : un mot rapide lors du texte d'ouverture et une allusion lors de la

conclusion. C'est très peu, compte tenu de son engagement dans ce domaine.

En terminant cette trop rapide recension, ajoutons que presque tous les participants rendent compte de l'œuvre de Cixous dans une langue et un style tragiques, donnant davantage une impression de cérémonie funèbre que de célébration. Dans le même sens, l'épigraphe en l'honneur d'Annie Leclerc ne peut qu'en appeler une autre, celle de Jacques Derrida, qui sera présent (voire vivant) tout au long du volume. Ami de Cixous, spécialiste de son œuvre, il sera nommé ou cité à de nombreuses reprises par tous les intervenants. En somme, voilà un livre sur l'admiration, la considération, l'hommage et la déférence davantage qu'une étude savante ou un ouvrage d'analyse littéraire. Cette publication des actes de colloque tourne bel et bien autour de l'œuvre de Cixous. Ce qui est célébré cependant, c'est la filiation, l'amitié, le lignage : « je suis une descendante de morts. [...] Mes morts vivent dedans moi », dit Hélène Cixous (p. 238). Bien sûr, ce sont aussi les mots, la parole et la littérature qui sont encensés : « Oui, disait Jacques Derrida, au commencement il y a le mot. » (p. 21)

Référence : Mireille Calle-Gruber et Marie Odile Germain (dir.), *Genèses Généalogies Genres. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Éditions Galilée/Bibliothèque nationale de France, coll. « Lignes fictives », 2006, 369 p.

Maxime PRÉVOST

La jeunesse du Bison ravi

Le Bison ravi du Montréal noctambule des années soixante-dix et quatre-vingt avait eu une jeunesse lettriste et situationniste. En effet, Patrick Straram, avant d'émigrer pour la Colombie-Britannique, puis pour le Québec, avait participé à l'Internationale lettriste, sa signature côtoyant celles de Guy Debord, André-Frank Conord, Gil J. Wolman, Jacques Fillon et Mohamed Dahou dans les pages semi-confidentielles des premiers numéros de *Potlatch*¹.

Les épîtres ici réunies, tirées du fonds Patrick-Straram de la Bibliothèque nationale du Québec, témoignent du désir d'un Straram isolé, désargenté, légèrement déboussolé dans sa société d'adoption, de renouer contact avec ses anciens acolytes Ivan Chtcheglov² et Guy Debord. Dans leur éclairante préface, Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné rappellent que, contrairement à Chtcheglov accusé de « mythomanie, délire d'interprétation — manque de conscience révolutionnaire », Straram n'a « jamais été formellement exclu » du mouvement (p. 13). Debord voyait en effet d'un bon œil l'éventuelle constitution d'une « antenne québécoise » de l'Internationale situationniste, manière de pénétrer progressivement l'Amérique du Nord. Straram décide ainsi de fonder une revue intitulée *Cahier pour un paysage à inventer*, espérant que celle-ci servira de « plate-forme commune entre les situationnistes européens et l'avant-garde québécoise — c'est-à-dire l'élite intellectuelle désireuse de préparer une “révolution tranquille” qui tournerait le dos au duplessisme de manière plus radicale que l'équipe de *Cité libre* » (p. 22). Le premier et unique numéro de cette revue, qui paraît en mai 1960, atteste la difficile implantation de la pensée situationniste en terrain québécois.

¹ Voir Guy Debord présente *Potlatch (1954-1957)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

² On notera que les mêmes éditeurs ont publié les *Écrits retrouvés* d'Ivan Chtcheglov (Allia, 2006).

Apostolidès et Donné expliquent en effet que cet unique *Cahier* est « littéralement coupé en deux » :

D'un côté, les textes des intellectuels et artistes québécois, désireux d'exprimer les problèmes qui les touchent, de la façon dont ils les voient; de l'autre, dans une section intitulée *Critique pour une construction de situation*, des articles signés Jorn, Debord ou Chtcheglov, repris des pages d'*Internationale situationniste*, et dont l'adaptation à la situation québécoise n'est pas sans problème. Straram est le seul à même de faire le lien entre ces deux aspects; il n'y parvient pas. (p. 22)

Si les lettres que Straram écrit à Chtcheglov et à Debord ont un certain intérêt historique pour les adeptes du situationnisme, leur attrait principal réside toutefois, pour le lecteur canadien du moins, dans la peinture qu'elles proposent du Québec de la Grande Noirceur. Que constate un jeune situationniste observant la vie montréalaise à l'aube des années soixante? D'abord, que Radio-Canada constitue pour la province du Québec « le seul noyau », ce qui n'aurait selon lui rien de réjouissant. « Toute activité intellectuelle, politique ou simplement un peu individuelle part d'un des secteurs de Radio-Canada », écrit-il à Yvan Chtcheglov, ce qui se révèle fâcheux étant donné que cette institution est « un fabuleux bordel sur lequel ont la haute main quelques arrivistes incultes du coin et une clique française minable à forte prédominance corse » (p. 34). Ensuite, que *Situations* serait « la seule revue intellectuelle [québécoise] dans laquelle parfois quelque chose s'écrit » (p. 36). Enfin, qu'il faut vivre au Canada français, l'observer de l'intérieur mais en étranger, pour comprendre « à quel point est passé dans les mœurs et sert de base partout, en tout, un système de valeurs réactionnaire admis une fois pour toutes », écrit-il à Debord (p. 46). En somme, il n'y aurait pour l'instant rien à attendre du Québec, société « vivant aujourd'hui le capitalisme américain dans son modernisme le plus inhumain et le féodalisme catholique le plus traditionnel et le plus inquisitorial » (p. 47), non sans ajouter que la formule célinienne *mort à crédit* « ne prend son sens réel, et d'une façon gigantesque, qu'ici » (p. 47-48). Quelques individus échappent à l'hécatombe, à savoir Miron (« Il vaut la peine de connaître Gaston Miron », p. 77) et Gilles Carle (« un camarade lucide et sain », p. 80). On appréciera enfin ce portrait éclair, somme toute positif : « Jacques Godbout est difficile à définir. Il peut m'être très antipathique et bien

sympathique. Il y a un formalisme idiot dans ce qu'il dit, hypocrite, il y a aussi du vrai, bien noté » (p. 79).

Une lecture attentive de la *Lettre à Guy Debord* suggérera sans doute que, en bout de ligne, Debord ne pouvait que conclure au « manque de conscience révolutionnaire » de son correspondant, encore trop attaché à certaines manifestations contemporaines du spectacle. « Ceux qui disent qu'ils aiment ce film ont aimé trop d'autres choses pour pouvoir l'aimer »³, lançait en 1975 le Debord intraitable de *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*. Tout porte à croire que le Straram qui lui écrit, toute considération d'ordre amical mise à part, aime trop de choses (Ayn Rand, Henry Miller, Alain Resnais) pour être un adversaire efficace de la société spectaculaire-marchande. Pour les historiens du situationnisme, les pages les plus intéressantes de ce livre seront celles où Straram tente d'établir que le film *Hiroshima mon amour* transcende le spectacle. Pour Straram, en effet, certains films et certains romans doivent échapper à la critique situationniste, puisque « la réduction de la vie aux passivités bornées du spectacle » ne serait en dernière analyse causée que par « une appropriation et une interprétation réglementaire du roman et du cinéma par les pouvoirs bourgeois des sociétés capitalistes » (p. 68-69). Autrement dit, il existerait, pour certaines œuvres de représentation (celles qu'affectionne Straram), deux modes de réception, l'un spectaculaire, l'autre non, amenant le spectateur à se servir du spectacle et de la représentation pour créer des situations. On imagine mal le réalisateur de *Hurlements en faveur de Sade* souscrire à cette ligne de pensée.

Référence : Patrick Straram, *Lettre à Guy Debord*, précédée d'une *Lettre à Ivan Chtcheglov*, préface de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donnée, Paris, Sens&Tonka, 2006, 83 p.

³ Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 163.

Yvan G. LEPAGE

L'art de la prose

« Plaisir du texte, texte de plaisir », osait déjà écrire Roland Barthes, ce maître à penser de la génération des soixante-huitards. Libérés du poids des tabous de la tradition, les enfants de Mai 68 avaient découvert que sous les pavés se cachait la plage. Barthes leur enseignait que le plaisir était synonyme de contentement intellectuel et de jouissance charnelle. On n'a plus jamais lu de la même façon, depuis. Aujourd'hui, pour plaire, pour séduire, un texte, quel qu'il soit, doit satisfaire tout à la fois l'esprit, le cœur et les sens. La lecture est à ce prix. Et l'auteur qui prétend ne s'adresser qu'à l'une de ces trois composantes de l'être humain risque bien de se retrouver sans lecteur. « Instruire et plaire », disait-on au XVII^e siècle. Cette leçon n'a pas perdu de son actualité. Tout texte digne de ce nom — y compris la bande dessinée — combine plus ou moins subtilement, et à doses variables, critique, éthique et esthétique. Le rôle du maître est de dégager ces diverses dimensions, afin de permettre au lecteur inexpérimenté de les saisir et de les apprécier.

Laurent Mailhot est en ce sens un excellent professeur, parce qu'il sait non seulement « lire », mais faire partager, grâce à sa plume, le plaisir que la lecture — ou la relecture — lui procure. La tentation est grande de lui appliquer cette définition qui clôt son livre : « L'authentique ou *pur* prosateur ne veut pas enseigner, renseigner, convertir, vaincre, convaincre, mais seulement créer, donner à voir et à entendre, à lire. » (p. 296)

Les « plaisirs de la prose » auxquels il nous convie ne nous séduisent que parce que lui-même sait nous enchanter par ses qualités de prosateur. Et, un peu à la manière de Dante guidé par Virgile dans les divers cercles de l'Enfer, nous suivons notre maître ès lectures dans les labyrinthes de la prose d'auteurs et d'essayistes québécois de ces soixante-quinze dernières années, les uns déjà « classiques » (Saint-

Denys Garneau, Gabrielle Roy, Claire Martin), les autres en passe de le devenir (Gilles Marcotte, Gilles Archambault), les derniers, encore en plein essor (Pierre Morency, Bernard Arcand et Serge Bouchard). Mais en bon lecteur, Laurent Mailhot nous les fait découvrir, ou redécouvrir.

La méthode paraît simple, tant elle est naturelle : pour permettre au lecteur d'accéder au cœur d'une œuvre, il suffit, semble-t-il, de l'accompagner discrètement dans sa lecture, grâce à un commentaire critique, enrichi de réflexions, de digressions et de rapprochements avec d'autres œuvres, comme par associations d'idées, et de l'air de ne pas y toucher. Mais pour réussir dans ce métier, il faut être fin et cultivé. Il faut aussi savoir envelopper la prose de l'auteur lu ou relu dans une prose tout aussi séduisante et ne pas craindre de manifester sa présence. Le maître est en effet un intermédiaire, un passeur, un « relecteur » ; il est donc impensable qu'on n'entende pas sa voix et que l'on ne sente pas son souffle, sa chaleur. Un peu comme dans un séminaire, avec la différence que l'on est seul en sa présence, comme un apprenti ou un disciple.

Le menu qu'il nous propose est riche et varié.

La première œuvre que l'on est incité à revisiter est le *Journal* de Saint-Denis Garneau. Pour ce faire, L. Mailhot a choisi d'entrer pour ainsi dans un dialogue avec Saint-Denis Garneau ainsi que ses amis et commentateurs. La relecture s'apparente ici à un contrepoint baroque, placé sous les thèmes de la nature et de la pauvreté, mais aussi de cette ascèse, aussi bien esthétique qu'éthique, qui caractérise toute l'œuvre, en vers et en prose, de l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace*.

Intitulé « Gabrielle Roy : la ligne de fond et la phrase unique », le chapitre II nous convie à une traversée de l'œuvre de la romancière. S'il est une « phrase unique » susceptible de décrire l'écriture chaleureuse des romans, des essais et des lettres de Gabrielle Roy, c'est sans doute la suivante : « Ordonnée, calme, impeccable, la prose de Gabrielle Roy est tendue vers les autres et vers l'avenir. » (p. 74) On a là un condensé de l'éthique et de l'esthétique de l'un des écrivains les

plus importants du Québec.

La lecture re-créatrice et exégétique des *Mémoires* de Claire Martin (chap. III) repose sur le Père, figure centrale statufiée et rendue impuissante par l'opération d'une écriture « sèche, brillante, limpide » (p. 147). Sous couvert d'élégance et de raffinement, la prose classique de l'auteure cache une rare férocité, qui s'exprime par le recours à l'ironie, la seule arme efficace contre la tyrannie, quand la révolte ne peut s'exprimer que par la plume. En montrant comment « Dans un gant de fer » et « La joue droite » s'apparentent au théâtre, dont ils utilisent les ficelles, L. Mailhot fait des *Mémoires* de Claire Martin un « lieu d'exorcisme » (p. 141), ce qu'ils sont assurément.

Le chapitre IV, consacré au critique et essayiste Gilles Marcotte, sert de transition entre les « classiques » de la littérature québécoise et les voix plus récentes. En les plaçant sous le signe de « l'intelligence », L. Mailhot parcourt, en les commentant, les plus récents recueils d'essais de G. Marcotte, en attirant l'attention sur leurs parentés. Ces textes, que G. Marcotte qualifie très justement de « fictions critiques », ainsi que le rappelle notre guide, portent en eux-mêmes leur « propre fin », leur « plaisir » et leur « profit » (p. 172). Ils cherchent en effet, d'abord, à « interpréter et à créer »; mais on ne saurait non plus négliger leur dimension pédagogique, car ils s'adressent aussi au lecteur, qu'ils ne manquent pas d'instruire.

Gilles Archambault, dont les « petites proses » font l'objet du chapitre V, est un écrivain « à part » dans le panthéon littéraire québécois. L'ironie pessimiste qui porte cette œuvre noire n'est pas faite pour attirer le commun des mortels. À forte dose, tout venin est mortel; aussi G. Archambault ménage-t-il ses effets, en distribuant ses réflexions assassines à petites doses, à la radio d'abord, puis dans ses recueils. Quelques amateurs en font leur profit et attendent quotidiennement leur viatique, avant de pouvoir goûter de nouveau, à loisir, les produits imprimés de cet esprit aussi fin qu'original. L. Mailhot peut sans doute être considéré comme le premier de ces amateurs. Mais il est un autre auteur pour lequel notre guide éprouve une estime toute particulière, et c'est Pierre Morency, « naturaliste et

fabuliste », dont l'œuvre retentit du chant des oiseaux. Fasciné par cet « écouteur professionnel », ce fin observateur de la nature, ce « prince des savants » (p. 237), L. Mailhot se laisse emporter sur les ailes de sa prose. Voilà sans doute pourquoi il lui consacre le chapitre le plus long, le plus original, le plus critique (« qui aime bien châtie bien »), mais aussi le plus lyrique et le plus enthousiaste de son livre.

Avec Gilles Archambault, on avait déjà commencé à quitter les grands boulevards de la littérature pour emprunter des chemins de traverse. Pierre Morency nous a replongés dans le monde des Buffon et des Marie-Victorin. Avec l'œuvre à quatre mains de Bernard Arcand et Serge Bouchard, qui font l'objet du dernier chapitre de *Plaisirs de la prose*, nous sommes invités à explorer les lieux dits « communs » que s'amuse à dévoiler ces deux anthropologues dans leurs ouvrages aux titres aussi décapants que leurs propos. S'y côtoient en effet des réalités aussi disparates que le « pâté chinois » et le « baseball », « la fin du mâle » et « l'emballage » ou les « pompiers » et « l'accent français ». Comme autant de « leçons de choses ».

Ainsi, de Saint-Denys Garneau à Arcand-Bouchard, c'est un échantillon varié des meilleures proses québécoises que L. Mailhot nous fait redécouvrir, avec un art consommé. L'air de ne pas y toucher, il parvient à tisser entre ces auteurs et ces textes divers un réseau de liens subtils. Et si le choix peut paraître disparate, l'analyse laisse bientôt voir le terreau commun d'où sont issues ces voix. Le plus grand plaisir du lecteur est de les réentendre dans toute leur clarté, tout en percevant de temps en temps entre elles les accords d'une langue portée par le souffle de l'art. L'art de la prose.

Référence : Laurent Mailhot, *Plaisirs de la prose*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 213 p. (Prix de la revue *Études françaises* 2005)

Christian VANDENDORPE

Le topos littéraire de l'étranger

Ce collectif réunit les actes du colloque tenu à Kingston en 2002 sur la topique romanesque de l'étranger.

Depuis plus de vingt ans, la Sator (Société pour l'analyse de la topique romanesque) se consacre à l'étude et au classement des *topoi* dans les œuvres romanesques de 1200 à 1800. Pour qui ne serait pas familier avec ce concept, Max Vernet donne en introduction la définition couramment acceptée du *topos* — « configuration narrative récurrente » — tout en précisant que celle-ci ne vaut qu'à titre heuristique.

La notion de récurrence étant fondamentale à la définition actuelle du *topos*, il peut être utile de la cerner aussi précisément que possible et de dissiper toute interprétation qui assimilerait la répétition à un plagiat, étant donné que celui-ci consiste à reprendre une intrigue, une situation ou un énoncé. Spécialiste reconnue du plagiat en littérature, dont elle a fourni de brillantes études dans son *Pragmatic Plagiarism*, Marilyn Randall brosse ici un panorama synthétique de l'évolution du concept de plagiat, en montrant que le lien étroit qui unit l'auteur à ses œuvres dépasse largement le cadre étroit d'une logique économique, l'affirmation de propriété étant revendiquée avec force par les auteurs quand bien même les perspectives de profit seraient minimales ou négatives. La notion de plagiat devient toutefois problématique dès lors que sont en jeu des institutions littéraires nationales différentes. À titre d'exemple, elle analyse le cas de Yann Martel, dont le roman *Life of Pi* avait été accusé de plagiat d'un auteur brésilien peu de temps après avoir reçu le prix Booker. En dépit des ressemblances manifestes dans le ressort narratif initial, l'accusation de plagiat n'avait pas tenu, l'évaluation de la valeur littéraire par une institution reconnue ayant suffi à rendre nulle et non avenue cette accusation, tout comme le jugement rendu par l'Académie française à propos du *Cid* de Corneille avait dissipé l'accusation d'avoir plagié son modèle.

espagnol. Pour Moacyr Scliar, l'aspect le plus pénible de cet incident consistait moins dans le fait que la prémisse de son roman ait été reprise par Yann Martel que dans le mépris dont ce dernier aurait prétendument témoigné envers la littérature brésilienne. Randall voit à juste titre dans cette réaction une indication que « l'étroit attachement aux biens culturels nationaux [...] transcende le domaine des droits d'auteur » (p. 50). Toutefois, au-delà de ce constat, elle est allée retrouver les citations originales et a découvert que celles-ci, tronquées de leur contexte, avaient été déformées par des médias avides de sensationnalisme et qui se plagiaient entre eux sans vergogne. Bref, dans la circonstance, le plus plagiaire des deux n'était pas celui qu'on croit.

Si le texte de Randall contribue à définir le *topos* par ce qu'il n'est pas, celui de Madeleine Jeay tente de le circonscrire. Tout en reconnaissant qu'il s'agit d'un « concept ouvert », elle refuse de distinguer entre *topos* narratif et *topos* dialogique, tout *topos* étant, selon elle, dialogique parce que nécessairement situé en rapport avec une tradition. Elle propose toutefois de distinguer entre *topoi* purement narratifs et *topoi* métaphoriques. Les premiers seraient plus aptes à « relancer le récit », comme dans les cas « d'enlèvement, de fuite, de défi [...] » (p. 62), ou à provoquer par emboîtement d'autres *topoi*. Les *topoi* de type métaphorique seraient par exemple celui de la statue qui s'anime ou du personnage qui déchiffre une inscription mystérieuse, soit des « métaphores de la lecture et du processus interprétatif » (p. 63). On peut se demander si cette avenue de caractérisation des *topoi* se révélera à l'usage féconde et bien fondée.

Éric Méchoulan aborde la question du *topos* et celle de l'étranger, incidemment, en partant de l'*exemplum* pascalien du naufragé pris pour un roi par les habitants de l'île où il échoue : le fait d'être devenu familier de la population étrangère fait paradoxalement du héros un étranger à soi-même. Réfléchissant alors sur le fonctionnement de l'*exemplum*, Méchoulan le rapproche du paradigme pour mieux l'opposer aux formes d'accélération que sont l'enthymème et la maxime.

Les Amazones ont longtemps représenté une figure d'altérité radicale par rapport à la société patriarcale. Toutefois, leur personnage se féminisera et s'adoucira au cours des siècles, comme le montre Françoise Denis, et elles découvriront progressivement les jeux de la séduction et les plaisirs de l'amour. Ainsi, *Le Roman d'Alexandre* va-t-il jusqu'à imaginer « une rencontre de type courtois entre les ambassadrices de la reine des Amazones et deux compagnons d'Alexandre » (p. 91). L'amour étant assimilé, dans certaines optiques de lecture, à un instrument de soumission à l'ordre patriarcal, cette évolution n'est pas vue ici de façon positive et on sent chez Mme Denis une certaine méfiance envers « le miel doux et envahissant du sentiment » qui « piège la femme dans le modèle idéal qui lui convient à lui » (p. 94).

Hélène Trépanier étudie l'écriture de l'étrange chez les mystiques du XVI^e et du XVII^e siècle. Elle se base principalement sur les écrits de Jean-Joseph Surin, père jésuite qui, après avoir exorcisé les Ursulines possédées de Loudun en 1634, sera poursuivi pendant vingt ans par des démons qui l'obséderont et altéreront sa santé. Il reprend dans ses écrits le *topos* du « croire qu'on est damné », fréquent chez les mystiques : dans cet état, les gestes les plus habituels deviennent marqués du sceau de l'étrangeté et exigent une force extraordinaire. Par l'accent mis sur le sentiment d'étrangeté intérieure, ce *topos* rejoint celui de l'*exemplum* pascalien évoqué plus haut.

Les récits utopiques et de science-fiction avant la lettre étaient florissants au XVII^e siècle, comme le rappelle Daniel Maher dans un texte sur les diverses formes de « communication fantaisiste » imaginées dans quatre œuvres de l'époque : *Le voyage dans la lune*, de Cyrano de Bergerac, *Épigone, histoire du siècle futur*, de Michel de Pure et deux nouvelles attribuées à Charles Sorel. Dans tous les cas, Maher montre que ces textes font abstraction des différences importantes entre écrit et oral. Surtout, la réflexion scientifique cède le pas, chez ces auteurs, à l'argument mythologique. Ainsi, dans *Épigone*, une « machine composée des débris de la Tour de Babel » permet à cinq personnages parlant des langues différentes d'entendre le même discours chacun dans sa langue — bel exemple de traduction

simultanée avant la lettre, mais encore peu distincte de la pensée magique.

Marie-Christine Pioffet étudie la représentation du Noir dans les romans du XVII^e siècle, en faisant une très intéressante comparaison entre romans français et anglais. Comme on pouvait s'y attendre, le constat n'est guère encourageant pour notre culture : « À la différence des Orientaux ou même des Amérindiens, qui inspirent plusieurs intrigues romanesques, les héros de couleur ne sont pas légion dans la fiction narrative. [...] les écrivains répugnent à élever au rang de héros des êtres à la pigmentation foncée. » (p. 159). Que ce soit dans *Polexandre* de Gomberville ou les *Mémoires du Sérail sous Amurat Second*, les « Maures » rencontrés au cours des pérégrinations des héros français sont invariablement laids, difformes, malsains, à peine dégagés de la bestialité et ils s'expriment par hurlements ou par gestes. Quant à leurs épouses, elles sont « pathétiques et grotesques ». Il en va différemment chez la romancière anglaise Aphra Behn qui, dans *Oroonoko*, « dénonce par l'entremise de son héros l'exploitation des Noirs dans les colonies anglaises » (p. 167). Ce héros est lui-même un Noir qui n'a rien à envier à un héros blanc, aussi bien sur le plan de l'éducation que sur celui des qualités personnelles. Certes, cette présentation positive du Noir est obtenue au prix d'un effacement des traits négroïdes, systématiquement remplacés par des traits « romains ». Comme le note très finement Marie-Christine Pioffet, « [l']altérité humaine, pour être acceptable, doit se faire discrète » (p. 168).

Ce recueil contient aussi des études dues à Étienne Brunet, Gabriela Tanase, Julia Horn, Marie-Hélène Chabut, Catherine Gallouët, Marie-Anne Zouagh-Keime. Enfin, Monique Moser-Verrey, dans son texte sur « l'amour de l'étranger dans la fiction d'Isabelle de Charrière », estime que le repérage de cette topique narrative pourrait éclairer la façon dont se sont constituées les identités nationales. L'idée ne manque pas de pertinence. En même temps, l'auteure relève les nombreuses lacunes de la base Sator, où elle a cherché en vain HÉROS_AIMER_BELLE_ÉTRANGÈRE ou encore HÉROÏNE_AIMER_JEUNE_ÉTRANGER.

Cette remarque nous fait toucher du doigt le problème majeur de l'entreprise de la Sator. Comme si l'enthousiasme initial pour l'informatique s'était refroidi au fil des années, la base n'est plus alimentée que sporadiquement. Stéfán Sinclair aborde la question dans son texte d'introduction en déplorant que la plupart des *topoi* étudiés dans ce collectif ne figurent pas dans la base. Pourtant, le projet avait bien démarré. En effet, quand on consulte la [base Sator](#), on ne peut manquer d'être impressionné par la liste des quelque 1100 *topoi* répertoriés, couvrant un large éventail de situations, depuis ABANDONNER_ENFANT jusqu'à YEUX_RÉVÉLER_AMOUR. Mais les questions ne tardent pas à surgir quand on découvre que beaucoup de ces entrées ne comportent qu'une seule occurrence : en quoi le *topos* en question peut-il alors être dit « récurrent » ? Surtout, on ne peut manquer de s'interroger sur les énormes différences d'amplitude entre les diverses « configurations narratives » retenues par les divers collaborateurs. À titre d'exemple, le *topos* HOMME_ENLEVER_FEMME_AU_COUVENT recouvre un script complexe qui laisse deviner des centaines, voire des milliers d'actions secondaires ; en revanche, une entrée comme BEAUTÉ_FANÉE ne dépasse guère le niveau d'une notation descriptive ponctuelle. Bref, en dépit de la scientificité de son outillage, ce projet se heurte toujours aux difficultés qu'oppose la matière narrative à la prise en compte de ses composantes de base : fable, action, thème, mytheme, narrème ou *topos*.

Certes, pour reprendre les termes de Stéfán Sinclair, « l'étude du *topos* romanesque est un art inexact ». Il n'empêche que ce projet a permis de mobiliser depuis une vingtaine d'années des dizaines de chercheurs spécialisés dans la littérature de l'Ancien Régime et que réunit la réflexion sur un thème commun. En l'occurrence, la thématique de l'étranger se révèle particulièrement riche et toujours d'actualité.

Référence : Max Vernet (dir.) *Étrange topos étranger. Actes du XVI^e colloque de la Sator*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 245 p.

Sébastien RUFFO

Histoire culturelle d'une icône, d'une émeute et d'un mythe

L'auteur des *Yeux de Maurice Richard* déclare dès l'introduction « n'[avoir,] envers ce sportif, aucun sentiment d'attachement ». Aguichés par la photographie pleine page d'un Rocket au regard extatique, intrigués par le titre principal ou par la quatrième de couverture (« Maurice Richard n'est pas mort [...] »), on peut se demander combien parmi les fans acquiesceront de bon gré à l'aveu d'un tel détachement. N'importe, l'érudition exceptionnelle dont chaque page déborde rassasiera pour longtemps les plus calés des richardologues (notre néologisme, après le « richardien » de Melançon!) D'autres, cependant, choisiront moins le héros que l'auteur et s'intéresseront de préférence au second titre, camouflé, de biais, dans l'image du bâton de hockey : ceux-là ne pourront que se réjouir d'un tel gage de froideur car l'histoire culturelle, comme toute histoire, est une entreprise que l'on souhaite sérieuse et réfléchie. Elle l'est ici. Dans une langue souvent plus journalistique qu'universitaire, habile à varier ses tours, voire primesautière, l'auteur confère une vie insoupçonnée aux listes d'objets, de références, de mentions et de rapprochements, qui sont les briques et le mortier de son édifice. Benoît Melançon, excellent communicateur, ajoute à cela une pointe d'humour, si bien que, du sportif à l'historien de la culture, ce livre vise, et devrait sans doute rejoindre, un public à la fois vaste et intelligent, ce qui n'est pas le moindre de ses mérites.

Érudition? Sur moins de 250 pages de texte, le lecteur croquera environ 650 noms propres allant d'Achille à Zorro et plus de deux cents références à des livres, des articles, des chansons, des films, sans compter les artefacts repérés ou les événements historiques rapportés et généralement datés avec précision. Pour les références ainsi générées, il fallait une stratégie éditoriale de compromis qui évite de surmultiplier les notes de bas de page, sans pour autant dilapider les

fruits d'une recherche rigoureuse. L'auteur et l'éditeur s'en tirent assez élégamment en abolissant toutes les notes, en fournissant un index des noms, une bibliographie des documents cités, une table des illustrations et, surtout, en offrant un appendice intitulé « Sources » où, en une vingtaine de paragraphes correspondant aux sections du livre, Melançon guide son lecteur vers les documents clés qu'il indique et commente brièvement, mais on y perd le numéro des pages citées, ce qui est un inconvénient.

1. *Une icône*, 2. *L'Émeute*, 3. *Un mythe* : ces trois titres principaux de la table des matières laissent difficilement comprendre le principe organisateur de l'ouvrage. En fait, il s'agit de passer d'une analyse plutôt synchronique de l'éventail des représentations culturelles de Maurice Richard (1) à une analyse plus diachronique du processus de mythification de ce héros (3) au Québec et, dans une moindre mesure, au Canada. Entre les deux, Melançon décrit le traitement culturel de l'émeute de 1955 (2), à partir de documents complexes qui lui permettent d'amorcer, sur cette date charnière, le geste de périodisation qu'il développe ensuite. Entre ces trois parties règne une unité profonde attribuable au retour périodique d'un petit nombre de hauts faits sur lesquels reposent la plupart des représentations de Maurice Richard : Melançon les a ordonnés chronologiquement dans un préambule intitulé *Les douze travaux du numéro neuf*. Il s'agit surtout de buts glorieux, d'honneurs rendus et de cette émeute de 1955 consécutive à une grave punition infligée au hockeyeur par les autorités de sa ligue. Les dernières étapes de la mythification de Richard s'étant déroulées à une époque plus récente, le livre avance aussi dans le temps, de sorte que l'analyse des représentations correspondant à la fin de sa vie apparaît, à point, vers la fin de l'ouvrage.

Dans les 70 pages de la partie intitulée *Une icône*, Melançon se fait l'interprète d'« objets » culturels pour le moins disparates, qu'il trouve à différentes époques et qu'il doit parfois *construire* lui-même avec cette ingéniosité critique que le Roland Barthes des *Mythologies* nous a jadis appris à goûter; ce seront le regard de Maurice Richard, son surnom, le commerce de son image, le « corps du Rocket », les comparaisons les

plus fréquentes relevées à son endroit et les manière de transmettre cette icône entre les générations.

Le thème du regard, qui donne le titre à l'ouvrage, tire son origine d'une caractéristique évidente sur certaines photographies, puis accusée dans les représentations cinématographiques, et que de nombreux témoignages avaient notée dès la jeunesse de Maurice Richard : ce regard évoque la passion, la détermination ou la folie. De tels attributs compenseraient un « rapport difficile au langage », c'est là un lieu commun que Melançon relève, analyse et complète en commentant les pleurs de Richard, quelquefois montrés en public, et qui ont fait de lui « un homme comme les autres ».

On empoigne ensuite son surnom, « le Rocket », d'une façon assez littéraire : par son origine, ses connotations et la comparaison de surnoms d'autres sportifs fameux. Puis, dans la section intitulée « Vendre du mythe », le littéraire se rapproche du muséologue, par la présentation de très, très nombreux objets, babioles promotionnelles et autres souvenirs, dont certains ont été catalogués pour un encan et acquis par l'État canadien. Et c'est ici que l'histoire culturelle cherche à se démarquer des disciplines voisines qui sémiotisent elles aussi de tels artefacts. « Quelles conclusions peut-on tirer de pareilles énumérations? », se demande l'auteur. « Un sociologue de la culture relèverait des tendances dans la pléthore de produits utilisant l'image de Richard. Il pourrait les distinguer en fonction des couches sociales visées par les commerçants. » « Un historien des supports culturels noterait la montée progressive des médias audiovisuels. » « Un spécialiste des *cultural studies* lirait dans cette évolution la mainmise du grand capital sur le monde du sport. » « L'expert en marketing soulignerait la variété des publics. » À ces hypothèses, vraisemblables quoique rapides, Melançon ajoute celle qu'il développera dans le reste du livre : « Quel est le principal effet du commerce richardien, quelles qu'en soient les formes? De transformer Maurice Richard en produit, puis en label et en mythe. » Pour Melançon, il s'agira toutefois moins d'identifier des effets, c'est-à-dire des chaînes de causalité, que de donner à voir les transformations de l'objet [Maurice Richard] à travers les années, comme on le voit dans ces récupérations

commerciales qui jouent d'abord sur ses exploits (pour vendre des produits de consommation courante, dans les années cinquante...), puis sur son sérieux (pour vendre des services financiers ou des automobiles de luxe, dans les années quatre-vingt-dix...) et finalement sur une image plus intemporelle, mythique (pour la restauration rapide, s'adressant aux enfants, après sa mort).

L'étude des représentations du corps de Maurice Richard cherche aussi à situer l'interprétation sur le même axe allant de l'homme ordinaire au mythe surdimensionné. Melançon décrit en détail quelques peintures, dont le fameux « Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard) » de Riopelle. On comprend que de tels objets (très stylisés, abstraits ou faiblement figuratifs) résistent à l'analyse et qu'ils engendrent peu de conclusions facilement récupérables par l'historiographie culturelle. C'est encore la curiosité qui trouve son compte, dans la section « Vendre du mythe », quand Melançon, non sans humour, transcrit quelques citations anglaises ou latines qui ornaient les murs du vestiaire des Canadiens « comme la bibliothèque de Montaigne au XVI^e siècle » : « Que pensait de ces bribes de textes le citoyen de Bordeaux? », demande-t-il avant de répondre lui-même : « On ne le saura pas. » (p. 56) Les richardologues, s'en souviendront. Avec la statuaire ou avec les représentations du corps au cinéma, le propos reprend son fil : magnifié ou humanisé, le corps représenté parle une langue compréhensible que les illustrations relaient efficacement. Se demandant si ce corps représenté a parfois été érotisé, l'auteur cite de pudiques chansonnettes et donne l'avis de Mme Richard sur une publicité de lotion capillaire. À cette érotisation bien légère il oppose cependant une érotisation masculine, plus latente qu'explicite, ambiguë, dont Melançon (p.73) trouve un certain indice dans le film *Peut-être Maurice Richard* de Gilles Gascon (1971).

Au chapitre des comparaisons fameuses, glanées dans la presse ou ailleurs, l'auteur aborde des joueurs de hockey, d'autres sportifs, même Louis Cyr, pour cerner, par contraste, les traits les plus caractéristiques de Maurice Richard. Il rapporte aussi des comparaisons moins évidentes : figures animales, mythologiques, politiques, religieuses et, surtout, artistiques. Cette diversification des comparaisons, tard

survenue dans l'avènement du mythe, se termine avec les plus prestigieuses (Beethoven, Dickens, Confucius...), Melançon l'explique, dans le cadre de la pensée québécoise, par une « résolution du conflit entre l'activité artistique et l'action concrète » qui a permis à Richard, extrait de sa condition, de devenir un véritable mythe. Puis, dans « Maurice Richard expliqué aux enfants », Melançon montre les traits retenus ou estompés (sa violence), ou fantasmés, mais cette fois dans les produits plus récents destinés à la jeunesse.

Au cœur du livre, 70 pages sont regroupées sous le titre de « L'Émeute ». La catégorie de *l'événement* avait régulièrement servi jusqu'ici dans le livre, mais dans une relative subordination à la description de l'« icône ». À ce point, la question de la transmission du mythe comme personnalité exemplaire se déplace vers la double question de la commémoration et de la narration d'un événement historique — un événement qui modifie, selon les cas, un destin individuel, une histoire collective ou bien une temporalité plus mythique. Les récits convoqués sont d'abord tirés des journaux, des chroniques sportives que Maurice Richard y signait (par un prête-plume), de chansons, de romans, de pièces de théâtre, avec une attention éclairée pour tout ce qui rappelle l'importance des pratiques radiophoniques dans l'émeute vécue et racontée. Ensuite, Melançon analyse avec une grande attention la représentation de l'émeute à l'écran et au cinéma, dans de nombreux documents qu'il voit converger dans cette lecture d'André Laurendeau, proposée quatre jours après l'émeute mais souvent citée depuis : « Le nationalisme canadien-français paraît s'être réfugié dans le hockey. [...] C'était un peuple frustré, qui protestait contre le sort. » Cette interprétation a souvent servi à découvrir dans l'émeute une prémisse de la Révolution tranquille et à situer Maurice Richard en amont de ses remous historiques. Melançon relativise cependant cette lecture en expliquant les allégeances politiques de cet homme — peu nationaliste, au sens que prit ce mot après la Révolution tranquille —, puis en rappelant combien l'émeute ralliait aussi d'anglophones : deux vérités négligées dans les représentations courantes. Faut-il, demande l'auteur, voir dans ces oublis le prix de la mythification?

C'est dans la dernière partie de l'ouvrage, un peu plus brève que les deux autres, que l'auteur répond à cette question en expliquant les nouvelles représentations de Maurice Richard par le contexte culturel qui les a produites : « la mythification de Maurice Richard est contemporaine de la montée d'un nouveau nationalisme québécois et ce nationalisme essaie de se doter de grandes figures » (p. 197). Nuancée, la réflexion rend compte de tensions entre l'exaltation du héros et la critique, voire la démystification, qui sont aussi des gestes caractéristiques de la pensée de l'époque, « mais ils ne sont guère entendus ». L'analyse des représentations survenues à son décès, en 2000, n'est pas seulement l'occasion de confirmer l'apothéose d'un Maurice Richard immortalisé dans un mythe que peu de représentations contestent. C'est aussi le moment pour Melançon de mettre à profit la définition du mythe qu'il a choisie et expliquée au début du chapitre : passant alors en revue les représentations issues du reste du Canada (anglophone), l'auteur estime qu'elles ne correspondent pas tout à fait à cette définition, en particulier parce que les valeurs qu'il y découvre, comme la familiarité, la fierté et le nationalisme, n'ont pas toute la diversité dont un mythe véritable pourrait s'accommoder. Le mythe est en effet une question de croyance, ce qui fonde sa polyvalence dans l'histoire culturelle. « Pour les francophones, il pouvait incarner le nationalisme canadien-français puis québécois et le fédéralisme canadien; le Rocket du ROC ne pouvait pas avoir cette chance. Il ne saurait être pour ce *Rest of Canada* la conjonction, en un seul personnage, de toutes les contradictions des siens. »

Les Yeux de Maurice Richard est un livre que les richardologues conserveront aussi longtemps que ceux qui s'intéressent à l'histoire de la culture ou à l'histoire du Québec, même dans le Canada. Sous l'étalage de son érudition, il pratique l'art discret de la transition, impose une sourdine aux visées théoriques et se concède sagement de plaire à ses lecteurs. Ainsi, sur la glace qui est la sienne, Benoît Melançon a tout à fait réussi, nous semble-t-il, sa propre « résolution du conflit entre l'activité artistique et l'action concrète ».

Référence : Benoît Melançon, *Les Yeux de Maurice Richard. Une histoire culturelle*, Montréal, Fides, 2006, 283 p.

Marie-Laure GIROU SWIDERSKI

Prévost : une biographie érudite et passionnée

Cette biographie est un modèle du genre. Pourtant, au départ, écrire la vie de Prévost semble quasiment une mission impossible, si l'on veut faire œuvre d'historien et non de romancier. C'est qu'en effet, comme le souligne Jean Sgard « la vie de Prévost prend constamment la forme d'un roman ».

Parmi les pièges inhérents à ce genre difficile, se remarque la propension à transformer une vie en destin, par une lecture a posteriori des hasards comme autant de signes. Une autre tentation pousse fréquemment à chercher la vie dans l'œuvre. À ces difficultés courantes s'en ajoutent ici d'autres, spécifiques. Tout d'abord la disette de documents, à plus forte raison de documents fiables : la correspondance de Prévost est réduite à un minimum; quant aux témoignages, ils sont comme toujours sujets à caution et, ici plus encore, en raison des circonstances souvent obscures ou délicates dont ils témoignent et qui découragent leurs auteurs de dire la vérité.

Prévost lui-même semble s'ingénier à brouiller les pistes et pousse même ses futurs biographes à le retrouver dans ses personnages. Ce n'est pas en effet que l'on manque dans son cas de confidences autobiographiques, de comptes rendus de sa vie faits par lui-même. Mais comme Des Grieux, qui excelle à donner à ses pires actions des intentions si vertueuses qu'il attendrit toujours son auditoire quand il les évoque, Prévost ne cesse de se disculper, de nier les évidences les plus flagrantes, d'avoir de curieux trous de mémoire et de se peindre tout autre qu'il ne fut. En bref, on a affaire, Jean Sgard nous le rappelle, à quelqu'un qui

a le génie du mensonge. Il en connaît toute la rhétorique : il ment par omission ou par commission, il ment par prétérition, par restriction de conscience ou par exagération, il ment par euphémisme ou par hyperbole

[...] on peut le prendre à chaque ligne en flagrant délit de mauvaise foi ou d'amplification romanesque. (p. 279)

Comment alors y voir clair? C'est à cela que le biographe s'est efforcé de parvenir. Tout d'abord, bien entendu, en menant un travail minutieux et quasi exhaustif, à l'affût de toutes les ressources pouvant l'aider dans son projet, et elles sont nombreuses et variées en raison de l'incroyable versatilité de la vie de Prévost. En l'avouant aussi tout net, quand il en est réduit à de simples conjectures. Mais, surtout, en n'acceptant aucun document sans l'avoir soumis à un minutieux contre-examen, en n'hésitant pas à le mesurer à l'aune d'autres documents contemporains de source différente. Et malgré tout, ne se comptent plus les passages où, ayant scrupuleusement mené son enquête, le biographe s'interdit la satisfaction d'une conclusion arrêtée et rappelle que, finalement, rien, en ce qui concerne ce diable d'homme, ne peut jamais être considéré comme tout à fait avéré.

En résulte pourtant un ouvrage qui se lit comme un roman, non par sa fantaisie, mais en raison de sa richesse, tant la vie de Prévost est surprenante et riche en rebondissements inattendus. Les titres de chapitres évoquent ces constantes métamorphoses : II. Le jeune aventurier, III. Le moine noir, VIII. L'aumônier du prince, X. Un parfait honnête homme, etc. Militaire, bénédictin, élève et ami des Jésuites, faussaire et aventurier, renégat et apostat, puis aumônier d'un prince du sang, Prévost est d'abord et avant tout un grand écrivain (grand à la fois par le talent et par l'ampleur de son œuvre), un des premiers à avoir voulu et presque réussi à vivre de sa plume, et ce, sans s'inféoder aux pouvoirs religieux ou temporel, en préservant farouchement son indépendance.

Aussi Jean Sgard insiste-t-il sur les deux axes majeurs qui orientent son livre : il s'agit de relater une vie d'écrivain, une vie qui entretient constamment avec l'œuvre une multitude de relations cachées ou explicites, mais presque toujours déroutantes.

Tablant sur son exceptionnelle connaissance de l'époque et du milieu des gens de lettres au XVIII^e siècle (écrivains, mais aussi et surtout

journalistes), le biographe nous trace, à la faveur de l'évocation de ce destin ô combien singulier, un tableau vivant et complexe du monde de la littérature telle qu'elle est en train de se faire dans la première moitié du siècle des Lumières. Au gré des épisodes mouvementés de cette vie exceptionnelle, il nous rappelle le poids des querelles religieuses sur la vie privée, la pesée du pouvoir religieux et familial sur les aspirations individuelles, les aléas de la vie d'écrivain, le mélange de laxisme et de rigueur qui caractérise les rapports entre la société d'alors et les individus. Il évoque aussi minutieusement le milieu de la « librairie », avec ses dangers, ses compromissions et montre la manière supérieure dont Prévost sut tourner à son avantage sa profonde compréhension de ce milieu et de ses règles.

Par un va-et-vient constant de l'homme à l'œuvre, Jean Sgard restitue à cette dernière toute l'importance qu'elle a su prendre à son époque et qu'elle conserve de nos jours. Prévost est l'auteur de treize romans, dont certains comptent parmi les plus grands du XVIII^e siècle : *Manon Lescaut*, *Cleveland*, *L'Histoire d'une Grecque moderne*. Il a de ce fait joué un rôle décisif dans l'ascension de ce genre encore en devenir. Il fut aussi, on le sait moins, un remarquable historien et, pendant sept ans, le journaliste novateur du *Pour et contre*. Mais en son temps, ce sont surtout ses traductions, « belles infidèles » comme il se doit à l'époque, qui l'ont rendu célèbre et lui ont enfin apporté l'aisance. Ainsi, sa remarquable *Histoire des voyages*, librement adaptée de l'anglais, passait à l'époque pour un des monuments littéraires du siècle. Cet ouvrage exceptionnel (quinze tomes en quinze ans!), où il a su faire passer sa philosophie de l'histoire et sa vision du monde, a profondément influencé l'œuvre d'illustres successeurs comme Rousseau ou Diderot.

Fruit de trente ans de familiarité avec l'œuvre de Prévost, cette Vie, érudite et passionnée, où le souci de la vérité s'enrichit d'une profonde empathie, fait découvrir (ou retrouver) un homme de lettres exceptionnel par son talent et sa fécondité, quelqu'un qui a su ouvrir aux genres qu'il pratiquait de nouvelles voies prometteuses, quelqu'un surtout qui a donné aux relations ambiguës de la fiction et de la réalité un relief inégalé, dont la complexité résiste encore aujourd'hui à l'analyse.

Marie-Laure GIROU SWIDERSKI, « Prévost : une biographie érudite et passionnée », *@nalyse*, printemps 2007

Une table des matières détaillée et un index achèvent de rendre cet ouvrage indispensable à tous ceux qui s'intéressent non seulement à Prévost, mais au roman et à la vie littéraire du XVIII^e siècle.

Référence : Jean Sgard, *Vie de Prévost (1697-1763)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, 296 p.

Andréanne VALLEE

Monsieur Nicolas, fable de soi

L'essai de Gisèle Berkman, *Filiation, origine, fantasme. Les voies de l'individuation dans Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé de Rétif de la Bretonne* tire son origine d'une question : comment lire *Monsieur Nicolas*, cette « œuvre-monstre », fable de soi hybride, à mi-chemin entre la littérature populaire et la littérature académique? C'est par le biais de cette question que l'auteure aborde les singularités du discours autobiographique rétifien.

La première partie de l'ouvrage, qui s'intéresse à l'individuation et à la « légende de soi », examine les paradoxes de la filiation dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne. Cette filiation, c'est le poids immense du père et du nom paternel, évoqués dans *La Vie de mon père*. C'est aussi la fantaisiste, mais non moins révélatrice généalogie de *Monsieur Nicolas*, laquelle suture la légende du père et celle du fils. Examinant les jeux intertextuels et la transformation de la geste du Père en geste du Fils dans les pièces maîtresses de l'œuvre de Rétif de la Bretonne, Berkman met en évidence l'ambivalence de l'auteur et le dilemme de l'origine, mais aussi l'évolution de la « légende », puisque « Rétif ne cesse de contourner l'aporie, de lui trouver des solutions, de faire du texte le lieu d'une interminable légende » (p. 103).

L'auteure étudie ensuite ce qu'elle appelle avec justesse « [l']impossible nom propre ». La nomination, l'identité et l'individuation dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne sont en effet intimement liées à la quête du nom propre : « *La vie de mon père* consacrait la valeur d'Edme [le père], voué à revaloriser le sol ingrat de Sacy. *Monsieur Nicolas* doit consacrer la valeur de Rétif, et cette valeur, inscrite en puissance dans le nom des ancêtres, doit s'effectuer dans la reprise de la figure paternelle, dans la conversion du nom propre en nom d'auteur » (p. 112). L'analyse montre à la fois le caractère multiforme du nom rétifien et l'inappropriable nom propre, notamment en faisant un parallèle

particulièrement intéressant entre *Monsieur Nicolas* et l'*Autobiographie de mon père* de Pierre Pachet (1987). La « dramaturgie filiale » est aussi étudiée du point de vue linguistique et psychanalytique de façon à révéler la complexité des rapports identitaires qui s'élaborent entre *Monsieur Nicolas* et *Rétif de la Bretonne*, deux noms propres qui reflètent le problème d'individuation du scripteur.

La seconde partie du livre s'ouvre sur une longue parenthèse qui présente le mythe personnel que s'est construit Rétif sur la procréation et son fantasme de réengendrement en prenant pour point de départ cet énoncé révélateur de la *Morale* de la Bretonne dans lequel Rétif s'auto-engendre, ni plus ni moins : « Moi, né de laboureur, berger, sans éducation, sans études, fils de moi-même. » Nous sommes bien, comme l'indique Berkman, « aux antipodes de l'allégeance au lien généalogique sur laquelle s'ouvr[e] *Monsieur Nicolas* » (p. 192), mais cette proclamation, ce rêve, ce fantasme de l'écriture de soi, est aussi complexe que son inscription dans les réseaux intertextuels de l'œuvre rétivistique. *Monsieur Nicolas* est en effet mis en relation avec la *Physique*, roman cosmique et naturaliste de l'origine, qui serait voué « à performer, en quelque sorte, l'auto-engendrement de Rétif en sujet théorique » (p. 219). D'autres aspects du discours autobiographique rétivistique sont aussi scrutés : dilemme des origines, hérédité, « réseau sémantique du moulage », génération et régénération des mâles, filiation, etc. Cette analyse des apories de la reproduction éclaire la proclamation auto-engendrante ainsi que la fiction biologique qui accrédite la fable d'origine de ce « prototype rêvé du "fils de soi-même" » (p. 242).

À cette partie de l'ouvrage fait suite une analyse de la question du « sujet en crise ». Considérant le réseau formé par les six premiers traits de *Monsieur Nicolas*, Gisèle Berkman propose une fort intéressante lecture du premier trait (la scène du miroir), qui introduit à son tour une brillante analyse du « roman des évanouissements », où se dit et se redit le souhait incessant de « disparaître pour mieux se réengendrer ».

La troisième et dernière partie de l'essai pose un regard critique sur l'iconographie rétivienne, plus précisément sur les images du *Paysan* et de la *Paysanne pervertis* ainsi que sur les images « absentes » que constituent les cent trente-neuf estampes prévues pour *Monsieur Nicolas*. La démonstration lève le voile sur les principaux enjeux de l'image, notamment le désir de « figurabilité », la « jouissance de soi en image », le rapport de force qui s'opère entre la « stase narcissique » et l'« arrière-scène indicible », l'effet miroir, la répétition et la métaphore. L'iconographie et le désir qui s'y rapporte sont intimement liés dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne, mais la fable de soi rétivienne invite aussi à une réflexion sur les rapports entre l'image, la voix et l'écriture. Dans cette perspective, Gisèle Berkman s'intéresse à l'archive sonore (les chansons, complaintes et romances citées par Rétif) et au rôle de l'archive graphique (le latin pour dire l'indicible, le recours au code et au chiffrage comme voile crypté et le fantasme du *S* long) afin de montrer la complexité de cette écriture de soi et la manière dont s'élaborent les particularités de la voix rétivienne.

Cette partie questionne aussi le temps, la mémoire et l'oubli, en mettant notamment au jour le travail de répétition mémorielle, la quête utopique du présent perpétuel, la place de l'oubli et de l'inactuel, au sens philosophique et psychanalytique, ainsi que la hantise de l'Immémorial.

En somme, l'essai de Gisèle Berkman éclaire l'énonciation de la « mémoire de soi » et la constitution d'une « figure de soi » dans l'œuvre rétivienne. Entre déconstruction de l'origine et réflexion psychanalytique, l'auteure donne à lire — ou plutôt à entendre, comme elle le dit elle-même — « le *tempo* singulier de *Monsieur Nicolas*, cette singulière oscillation entre battement indéfini de la répétition et ce qui est, à la fin du texte, déconstitution à l'œuvre » (p. 515).

Référence : Gisèle Berkman, *Filiation, origine, fantasme. Les voies de l'individuation dans Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé de Rétif de la Bretonne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2006, 567 p.

Kasereka KAVWAHIREHI

De la négritude à la migritude

Encore jeune, comme d'aucuns aiment à le rappeler, la littérature francophone d'Afrique noire ne se présente pas moins déjà comme un labyrinthe dans lequel le nouveau venu non pourvu d'un fil d'Ariane pourrait bien se perdre. La seule question de la coexistence chez les critiques de l'usage du singulier (littérature francophone d'Afrique noire) et du pluriel (littératures francophones d'Afrique noire) peut donner un avant-goût des difficultés qui peuvent se poser au nouvel arpenteur de ce champ en pleine effervescence et expansion. À cela, il faudrait ajouter les poncifs à la mode, tels que « nouvelles écritures » promues par une « nouvelle génération » d'écrivains africains, le problème étant que ce n'est pas toujours avec bonheur que ceux qui les lancent arrivent à circonscrire, avec précision, les contours ou les critères définitoires d'une génération littéraire en dehors des considérations d'ordre sociologique. En effet, un écrivain ayant entamé sa carrière avec la négritude peut aujourd'hui partager bien des choses, en termes d'esthétique/poétique, de thématique et même de vision du monde, avec ceux qu'on appelle les écrivains de la « migritude » ou « négropolitains », lesquels semblent constituer la « nouvelle génération » ainsi qu'en parle, par exemple, Odile Cazenave en mettant en avant le paramètre topologique. Un regard sur le parcours littéraire d'un auteur comme Henri Lopes depuis *Sans tam-tam*, au parfum nationaliste, jusqu'à *Dossier classé*, qui semble faire éclater les vieilles certitudes liées par exemple à la quasi-mystique de la « terre natale », de la Nation ou à l'idée d'une identité et d'une esthétique « nègres », est fort éloquent à ce sujet. Au lieu de parler de nouvelle génération littéraire, peut-être devrait-on parler de nouvelle conscience littéraire.

C'est pour parer aux difficultés de ce genre que Jacques Chevrier semble avoir écrit *Littératures francophones d'Afrique noire*. En effet, dans

cet ouvrage, qui est manifestement destiné à supplanter le précédent, à savoir *Littérature nègre* (1984) — les changements dans les intitulés sont à noter —, le critique africaniste français retrace les principales étapes de l'histoire des lettres francophones d'Afrique noire, des origines jusqu'à nos jours. Il s'efforce, en suivant un ordre chronologique et en s'arrêtant sur « les œuvres jugées les plus marquantes », d'en dégager « les tendances esthétiques et thématiques dominantes et les principaux acteurs » (p. 6), sans oublier l'ancrage dans l'histoire sociale et politique du continent. En effet, dans sa mise en perspective des littératures francophones d'Afrique noire, Jacques Chevrier tient à reconstituer les contextes géographiques, historiques, culturels et même économiques, lesquels sont, selon lui, « de nature à faciliter l'approche d'une littérature africaine aujourd'hui en pleine expansion » (p. 6).

Le livre nous offre ainsi l'histoire d'une littérature qui semble intimement liée à la situation sociale, culturelle, politique et économique de sa production. Il est possible d'y lire en filigrane l'idée d'une littérature fortement engagée. Ce sont les vicissitudes de l'histoire coloniale et postcoloniale qui structurent le livre dans sa majeure partie, reléguant la partie la plus intéressante, « L'aventure des écritures », à la toute dernière partie. Après la première partie, consacrée aux repères historiques, politico-économiques et culturels (p. 7-34), le lecteur compte huit parties, dont les principaux angles d'attaque sont les suivants : la situation coloniale qui a suscité le grand courant de la négritude, « les temps des indépendances » caractérisés par des « illusions perdues », le « goulag tropical », l'errance et la prise de parole des femmes, les temps des indépendances trahies qui ont précipité et (re)plongé l'Afrique « au cœur des ténèbres » de la violence absurde et fait naître chez les jeunes la désaffection envers le « pays natal » et le rêve d'un voyage sans retour en Occident (la migritude). Ce dernier angle d'attaque donne des chapitres comme ceux-ci : « Un monde de violence », « L'écriture du génocide », « L'écriture de la guerre », « De la négritude à la migritude » ou encore « Afrique-sur-Seine ou l'impossible retour ».

Poussée jusqu'aux limites de sa logique, cette manière de mettre en perspective les littératures africaines en arrimant leur développement aux vicissitudes des situations sociales ou politiques du continent pourrait susciter quelques objections. En effet, on ne saurait dire que ce sont les situations politiques ou sociales qui fondent les « mutations », les « ruptures » dans le discours littéraire africain sans minoriser son autonomie ou, si l'on préfère, les questions relatives à la littérarité et aux choix esthétiques personnels des auteurs en dehors de tout déterminisme socio-historique. Les mutations esthétiques au cœur du roman africain depuis Camara Laye, Mongo Beti et Bernard Dadié jusqu'à Alain Mabankou et Fatou Diome, en passant par Yambo Ouloguem, Georges Ngal, Sony Labou Tansi, Werewere Liking et Calixthe Beyala dépassent la simple loi d'homologie avec la situation ou condition de production. L'écrivain africain se lance aussi dans l'exploration des ressources du « verbe » ou dans ce que l'auteur lui-même appelle les « aventures de l'écriture ». Comme le disait Roland Barthes, « la littérature est [à la fois] signe d'histoire et résistance à l'histoire »¹.

Cependant, il sied de souligner que cet ouvrage qui accorde une place aux œuvres les plus récentes n'est pas sans originalité. Alors que la plupart des monographies sur les littératures francophones d'Afrique sont généralement consacrées à la prose romanesque, l'ouvrage de Jacques Chevrier a l'heureuse ambition d'embrasser non seulement le roman, mais aussi le théâtre et la poésie. Il aurait donc pu se construire autour de ces trois genres, mais peut-être fallait-il éviter un déséquilibre trop criant. En effet, sur les 203 pages que comprend le livre, 20 pages seulement sont consacrées à la poésie et au théâtre, qui apparaissent ainsi comme les parents pauvres de la littérature africaine. De plus, un regard jeté sur « l'orientation bibliographique » proposée à la fin de l'ouvrage confirme l'insatisfaction du lecteur quant à ce qui concerne la place réservée à la poésie et au théâtre. En effet, on a l'impression qu'après les années 1970, il ne s'est pas produit de textes dramatiques ou poétiques à recommander au lecteur. Faut-il penser

¹ Cité par Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004, coll. « L'interrogation philosophique », p. 20.

que les temps du « goulag tropical » n'ont guère « produit » de poètes et de dramaturges? La réponse à cette question tient sans doute à l'orientation choisie par l'auteur, à savoir la tradition des « chefs-d'œuvre » (les « œuvres marquantes » des « principaux acteurs »), sans oublier l'ancrage parisien du regard jeté sur les littératures francophones d'Afrique noire. Ainsi, on n'a presque pas d'écho de la littérature africaine locale, celle produite en dehors des maisons d'édition parisiennes.

Enfin, ce qui frappe le plus dans le livre de Jacques Chevrier comme dans plusieurs livres qui présentent les littératures francophones d'Afrique noire, c'est l'absence d'une séquence consacrée à la nouvelle et, plus particulièrement, à l'essai. En effet, tout se passe assez souvent comme si parler de littératures francophones d'Afrique noire, c'est parler de la prose narrative, ou encore comme si la prose d'idée n'avait pas sa place dans cette littérature. L'absence d'une partie consacrée à l'essai est assez paradoxale dans la mesure où, dans la séquence intitulée « La négritude contestée », qui clôt l'important chapitre consacré à la négritude, l'auteur reconnaît que « ce chapitre [...] serait incomplet s'il n'évoquait tout un pan de la production littéraire africaine consacrée à des ouvrages qui relèvent des sciences humaines, et dont le nombre n'a cessé de se multiplier » (p. 73). Et de citer *Négritude ou servitude* (1971) de Martien Towa, *Négritude et Négrologues* (1972) de Stanislas Adotevi, *Les dirigeants africains face à leur peuple* (1964) de Seydou Badian, *Le double d'hier rencontre aujourd'hui* (1973) de Boubou Hama, *Sur la philosophie africaine* (1977) de Hountondji et *L'Autre face du Royaume* (1973) de V.Y. Mudimbe. Il faudrait sans doute ajouter *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie* d'Eboussi Boulaga, qui joue allègrement de l'ironie et du pastiche et qui me semble, du point de vue de l'écriture, un des plus beaux essais africains de cette période. On pourrait dire la même chose des chapitres consacrés au temps « des illusions perdues » et des « [a]mertumes et espérances contemporaines » en considérant des essais comme *L'Afrique va-t-elle mourir? Bousculer l'imaginaire africain* (1991) de Kä Mana, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel?* (1991) de Daniel Etounga Manguelle, *Et si L'Afrique refusait le développement?* (1991) de Axelle Kabou, sans oublier *L'Afrique malade d'elle-même* (1986) de Tidiane

Diakite, qui semblent eux aussi faire « un bilan de faillite » africaine (p. 75).

Malgré ces faiblesses, le livre de Jacques Chevrier reste un outil utile pour une initiation aux littératures francophones d'Afrique, surtout pour le lecteur à qui il l'a lui-même destiné, à savoir le « lecteur peu familier de l'Afrique » (p. 6). Ce qui justifie la démarche adoptée, celle de lier l'écriture au contexte de sa production. Démarche qui ne manque pas de cohérence. En définitive, posant des balises pour indiquer au lecteur intéressé les grandes avenues, ce livre témoigne de la maîtrise que l'auteur possède des littératures francophones d'Afrique qui, à en croire Chevrier, semblent aujourd'hui se situer entre deux positions : celle de la négritude seneghalienne — avec son esthétique de la noblesse célébrant le pays natal — et l'esthétique de l'obscur ou de la dérision.

Référence : Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les Écritures du Sud », 2006, 212 pages.

Pierre BERTHIAUME

Les malheurs de Zirphile ou les prospérités de la vertu

« Mon dessein a été de faire une sottise »¹, écrit Duclos en tête d'*Acajou et Zirphile*, un conte que R. Robert n'hésite pas à qualifier d'« histoire abracadabrante »². Il est vrai que le conte est le résultat d'une « espèce de pari » entre le comte de Caylus, l'abbé de Voisenon et Duclos. Tous trois devaient imaginer un récit à partir d'estampes de François Boucher (1703-1770) originellement gravées pour illustrer *Faunillane ou l'Infante jaune*, de Charles Gustave, comte de Tessin (1695-1770), diplomate suédois en poste à la cour de France, de 1739 à 1742³. Selon M. Auger, seul celui de Duclos a « été connu du public » et l'année même de sa parution, 1744, « Favart le mit en opéra comique ». En

¹ Charles Pinot Duclos, « Acajou et Zirphile », dans *Œuvres complètes de Duclos. Précédées d'une notice sur sa vie et ses écrits, par M. Auger*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (1820-1821), t. II, p. 327. À l'avenir, les références au conte, identifié par les lettres AZ, seront intégrées au corps du texte.

² R. Robert, « Un avatar du conte de fées dans la première moitié du XVIII^e siècle : le rébus », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1972, vol. LXXXIX, p. 1357. Selon lui, le conte comporte des « allusions à des faits contemporains et des traits contre quelques salons et plus particulièrement contre la cour de Sceaux où la petite duchesse Du Maine était en train d'achever son règne » (*ibid.*). Pour leur part, Jean-Marie Goulemot et Didier Masseau pensent que le comte de Tessin s'est contenté de mettre en scène des « familiers de la famille » (Jean-Marie Goulemot et Didier Masseau, « Images, récits, images », dans Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy (dir.), *L'Image génératrice de textes de fiction*, Poitiers, La Licorne, 1996, p. 45).

³ « Faunillane ou l'Infante jaune », dans *Acajou et Zirphile, suivi de Faunillane ou l'Infante jaune, du comte de Tessin, et de Réponse du public à l'auteur d'Acajou, de l'abbé Fréron*. Édition préfacée, établie et annotée par Jean Dagen, avec les gravures de l'édition de 1744, Paris, Les Éditions Desjonquères, 1993, p. 111. À l'avenir, les références au conte, identifié par la lettre F, seront intégrées au corps du texte.

1759, un écrivain en fit même une imitation, *Les Têtes folles*, qui « passe pour une bagatelle assez ingénieuse »⁴.

Mais comme l'observe Jean Dagen, le cul-de-lampe, placé à la fin de l'« Épître au public » et qui représente un singe vêtu en homme, debout sur une estrade, le chapeau à la main, en train de saluer les spectateurs, avec un placard sur lequel est écrit « *nugae* » (sottises), devrait mettre en garde le lecteur : « la dérision jouée se retourne en avertissement »⁵. La « sottise » de Duclos pourrait bien receler plus de finesse qu'il n'y paraît. En effet, comment ne pas se méfier d'un écrivain qui feint d'abord de croire que les estampes ont été « faites pour quelque Histoire fort ancienne »⁶, avant de reconnaître qu'elles ont été créées « originellement pour un conte qui a été imprimé, et dont il n'a jamais été tiré que deux exemplaire » (AZ, p. 329)?

La fable en est très simple : « on croirait que la gageure était de restituer la structure caractéristique du conte de fées », écrit Jean Dagen⁷. Seuls survivants parmi les fées et les génies malfaisants, Podagrambo et Harpagine veulent respectivement épouser Zirphile, princesse de Minutie, et Acajou, fils du roi des Acajous. Harpagine, qui a obtenu la garde d'Acajou, tente en vain de se faire aimer de lui, alors que Zirphile, qui est élevée par la fée Ninette, repousse les avances de Podagrambo, malgré l'imbécillité dont elle a été malheureusement affublée à sa naissance par Harpagine et qui devait cesser « dans le moment qu'elle ressentirait de l'amour » (AZ, p. 338). Un jour que le hasard les amène près d'une palissade qui sépare les jardins des deux palais où ils vivent, Acajou et Zirphile tombent éperdument amoureux l'un de l'autre. Ils multiplient les rendez-vous, si bien qu'ils sont sur-

⁴ « Notice », dans Duclos, *Œuvres complètes*, t. I, p. vj.

⁵ *Acajou et Zirphile, suivi de Faunillane ou l'Infante jaune [...]*, Paris, Les Éditions Desjonquères, 1993, p. 8-9. Cul-de-lampe, p. 49.

⁶ Duclos soutient même qu'il n'en connaît « point de moderne à laquelle elles pussent convenir » (AZ, p. 328).

⁷ Jean Dagen, *op. cit.*, préface, p. 19. R. Robert estime même que Duclos fait une « utilisation sèche et mécanique d'un seul schéma narratif, celui qui conditionne le récit féerique et qui se développe selon une logique » dont il souligne « implacablement » les articulations (*loc. cit.*, p. 1364).

pris par Podagrambo qui, animé contre eux par Harpagine, décide de se venger. Celui-ci échoue à enlever Zirphile, que protège une écharpe enchantée, mais Harpagine réussit à s'emparer d'elle en profitant d'un moment où Zirphile a retiré la précieuse pièce de vêtement. Ninette, qui découvre que la puissance d'Harpagine et de Podagrambo est enfermée dans un vase, un pot de chambre pour être plus précis, envoie Amine, une jeune coquette, et Zobéide, une fausse prude, briser le vase. Malheureusement, elles ne réussissent qu'à le fêler. Acajou tente alors inutilement de ramener Zirphile du pays des Idées, où elle est retenue. Devenu fou après avoir mangé des raisins enchantés, il oublie Zirphile et cède au libertinage. Après avoir retrouvé toute sa tête, il délivre la princesse à l'aide de l'écharpe magique, puis brise le pot de chambre fatal. À la fin du conte, les deux héros convolent en justes noces, avant d'avoir, comme il se doit, « un grand nombre d'enfants » (AZ, p. 379).

Si le schéma narratif du conte obéit aux conventions du genre, la réutilisation des estampes originales de *Faunillane* pose un problème particulier, voire induit une seconde histoire au sein du conte. C'est celle-ci que nous souhaitons mettre en lumière.

Faute de connaître les légendes qui accompagnaient les gravures, ou de vouloir en tenir compte, Duclos a dû modifier leur ordre et leur donner une nouvelle signification : « j'ai tâché d'examiner sur les estampes quel en pouvoit être le sujet, et d'en deviner l'histoire », écrit-il en tête du conte (AZ, p. 329)⁸. Toutefois, il a dû tenir compte des dé-

⁸ Pourtant, Duclos écrit que le conte « peut bien se passer [des] estampes qui sont in-4^o » (AZ, p. 329). Il est vrai, comme l'observent J.-M. Goulemot et D. Masseau, que le conte de fées offre des possibilités illimitées puisqu'il peut s'émanciper de la règle de la vraisemblance. Cela dit, les deux critiques distinguent trois types de vignettes. Certaines impliquent une « contrainte quasiment nulle », alors que d'autres « sont soumises à de fortes exigences et qui, pour l'essentiel, mettent en scène des éléments fantastiques », par exemple des parties de corps devenues autonomes ou des créatures bizarres. À ces deux types d'estampes, s'ajoutent des « images intermédiaires », voire « neutres », comme la figure qui sert de frontispice au conte de Duclos et à celui du comte de Tessin (*loc.cit.*, p. 47-48). Sur l'ordre des estampes, voir J.-M. Goulemot et D. Masseau, *loc. cit.*, p. 47.

tails scéniques qu'elles comportent et qui renvoient au texte du conte de Tessin.

D'ailleurs, Duclos a vraisemblablement lu *Faunillane* et devait par conséquent connaître la signification des estampes⁹. Dans cette histoire, le héros du conte de Tessin porte le singulier nom de prince de Percebourse; la fée qui marie le prince à la princesse Pensive est la fée Vicieuse et la reine qui apparaît au prince de Percebourse est la Reine des écharpes. En outre, même si le conte ne semble « proposer aucune signification décelable »¹⁰, il comprend nombre d'allusions à la sexualité. À peine le prince de Percebourse a-t-il libéré la tête de la princesse Pensive de l'abricot où elle était enfermée qu'il en subit le charme et la conduit « hors du jardin dans l'allée des Idées, de l'allée des Idées au Temple, et du Temple au lit », où « la possession » de son amante, « loin de diminuer les agréments et la félicité de cette union, les augmenta » (F, p. 120). L'enfant qui naît de leur mariage prend le nom de Faunillane, « de l'île des Faunes » (F, p. 122), et elle est « si belle, si gracieuse, si parfaite, et si aimable qu'il ne fut bruit que de sa beauté et du bonheur de celui qui pourrait parvenir à la posséder » (F, p. 122). L'amour, autant dans sa dimension physique que sentimentale, forme la trame de *Faunillane*.

Ce thème n'est pas moins présent dans le conte de Duclos. À comparer son récit aux gravures dont il s'inspire, on peut même penser que la sexualité constitue l'enjeu du conte, sinon son point de fuite. C'est ce que suggère la fin du conte alors qu'Harpagine et Podagrambo, une fois détruit le pot de chambre dans lequel était enfermé leur pouvoir, vont, semblables à deux sphinx modernes, périr dans le désert en emportant leur secret¹¹.

⁹ « Comment supposer », écrit Jean Dagen, « que le libraire ne lui ait pas communiqué en même temps que les estampes la réédition de *Faunillane*, laquelle est de l'année même, 1743, où Duclos écrit le conte qui paraîtra au tout début de 1744? » (préface, *op. cit.*, p. 20). Pour étayer sa thèse, J. Dagen relève nombre d'analogies entre les deux contes (voir p. 20-21).

¹⁰ J. Dagen, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ L'analyse qui suit s'inspire en partie de la méthode de Marie-Louise von Franz, qui porte sur l'étude des « *dramatis personae* », des « *peripeteia* », de la « struc-

Mais peut-être ce secret ne demeure-t-il obscur que parce que Duclos refuse de le divulguer. Un détail du conte, absent d'une des estampes, appuie cette hypothèse. Dans *Faunillane*, une des gravures de Boucher montre la Princesse Pensive retenue « par sa robe » par le Géant Borgne, « assis au bord d'une rivière » (F, p. 20. *Figure 1*).



Dans *Acajou et Zirphile*, l'estampe illustre la scène au cours de laquelle Podagrambo, qui s'est caché « derrière un arbre », surprend Zirphile¹². « À son aspect la frayeur la saisit : elle voulut fuir; mais ce fut avec si peu de précaution, que son écharpe resta attachée à une branche. Le génie la saisit à l'instant par sa robe », écrit Duclos (*AZ*, p. 350). On chercherait en vain l'écharpe de Zirphile sur l'estampe. Pourtant, celle-ci devrait être visible puisque peu après, à la demande de la jeune femme, Podagrambo la « détache » de l'arbre « et la remet à la prin-

ture » des contes et des symboles qu'ils comportent : voir *The Interpretation of Fairy Tales*, Boston et London, Shambhala, 1996 1970), p. 39-41.

¹² Nos remerciements au Bibliothécaire en chef de la bibliothèque de l'Université McMaster (Canada) qui nous a autorisé à photographier les gravures de l'édition originale du conte.

cesse en lui baisant la main » (AZ, p. 351), ce qui permet d'ailleurs à cette dernière d'échapper au génie.

On l'aura deviné, l'écharpe de Zirphile n'est pas une pièce de vêtement anodine. Pour saisir toute la signification du foulard de la jeune princesse, il faut revenir en arrière et suivre les tribulations du voile d'une vignette à l'autre. Nous verrons alors que l'enjeu du conte de Duclos n'est rien moins que la virginité de Zirphile, précisément symbolisée par l'écharpe invisible.

« Ninette, ayant prévu les entreprises qu'on pouvoit former contre sa chère Zirphile, lui avoit donné une écharpe, dont le charme étoit tel, que celle qui le portoit ne devoit craindre aucune violence. » (AZ, p. 344-345) En outre, grâce à son caractère simplet, Zirphile, véritable incarnation de la candeur, reste insensible aux avances des courtisans qui s'empressent auprès d'elle : elle « étoit peu touchée de leur hommage, tous leurs discours lui paroissoient des fadeurs ou des fatuités » (AZ, p. 342). Enfin, pour s'assurer qu'il n'arrive « point d'accidents » à la jeune princesse, « Ninette ne la laissoit approcher d'aucun homme pour son honneur, ni même de certaines femmes pour son innocence » (AZ, p. 342).

La même innocence caractérise Acajou, la sottise en moins. Alors qu'il est encore au berceau, il résiste à Harpagine, qui tente de lui faire manger « deux boules de sucre magique » destinées à lui gâter l'esprit. Une estampe de Boucher, censée montrer « la Fée Envieuse [prenant] soin de Faunillane » dans le récit du comte de Tessin (J. Dagen, p. 36), illustre la scène.

Flanquée d'un « dragon » (AZ, p. 334) à la gueule ouverte et aux ailes déployées, la fée, à la poitrine légèrement dénudée, présente deux « bonbons » à un enfant à l'air maussade, couché sur un couffin (*Figure 2*).



Sur le mur, au fond, on aperçoit un tableau auquel Duclos ne fait pas allusion. En partie caché par la fumée, le tableau montre un homme assis, la main droite avancée vers une femme qui semble esquisser un geste de recul. La présence du dragon et de la fumée, l'attitude de l'enfant, enfin le tableau à l'arrière-plan confèrent à l'estampe une forte dimension dramatique. De fait, Acajou rejette les bonbons et, plus tard, résiste à la « mauvaise éducation » d'Harpagine (AZ, p. 336). Non seulement les deux jeunes héros du conte sont fort beaux¹³, mais en plus ils partagent la même vertu. Du moins lorsqu'il est question de repousser les avances de Podagrambo et d'Harpagine.

En effet, ni Acajou, ni Zirphile ne sont imperméables au désir quand il s'agit de leur relation. Lorsque le prince atteint « sa quinzième année, son esprit ne servoit qu'à lui faire connoître qu'il n'étoit pas fait pour vivre avec tout ce qui l'entouroit. Il commençoit à ressentir ces desirs naissants de la nature qui, sans avoir d'objet déterminé, en cherchent

¹³ Si Acajou, qui a « reçu en naissant le don de la beauté » (AZ, p. 334), devient, en grandissant, « beau comme l'Amour » (AZ, p. 340), Zirphile est pour sa part « un miracle de beauté » (AZ, p. 336).

par-tout; il s'apercevoit déjà qu'il avoit un cœur dont les sens ne sont que les interprètes » (*AZ*, p. 342). Mélancolique, soupirant « après quelqu'un qui pût dissiper ce trouble », Acajou se retire souvent « dans les lieux les plus écartés du parc », où « en cherchant à débrouiller ses idées, il faisoit quelquefois une assez sotte figure » (*AZ*, p. 342-343), écrit Duclos, qui fait allusion à la troisième estampe du conte¹⁴ (*Figure 3*).



D'autre part, pendant que « l'innocent Acajou ne pouvoit sortir de la mélancolie qui le consumoit », Zirphile « étoit travaillée du même mal » (*AZ*, p. 345). Aussi, lorsque « le hasard les conduisoit chacun de leur côté auprès de la palissade qui séparoit les deux jardins, ils se sentoient attirés par une force inconnue, ils se trouvoient arrêtés par un charme secret » (*AZ*, p. 345). Un jour, la force inconnue et le charme secret ont dû se faire plus puissants car Acajou ne put s'empêcher de laisser échapper un soupir qui troubla Zirphile et elle, « qui n'avoit jamais rien compris à ce qu'on lui avoit dit, entendit ce soupir avec

¹⁴ Sur l'estampe, on peut remarquer la présence de la palissade auprès de laquelle se rencontrent vraisemblablement les deux héros plus tard.

une pénétration admirable » et « répondit aussitôt par un pareil soupir » (*AZ*, p. 345).

On devine la suite. Les deux adolescents « avancent, ils se cherchent, ils écartent les branches, ils se voient », puis, après être restés un moment immobiles, « ils se touchent, ils gardent le silence », puis se « font ensemble mille questions ». Acajou, qui « se trouve transporté dans un monde nouveau », baise la main de Zirphile, qui le laisse faire.

Acajou, qui avoit de trop bonnes intentions pour s'imaginer que les caresses pussent offenser personne, redoubloit les siennes, et Zirphile les lui rendoit naïvement [...]. Ils s'assirent sur l'herbe : c'est là qu'ils s'embrassent. Ils se serrent étroitement. Zirphile se livre à tous les transports de son amant, elle le reçoit dans ses bras. Acajou porte la main sur la gorge naissante de sa chère Zirphile; il appuie sa bouche sur la sienne : leurs ames volent sur leurs lèvres; elles se confondent; elles sont plongées dans une ivresse divine; elles nagent dans les plaisirs, et sont emportées dans un torrent de délices. (*AZ*, p. 346-347)

Les deux jeunes amoureux n'imaginent même pas qu'il y eût des beautés « cachées d'où dépendoit le dernier période du bonheur » (*AZ*, p. 347), ajoute Duclos, qui semble avoir oublié l'existence de la palissade qui sépare les deux jardins et qui aurait dû empêcher Acajou et Zirphile de se rejoindre aussi facilement. S'il oublie un obstacle, Duclos insiste en revanche sur les bornes de la passion des deux amants. « Si enivrés » soient-ils « de leur félicité », au point d'oublier « toute la nature » et de ne pas penser « à se séparer » (*AZ*, p. 347), ils demeurent innocents. « L'amour est confiant dans ses desirs, et timide dans ses plaisirs », explique le romancier (*AZ*, p. 348). Pourtant, « nos deux jeunes amants s'étoient trop bien trouvés de la première leçon de l'amour, pour ne pas retourner à son école. Quel bonheur de s'instruire par les plaisirs! », observe Duclos, qui justifie ainsi que les deux adolescents multiplient leurs rendez-vous, avant de se faire surprendre par Podagrambo. Si agréables qu'aient été les leçons d'amour, Acajou et Zirphile ne seraient pas parvenus à la dernière. Vraiment? L'absence de l'écharpe de Zirphile sur la gravure, qui illustre la tentative d'enlèvement de Podagrambo, peut en faire douter. Duclos insiste singulièrement sur cette pièce magique du vêtement de Zirphile qu'on

n'aperçoit pas, non plus, sur une autre gravure, celle qui montre les deux amants au moment où Harpagine les agresse (*Figure 4*).



Accompagnée de la fée Envieuse¹⁵, entourée de cœurs percés de flèches et de serpents tordus convulsivement qui illustrent son émotion¹⁶, Harpagine, dont toute l'attitude souligne l'agitation, darde une flèche en direction des deux amoureux, qu'encercle un nuage de fumée. La fée, transformée pour l'heure en un bien singulier Cupidon, est apparue précisément au moment où les deux jeunes amants, qui à leur habitude se sont rejoints « dans les bosquets les plus écartés du parc », se font « mille caresses innocentes ». Or la « chaleur oblige [...] Zirphile d'ôter son écharpe pour causer avec plus de liberté » (AZ, p. 355). On peut s'étonner que Zirphile enlève son écharpe magique

¹⁵ Si l'on se fie à la légende de la gravure, c'est la fée Envieuse qui est assise sur le devant du char et qui « marie le Prince Percebourse avec la Princesse Pensive » (J. Dagen, *op. cit.* p. 36). Duclos intervertit l'ordre des personnages sur le char.

¹⁶ Les cœurs « étoient autant de talismans qui représentoient tous ceux qui rendent hommage à l'envie; et les flèches étoient l'image du mérite qui fait le plus cruel supplice des envieux. » (AZ, p. 355)

pour « dire des riens » (*AZ*, p. 355). Portait-elle son foulard sur la bouche pour qu'il l'empêchât de s'exprimer avec aisance? Du reste, nulle part sur la gravure n'aperçoit-on l'écharpe. Il est vrai que la fumée peut la dissimuler, encore que l'on puisse trouver bizarre que Zirphile ne la tienne pas dans une main ou qu'elle ne l'ait pas remise à Acajou. D'ailleurs, l'écharpe devrait être près des deux jeunes amoureux puisque immédiatement après l'enlèvement de Zirphile, Acajou l'arrose « de ses larmes » (*AZ*, p. 356). Pour la seconde fois, Duclos insiste sur la présence de l'écharpe, alors même qu'elle est absente de la gravure. C'est dire son importance. Que peut bien signifier cette pièce si peu visible du vêtement de Zirphile, qu'envie avec tant de passion Harpagine?

Duclos, qui ne cesse d'insister sur l'amour qui unit les deux jeunes amants, reste discret sur leur intimité. Ainsi « Ninette, qui veilloit auparavant avec tant de soin sur la conduite de Zirphile contre la témérité des étourdis de la cour, la laissoit[-elle] sans inquiétude avec Acajou : elle croyoit que le véritable amour est toujours respectueux et que plus un amant desire, moins il ose entreprendre », écrit Duclos, qui, ironique, ajoute : « la maxime est délicate, mais je ne la crois pas absolument sûre; cependant elle ne fut pas contredite par l'événement » (*AZ*, p. 354). Pourtant, plus haut, il observait que « plus les femmes ont hasardé, plus elles sont prêtes à sacrifier encore » et reconnaissait que « Ninette, naturellement indulgente, ne s'attacha point à examiner ce qu'il pouvoit y avoir d'irrégulier dans la conduite de nos jeunes amants : il suffisoit que la fortune eût tout fait pour le mieux » (*AZ*, p. 353). À l'instar de la fée Ninette, Duclos refuse d'examiner de près la conduite des deux jeunes amants. Son conte, qui s'inspire d'estampes gravées pour illustrer un récit aux connotations sexuelles manifestes, fait l'impasse sur cet aspect, tout en en suggérant sans cesse la prégnance. La sexualité forme une espèce de point de mire, ou plutôt de point aveugle du récit.

Pour preuve, le « vase enchanté », au vrai un pot de chambre, dans lequel est enfermée la « puissance de Podagrambo et d'Harpagine », et que seule « une femme d'un honneur irréprochable » peut briser, comme le prouve l'échec d'Amine et de Zobéide, cette dernière goût-

tant en secret « les plaisir de l'amour avec un amant obscur » (AZ, p. 360). La gravure suivante illustre la scène (voir AZ, p. 357. *Figure 5*)¹⁷.



Transformé « en chat des Chartreux », le « génie subalterne », qui garde le vase enchanté et qui a griffé Zobéide lorsqu'elle a tenté de le flatter, fait « patte de velours », « hauss[e] le dos, et enf[e] sa queue de la façon la plus galante », lorsqu'il est caressé par Amine. « Charmée d'un si heureux début », celle-ci s'empare du vase, mais Zobéide « y porte [...] la main ». Du coup, « une épaisse fumée » s'échappe du récipient et « remplit toute la chambre » (AZ, p. 359); apeurée, Amine laisse tomber le vase; les deux génies apparaissent, s'emparent des deux femmes et les emprisonnent « dans une tour ténébreuse » (AZ, p. 360). Un chat qui sait distinguer la vertu du vice, une opération de désenchan-

¹⁷ Dans le texte du comte de Tessin, ce n'est pas un pot de chambre qui est posé devant la fenêtre, mais « un verre rempli d'une eau de couleur de sirop capillaire » qui laisse échapper des « exhalaisons » (F, p. 124), ce que confirme la légende de la gravure : « La Princesse Pensive renverse le verre » (J. Dagen, *op. cit.*, p. 36).

tement qui échoue à cause de l'absence de vertu d'une des protagonistes, une épaisse fumée qui aveugle, voilà qui est troublant. Qu'enferme vraiment le vase qu'il faille y jeter un voile de fumée? À croire que le pot de chambre est un véritable pot-aux-roses.

De roses, d'ailleurs, il est question plus bas. Affaibli par la fêlure du vase enchanté, le pouvoir de Podagrambo ne permet plus au génie de retenir Zirphile, dont le corps est « enveloppé d'une flamme vive » et la tête « transportée dans le pays des Idées ». Or pour s'emparer du corps de la jeune femme, il faut devenir « maître de la tête » (AZ, p. 360-361). Zirphile, qui n'avait pas d'esprit, est devenue pur esprit. Si Podagrambo ne parvient pas à « approcher du pays des Idées », Acajou, qui est « fou d'amour [n'a] pas de peine à le trouver » (AZ, p. 361). En revanche, il éprouve quelque difficulté à découvrir la tête de Zirphile et, fatigué par ses vaines recherches, il se retire dans un bosquet pour se dérober à une multitude de « têtes folles » qui l'assaillent alors :

il s'étendit sur le gazon et se mit à réfléchir sur son malheur. Comme il portait la vue autour de lui, il aperçut quelques arbres chargés de fruits. Il étoit dans un tel épuisement qu'il eut envie de manger une poire : il la cueillit; mais à peine y avoit-il mis le couteau qu'il en sortit une tête qu'il reconnut pour celle de sa chère Zirphile (AZ, p. 363).

Tout heureux, le prince se lève pour embrasser la tête aimée, mais celle-ci se pose « sur un buisson de roses pour se faire une espèce de corps », puis explique au jeune homme qu'étant enchantée, elle ne peut « être prise que par des mains qui le soient aussi » (AZ, p. 363). Une gravure montre le prince assis, la main gauche tendue vers une tête qui semble flotter dans l'air¹⁸. Aux pieds du jeune homme, on aperçoit, posé sur un mouchoir, un fruit ouvert, en fait un abricot, ainsi que le couteau avec lequel le fruit a été coupé¹⁹ (*Figure 6*).

¹⁸ Rien, dans le texte du comte de Tessin, ne permet de penser que la tête, qui est « bondissante », est posée sur un buisson : voir *Faunillane*, p. 117, et la légende de la gravure (J. Dagen, *op. cit.*, p. 36).

¹⁹ Le Prince Percebourse « aperçut un abricotier portant du fruit si gros qu'il était impossible de le manger sans le couper, il en cueillit un, sortit son coureau, s'assit



La scène n'est pas dépourvue de connotation sexuelle. Si les autres têtes du pays des Idées ne rougissent pas de leur état, celle de Zirphile, la seule qui soit « perdue par amour », est « un objet de mépris pour les autres » (AZ, p. 364). Dans *Faunillane*, Percebourse « tranche » le fruit dans lequel est enfermée la tête de la princesse Pensive; dans *Acajou et Zirphile*, le jeune prince « met le couteau » dans le fruit. Au lieu de bondir, comme dans *Faunillane*, la tête libérée du fruit se pose sur un buisson de roses dans le conte de Duclos, même si l'arbuste de la gravure ne ressemble guère à un rosier. Or autant dans l'iconographie chrétienne que dans la tradition littéraire, la rose est un symbole de régénération et le rosier « l'image du régénéré »²⁰. D'ailleurs, la tête de la jeune princesse demeure séparée de son corps, que brûle un feu qui le métamorphose en véritable corps glorieux, comme s'il lui restituait sa pureté originelle.

sous l'arbre, étendit un mouchoir bien blanc, et se mit après à trancher son abri-cot » (F, p. 117).

²⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 657. On peut aussi penser à la *Rosa candida* de la *Divine Comédie* ou à la symbolique de la rose dans le *Roman de la Rose*.

En revanche, Acajou échoue à s'emparer des mains enchantées (voir *AZ*, p. 365). La scène est illustrée par une gravure qui suggère l'épisode de la lutte (*Figure 7*) :



Acajou commet alors l'erreur de manger des raisins qui provoquent en lui « une révolution extraordinaire » : son esprit augmente de vivacité à mesure que son cœur devient « plus tranquille » (*AZ*, p. 365); il en vient même à oublier Zirphile et à s'abandonner au libertinage. Autant Zirphile perd tout désir et devient presque immatérielle, réduite qu'elle est à une tête qui oublie « la vivacité de sa passion » (*AZ*, p. 375), autant Acajou cède aux besoins de son corps. À l'instar du comte de ***, des *Confessions*, publiées deux ans plus tôt, en 1742, Acajou devient « l'amant déclaré de toutes les femmes » (*AZ*, p. 367-368) et ne cherche qu'à « en étendre la liste » (*AZ*, p. 368), avant de les attaquer « uniquement pour leur faire perdre la réputation de vertu qu'elles avoient » (*AZ*, p. 368). Ainsi assume-t-il seul la sexualité du couple et tout le mal qui en découle, jusqu'à ce que « fatigué de ses propres suc-

cès », il connaisse le « dégoût » et qu'il amorce sa rédemption (AZ, p. 370).

Grâce aux effets d'une « treille dont les raisins faisoient perdre l'esprit de présomption, d'airs et de fatuité » (AZ, p. 373), Acajou retrouve ses esprits, puis reçoit de Ninette « l'écharpe de Zirphile » (AZ, p. 373) qui lui permettra de ramener la jeune femme du pays des Idées. Sur l'estampe qui illustre la scène, la fée, affublée de lunettes qui affaiblissent la vue et d'une béquille qui tempère sa vivacité²¹, tend une écharpe à Acajou, qui avance la main droite pour la prendre. Ce que remet la fée à Acajou, c'est l'objet magique qui assure l'intégrité physique de Zirphile, en même temps qu'il en est le signe, voire le symbole. (Figure 8).



²¹ Ninette porte des lunettes dont la vertu est, « en affoiblissant la vue, de tempérer la vivacité de l'esprit par la relation de l'ame au corps [...] À l'égard de la béquille elle servoit à rendre la démarche plus sûre en la ralentissant » (AZ, p. 337). Dans *Faunillane*, c'est sur un « bâton » que s'appuie la « Reine aux Écharpes d'or » (F, p. 114).

Or l'écharpe est absente de la gravure qui illustre la scène au cours de laquelle Acajou pose la tête de Zirphile sur son corps, alors même que Duclos signale à plusieurs reprises sa présence²² (*Figure 9*).

²² Il est vrai que la gravure correspond au texte du conte de Tessin. Dans *Faunillane*, un feu miraculeux libère le corps de la princesse Pensive de l'arbre où il était enfermé, puis le prince Percebourse prend la tête de la princesse « qui était à terre qui s'y ajusta à merveille » (F, p. 118). Sur la gravure, à droite, on aperçoit, à demi caché par la fumée, l'arbre dans lequel était enfermé le corps de la jeune femme; à gauche, sur le banc, sont posés le chapeau du prince et le « mouchoir bien blanc » (F, p. 117) qu'il avait étendu par terre au moment de manger l'abricot d'où était sortie la tête de la princesse. Le bout de tissu posé à côté du chapeau peut difficilement passer pour l'écharpe enchantée de Zirphile. D'autre part, Boucher n'a pas peint les mains enchantées. Or dans *Faunillane*, le prince Percebourse pose d'abord la tête de la princesse Pensive sur son corps, puis ajuste un doigt à une des mains, avant de joindre « les deux mains aux bras pour en former la plus belle personne du monde » (F, p. 118). Au moment où le prince pose la tête sur le corps, les mains ne devraient pas être déjà assujetties aux bras. La même remarque vaut pour *Acajou et Zirphile*. Dans le conte de Duclos, ce n'est qu'une fois la tête de Zirphile posée sur son corps que la fée Ninette délivre les deux amants des mains « voltigeantes » et qu'elle les rend à la fée Nonchalante, à qui elles appartiennent (AZ, p. 378). À noter que la figure doit être placée à la « page 169 » dans l'édition originale du conte, qui ne comprend que 161 pages. La gravure est en fait insérée entre les pages 158 et 159.



C'est « avec le secours » de l'écharpe que le jeune prince se rend maître des mains enchantées (AZ, p. 375) et c'est dans l'écharpe qu'il enveloppe la tête de la princesse pour la transporter (AZ, p. 376). Une fois encore, Duclos s'obstine à ajouter à la gravure un objet qui ne s'y trouve pas. À donner ainsi à voir ce qui n'existe pas, peut-être Duclos cache-t-il ce qui ne saurait être vu.

C'est ce que suggère la suite du conte. Sur le chemin du retour, une tempête oblige Acajou à chercher refuge chez une vieille femme qui lui demande qui il est. « Comme il avoit la tête pleine du principe de ses malheurs, et de toute la poterie qu'il avoit brisée depuis un temps, il répondit, sans trop savoir ce qu'il disoit, qu'il étoit un pauvre garçon qui raccommodoit de la faïence cassée. » (AZ, p. 377) Heureux *lapsus linguae*! Son hôtesse, qui n'est nulle autre que la sorcière à qui Harpagine et Podagrambo ont confié le pot de chambre enchanté, demande à Acajou de le réparer. Au lieu de quoi, lui qui s'était mis à « casser tous les pots de chambre » qu'il trouvait (AZ, p. 360) après avoir appris que le pouvoir des deux génies était enfermé dans l'un d'eux, lance celui-ci contre une muraille et le brise « en mille pièces » (AZ,

p. 375). À peine le pot de chambre est-il « cassé qu'on entendit un coup de tonnerre et des hurlements affreux. Le château fut détruit, le palais renversé. Le génie et la fée, livrés à leur rage impuissante, s'enfuirent dans les déserts, où ils périrent misérablement. » (*AZ*, p. 378) La destruction du vase enchanté marque la fin de la « puissance » des deux génies, dont ils emportent le secret dans leur tombe. Ce que recélait le vase enchanté et que symbolise l'écharpe magique est ainsi restitué à Zirphile, qui peut alors retrouver son intégrité physique : immédiatement après la disparition de Podagrambo et d'Harpagine, Acajou marche « vers le lieu terrible où le corps de la princesse étoit enchanté. Les flammes qui en défendoient l'abord se divisèrent à son approche, et dans le moment qu'il y présenta la tête, ce corps s'avança au-devant et s'y réunit. » (*AZ*, p. 378) Comme le lui avait expliqué Ninette, « quand vous aurez la tête, nous serons bientôt en possession du corps par l'attraction, qui fait dans les femmes que la tête emporte le corps » (*AZ*, p. 374). En se posant d'elle-même sur le corps de la princesse, la tête, qu'a enveloppée l'écharpe magique qui assurait l'intégrité de la jeune femme, ne rétablit-elle pas symboliquement sa virginité? Aussi le prince et la princesse peuvent-ils convoler en justes noces, Zirphile ayant retrouvé ce qu'elle avait perdu et le secret de sa perte étant enfoui à jamais, grâce à la disparition des deux génies et à celle du pot de chambre.

L'écharpe de Zirphile n'est assurément pas une pièce ordinaire de vêtement. Objet magique, elle assure l'intégrité physique de la jeune princesse, en même temps qu'elle la signifie et la symbolise. Que Zirphile porte son écharpe ou qu'elle ne l'ait plus n'est pas indifférent au sens du conte. Duclos a beau soutenir que Zirphile demeure innocente, les liens entre le conte et les gravures suggèrent le contraire. L'obstination de Duclos à inclure dans son récit un objet qui ne se trouve pas dans les gravures semble indiquer un sens second. Si la fée Ninette chausse des lunettes qui affaiblissent la vue, Duclos manifeste plutôt un don de voyance qui lui permet de mettre en lumière une histoire tapie en creux dans les estampes. Dans son « épître au public », Duclos explique que, s'étant « vu presque dans la nécessité d'embrasser le raisonnable pour être singulier », il « ne désespère pas qu'on ne parvienne à trouver la vérité, à force d'avoir épuisé les er-

Pierre BERTHIAUME, « Les malheurs de Zirphile ou les prospérités de la vertu », *@analyses*, printemps 2007

reurs » (*AZ*, p. 327). Souhaitons que cette lecture ait répondu aux attentes du conteur.

Mawy BOUCHARD

***L'Afrique* de Pétrarque et la bataille des lettres à la Renaissance**

Les poètes ont-ils un « devoir de mensonge », comme le suggère Chrétien de Troyes¹? Ou seraient-ils au contraire tenus de dire toute la vérité et seulement la vérité? C'est une question que se posent plusieurs auteurs de la Renaissance, de Pétrarque à Ronsard. Plusieurs interrogations émergent alors en même temps sur la poésie : est-elle « utile »? Comment? Doit-elle être agréable? Pour qui et comment? Le poète peut-il être à la fois véridique et agréable? C'est autour d'une citation du Livre IX de *L'Afrique*, poème héroïque inachevé, que je propose d'aborder cette réflexion sur l'émergence, avec Pétrarque, d'une topique revendicatrice du pouvoir des lettres :

[Ennius à Scipion, un poète à un grand guerrier :]

Cette licence qui a manifestement plu à beaucoup n'est pas le propre du poète. Il faut d'abord que le poète ait jeté les fondements inébranlables de la vérité avant d'écrire; puis, en s'appuyant sur eux, il peut se cacher sous un nuage plaisant et changeant, en imposant un long et agréable travail au lecteur, pour que le sens soit plus difficile à rechercher mais plus doux à trouver. Toute œuvre d'histoire, tout ouvrage de morale, toute vie exemplaire, toute étude de la nature, sont du domaine des poètes, selon moi : à condition qu'elles soient cachées sous une enveloppe de mystère alors qu'elles sont nues ailleurs, et qu'elles trompent le regard au grand jour par un voile léger, que parfois elles se montrent ouvertement pour aussitôt prendre la fuite. Qui invente tout ce qu'il raconte ne mérite pas le titre de poète et l'honneur rendu au chantre, mais le seul nom de menteur. Tu peux déduire de cela ce que tu veux savoir : quelle est la mesure de notre travail, quelles en sont les limites, et quelles licences nous sont permises. Il reste encore à parler du laurier : daigne que nous le partagions quelque temps avec toi. Si la gloire s'accorde avec la guerre tout autant qu'avec le génie, tu souffriras que les généraux et les poètes ceignent ensemble leurs tempes sacrées d'un vert feuillage. Une

¹ Voir Chrétien de Troyes : « Celui qui fréquente les cours et les seigneuries doit accepter le devoir de mensonge pour servir son maître. » (1994, p. 282)

verdure immortelle annonce une gloire immortelle aux uns comme aux autres et leur promet une longue vie. (2002, p. 423-425)

Contrairement à Ronsard qui, à partir de 1550, glorifie le pouvoir inventif du poète, Pétrarque rejette d'emblée la « licence » poétique comme indigne du poète véritable. Les fonctions propres au poète ne doivent pas interférer avec la matière du récit, mais se limiter à « cacher sous un nuage plaisant et changeant » les éléments véridiques de la narration. Cette étoffe « intégrumentale » est censée recouvrir la vérité littéraire d'un voile attrayant et fascinant, et ce, afin de toujours solliciter la diligence du lecteur, qui doit parcourir le texte poétique sur le mode actif du « long et agréable travail » (contraire au « délassement » passif des païens), travail qui permet à l'être humain de dépasser chaque fois ses propres limites. Pétrarque revendique l'ensemble du *trivium* comme le domaine propre du poète, en ce que ce programme d'études rassemble diverses méthodes de recherche de la vérité. La « poésie » est ainsi une méthode tout à la fois plus efficace et plus « encyclopédique » que celle de l'« historien », du « moraliste » et du « philosophe », qui n'ont pas accès à un savoir distinct de celui du poète, mais ont recours à une méthode d'exposition littéraire. Leur éloquence est « nue », alors que celle du poète est généralement fastueuse. Cette conception du « poétique » comme fondement inébranlable de la vérité ne sera plus celle des poètes de la fin du XVI^e siècle, ceux de la lignée ronsardienne, qui revendiquent surtout l'agrément de la poésie. Mais entre les deux conceptions, l'écart ne se creuse que progressivement. Les poètes et les auteurs de narrations « fabuleuses », tels Marot, Rabelais et Hélienne de Crenne, se rattachent encore à la notion de vérité, quoique celle-ci devienne de plus en plus contestable, surtout dans le contexte de la Réforme, qui accapare entièrement le discours vrai de l'Écriture. Compte tenu que Pétrarque est l'un des pionniers de l'humanisme, il apparaît a priori judicieux d'évaluer le caractère fondateur de son écriture narrative et de voir si elle nous permet d'établir les grands ancrages d'une conception renais-sante de l'écriture poétique.

L'échec de *L'Afrique*

Un même constat revient toujours dans la critique à propos de *L'Afrique* : il s'agit d'un échec de réception. Cette réception mitigée

étant rarement interrogée d'un point de vue historique, on endosse généralement les critiques esthétiques formulées au sujet du poème épique de Pétrarque, notamment son aspect inachevé et un héros invraisemblable sur le plan moral — un Scipion trop parfait, diront certains (1962, p. 186; 1977, p. xv). On observe également que les œuvres latines de Pétrarque, en général, sont tombées dans l'oubli au fur et à mesure que ses œuvres italiennes obtenaient plus de succès (1962, p. 169). Mais n'y aurait-il pas d'autres éléments plus fondamentaux encore? Notamment un écart conceptuel qui se creuserait entre le XIV^e siècle et la fin du XVI^e siècle sur le sens à donner au terme « poésie »? Ou encore sur la technique d'écriture allégorique que Pétrarque privilégie et destine à un lecteur valeureux qui fera tous les efforts nécessaires pour le lire, le lire longtemps et bien, et ce, dans une langue apprise, et donc « artificielle », qui ne répondrait plus aux attentes et aux dispositions des lecteurs? Pétrarque se ferait ainsi le poète des âmes « subtiles » et vertueuses qui choisissent l'ascèse, l'*asperitas* chrétienne, alors qu'un autre type de lecteur est en train d'émerger. Toutes ces propositions constituent des pistes rarement empruntées et qu'il vaut sans doute la peine d'explorer (1962, p. 198). Mais si on abandonne l'idée d'expliquer l'échec de réception et que l'on s'intéresse néanmoins à l'écart conceptuel qui s'impose entre les idées de Pétrarque et celles d'un poète comme Ronsard, notamment, on s'aperçoit que le « Père de l'Humanisme » n'est pas aussi clairement l'inspirateur de la poésie « moderne », c'est-à-dire d'une poésie qui se définit de plus en plus à partir des préceptes aristotéliens et qui distingue entre poésie et histoire, vérité et vraisemblance. La proposition épique de Pétrarque, tout en s'inscrivant dans le renouveau des formes anciennes, consacre la conception chrétienne de l'écriture au moment où celle-ci se voit peu à peu supplantée, notamment par la poétique d'Aristote.

La poétique de *L'Afrique*

Quelle est cette « mesure » du travail poétique? Quelles sont ses limites et ses possibilités, selon Pétrarque? La réponse concrète que donne Thomas G. Bergin constitue un bon point de départ. Pétrarque se fixe pour objectif, écrit Bergin, d'intégrer à son poème l'histoire de Tite-Live, la philosophie de Cicéron, la poésie de Virgile et toutes les

études humanistes (1977, p. xvi). Cette conception ambitieuse de la poésie n'est pas étonnante en soi, surtout si on la replace dans le contexte du « vaste » Moyen Âge (1956, p. 333). Elle surprend toutefois si on la considère dans le cadre des études renaissantes, souvent esthétisantes. Pétrarque ne s'efforce pas de définir une catégorie poétique dont les visées seraient liées aux attentes génériques (« poétiques ») des lecteurs, mais plutôt d'en ouvrir au maximum les frontières littéraires, exclusivement consacrées, selon lui, à la délimitation du vrai et du faux. Pétrarque entreprend de concilier les différents objectifs des disciplines du *trivium* humaniste — philosophie morale (discipline qui s'appuie aussi bien sur les textes d'historiens que sur ceux de moralistes de l'Antiquité), grammaire et rhétorique — et espère, comme Guillaume Budé presque deux siècles plus tard, célébrer le « mariage » des arts (1998; 2001). Grâce à la « méthode poétique », c'est-à-dire l'« instrument » poétique, la vérité peut triompher partout : « Elle [la Nature] aurait commis une erreur si, à celui auquel elle avait donné une âme avide de renommée, elle n'eût aussi inspiré l'amour des Muses. Quiconque en effet voit qu'il a accompli de grandes choses, *doit nécessairement* aimer les poètes éternels et les chants sacrés. » (2002, p. 423. Je souligne) La vérité — historique, naturelle, religieuse — tombe tout simplement dans l'oubli sans le concours d'un chancre véridique et talentueux. Si ce genre d'énoncé se retrouve partout dans les textes de la Renaissance, il n'en apparaît pas moins significatif : le caractère rhétorique qu'il acquiert peu à peu ne vient pas oblitérer cette certitude de la supériorité et de la complémentarité du poétique.

Ces énoncés revendicateurs tendent-ils à prétendre à l'immortalité poétique, thème que l'on associe souvent au grand poète, et à inciter de nouveaux écrivains à pérenniser leur nom en produisant de nouveaux textes? Pour Augustin, interlocuteur de Pétrarque dans *Mon secret*, ou pour le père de Scipion, narrateur principal du Livre II de *L'Afrique*, l'immortalité littéraire n'est qu'un leurre qui entraîne inévitablement une deuxième, voire une troisième mort :

Une autre folie dérisoire s'empare de vos esprits : le désir d'immortaliser votre nom; la vision d'une longue suite de siècles séduit votre imagination, et une postérité à l'épreuve du temps défile devant vos yeux; il vous plaît, une fois trépassés, d'être encore sur les lèvres des érudits et, enfermés dans la

tombe, de voyager à l'aventure, plus libres que jamais, jusqu'aux extrémités du monde. Il est doux, j'en conviens, de vivre après la mort et de se moquer des Parques cruelles, mais vivez mieux, mais vivez plus sûrement : élevez-vous, bienheureux, jusqu'aux hauteurs du ciel et quittez la terre misérable (2002, p. 101).

L'attrait de l'immortalité poétique n'est pas nié : comment le pourrait-on ? Mais la poursuite d'un tel objectif entraîne les plus valeureux poètes hors du seul but qu'ils doivent cependant viser : l'éternité divine. Et cette éternité se gagne d'efforts et de combats. La Vertu constitue le seul chemin de la gloire humaine et, par conséquent, la seule préoccupation du véritable poète : « Vivez hors du temps, car il vous détruira, vous et cette renommée acquise à tant de frais, et ce que vous croyez durable passera en un clin d'œil. Seule peut demeurer la vertu qui ne saurait mourir. C'est elle qui nous ouvre la route vers le ciel. » (2002, p. 103) Le sage Publius Scipion apporte donc une nuance importante au projet humaniste du poète : il faut certes s'évertuer à l'écriture la plus belle et la plus digne de ses glorieux objets de louange, mais il ne faut pas cependant désirer la gloire terrestre, vaine illusion d'une « seconde vie » :

Et si la fausse gloire séduit ton âme inconstante, vois où peut te mener ce désir : le temps passera, ton corps périra et tes membres seront ensevelis dans un sépulcre indigne; bientôt ce tombeau aussi tombera en poussière, l'inscription gravée sur le marbre s'effacera : tu souffriras une seconde mort, mon fils. Certes la renommée illustre conservée dans les succès littéraires vivra longtemps, pourtant elle aussi, à sa manière, sera victime des ténèbres. Les générations à venir chanteront tes louanges, mais, oubliées ou usées par le temps, elles se tairont et après de longs siècles donneront naissance à des enfants qui n'auront pas souvenir de toi. (*Ibid.*)

Le peuple romain, moins « beau parleur » que le peuple grec, mais plus naturellement porté aux actions héroïques et vertueuses, n'aurait pas dû négliger l'écriture et la culture des lettres. La vertu doit être aussi loquace que le vice, car les passions ennemies de la raison sont plutôt bavardes :

Le peuple romain n'a jamais eu cette foule d'écrivains que le monde grec possède en abondance. Les nôtres accordent plus de prix aux actes qu'aux écrits et préfèrent léguer à la postérité des faits dignes de louange plutôt que d'écrire

les louanges des autres. De plus, si tu lis dans ces livres un résumé de ce que nous avons réalisé, ce sont des mains étrangères qui l'ont écrit. (2002, p. 139)²

La vertu chrétienne, héritière de la *fortitudo* romaine, doit nécessairement, pour triompher et peut-être pour survivre, montrer au peuple de la chrétienté les plus beaux exemples de la vertu humaine, grâce au pouvoir évocateur des mots bien agencés.

La vertu du poète

L'Afrique de Pétrarque montre que le chemin de la Vertu est aussi la voie du bonheur et de l'éternité, et que, par ailleurs, la principale mission de l'homme est la découverte et la pratique du droit chemin. Comme le souligne très à propos Richard Seagrave, Pétrarque insiste sur cette mission tout au long du récit de *L'Afrique* et présente une à une les caractéristiques de la Vertu chrétienne (1980, p. 103). Son *Afrique* se lit ainsi comme un bréviaire de la Vertu, où la « raison » l'emporte toujours sur les passions, comme dans l'épisode amoureux central du Livre V, où Sophonisba et Massinissa, en souvenir du couple illustre de Didon et Énée, rappellent au lecteur le combat qu'il doit constamment mener contre l'attrait des passions, s'il veut parvenir au bonheur éternel et véritable (voir 1997, p. 112). Qu'il s'agisse du bonheur privé, de celui de la cité ou de l'éternité, toujours la raison, vertueuse, doit triompher des passions trompeuses. C'est en raison de ce rôle de défenseur de la vertu que Pétrarque et ses amis attribuent au poète qu'il importe, pour toute grande civilisation, d'accorder à la poésie les plus grands honneurs. Lorsque Boccace, Salutati ou Acciaiuoli entreprennent des démarches auprès de Pétrarque pour qu'il publie son *Afrique*, ils interpellent non pas le « poète », mais plutôt le « philosophe » et le « chrétien » (voir 1962, p. 191). Son « titre » de poète le rend plus apte encore que les autres grands esprits de son époque à montrer, par ses vers, en quoi consiste cette vertu tant vénérée. Car

² Voir aussi aux Livres VII et VIII : « Ici je désire que la Grèce menteuse cesse enfin de mettre en avant le nom de ses généraux, qu'elle ait honte de rappeler la soumission des lâches peuples d'Asie et du Gange » (p. 349) et « [...] quoiqu'une foule de petits écrivains grecs fasse grand bruit autour de lui et nous fasse entrer à toute force cette idée dans la tête avec ses soi-disant ouvrages [...] » (p. 367)

laissé à lui seul, le vulgaire est souvent incapable de discerner le bien du mal; il revient au poète de « démêler les causes », d'encenser les « exploits sublimes » et de condamner les « crimes hideux » pour le lecteur, fonctions qui, à la fin du XVI^e siècle en France, relèveront de plus en plus de l'histoire. Malgré la supériorité incontestable de Scipion sur tous ses contemporains (et, pour Pétrarque, sur tous les grands personnages de l'histoire), la renommée menteuse ne manquera pas de lui égaler Hannibal : « On louera Hannibal et Scipion : la postérité dans son ensemble admirera chacun d'eux. Hélas, couple dissemblable et venu au monde sous des astres opposés! Mais le vulgaire ne sait pas discerner quelle distance sépare l'exploit sublime et le crime hideux. » (2002, p. 85)

La gloire de la chair

Quelle est cette « vérité » à laquelle tient tant Pétrarque dans *L'Afrique*? Elle semble d'abord et avant tout liée à la révélation de l'au-delà de la vie terrestre, que Publius Scipion (le père de Scipion, l'illustre) qualifie de « vraie vie ». Voulant rétablir l'unité des deux grandes civilisations romaine et chrétienne, Pétrarque poursuit la réflexion qu'il a entamée avec Augustin dans *Mon secret* sur l'importance de la gloire humaine³. Celle-ci est certes très invitante et parfois indispensable aux grandes actions, mais elle ne doit être, explique Publius Scipion à son fils, qu'une conséquence de la vertu. Si la gloire et l'honneur ne doivent pas être la principale motivation des actions vertueuses, ils font cependant partie intégrante de la vie humaine :

Je voudrais aussi avertir que rien dans nos actes n'est plus agréable à celui qui règne sur la terre et le ciel, à notre seigneur et père, qu'une cité aux lois justes, qu'une assemblée d'hommes unis par des lois équitables. Quiconque en effet aura élevé sa patrie par la grandeur de son caractère ou de ses actes et l'aura délivrée de l'oppression par les armes, comptera sur un séjour assuré pour l'éternité dans l'espace céleste et sera en droit de réclamer la vraie vie pour salaire conformément à la justice divine qui ne laisse aucun acte impuni ou sans récompense (2002, p. 71).

³ Voir *Mon secret* : « J'ai pris pour principe de rechercher la gloire ici-bas tant que je me trouverai ici-bas. Une fois au ciel, il est entendu que l'on jouira d'une gloire incommensurable avec celle de la terre. » (1991, p. 174)

Plusieurs commentateurs de *L'Afrique* l'ont souligné, Pétrarque tient à concilier le passé glorieux de Rome avec sa destinée chrétienne moderne. Mais sa défense des fondements chrétiens de la société dans laquelle il vit ne passe pas, comme pour Augustin, par la répudiation des valeurs humaines éminemment présentes dans la culture païenne. Au contraire, son dialogue avec Augustin se poursuivant dans *L'Afrique*, Pétrarque insiste sur l'aspect irréductiblement humain de la volonté d'action : pour qu'il agisse bien, l'homme doit entrevoir l'utilité et le profit de ses actions, car peu sont capables de l'abnégation propre aux religieux. Tant qu'il fait partie de la communauté des vivants, l'homme a des désirs humains qu'il doit concilier avec ses visées chrétiennes :

Tu te trompes, répondit son oncle, Dieu et la Nature ont établi par d'éternelles lois que l'homme resterait dans son enveloppe corporelle jusqu'à ce qu'il soit rappelé par un édit manifeste. Il ne faut donc point te presser, mais supporter avec résignation la surabondance des maux, si petits soient-ils, de cette courte vie, afin de ne point sembler mépriser le commandement divin, car les hommes ont été créés sous cette loi : occuper les royaumes inférieurs, puisque c'est à eux que fut confiée la garde de la terre et de tout ce que portent la terre et la mer profonde. Il est donc de ton devoir et de celui des gens de bien de conserver ton âme dans cette chair et de lui interdire de quitter son poste à moins que des soucis plus nobles, le désir et l'amour de la contemplation ne la fassent s'élancer au dehors, abandonner son corps, s'enfuir bien loin des sens et se mêler aux astres. (2002, p. 71)

L'éthique des Anciens apparaît ainsi fort utile aussi aux chrétiens. Tout comme Dante qui établissait une distinction entre les ordres temporel et spirituel dans *De Monarchia*, Pétrarque insiste sur l'importance du bien vivre ici-bas, dans la mesure où la pratique de la vertu, dans le cadre familial, civil ou religieux, sollicite le même être à des étapes distinctes de son existence : « Que la piété soit l'hôte sacrée de ton cœur et la compagne de tes actes, qu'elle soit grande envers ton père, plus grande envers ta patrie, mais la plus grande de toutes dans la perfection envers Dieu tout-puissant. Une existence parée de telles vertus ouvre sans nul doute la route du ciel. » (2002, p. 71) Les humanistes, à l'exemple de Pétrarque, ne prônent pas l'étude exclusive des Anciens, mais plutôt la subordination des études classiques au dessein chrétien, qui se révèle ainsi compatible avec la destinée des plus grands héros

païens, mais romains : « Qu'il te suffise de savoir ceci : ce sont des âmes romaines dont l'unique souci fut de défendre leur patrie. La plupart ont rejoint ce séjour en répandant tout leur sang, préférant à juste titre échanger leur vie périssable contre la vie éternelle, au prix d'un amer sacrifice. » (2002, p. 77) C'est de ce point de vue éthique, politique — qui s'oppose au spirituel — que la « poésie » et les arts humains en général sont présentés comme des nécessités, dont voudraient néanmoins se passer les « nouveaux philosophes », adeptes d'un inquiétant aristotélisme (voir 2002, p. 59). Pétrarque insiste en effet, partout dans ses écrits, sur l'importance de la grammaire et de la rhétorique dans la formation des clercs et des théologiens, position défendue par peu de ses contemporains. Dès le début du XIII^e siècle, « à mesure que les œuvres d'Aristote sont traduites en latin et que les maîtres de logique les introduisent dans leur enseignement, le temps qu'on leur consacre croît dans des proportions telles qu'il n'en reste plus pour la *grammatica* et les études classiques, ni d'ailleurs pour les mathématiques et les autres arts libéraux. » (1962, p. 401) Malgré plusieurs voix « autoritaires » — celles notamment de Roger Bacon et de Jean de Salisbury —, les bonnes lettres et l'enseignement de la rhétorique disparaissent progressivement, et presque complètement, du cursus universitaire.

Rome revisitée

En somme, *L'Afrique* de Pétrarque nous présente un héros de l'Antiquité romaine pour célébrer, écrit le poète, la sublime vertu de Scipion, elle-même représentative de la grandeur romaine perceptible dans les cultures païenne et chrétienne. Mais cette vertu, porteuse de gloire dans la postérité, est indissociable du travail poétique. Cette idée, qui allait devenir emblématique de la période renaissante, n'est pas encore très usitée à l'époque de Pétrarque : « Certes, ce n'est pas un présent négligeable de la Fortune pour les hommes illustres que d'avoir bénéficié d'un poète qui puisse de ses chants sublimes rehausser la beauté de leur vertu exceptionnelle et perpétuer le souvenir de leur gloire. » (2002, p. 421) C'est en conceptualisant le nom de « Rome », en lui accordant une valeur universelle et atemporelle, que Pétrarque insufflé une pertinence nouvelle et distincte aux lettres. Il prend en compte la tradition critique chrétienne à l'endroit des lettres

profanes, mais pour mieux la recibler. Dorénavant, les artisans du faux, les ennemis de la vertu et de la vérité seront déportés vers l'enfer grec. Scipion et Rome ne font qu'un, en ce qu'ils symbolisent tous deux la vertu. La mission grandiose de Scipion l'Africain consiste donc, dans ce projet de revalorisation culturelle de l'antiquité romaine, à déplacer les bornes morales du monde sublunaire :

Une bataille aura lieu que la Destinée observera sans prendre partie et dont l'issue sera crainte par tout l'univers. Un chef vertueux commandera l'un des camps, un chef impie commandera l'autre : d'un côté la Vertu opposée au mal, le Culte de la mesure, la Pudeur et la Loyauté bonne conseillère, la Piété, la Justice sa compagne, et leurs sœurs brandiront leurs armes; de l'autre la Fureur, la Fraude, la Rage, les cœurs fermés à la vérité, le Mépris de Dieu, la Débauche effrénée, la Colère aveugle grandissant sous l'effet de perpétuelles querelles, les crimes à l'aspect effroyable et aux noms innombrables. (2002, p. 79)

Rome, puissance incontestable de la Vertu, doit être reconnue comme telle. Ceux qui s'opposent à sa grandeur et à son statut universel commettent l'un des plus fatals et des plus inévitables péchés humains : « Hélas, délire! Combien il aurait mieux valu, pour les deux peuples, vivre en paix dans les frontières de leurs pères! Mais l'ambition ne l'a point permis, ni l'orgueil de leurs cœurs aveugles, et l'avidité qui embrase les mortels d'un éternel désir de posséder brûle les âmes et les pousse aux armes. » (2002, p. 345) La « gloire » poétique et militaire, thème central de la culture païenne, prend une coloration chrétienne ou s'efface plutôt devant le salut éternel qui en est la récompense. En activant le *topos* païen de la gloire poétique, Pétrarque réussit cependant à le lier au dessein religieux de la chrétienté.

***L'Afrique* et la consécration d'un modèle poétique**

L'Afrique revêt donc les armes des lettres, mais défend-elle par ailleurs les modèles classiques de Virgile et d'Homère? Pétrarque innove-t-il face à la tradition narrative vernaculaire? On pourrait supposer que les réponses à ces questions appartiennent à l'évidence : Pétrarque constitue le porte-parole de la nouveauté humaniste et propose dans le domaine de l'écriture bon nombre de changements qui seront reçus par les générations subséquentes. Mais dans le domaine de la narration héroïque, Pétrarque adopte une position on ne peut plus traditionnelle

dans le contexte chrétien médiéval. S'il est tout à fait juste de préciser que Pétrarque rompt avec la *varietas* des romans médiévaux et qu'il insiste plutôt sur l'unité du personnage et de l'action, caractéristique importante des futures narrations, il maintient et renforce même l'écart épistémologique qui existe selon lui entre la production poétique d'un Virgile et celle d'un auteur chrétien couronné du laurier (1962, p. 193) :

Déjà je crois voir un jeune homme né, bien des siècles plus tard, dans le pays des Étrusques, qui racontera tes exploits, mon fils, et qui nous apparaîtra comme un second Ennius. Tous deux me sont chers, tous deux sont dignes d'être évoqués avec ferveur : le premier par un chant rude a introduit au Latium les Muses inexpertes; le second les retiendra dans leur fuite par son chant; et tous deux d'un style différent célébreront nos travaux, s'efforçant de prolonger notre existence éphémère. Mais il est bien plus cher à mon cœur, celui qui du plus loin tournera son regard vers notre époque. *Ce n'est ni la contrainte, ni l'appât du gain, ni la haine ou la crainte, pas plus que l'intérêt ou la gratitude, qui le pousseront à cette étude, mais la seule admiration des gestes sublimes et le seul amour de la vérité.* (2002, p. 103; je souligne)

Le « seul amour de la vérité » pousserait Pétrarque au labeur poétique, contrairement à Virgile qui serait sans doute davantage inspiré, aux yeux de Pétrarque, par « l'intérêt ou la gratitude » envers le grand Auguste que par cette affection inconditionnelle que Scipion, le père, reconnaît au poète de *L'Afrique*. Ce critère de vérité n'est pas anodin, puisqu'il fonde, dans la *latinitas*, la supériorité distinctive de la culture chrétienne. *L'Afrique* serait ainsi un meilleur poème que *L'Énéide* en raison de son exactitude historique. Ce dernier critère nous met sans doute sur la piste du problème de réception indissociable de cette composition épique de Pétrarque : la distance historique essentielle à la vérité (si l'on en croit le narrateur dans l'extrait cité) et que s'impose par conséquent Pétrarque lui interdit toute interaction poétique avec son époque. Soucieux de ne dire que la vérité sans que celle-ci ne soit le résultat de la contrainte, de la peur, de l'intérêt ou de la gratitude, Pétrarque doit cependant renoncer à chanter pour la gloire de l'homme politique qu'il admire le plus et en qui il a placé, avec d'autres, l'espoir d'une renaissance des lettres : Robert II d'Anjou. Ce renoncement est douloureux pour le poète, qui n'est pas certain d'avoir fait le choix poétique qui s'impose :

Quant à moi, je porterai aux nues tes actes comme ils le méritent et peut-être un jour — que seulement la mort attende un peu! je ne demande qu'un léger délai — par un autre chant je chanterai la gloire et les grands exploits du roi de Sicile, non pas ceux dont on a entendu parler de loin, mais seulement tous ceux dont avons tous été témoins. Le fait est que ceux que pareille tâche obsède ont coutume de remonter loin en arrière : c'est l'an mil qui préoccupe les uns et les autres ont vergogne à s'en tenir à cette limite; *nul n'a regardé sa propre époque*, de sorte que la Muse soit plus libre d'errer sans entraves à travers des âges peu connus. Celui-ci chante la ruine de Troie, celui-là raconte Thèbes et cache le jeune Achille, cet autre emplit l'Émathie d'ossements romains. Pour moi, non seulement je ne rapporterai pas des faits de notre temps, mais j'ai résolu de représenter la totale destruction des Africains criminels par la guerre ausonienne et l'écrasement de leurs forces excessives. (2002, p. 45; je souligne)

« Nul n'a regardé sa propre époque »... Pourquoi porter aux nues les actes de Scipion, quand ceux du roi de Sicile sont d'une égale importance et d'une pertinence historique plus grande? La question a pu effleurer quelques esprits, notamment celui de Robert II, d'où cette réponse anticipée de Pétrarque :

Et c'est toujours en te portant dans mon cœur et en me hâtant de revenir que je suivrai cette voie où je me suis engagé pour ne pas avoir osé toucher d'abord à tes hauts faits. Ils m'attiraient davantage; mais en considérant ma personne et la tienne et en pesant chaque chose, j'ai eu peur. Il me plaît d'éprouver mon talent. S'il devait jouir d'auspices favorables, alors avec des forces renouvelées, j'aborderai tes exploits puisque toi-même tu m'assisteras, et l'illustre Parthénope me verra à nouveau revenir vers ses vastes murailles, poète te rapportant la couronne romaine pour la seconde fois. (*ibid.*)

Comme on sait, la mort de Robert II empêchera Pétrarque de s'engager dans cette nouvelle voie, en plus de compromettre la destinée de son poème, voire de son projet de réhabilitation des lettres tout entier : « Ô mon *Afrique* achevée au prix d'un grand labeur! Tandis que tu grandis, que je te caresse, te parant et te relisant, la Mort cruelle a ôté mal à propos le magnanime Robert au monde à qui il manque. M'ôtant totalement le charme de la vie, elle t'a fermé la route espérée. Vers où porteras-tu tes pas, malheureuse? » (2002, p. 443) En effet, le regard que porte Pétrarque sur son époque, surtout en l'absence définitive de l'homme en qui il plaçait les plus grands espoirs, n'a rien de positif. Son *Afrique* apparaît ainsi comme le constat d'un échec histo-

rique face à la tâche immense et pourtant nécessaire du rétablissement des lettres : aucune autre époque que celle de Scipion — maintenant que le sauveur de la civilisation romaine chrétienne n'est plus — ne mérite le couronnement poétique :

[Ennius à Scipion]

Il y a un instant je réfléchissais silencieusement en moi-même qu'aucun siècle ne produira désormais œuvre d'exceptionnelle vertu qui soit plus grande que celle que notre époque est heureuse de voir et que personne ne méditera jamais quelque grand sujet poétique sans qu'au milieu de ses grandes espérances il n'ait ton nom prestigieux à la bouche, sans que sur le point de passer à l'acte, il ne veuille se souvenir de Scipion et sans qu'il ne désire voir ton visage en récompense. (2002, p. 419)

Le triomphe poétique revient aux héros véritables de l'histoire, à ceux qui ont accompli des « exploits sublimes ». Pour Pétrarque, l'exploit sublime qui doit être accompli par son époque consiste en l'universalisation de l'Église romaine catholique, qui se voit compromise par l'avancée des peuples infidèles et par le « fléau funeste » de l'envie humaine qui convoite le pouvoir des grands empires : « que Rome seule soit la capitale du monde entier, et que seule elle domine les terres assujetties » (2002, p. 97). Dès le XIV^e siècle, pourtant, la tendance politique — et religieuse — est à la division et au morcellement territorial. Le modèle politique univoque qui ressort de la composition de *L'Afrique* ne peut convenir aux générations ultérieures, qui verront s'amplifier et s'étendre géographiquement l'autonomie culturelle de nouvelles « nations », certes « chrétiennes », mais non pas « latines » ou « romaines ». On ne peut dissocier en effet l'échec de *L'Afrique* de sa langue de composition. Mais, on l'a vu, Pétrarque ne pouvait tenter autre chose que la réactivation du symbole de la grandeur romaine — elle-même centralisatrice du pouvoir ecclésiastique chrétien — par l'actualisation de la culture latine, liaison intemporelle avec l'héroïcité.

Pétrarque aurait-il manqué à son « devoir de mensonge » ? A-t-il mis au second plan l'utilité civile et l'agrément poétique de sa composition ? Pour répondre à ces questions, il faudrait d'abord être en mesure de préciser en quoi consisteraient l'utilité et l'agrément poétique d'une

composition comme *L'Afrique*. Si l'auteur de *L'Afrique* entreprend d'élever le statut des lettres, il ne fait rien cependant pour promouvoir les efforts que déploient les partisans du pouvoir temporel exclusif des rois, qui doivent combattre les avancées papales en leur territoire. Au contraire. Pétrarque défend l'unité de la chrétienté et de son pouvoir ecclésiastique : l'Église chrétienne doit être à la fois romaine et universelle ou ne pas être. Les intérêts politiques des contemporains ne sont pas servis par Pétrarque. La mort de Robert II apparaît ainsi comme un prétexte fort opportun à l'interruption d'un poème qui ne peut, de toute façon, assurer le triomphe et la gloire d'aucun héros contemporain. C'est dire, en quelque sorte, que l'« échec » de *L'Afrique* est assumé — peut-être programmé — a priori en ce qu'il représente la nouvelle déconvenue de Rome. Ses plus fervents partisans appartiennent à l'histoire, alors que ses plus farouches pourfendeurs, à l'avant-garde du changement, menacent l'Église de Rome avec toute l'énergie des héros du passé. La nouvelle génération d'humanistes, promue notamment grâce aux efforts de Pétrarque, livre un combat contre Rome, mais avec les armes propres du christianisme et de son institution ecclésiastique. Après le constat de Pétrarque dans l'exorde de son *Afrique*, tous « regarderont leur propre époque » et, surtout, leur propre milieu politique et culturel, comme s'il avait fallu, avant cela, que le plus grand défenseur chrétien des lettres païennes s'éteigne et emporte avec lui son rêve d'une Église universelle. *L'Afrique* meurt avec l'idée d'un empire chrétien.

Bibliographie

Bergin, Thomas G. et Alice S. Wilson. 1977, “Introduction”, dans *Petrarch's Africa*, New Haven / Londres, Yale University Press.

Bernardo, Aldo. 1962, *Petrarch, Scipio and The Africa. The Birth of Humanism's Dream*, Baltimore, Johns Hopkins Press.

Budé, Guillaume. 2001 [1532], *De philologia*, édition, traduction et présentation par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres;

—. 1988 [1532], *De studio literarum recte et commode instituendo*, texte original traduit, présenté et annoté par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres.

Chrétien de Troyes. 1994 [ca. 1170]. « Cligès », dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Curtius, Ernst. 1956, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., Presses Pocket.

Gilman, Donald. 1997, « Petrarch's Sophonisba : Seduction, Sacrifice, and Patriarchal Politics », dans *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts : The Latin Tradition*, Albany, University of New York Press.

Gilson, Étienne. 1962, *La philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot.

Pétrarque. 2002 [1367-1368], *De mon ignorance et de celle de tant d'autres*, traduction de Juliette Bertrand, revue par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Million;

—. 2002 [1338-1374], *L'Afrique*, préface de Henri Lamarque, introduction, traduction et notes de Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Million;

—. 1991 [1342-1358], *Mon secret*, traduit du latin et présenté par François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Rivages Poches.

Seagrave, Richard. 1980, « The Moral Virtues and Petrarch's *Africa* », dans *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, Paris, Vrin.

Mirella VADEAN

Le concept du fragmentaire dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles

Le monde, pas seulement le nôtre, est morcelé. Pourtant, il ne tombe pas en morceaux.
Castoriadis

L'écriture fragmentaire, qui caractérise le journal intime, rend compte paradoxalement d'un *continuum*, dépositaire de l'existence et de la figure de son diariste. En livrant son moi par bribes, le diariste aspire à la construction d'un Tout ordonné. La matrice de l'espace discursif du journal intime est le fragment. Du point de vue thématique et typographique, le fragment « joue sur l'effacement des connexions entre les idées et les divers éléments du texte » (Vandendorpe). Dans cet univers épars, la cohérence est assurée par l'énonciation qui se fait constamment à la première personne, au « je ». Nous nous proposons de vérifier l'authenticité de l'esthétique du morcellement et du continu dans l'espace du *Journal* d'Henriette Dessaulles, journal écrit à Saint-Hyacinthe entre 1874 et 1881.

Henriette Dessaulles naquit le 6 février 1860 dans une famille bourgeoise. Elle est la fille de Georges Casimir Dessaulles, maire de la ville, et la nièce de Louis-Antoine Dessaulles, essayiste et humaniste « libéral », membre de l'Institut canadien de Montréal. Comme toutes les jeunes filles appartenant à cette même classe sociale, elle reçoit une éducation appropriée au couvent « Lorette » et au couvent de la « Présentation de Marie » de Saint-Hyacinthe. Elle en sort diplômée de français, d'anglais et d'études musicales. Très jeune, elle subit la dure épreuve de la perte de sa mère, remplacée par une belle-mère exigeante et distante. Cette dernière s'oppose à sa relation avec Maurice Saint-Jacques, son voisin et amoureux, en dépit du fait que les deux familles se connaissent, fréquentent les mêmes milieux et partagent les mêmes activités. Henriette se voit ainsi à maintes reprises comme persécutée.

Cette période de son adolescence correspond à la rédaction de son *Journal*, confident de ses enthousiasmes, amertumes, attentes et désillusions qui marquent et fragmentent sa perception du monde. À travers son écriture intime, Henriette Dessaulles désire rendre compte, à son tour, d'une image des plus cohérentes de l'univers où elle vit.

Nous nous proposons d'analyser le processus complexe qui est à l'origine du rapport fragment/Tout. Dans un premier temps, nous analyserons trois obstacles auxquels se heurte le fragmentaire et que l'on peut repérer dans ce journal intime : l'obstacle définitionnel, l'obstacle structurel et l'obstacle idéologique. Enfin, nous vérifierons la pratique du fragment à l'échelle de ce journal.

Les obstacles du fragmentaire et leur résonance

Qu'il soit envisagé par voie de déduction ou d'induction, le fragment se situe difficilement tant par rapport à son évolution historique que par rapport à son esthétique. Que peut-on qualifier de fragment? Cette question signale un premier obstacle, d'ordre définitionnel, qui fait entrave à la démarcation du fragmentaire en tant que genre. La théorie littéraire a catalogué quatre-vingt-treize formes brèves d'écriture auxquelles peuvent se prêter la définition et le concept de fragment (voir Gailliard, p. 401, Montandon et Susini-Anastopoulos). Ce sont, entre autres : l'adage (proverbe), le witz, les criailleries (plaintes, récriminations), la gnômè (sentence des anciens sages et philosophes grecs), la remarque (ouvrages didactiques au XVII^e siècle), la devinette, l'impromptu (petite pièce ou poésie composée sur-le-champ), l'oracle, le slogan et le haïku. Cette multiplicité autorise Ginette Michaud à qualifier le fragment d'« objet interdisciplinaire qui trouve son articulation à la jonction de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse, entre ces divers champs du savoir » (p. 54).

Aux formes discursives énumérées ci-dessus s'ajoute la condition même du texte à laquelle nous devons nous rapporter, car elle est soumise au choix de son concepteur, variable en fonction de l'époque et de l'accueil du public, c'est-à-dire de l'horizon d'attente. Ces constatations permettent à Constantin Zaharia de situer le texte dans une

relation d'autonomie par rapport à son genre, qu'il ne représente pas, mais dont il participe : « Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance ». À la lumière de ces affirmations, nous comprenons que le journal intime « participe » au genre du fragmentaire.

Outre ce premier obstacle, définitionnel, deux autres s'érigent contre toute tentative normative : il s'agit des obstacles structurel et idéologique.

L'obstacle structurel traduit l'impossibilité d'aligner toutes les fragmentations sur un même plan, vu les causes multiples qui sont à l'origine de l'écriture fragmentaire. Premièrement, il y a la fragmentation involontaire, nécessaire, fondée surtout sur des raisons matérielles (la perte des manuscrits ou la mort de l'auteur) et la fragmentation volontaire, libre, décidée par l'auteur. Cet obstacle, lié à la dialectique de la discontinuité et de la continuité à l'échelle du journal intime, se traduit avant tout par la datation des fragments. Par ailleurs, la datation est la spécificité qui assure et assume la différenciation d'avec tout autre type d'écriture fragmentaire non daté comme les pensées, les chroniques, les carnets, les essais ou les syllogismes. Selon Jean Rousset (1986) et Maurice Blanchot (1959), « l'assujettissement » à la datation est une condition *sine qua non* du journal intime. Indépendamment des raisons du diariste, du contenu du fragment, celui-ci est bien daté, preuve d'une écriture du présent, invariablement ouverte. Les déictiques, tels la date, le moment de la journée, l'heure même, les détails climatiques parfois, restituent le moment de l'énonciation et prennent valeur de donnée stylistique. De là découle une certaine volonté d'ancrage dans la réalité, qui évoque des points de repère nécessaires à l'auteur pour se reconnaître, comme le soutient Blanchot : « Le journal enracine le mouvement d'écrire dans le temps, dans l'humilité du quotidien préservé par sa date. » (1955, p. 25; 1959, p. 270-271) L'obstacle structurel rendrait ainsi compte de l'écriture d'un moi soumis à une fragmentation temporelle. Celle-ci peut être volontaire et traduit un caractère parcellaire, où on surprend le tout « dans la perspective du jour et de ce

jour seul » (Rousset, p. 159). Cependant, ce morcellement contribue paradoxalement à une unité, car l'auteur, en écrivant, est en quête de l'essence et d'un idéal du Moi, qui aurait justement « triomphé des discontinuités », selon les mots de Kunz Westerhoff.

Dans le cas du *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous constatons que la périodicité n'est pas quotidienne, contrairement à de nombreux autres journaux intimes, où les diaristes s'imposent avec rigueur la pratique de l'écriture dans l'espoir d'arriver à bâtir consciencieusement leur idéal d'un Moi unitaire, continu. L'obstacle structurel est donc transposé dans la mesure où la diariste se réserve l'entière liberté du rythme de l'écriture. D'un côté, elle s'impose le devoir d'écrire; de l'autre, elle ne veut pas succomber à la lassitude d'une activité devenue trop contraignante, comme le montre Jean-Louis Major (1989, p. 43-47). C'est peut-être une façon pour elle d'exprimer sa liberté, d'assumer seule l'acte de l'écriture intime d'une jeune fille un peu rebelle, tenue sous la tutelle d'une belle-mère exigeante. Cependant, en même temps, c'est peut-être une façon de ne pas se livrer à la tentation d'écrire « toutes les méchancetés », tous les épisodes frustrants, comme elle l'affirme dans le fragment écrit quelques jours après son anniversaire :

13 février (1875)

Deux jours sans écrire — pourquoi écrire des choses tristes? — j'ai de la peine parce que maman m'a grondée hier bien fort pour si peu, une étourderie... (p. 136)

Cette discontinuité peut être éclairée à la lumière de l'analyse que Gusdorf réalise du contenu de l'écriture intime, inextricablement liée au rythme de l'écriture, d'où il dégage une méthodologie du journal intime : « La méthodologie du journal est excentrique; elle se satisfait de la perpétuelle digression, qui prend la tangente à tout moment, dérapant au seuil des questions fondamentales, évoquées au passage, aussitôt abandonnées au gré des humeurs du moment. » (p. 318)

En ce qui concerne Henriette Dessaulles, le rythme de l'écriture renvoie à une régularité moyenne hebdomadaire, chacun des quatre cahiers du *Journal* traduisant des particularités spécifiques aux différentes étapes de l'existence de la jeune fille. Ainsi, lorsqu'elle est

pensionnaire au couvent, le rythme est lié à l'interdiction d'une telle pratique au sein de l'établissement, alors qu'après cette période, le rythme de l'écriture est dicté plutôt par des raisons subjectives que par un interdit formel. Par ailleurs, l'écriture au « je » désigne un espace discursif inextricablement lié à la subjectivité, le « je énonciateur » traduit « la subjectivité agissante qu'est un être humain » (Vandendorpe). Christian Vandendorpe montre que « le langage ne se met pas en marche tout seul », qu'il est amorcé, causé par l'existence d'un contexte particulier, d'un point de vue ou d'une raison qui renvoie à son émetteur et qui le justifie. Dans notre cas, la diariste « prend la parole » dans son journal aussi en fonction de divers événements qui tiennent une place plus ou moins importante dans son esprit, comme la relation avec son amoureux, les querelles avec sa belle-mère ou le temps passé en compagnie des ses amies. Cependant, toutes ces situations ne sont pas préétablies.

Il n'est peut-être pas inutile de placer, à cet égard, le *Journal* d'Henriette Dessaulles dans une perspective comparatiste et de le situer par rapport au *Journal* de Saint-Denys Garneau (1954). Ce dernier, même s'il est écrit plus tard (entre 1935 et 1939), incarne le projet d'un « programme », comme le nomme le diariste même. En écrivant son journal, l'auteur s'impose de respecter un ordre; il numérote ses pages, dresse une table des matières pour rendre la chronologie de l'écriture plus cohérente. Pour lui, le journal se veut un espace d'exercice de la pensée, mais aussi du style. Nous observons le contraire dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, qui associe l'acte d'écriture à la délivrance, à la confiance et à l'édification et la construction de son Moi qu'elle assimile à la liberté totale, y compris celle d'« ouvrir son journal » à son gré. Nous retrouvons, pourtant, dans les deux cas, « l'exigence fragmentaire » comme « lieu où s'opère la mutation, la crise de l'écriture et de son sujet » (Michaud, p. 9).

Un dernier obstacle du fragmentaire, que reflète aussi l'écriture intime, est l'obstacle idéologique. En examinant l'étymologie même du terme « fragment », nous constatons que celui-ci est associé, invariablement, à la notion de discontinuité, de dispersion, de fracture. Le mot fragment provient du latin *fragmentum* : « morceau d'une chose qui a été brisée en

éclats, comme partie qui est restée d'un livre, d'un poème perdu, comme morceau détaché qui a l'air d'un fragment d'ouvrage, et qui cependant n'a jamais été destiné à entrer dans un ouvrage » (Litré).

Nous appréhendons la présence du morceau, du discontinu, du désordre comme une forme de contestation d'un ordre esthétique. Ainsi, en se fondant sur cette définition, Joseph Joubert a analysé le fragment comme simple chute de l'activité créatrice, comme « [p]etite écriture, qui renvoie au désordre psychologique et à l'impuissance formelle de tempéraments trop chétifs, en proie à une fécondité qui ne peut se faire jour et à un talent qui n'a d'outils. » (Susini-Anastopoulos, 1994, p. 1240)

En substance, le fragment ne serait qu'un « faux-fuyant », un subterfuge, une forme à laquelle on ferait appel faute d'avoir d'autres moyens de création à sa portée. Comme le montre Françoise Susini-Anastopoulos dans son étude comparative, on exile dans le territoire du fragment « l'échec d'une volonté de l'écriture » qui, si cela était possible, se pratiquerait dans une tout autre forme d'expression comme la poésie, le roman, l'essai.

Cette affirmation trouve une certaine résonance dans le cas d'Henriette Dessaulles. Le fragment dont est constitué son journal est un « faux-fuyant », dans la mesure où il est la seule forme propre à satisfaire au besoin de la création. Si celle-ci était davantage permise aux femmes et reconnue par l'institution littéraire de l'époque, la diariste aurait choisi vraisemblablement une autre forme d'écriture. Or, la création du présent journal s'inscrit entre 1874 et 1881, soit une époque où la littérature canadienne d'expression française se trouve sous le contrôle du clergé, gardien des « vraies valeurs » et qui est en mesure d'imposer les critères d'authentification de la littérature.

En général, le journal intime n'avait pas, au XIX^e siècle, de place attribuée dans le cadre de l'institution littéraire. À la différence des journaux historiques, des journaux de voyage ou des documentaires, le journal intime n'était publié alors qu'à titre posthume et à condition

d'avoir appartenu à des personnalités¹. Béatrice Didier montre que c'est au XX^e siècle qu'il commence à « exister » et à appartenir à un « genre » au moment de sa publication, à l'époque où André Gide, Charles du Bos ou Julien Green publient leurs journaux. Mais écrire en vue de publier signifie travailler, censurer sa propre écriture en quelque sorte. S'agit-il d'une amélioration ou d'une mutilation du texte? Du statut d'« écriture secrète » pour une « lecture muette », le journal acquiert alors statut de représentation (Didier).

En ce qui concerne le *Journal* d'Henriette Dessaulles, la publication intervient en 1971, soit vingt-cinq ans après la mort de la diariste. Cependant, des extraits paraissent dès son vivant, en 1908, dans le *Journal de François*². Il convient de préciser également qu'au Québec, le journal intime est une forme à laquelle s'exercent, d'un côté, les prêtres (auquel cas l'écriture n'a pas une dimension personnelle) et, de l'autre, les femmes (qui, elles, lui impriment des traits intimes, mais qui ne pouvaient néanmoins pas prétendre à un statut littéraire). Dans l'inventaire des journaux intimes tenus à l'époque, Yvan Lamonde ne répertorie que six diaristes femmes, dont Henriette Dessaulles. Allier le statut de femme à celui d'écrivain en cette fin de XIX^e siècle au Canada français était certes peu banal. L'histoire littéraire atteste que, jusqu'en 1879, les femmes n'ont quasiment pas écrit ou que, si elles l'ont fait, leur pro-

¹ C'est le cas de Lord Byron (1830), de Maine de Biran (1845), de Benjamin Constant (1861), d'Alfred de Vigny (1866), de Michelet (1884) ou de Stendhal (1888).

² La première édition du journal paraît sous le titre *Fadette, Journal d'Henriette Dessaulles, 1874-1880* [précédé de « Souvenir de Fadette » par Pierre Dansereau et d'une introduction par Louise Saint-Jacques Dechêne], Montréal, Hurtubise HMH, 1971. Dans l'édition critique du journal, Jean-Louis Major montre que la diariste est revenue sur ce texte, après la mort de son mari en 1897. Ce geste s'inscrit à l'origine dans son travail de deuil (elle reprend son journal pour revivre le souvenir des années de jeunesse passées sous le signe de l'amour pour Maurice). Mais finalement, cette relecture s'est transformée en un véritable travail de révision. Ce geste a été interprété comme une volonté « d'obéir aux lois d'un genre naissant », ce qui « donne au texte statut d'œuvre littéraire ». Voir « Les textes de l'imagination et de la subjectivité », dans Lemire (1999, p. 427), et Major, « Introduction » (1989, p. 6-68).

duction était insignifiante. Elles produisaient surtout des essais, des brochures disparues aujourd'hui³.

Henriette Dessaulles, elle, commence à tenir son journal à l'âge de 14 ans, alors qu'elle était pensionnaire au couvent de la « Lorette », à Saint-Hyacinthe⁴. Cette activité était d'emblée proscrite à toute jeune fille dont l'âme était « en formation ». Malgré cela, « tenir journal intime » était une pratique courante⁵. Autour d'Henriette, ses cousines et ses amies s'adonnaient à cette pratique, pour s'insurger contre un tabou imposé par le couvent, comme la diariste le précise d'ailleurs en ouverture à son deuxième cahier :

Au couvent.

Le 17 septembre (1876)

Mon pauvre petit, tu es en danger ici. On y est très indiscret, on appelle ça de la surveillance. — Il y a un langage spécial au couvent : on décore les peti-

³ Voir Brunet (p. 117-121) et Lemire (1999, p. 425-432).

⁴ Voir Major (p. 7), Aubin et Dion (p. 109).

⁵ C'est une pratique que nous identifions comme « pratique envisagée du dedans ». À la suite d'une enquête entreprise sur les journaux de jeunes filles, Philippe Lejeune établit une critériologie. Selon lui, cette pratique a une origine externe (« pratique envisagée du dehors », c'est-à-dire conseillée par des éducateurs, la famille) ou interne (« pratique envisagée du dedans », c'est-à-dire une décision appartenant aux jeunes filles). Par l'identification de ce type de pratique, nous inscrivons le journal d'Henriette Dessaulles « dans un portrait de groupe ». Lejeune montre que toutes ces jeunes filles sont bourgeoises, voire nobles, toutes sont « à marier ». La mode du journal émerge vers l'âge de quinze ans, une fois leurs études achevées et persiste jusque vers l'âge de vingt ans, lorsqu'elles se marient. C'est en général l'époque des interrogations sur le sens de la vie, sur le rôle de la femme, sur le mariage, sur les croyances, sur le chemin à choisir (car certaines d'entre elles choisissent le couvent). De ce point de vue, nous pouvons rapprocher le journal de la diariste québécoise des journaux tenus par des jeunes filles en France entre 1874 et 1876 (tels les journaux d'Antoinette H. Q, de Gabrielle Laguin, de Marie Lenereu, Émilie Girette, d'Odette Maurel, entre autres). De plus, il est intéressant de remarquer que cette pratique ne disparaît pas de nos jours. Bien au contraire, « tenir journal » demeure une mode assez prisée. Qu'il s'agisse d'un journal en format papier ou d'un journal électronique (le cyberjournal), on recense souvent les mêmes préoccupations associées aux jeunes filles qui ont aujourd'hui l'âge d'Henriette Dessaulles. Voir Lejeune (p. 9-12, 15-88 et 331-333).

tesses, les indécatesses et les niaiseries de jolis noms qui ont tout à fait « bon air »!
C'est défendu d'écrire son journal. Je m'en moque un peu et je saurai bien me garder des vertueuses curiosités! (p. 292)

Le journal intime sert à cette adolescente de confident pour ses bonheurs et ses malheurs, tout comme il lui sert d'espace pour exercer son penchant artistique. En effet, Henriette avait un certain don à cet égard, comme l'atteste l'extrait du 17 août 1880 :

J'ai veillé tard au jardin [...] je voudrais être un poète de la Nuit [...] tant de mortels ont admiré sa beauté depuis des siècles, je voudrais faire passer dans mes vers toute l'admiration de leur silence et toute la beauté de leur pensée [...] l'ineffable paix de belles nuits me rappelle toujours la béatitude promise au doux, on comprend la promesse divine quand le monde entier se fond dans la douceur silencieuse qui enveloppe la terre. (p. 563)

Néanmoins, elle doit renoncer à cette vocation artistique et à une carrière littéraire en raison des impératifs sociaux de l'époque⁶.

Une preuve incontestable en est exprimée par « le fardeau » de l'identité, qu'on doit constamment mettre « à l'abri » des pseudonymes. Henriette ne fait pas exception : elle publie sous le pseudonyme de Fadette, entre autres, surtout dans le journal *Le Devoir*. Or, ce geste de se cacher constamment derrière des pseudonymes touche non seulement à l'identité de l'auteure, mais rend compte également des limites imposées par la société de l'époque quant à l'attention et aux droits accordés à la création féminine à l'époque.

⁶ Les femmes qui prirent courageusement la décision de publier le firent constamment à l'époque sous des pseudonymes. Voir le cas de Mademoiselle Angers qui publia, en 1882, son premier roman *Un amour vrai* sous le pseudonyme de Laure Conan. Voir aussi le cas de Robertine Barry, dont le pseudonyme est Françoise. Cette dernière tint, à l'époque, *Le journal de Françoise*, où Henriette Dessaulles accepte de publier un extrait de son journal, plus précisément les fragments du 14 mai au 13 août 1876 (Premier Cahier dans le *Journal de Françoise*, 7^e année, n° 3, samedi 2 mai 1908, p. 34-40 sous le titre « L'amour passa... »). Henriette change par précaution tous les noms de la version originale de son *Journal* et signe elle-même ce passage sous le pseudonyme de Françoise (le même pseudonyme de Robertine Barry). Voir Jean-Louis Major (p. 644).

C'est ainsi qu'on relève, une fois de plus, le choix du journal comme forme adoptée par les femmes en tant que « refuge de la création féminine privée d'autres modes d'expression littéraire » (Didier, p. 4). Le journal est donc une forme de libération des pensées et des sentiments par fragments, une forme d'émancipation, mais en même temps, ce même journal est aussi la confirmation d'un engagement impossible sur la voie littéraire, en raison de l'obstacle idéologique imposée par le fragmentaire même.

Henriette rend compte de sa position, de sa volonté de renoncer « à la passion pour le bon sens », au « poème » pour la « vie ». Elle écrit à sa cousine, Adine Bourassa, sœur d'Henri Bourassa, dans une lettre datée du 26 juin 1881 :

La vie n'est pas un poème et Dieu merci j'ai su en choisir le côté gracieux jusqu'à présent, je sais aussi voir son aspect sérieux et avec Dieu et Maurice et notre amour, je réussirai bien à donner à ce sérieux une beauté attachante. Du moins je ferai de mon mieux et j'ai confiance. (Couture, 1966)

Mettant fin à son *Journal* la veille de son mariage, elle met également fin à une vie d'écrivaine à laquelle elle a pourtant aspiré : la « jeune fille d'abord attirée par la carrière d'écrivain choisit finalement d'exercer un rôle féminin traditionnel » (Lemire, 1999, p. 427). En fait, le projet auquel elle s'est livrée, celui de « devoir être une très vraie demoiselle Dessaulles », pour devenir ensuite une très vraie madame Saint-Jacques, ne prenait pas en compte l'écriture du « Je ». Voilà pourquoi ce *Journal* renferme à son échelle l'obstacle idéologique du fragment en tant que faux-fuyant⁷.

⁷ À noter qu'Henriette commence à publier uniquement après la mort de son mari. Elle écrit des lettres dans plusieurs journaux : *La Patrie* (1904), *Le Journal de Françoise* (1906-1909), *Le Nationaliste* (1914-1922), *L'Action française* (1920-1927), mais surtout dans le journal d'Henri Bourassa, *Le Devoir* (de 1911 jusqu'à sa mort en 1946), où elle signe sous le pseudonyme de Fadette. Elle signe aussi sous le pseudonyme de Danielle Aubry, Jean Deshayes (Deshaies) ou Marc Lefranc. Voir la chronologie établie dans Major (p. 82-102). Anne-Marie Aubin, elle, compte plus de six pseudonymes utilisés par Henriette Dessaulles pour signer ses 3000 articles, en dehors des graphologies (p. 6). Voir également Lemire (2005, p. 92, 188, 195, 285, 289, 304 et 433).

Le fragment, une *praxis* intentionnelle

Outre les obstacles d'ordre définitionnel, structurel et idéologique que le journal intime oppose à une carrière d'écrivain, le fragment se charge d'une signification distinctive qui tient au rapport très complexe qu'il entretient avec le Système, le Tout. Pour identifier ce rapport, nous considérerons le fragment en tant que *praxis* intentionnelle. Nous avons vu que les morceaux en soi engendrent le discontinu, le désordre et provoquent une contestation de l'ordre esthétique de l'unitaire. À cela se joignent, par ailleurs, les non-dits intentionnels ou involontaires occasionnés dans l'économie de toute écriture fragmentaire (y compris l'écriture intimiste), rendant problématique la cohérence formelle de l'ensemble. Mais comment comprendre en fait ce discontinu dû au fragment même? Zaharia accentue la distinction entre la notion de discontinuité et celle de fragment en montrant que, même si ces deux notions trouvent leur origine dans un même champ sémantique, il ne faut pas les comprendre comme synonymes. La discontinuité est la multiplication de l'Un par la division, alors que le fragment est une « entité irréductible à d'autres éléments qui conserve ses propriétés essentielles ».

C'est dire que cette discontinuité permet de saisir une forme à l'échelle individuelle en tant qu'entité autonome uniquement dans le but de restituer la globalité. Le fragment, d'un côté, relève de la propriété d'indépendance dans le cadre du Système (du Tout); de l'autre, il restitue la globalité de ce même Système.

Le Système est un ensemble d'idées qui offre des informations sur le monde (création divine, société, art, etc.) et, par là même, il restitue la totalité. Selon Schelling, écrit Zaharia, c'est ainsi que nous pouvons percevoir une image globale du monde formée d'« enchaînements justifiés ». Zaharia réinterprète les propos du philosophe Gabriel Liiceanu, qui énonce le Système comme une « capacité ordonnatrice des fragments ». La volonté d'ordonner et de justifier un état chaotique est évidente tant sur le plan artistique qu'au niveau interprétatif du fait artistique (littéraire ou philosophique). En se dressant contre le Tout et en fusionnant en même temps avec ce Tout, le fragment incarne une

tension entre la « plénitude infinie de la vie » et sa « prétention ridicule à une forme fermée de connaissance », comme l'affirme Blanchot. Celui-ci explique cette tension à l'aide de ce qu'il appelle « l'exigence fragmentaire », anticipée déjà par les romantiques allemands, mais qu'il nuance justement grâce à cette opposition entre Partie et Tout : « L'exigence fragmentaire fait signe au système qu'elle congédie [...] sans cesser de le rendre présent. » (1987, p. 100-101) Nous comprenons dès lors que le Système est abusif et implicitement faux, même s'il se veut « incontournable ». En effet, il est trop vaste, trop ambitieux dans son entreprise d'expliquer le Tout. Ainsi, il échoue. Cependant, ce qui résiste, c'est le fragment et ce qu'il porte en lui. Le fragment certifie son importance. C'est un « nécessaire impossible ».

À l'opposé, la « vocation totalisante » du fragment est liée, entre autres, objectivement, à la possibilité de celui-ci de tenir cette totalité « en réserve ». Du point de vue philosophique, le fragment est considéré au départ comme partie d'un Tout, liée à ce Tout⁸. Mais ce rapport sera mis en question par le groupe de l'*Athenaeum*. Friedrich Schlegel, un de ses représentants, avance le concept du *hérisson* comme totalité au niveau du fragment, concept réinterprété par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy :

La totalité fragmentaire, conformément à ce qu'il faudrait plutôt se risquer à nommer la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point : *elle est simultanément dans tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache* [nous soulignons]. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. (1978, p. 64)

Une distinction s'impose donc pour expliquer la « totalité fragmentaire », comprise comme l'ensemble renfermé entre la première page et la dernière page d'une œuvre en fragment, alors que la « totalité » réfère plutôt à l'indépendance et la finalité du fragment comme unité (Zaharia).

⁸ Cette conception s'impose depuis Schleiermacher depuis les années 1800. Elle sera cristallisée par Lucien Goldmann, qui postule l'impossibilité de connaître une partie sans connaître le Tout, tout comme il est impossible de saisir le sens du Tout sans parcourir chaque partie. Voir *Le tout et les parties* (Michaud, p. 30).

Pour mesurer la bonne, la vraie « dimension » de la totalité dans l'écriture fragmentaire, à l'échelle de chaque fragment, il faut convoquer la pensée. C'est à l'échelle de la pensée qu'émergent des images invisibles au départ, dans une sorte d'« éclairage », connoté par Zaharia comme « fulguration »⁹. Gusdorf atteste d'ailleurs lui aussi la nécessité de la fulguration. Il montre que le fragment nous met face à une « vérité en pièces détachées », une « vérité dans le désordre », mais comme « éclat arraché à la vérité totale » (p. 328). Cette fulguration serait donc nécessaire pour déclencher le mécanisme de la pensée. À cet égard, Paul Valéry considère que la « mécanique de l'esprit » doit trouver une forme d'expression dans un Système. Ce Système est, pour lui, une interaction du Corps, de l'Esprit et du Monde qui rend possible la définition d'un *Système du Moi* (1997). Valéry postule la possibilité du fonctionnement de l'esprit disposant d'un nombre fini d'éléments et de phénomènes. Il fonde donc son Système sur « les variations [fragmentaires] de la vie mentale » qui font successivement appel à des modèles proposés par les sciences physiques dans le but de les *représenter* avant de les expliquer, c'est-à-dire d'assumer la création d'une image propre (Jarrety).

Dans son essence et dans sa position, assurément chaotique au départ, qui ne répond à aucun ordre préétabli, le fragment se voit associer l'aptitude à rendre compte, par des « fulgurations », des enchaînements cognitifs, des véritables paradigmes thématiques qui peuvent moduler autrement la glose du *Journal* d'Henriette Dessaulles. Nous constatons que ce processus pourrait devenir outil d'édification de l'identité de la diariste à partir des fragments de son journal, où les images, variables, peuvent être assemblées par le lecteur sur l'axe d'un Tout sans fentes.

Concrètement, le véhicule qui nous permet de « tracer la diagonale » entre la dialectique du fragment et ce journal intime est le langage. De toute évidence, nous sommes en présence d'un langage propre à la diariste Henriette Dessaulles, qui singularise son projet d'écriture intimiste (voir Didier et Girard). Par ailleurs, on a montré que, dans le

⁹ Antonin Artaud et Roland Barthes parlent aussi de la « fulgurance » associée au fragment, qui se voit chargé d'une profondeur, d'un sens supplémentaire. Voir Mèredieu (p. 447).

cadre du journal intime, l'intimité ne peut être qu'effet de langage¹⁰. Une des caractéristiques de ce langage est reconnue à l'échelle d'une véritable stratégie de substitution, seule en mesure d'assumer et d'assurer la totalité au niveau du morceau. Cette stratégie fonctionne par un tropisme que nous réduisons à l'exemple de la métonymie et/ou de la synecdoque. En effet, le journal a été associé à un ensemble de métonymies qui ne font que souligner l'existence de la totalité au niveau du fragment. C'est le cas du *Journal* de Michelet, considéré comme une « formidable machine fictionnelle où s'abolit le partage du public et du privé, de l'intime et de l'Histoire [...], une machine métonymique (n'importe quel épisode de sa vie privée renvoie à la totalité présente, passé ou future du monde), où sa vie privée devient comme le modèle de la Vie » (Oster, p. 1793).

Dans le *Journal* de Michelet, cette métonymie est possible, car les figures de Pauline, d'Athénaïs remplacent celle de la Nature, de la France, du Peuple, de l'Humanité et de l'Histoire. Dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous retrouvons le même concept et le même type d'assemblage de métonymies, où le trope répond à sa définition littérale. Tel le fragment, qui peut contenir à son échelle la totalité, n'importe quel thème, épisode du *Journal* renvoie à une « totalité », ne serait-ce que par les données de la vie privée de la jeune fille, qui intègrent un paradigme de vie au XIX^e siècle, propre à toutes les jeunes filles de l'époque. Ainsi, le fragment du journal, telle la métonymie ou la synecdoque, peut transposer le Tout par la partie¹¹. La définition même de la métonymie et de la synecdoque, comme figures de la contiguïté, le confirme, dans la mesure où ces figures permettent l'utilisation d'un mot à la place d'un autre, non pas pour traduire une relation de ressemblance (comme c'est le cas de la métaphore), mais dans le but d'établir un rapport d'interdépendance. Ce sont les tropes qui rendent possible la représentation du Tout au niveau du fragment,

¹⁰ Cet effet de langage peut aussi être étudié dans la perspective du fragmentaire mis en relation avec le désir, avec son rituel. Voir Vadean (2006b, p. 123-140).

¹¹ Il n'entre pas dans notre propos d'analyser la différence entre métonymie et synecdoque. Signalons seulement que la base de la métonymie est la compréhension alors que la base de la synecdoque est l'extension. Ainsi, ces deux figures ne diffèrent pas par leur logique, mais par leur application. Voir Henry (p. 18-26).

en le rattachant à ce Tout dont il est partie constituante. Ce sont aussi les figures qui « institutionnalisent » la liberté de la réception sous les multiples rapports où celle-ci peut être envisagée. Michel Le Guern l'affirme : « La métaphore est aisément repérable parce qu'elle introduit une image, alors que la métonymie ne fait image que dans certains cas particuliers, relativement rares. » (p. 104)

Dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, nous sommes en présence d'un tel « cas particulier » où la métonymie/synecdoque « suggère une image » rare qui nous pousse à expérimenter la fonctionnalité de ces deux tropes, la façon dont ils sont en mesure de restituer un sens global, tout en assurant et assumant le repli du fragment sur lui-même, tel un *hérisson*. Il y a de nombreuses propriétés associées à cette figure stylistique qui incarnent une telle image. Nous en avons retenu une seule, suggestive dans notre cas. Il s'agit de la propriété de « brûler des étapes » (Henry, p. 22) et de raccourcir le chemin de perception des choses déjà connues. Voici un exemple concret :

13 mai 1875

Cousine Louise a chanté divinement — j'étais dans un grand fauteuil, loin de la lumière, écoutant et me perdant dans cette harmonie — j'en ai pleuré... de plaisir? de quoi alors?... Je ne sais, j'étais toute remuée, toute vibrante et je viens de remercier Dieu d'avoir créé la musique et de m'avoir mis dans l'âme une telle puissance d'en jouir! (p. 161)

La musique devient l'agent qui permet de « brûler » toutes les étapes du raisonnement cheminant vers l'image de la mort. Vu les morceaux joués, leur « harmonie divine », on peut interpréter cette scène comme prémonitoire. La cousine Louise chante d'abord *Ave Maria*, la prière la plus connue de toute la chrétienté, qui est constituée de deux parties, institutionnalisées et généralisées depuis le XVI^e siècle : « La Salutation », la partie des anges — l'ange Gabriel salue Marie selon l'*Évangile de Luc* — et « l'Imploration », la partie réservée aux hommes. Lus attentivement, les vers de cette deuxième partie figurent la mort, image qui « s'installe » dans l'inconscient de la jeune fille. Le deuxième morceau joué par cousine Louise le même soir ne fait qu'affermir cette sensation. Il s'agit de *Tantum ergo*, dernière partie de la prière *Pange lingua*, écrite par saint Thomas d'Aquin pour la liturgie du Jeudi Saint, le

jour de la Cène qui symbolise le corps (le pain) et le sang (le vin) du Christ. La figure de la mort s'incruste dans l'inconscient de la diariste, comme cruauté, injustice de la part de Dieu, comme antagonisme de la grâce divine. Henriette Dessaulles se révolte par ses réflexions contre le pouvoir divin.

30 mars 1875

Plus tard

Mon Dieu, je ne veux pas voir en vous un maître dur, pardonnez-moi et faites-moi voir ce que je ne comprends pas dans votre sévérité, car il doit y avoir quelque chose de caché, que je ne sais voir et qui expliquerait cette douleur dont vous accablez tant de monde. (p. 151)

Ces méditations prennent, dans ce cas, une valeur d'anticipation. En effet, Gusdorf affirme que « toute existence reconnaît [un] emboîtement des horizons spatio-temporels. Nous vivons au jour le jour selon les rythmes d'un emploi de temps modulé par les exigences du quotidien, mais nous vivons aussi entre le souvenir et le projet, une existence à longue échéance dont nous nous efforçons de démêler les significations ». (p. 319). Cette disposition [laquelle?] ne fait que confirmer, selon l'auteur [qui?], que nous nous situons entre le passé et le futur, entre ce qui a eu lieu et ce qui va se passer.

Cette disposition emboîtée pourrait être récupérée également dans notre cas, elle atteste sa valeur prospective. Trois ans plus tard, Henriette allait faire un rêve dont elle parle dans l'extrait du 21 mars 1878. Elle y voit clairement, et au détail près, la mort de Maurice ou, plutôt, le rituel funèbre. Quelques années plus tard, Maurice, devenu son époux, trouvera la mort à la suite d'une maladie (Gauthier-Cano, 1988). La métonymie restitue « en résumé » l'image complexe de la mort, la musique devenant figure de la « rhétorique mentale » de la diariste. Le procédé de la substitution occupe la place centrale. C'est un moyen de plus qui légitime ces tropes comme « figures de la contiguïté » selon la catégorie de Jakobson. Le sens d'un mot présuppose en effet une relation avec l'objet qu'il désigne. Or, pour considérer cet objet, il faut se rapporter à sa représentation mentale. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'une relation extérieure, dite de référence, apte à restituer des phénomènes ou des choses connus. Cependant, il est nécessaire

d'ajouter le fait que la métonymie et la synecdoque ne réfèrent qu'indirectement à des choses et des phénomènes présumés connus. D'où découle la précision que ces deux tropes opèrent en compréhension et/ou en extension : « Tout se passe dans l'esprit, mais l'essentiel reste l'opération de l'esprit » (Henry, p. 23). L'exemple ci-dessus sur l'effet de la musique en est une preuve. Henriette use, volontairement ou involontairement, des métonymies/synecdoques qui structurent son langage écrit, mais qui sont puisées dans son inconscient, comme nous l'avons vu¹². Dans le cas analysé, on ne puise pas uniquement dans l'inconscient de la diariste, mais aussi dans l'inconscient collectif, vu que la mort est une figure qui hante l'humanité tout entière. C'est une autre façon de restituer, dans ce journal intime, la globalité au niveau du fragmentaire. L'Un se divise, se multiplie en restituant, singulièrement, la même totalité. Une véritable dynamique met le rapport fragment/Tout sous le signe du mouvement, que l'on doit retrouver tant dans l'esprit de la diariste que dans celui de ses lecteurs. G. Michaud l'explique :

Si le fragment vaut moins pour nous comme morceau détaché [...] que comme le mouvement même de la *partition*, [...] sa césure, cette nouvelle articulation du fragment(aire) rend caduque une lecture reconstructrice, de type herméneutique, qui garderait encore, face aux fragments, une visée totalisante, qui s'efforcerait, par exemple, devant le désordre apparent des fragments, de dévoiler le principe secret de leur (dés) organisation. (p. 33)

La présente étude a tenté de situer le *Journal* d'Henriette Dessaulles dans un contexte herméneutique susceptible de confirmer, d'une part, la difficulté d'inscrire le fragment dans un genre bien délimité par la présence de trois obstacles : définitionnel, structurel et idéologique. D'autre part, ce contexte prouve l'existence d'un rapport complexe que le fragment entretient avec le Système, le Tout. À travers un langage particulier et particularisant, nous avons vu qu'une rhétorique intime fragmentée, puisée dans l'inconscient de la diariste, est apte à restituer

¹² À cela s'ajoute aussi le fait que, selon les théories lacaniennes, on peut analyser l'inconscient humain comme un langage métonymique et métaphorique, car il est formé de lapsus et de jeux de mots. Si l'inconscient est considéré comme un langage, on suppose alors qu'il y a également un inconscient du texte, qu'il faut explorer.

un aspect de totalité. La discontinuité ne s'analyse alors dans ce journal intime que sous le signe de la continuité, dynamique qui fait « représenter l'irreprésentable » (Michaud, p. 49).

Bibliographie

AUBIN, Anne-Marie et Jean-Noël DION. 1985, *Hommage à Henriette Dessaulles, pionnière du journalisme féminin, 1860-1946*, Saint-Hyacinthe, Regroupement littéraire Richelieu-Yamaska.

BARTHES, Roland. 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.

BLANCHOT, Maurice. 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;

—. 1959, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées »;

—. 1987, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

BRUNET, Berthelot. 1970, *Histoire de la littérature canadienne française suivie des portraits d'écrivains*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Reconnaissance ».

COUTURE, Jeannine. 1966, « Fadette, vie et œuvre de Madame H.D Saint-Jacques (1860-1946) », thèse de maîtrise inédite, Ottawa, Université d'Ottawa.

DESSAULLES, Henriette. 1989, *Journal*, édition critique de Jean-Louis Major, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

DIDIER, Béatrice. 1976, *Le journal intime*, Paris, France, Presses Universitaires de France, coll. « SUP ».

GAILLIARD, Michel. 1999, « Le fragment comme genre », *Poétique*, vol. 120, novembre, p. 387 - 401.

GARNEAU, Saint-Denys. 1954, *Journal*. Montréal, Beauchemin [« Préface » de Gilles Marcotte, p. 13-41, et « Avertissement » de Robert Elie et Jean Le Moyne, p. 7-13].

GAUTHIER-CANO, Mona. 1988, « La métamorphose du sujet dans Fadette, *Journal* d'Henriette Dessaulles 1874/1880 », thèse de maîtrise inédite, Ottawa, Université d'Ottawa.

GIRARD, Alain. 1986, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France.

GUSDORF, Georges. 1991. *Les Écritures du Moi. Lignes de vie 1*, Paris, Éditions Odile Jacob.

HENRY, Albert. 1971, *Métonymie et métaphore*, Paris, Éditions Klincksieck.

JAKOBSON, Roman. 1973, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.

JARRETY, Michel. 2000, « Valéry (Paul) 1871 -1945 », *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, version 6. 0. 72.

KUNZ WESTERHOFF, Dominique. 2005, *Méthode et problèmes. Le journal intime*, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements>.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY. 1978, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

LAMONDE, Yvan. 1983, *Je me souviens, la littérature personnelle au Québec (1860-1980)*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, coll. « Instruments de travail ».

LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES (dir.). 1999, *La Vie littéraire au Québec. Je me souviens*, tome IV : 1870-1894, Sainte-Foy, Presses Universitaires de Laval;

—. 2005, *La Vie littéraire au Québec. Sois fidèle à la Laurentie*, tome V : 1895-1918, Sainte-Foy, Presses Universitaires de Laval.

LE GUERN, Michel. 1973, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse université, coll. « Langue et langage ».

LEJEUNE, Philippe. 1993. *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil.

LIICEANU, Gabriel. 1992, *Cearta cu filozofia (Querelle avec la philosophie)*, cité dans Constantin ZAHARIA. 2003, *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/melancolie>.

LITTRÉ, Émile. 1892, « Fragment », dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.

MÈREDIEU, Florence. 2003, « Fragment », dans Michel Blay (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, p. 447.

MICHAUD, Ginette. 1989. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches ».

MONTANDON, Alain. 1992, *Les formes brèves*, Paris, Hachette.

ROUSSET, Jean. 1986, *Le lecteur intime*, Paris, Corti.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. 1994, « Fragment », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1239-1242.

—. 1997. *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.

VADEAN, Mirella. 2006a, *Texte et musique dans le Journal d'Henriette Dessaulles, une disposition en abîme de type fractal*, thèse de maîtrise, Université Concordia, Montréal.

—. 2006b, « Écrire son journal, rituel du désir tenu secret », *Cahier du Groupe de recherche sur les entrées solennelles*, « Des entrées solennelles du XVI^e au XVIII^e siècle et des rituels publics ou privés au XX^e siècle », Marie-France Wagner (dir.), vol. 2, hiver 2007, p. 123-140.

VALÉRY, Paul. 1997, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

VANDENDORPE, Christian. 2004, « Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai », dans Anne Caumartin et Martine-Emanuelle Lapointe (dir.), *Parcours de l'essai québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 127-144. Article consulté sur <http://www.lettres.uottawa.ca/vanden/Fragmentaire.pdf>.

WESTERHOFF, Kunz. *Le journal intime*, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html>

ZAHARIA, Constantin. 2003, *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/melancolie> [reprise du livre publié en 1998 aux Presses universitaires du Septentrion].

Yvan G. LEPAGE

Gabrielle Roy : remords et confession

L'essai, issu d'une thèse de doctorat, que consacre Cécilia W. Francis à l'œuvre autobiographique de Gabrielle Roy comporte quatre parties. Après une introduction étoffée, où sont définis le projet et la méthode, empruntée pour l'essentiel à la *Sémiotique des passions* d'Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille (1991), sont tour à tour examinés : I. « le statut discursif du passionnel dans l'autobiographie » en général; II. la « configuration modale et l'écriture autobiographique », l'accent étant mis dans ce chapitre sur « le macro-dispositif de la culpabilité »; III. « la figurativisation, la perception et la passion » avec, comme sous-titre, « Vers la justesse : forme de vie de l'autobiographie royenne »; IV. l'« énonciation autobiographique. Autour de la nostalgie : de la confession à l'autoportrait ». Ce dernier chapitre se termine sur une appréciation de « la valeur idiolectale de la passion royenne ». La conclusion (p. 379-397) rattache les fils de ces quatre parties en une éclairante synthèse.

Pour étayer tel ou tel aspect de son analyse, C. W. Francis convoque les nombreux chercheurs qui se sont penchés sur l'œuvre de Gabrielle Roy. La bibliographie qui accompagne son essai montre l'envergure des lectures auxquelles elle s'est livrée. Examinant les divers points de vue qui se sont exprimés, elle rectifie discrètement, au passage, une hypothèse féconde mais encore maladroite, reformule un jugement trop timide et imprime à telle intuition hardie l'orientation nécessaire afin de lui procurer l'assise scientifique qui lui fait défaut.

L'intense sentiment de culpabilité qui affleure dans l'œuvre de Gabrielle Roy, et qui a été maintes fois souligné par les critiques et commentateurs, s'exprime ouvertement dans son récit autobiographique, *La Détresse et l'enchantement*, et dans sa suite inachevée, *Le Temps qui m'a manqué*. Faisant retour sur elle-même, au terme d'une

vie vouée à l'écriture, la romancière éprouve le besoin de confier à ses lecteurs — pour mieux se les expliquer à elle-même — les fautes dont elle s'est rendue coupable à l'égard de sa mère, de son père et de ses sœurs, en les abandonnant à leur sort pour pouvoir se consacrer à l'écriture.

La première partie de *La Détresse et l'enchantement*, intitulée « Le bal chez le gouverneur », retrace l'enfance à la fois heureuse et pénible de Gabrielle Roy dans une famille nombreuse et indigente de Saint-Boniface, dont elle était la cadette. À la honte qu'elle éprouve à vivre dans la pauvreté s'ajoute l'humiliation de parler français dans une ville, Winnipeg, qui la traite en étrangère dans son propre pays. Les relations avec un père âgé et aigri sont tendues, mais sa mort suscitera chez Gabrielle le regret de n'avoir pas su lui témoigner son affection. Avec la mère, au contraire, de dix-sept ans plus jeune que son mari, les rapports sont bons, tendres même. Aussi la séparation sur le quai de la gare de Winnipeg, en septembre 1937, au moment où elle prend la courageuse décision de partir pour l'Europe, devait-elle lui apparaître comme une forme d'abandon, de trahison, qu'elle devait regretter toute sa vie. D'autant qu'à son retour au Canada, deux ans plus tard, au lieu de regagner Saint-Boniface et d'y reprendre son poste d'institutrice, c'est à Montréal qu'elle décide de s'installer, bien décidée à entreprendre une carrière d'écrivain et à s'y faire un nom, afin de venger sa famille, en quelque sorte.

Ses sœurs et ses frères devaient lui donner d'autres sujets de regret et de remords, en particulier Clémence, atteinte de maladie mentale et que Gabrielle eut le sentiment d'avoir abandonnée à son triste sort, dans le village perdu d'Otterburne, alors qu'en fait, elle ne cessa de pourvoir à son entretien, mais de loin, dans le confort de ses diverses résidences québécoises, où elle pouvait se livrer en toute tranquillité à ses travaux d'écriture.

C'est en effet dans la littérature que Gabrielle Roy aura toute sa vie cherché à se sauver elle-même, en échappant à son milieu familial et social. Mais cet arrachement, cette rupture ne vont pas sans une profonde douleur, sans une immense culpabilité.

Et, comme on sait, la culpabilité engendre un désir de réparation. Pour Gabrielle Roy, en quête de sa propre identité, la réparation sera d'ordre esthétique. Empruntant la voie littéraire, le geste restaurateur de l'équilibre rompu débouche sur la sublimation, dont l'une des manifestations réside, selon C. W. Francis, dans ces avatars de la famille originaire qu'ont tour à tour représentés dans la vie de Gabrielle la ferme de l'oncle Excide et de la tante Luzina Landry, le cottage du couple Perfect à Upshire, les accueillantes demeures de madame Viscardi et de madame Paulet-Cassan en Provence et la sérénité de la maison des Tinkler à Rawdon. Ces moments d'« enchantement » lui font oublier le fond de « détresse » qui imprègne sa vie et son œuvre.

Dans son avant-propos, C. W. Francis déclare son intention d'ouvrir un « dialogue » entre l'œuvre autobiographique de Gabrielle Roy et la lecture sémiotique de Greimas (p. xvii). Au terme de son essai, peut-on affirmer qu'elle a atteint son objectif? Oui et non. Oui, dans la mesure où la mise en relief de la dimension passionnelle, ou mieux « pathémique », de *La Détresse et l'enchantement* révèle clairement « l'impérieuse irruption de la vie, du corps, des sens, de la mémoire, des émotions et des passions au cœur » de l'autobiographie royenne, et, en particulier, « les traces discursives de la culpabilité » (p. 81), que l'on a rappelées plus haut. Non, parce qu'au fond, l'effort, par ailleurs remarquable, que met C. W. Francis à décrire par le menu le « substrat passionnel » (p. 397) de l'œuvre de Gabrielle Roy et la « pathémisation » du discours dans *La Détresse et l'enchantement* ne fait finalement que confirmer ce que les commentateurs et les biographes de la romancière — à commencer par François Ricard — ont déjà mis en évidence. Tout au plus devons-nous reconnaître que C. W. Francis élargit la perspective en situant « la hantise royenne du passé, où prédomine la quête expiatoire et narcissique » de Gabrielle Roy, dans un cadre plus vaste, « celui d'un inconscient collectif québécois et canadien-français, imprégné [...] d'une culpabilité généralisée et ayant laissé son empreinte sur nombre de productions artistiques contemporaines » (p. 390; voir aussi p. 375). Ce n'est pas un mince mérite, certes, mais cette conclusion ne modifie pas en profondeur notre connaissance de la romancière, et surtout, elle n'exigeait pas,

pour être énoncée, l'autorité de Greimas. Mais il y a plus grave : le « dialogue » annoncé d'entrée de jeu entre la *Sémiotique des passions* et *La Détresse et l'enchantement* ne s'engage jamais complètement. On assiste plutôt à deux monologues parallèles, comme si les deux discours n'arrivaient pas à coïncider, l'appareil conceptuel du théoricien écrasant la cantate de l'autobiographe sous la lourdeur de ses abstractions.

Exercice universitaire de haute voltige : voilà comment on pourrait qualifier cet essai. Les amateurs de Gabrielle Roy n'y trouveront pas leur compte, rebutés qu'ils risquent d'être par l'hermétisme de son propos : il leur sera plus profitable de relire l'œuvre de la romancière. Seuls les férus de sémiotique apprécieront la virtuosité avec laquelle C. W. Francis joue avec les concepts de passions et de discursivité affective.

Référence : Cécilia W. Francis, *Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « InterCultures » XXI, 2006, 425 p.

Maxime Prévost

Le XVII^e siècle à travers les âges

« De nos jours, on n'écrit plus des livres pour qu'ils soient lus, pour s'instruire par eux et pour enseigner, mais bien pour les comptes rendus de la critique, afin qu'on puisse de nouveau en parler et émettre des opinions, et ainsi de suite à l'infini. »¹ Cette déclaration désabusée de Goethe, notée par Riemer, appartient désormais à un passé révolu que d'aucuns qualifieront d'âge d'or. En effet, on pourrait facilement soutenir que nous publions aujourd'hui sans même entretenir l'espoir que nos travaux fassent l'objet de comptes rendus attentifs, puisque la profession universitaire, tant en Amérique qu'en Europe, se caractérise désormais par une surenchère de l'écriture. L'impératif *publier ou périr* signifie, en définitive, que nous sommes désormais condamnés à créer des enfants de l'esprit mort-nés, ensevelis dès leur parution sur les rives de l'oubli. Puisque chaque professeur porte en lui l'ensemble de l'universitaire condition, on me permettra de lancer cette recension sur le mode de la confession : l'enseignement, les diverses tâches administratives qui m'échoient, mes propres lectures consacrées essentiellement à ce qu'il convient d'appeler le *corpus*, mes recherches et mes projets d'écriture ne me laissent finalement qu'une part négligeable de mon temps à consacrer aux travaux de mes pairs, même ceux qui me semblent les plus dignes d'intérêt. Plusieurs conversations avec des collègues me portent à croire que mon cas n'a rien d'exceptionnel, comme en témoigne la difficulté que j'eus à trouver un recenseur pour l'ouvrage dont je parlerai dans ces lignes, un ouvrage capital pourtant, un ouvrage dont, naguère, avant l'âge de l'indifférence, on aurait dit qu'il était appelé à « faire date ».

La lecture de *Chateaubriand. Poésie et Terreur* m'a rappelé l'époque bénie de mes études, celle de ce curieux mélange de travail, de lecture et de dissipation, c'est-à-dire cette période de l'existence où le temps ne m'était

¹ Déclaration citée par Claude Roëls dans sa Préface aux *Conversation de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1988, p. 22.

pas encore compté et pendant laquelle je pouvais, à loisir, lire par exemple le *Montaigne* d'Hugo Friedrich avec toute l'attention et la disponibilité qu'exige un ouvrage aussi foisonnant. Cette comparaison n'est pas choisie au hasard, car le *Chateaubriand* de Marc Fumaroli est un ouvrage qui, à l'instar du *Montaigne* de Friedrich ou du *Balzac* de Curtius, fait revivre une époque de l'intérieur, à partir du noyau d'intelligibilité que constitue un auteur essentiel, à savoir un auteur qui a su autant capter qu'infléchir l'imaginaire et l'éloquence de son époque. Cet ouvrage est une synthèse longue, mais qui a l'immense mérite de reconstituer tous les ponts implicites entre Chateaubriand et son temps, ceux que l'écrivain pouvait à bon droit tenir pour acquis par son lectorat originel; par le fait même, il rehausse l'intelligibilité de cet auteur pour le lecteur contemporain, car la seule lecture du *Génie du christianisme* et des *Mémoires d'outre-tombe*, tout éclairée qu'elle soit, risque aujourd'hui de laisser subsister de larges parts d'ombre.

Georges Gusdorf écrivait que « le romantisme correspond à l'habitation en pensée dans la nouvelle Europe née de la Révolution »². Chateaubriand, mieux que tout autre écrivain français de son époque, sera parvenu à créer une figuration imaginaire du nouveau monde qui s'érigeait sur les ruines de l'ancien. À lui seul, le personnage de René témoigne de la perte de repères de l'individu moderne, qui « porte en lui le principe de cette désorientation, un mal corrupteur et destructeur. Le Rimbaud d'une *Saison en enfer*, et Conrad, avec le personnage de Kurtz, vont dans le sens de ce diagnostic » (p. 238). Comme l'explique brillamment Marc Fumaroli, tout l'intérêt et toute l'originalité de l'œuvre de Chateaubriand tiennent au fait que son regard aura toujours été tourné vers le passé sans pour autant être celui d'un réactionnaire (« Il n'a jamais fait le moindre cas de la thèse contre-révolutionnaire de l'ex-jésuite Barruel et s'il a marqué de l'estime pour la personne de Bonald, il n'a pas caché dans ses *Mémoires* son éloignement pour une pensée contre-révolutionnaire qui veut restaurer la monarchie sur le sacré et non sur la liberté », p. 27). Comprendre la grandeur du passé, posséder une mémoire et un sens de l'histoire sans pour autant estimer que le présent doive

² Georges Gusdorf, « Fondements du savoir romantique », dans *Le Romantisme*, t. I, Grande bibliothèque Payot, [1982] 1993, p. 56.

reproduire ce passé historiquement et ontologiquement dépassé, voilà une position originale, tant en 1802 qu'aujourd'hui. Chateaubriand aura été l'homme de la dialectique, l'auteur de la synthèse difficile, voire impossible, entre la grandeur de l'Ancien Régime et le libéralisme postrévolutionnaire. L'ensemble de l'étude de Fumaroli nous présente donc un portrait tout en finesse, sous tous les angles, d'un Chateaubriand libéral (qui a diagnostiqué dans l'Ancien Régime finissant « l'état décadent et figé d'une société de privilèges et de vanités au bord du précipice, et s'y ruant allégrement », p. 58), voire démocrate (« Par son dédain des prétentions sociales et son amour des êtres et des choses de la nature, ce gentilhomme de naissance provinciale était démocrate de vocation, aussi longtemps que démocratie ne signifie pas violence, centralisation et nivellement », p. 109), mais tout aussi résolument attaché à la couronne qu'à la Charte, ce qui fait de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* un personnage aussi complexe qu'attachant, « trop ultra pour les libéraux, trop libéral pour les ultras » (p. 450). L'étude reconstitue ainsi tous les méandres de la pensée et de l'action politique de Chateaubriand, lui pour qui « le retour des Bourbons n'avait de chance [...] de devenir populaire et national qu'en prenant pour drapeau la liberté politique » (p. 450) et pour qui « la "légitimité" ne saurait être la répétition de l'Ancien Régime » (p. 452). Son projet de « greffer politiquement l'ancienne France sur la nouvelle » aura été marqué par l'échec; par l'échec politique, puisque « [c]ette greffe, il lui revenait de la réussir poétiquement » (p. 619).

Sur le plan imaginaire, nous habitons tous, consciemment ou non, une époque : la vaste majorité des gens habitent tout simplement la leur; les critiques habitent, quant à eux, celle de leur période de prédilection. La plupart des dix-neuviémistes, ceux pour qui Baudelaire, Flaubert et Zola sont les grands maîtres du siècle, ceux pour qui le Hugo de *William Shakespeare* et de *L'Homme qui rit* est un romantique attardé à l'éloquence boursoufflée, habitent le Second Empire ou la Troisième République. Le XIX^e siècle de Marc Fumaroli est tout autre, puisqu'il l'explore depuis le Grand Siècle. Rarement, peut-être jamais, aura-t-on vu le spécialiste d'une époque faire une excursion aussi prolongée et soutenue hors de ses terres propres. L'auteur de *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* (Droz, 1990) et de *Le Poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle* (Éditions de Fallois, 1997) apporte ainsi, presque par la force des choses,

une perspective exceptionnelle sur le romantisme, et plus particulièrement sur la Monarchie de Juillet, période qu'habitent implicitement nombre de commentateurs du premier XIX^e siècle. Dès la première page, l'auteur se positionne avec franchise : ce siècle « aurait dû être en France celui de Louis XVI et d'un royaume réformé sur le modèle anglais » (p. 9). La Restauration souhaitée par Chateaubriand, libérale et constitutionnelle, aurait pansé les plaies ouvertes par la Terreur des années 1792-1794, ces « deux années de plomb et de sang [qui] désillusionnèrent brutalement une jeune génération française et européenne de poètes : André Chénier, Vittorio Alfieri, Friedrich Schiller, William Wordsworth » (p. 16). On sait ce qu'il advint de la restauration des Bourbons; la particularité et l'intérêt de la position de Marc Fumaroli tiennent à ce que, à l'instar de son héros et orateur, il refuse de se réconcilier avec la suite des choses. C'est avec une mordante ironie qu'il évoque les Trois Glorieuses : « cette fois en effet la Révolution est repartie, et sur les bases les plus malsaines qui soient. [...] Un interrègne de Bas-Empire, appelé à durer de crise en crise, s'est installé en 1830. La Terreur n'est plus désormais l'exception tragique que l'on peut clore, mais la norme récurrente de l'histoire politique française et, donc, mondiale » (p. 461). La monarchie prétendument libérale de Louis-Philippe est ainsi dépeinte par Fumaroli comme « un despotisme cauteleux de ploutocrates » (p. 586) : « Après 1830, le suspens héroïque imprimé à la guerre civile française par le conflit irrésolu entre trois options politiques — république spartiate, monarchie libérale, dictature militaire — a fait place à une modernité imprévue par les précédents classiques; le primat de la digestion et l'avarice au pouvoir » (p. 585). Tout est dit; la grandeur de Chateaubriand tiendrait alors à son refus absolu de reconnaître le nouvel état de fait (« Il démissionne de la Chambre des pairs, après un superbe discours où il réaffirme son idéal d'alliance entre liberté et légitimité. Il renonce à sa pension, à son rang de ministre d'État. Il aurait voulu pouvoir démissionner de l'Académie française », p. 460), alors même que ses cadets, Vigny, Hugo, Musset et Dumas, prennent leur envol. On le sait, les défaites politiques laissent des stigmates, fussent-ils implicites, sur l'histoire esthétique. Chateaubriand a perdu en 1830, comme, en bout de ligne, Hugo aura perdu en 1851. Toute héroïque et saluée qu'ait été la résistance de l'auteur des *Châtiments* au mouvement de l'histoire, la préséance esthétique et imaginaire appartiendrait désormais, et à long terme, à des hommes plus à l'aise dans

leur époque, c'est-à-dire à des auteurs qui se sont voulus « dépolitiqués », selon le mot de Baudelaire.

Dès les premières pages de *L'Âge de l'éloquence*, Marc Fumaroli posait les bases méthodologiques de la présente étude lorsqu'il suggérait que, pour Mme de Staël et Hugo, comme pour Chateaubriand, il s'agissait « de substituer aux traités de rhétorique marqués par l'École, le Barreau, la Chaire, une rhétorique proprement littéraire, qu'on baptise esthétique ou poétique ou critique pour mieux faire ressortir sa nouveauté, mais au prix de faire oublier sa filiation »³. Alors que le XIX^e siècle est généralement étudié de manière implicitement ou inconsciemment téléologique, c'est-à-dire scruté de manière à faire ressortir les germes de ce qui allait advenir, comme si le moment présent constituait la fin ultime de toute évolution intellectuelle ou esthétique, Marc Fumaroli prend plutôt le parti de l'observer depuis le passé, de manière à bien saisir tant les filiations que les ruptures qui échappent à la majorité des commentateurs. Il nous invite ainsi à bien mesurer l'impact de l'« éloquence chauffée à blanc de Rousseau » sur l'ensemble de la génération révolutionnaire, tous partis confondus :

À s'en tenir au témoignage du jeune Chateaubriand, tout s'est passé, pour sa génération de lecteurs français de Rousseau, comme si, pour des oreilles accoutumées aux harmonieux arpèges des clavecins, des violes de gambe et autres instruments des Belles-Lettres des Lumières, avaient éclaté tout à coup, interprétés par le grand orchestre du XIX^e siècle encore à naître, les accents de l'ouverture de *Lohengrin* ou de *Tristan* (p. 101).

Dès lors, le défi qu'entend relever Chateaubriand est de produire une écriture qui soit à la hauteur tant du modèle rousseauiste que des événements dont il est tantôt acteur, tantôt victime, c'est-à-dire une écriture proprement épique mais en prose, et qui, tant au début qu'à la fin, tant dans *l'Essai sur les révolutions* que dans les *Mémoires d'outre-tombe* (« une *Odyssée* où Ithaque est à jamais perdue, une *Énéide* où la nouvelle Troie ne peut pas être fondée », p. 129), puisse rendre compte de la défaite que l'histoire réserve presque inévitablement aux individus

³ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 4.

poussés aux grés des vents, qui aspirent à l'épopée, mais doivent se résoudre à l'humiliation chrétienne. Si Chateaubriand s'impose comme la voix dominante du XIX^e siècle naissant, n'est-ce pas parce qu'il sait mieux que quiconque exprimer cette dialectique de la grandeur et de l'humiliation, de l'aspiration et de la perte? Comme Caspar David Friedrich en peinture, comme Beethoven dès ses premières sonates, comme plus tard le Lamartine des *Méditations poétiques*, Chateaubriand est maître de cet art qu'Alain Corbin appelle « cosmisation »⁴, c'est-à-dire, dans les termes de Marc Fumaroli, cet art « de faire voir d'une seule saisie, sans coupure, sans clôture, un ensemble et ses détails, une unité dans sa multiplicité, comme un *totum simul* que le regard et l'esprit ont le pouvoir de contempler et de réfléchir » (p. 332).

Cette analyse de l'éloquence de Chateaubriand parvient à faire la lumière sur les ponts qui le relient au passé, et plus particulièrement au XVII^e siècle (période où « l'éloquence sacrée avait nourri par son verbe la religion royale et française », p. 405), mais réussit encore et surtout à faire ressortir toute la nouveauté du projet : celui « d'imposer un type nouveau (c'est-à-dire chrétien) de poète-orateur laïc » (*ibid.*). En effet, il s'agit bien pour Chateaubriand, comme pour ses successeurs romantiques, de nier cette dichotomie entre Lettres sacrées et Belles-Lettres, lesquelles demeureraient « privées du droit d'entrer dans les régions frontières de l'expérience humaine » (*ibid.*).

Sur le plan de l'histoire littéraire, le phénomène fondamental de ce projet de rupture et de continuation (et, selon Fumaroli, l'un des moins fréquemment commentés ou même relevés, voir p. 163) est le rejet du vers au profit d'une prose poétique totalisante et pour tout dire cosmique, une prose qui se veut, somme toute, plus puissante que le vers. Or ce rejet du vers en faveur de la prose n'allait pas de soi, dans la mesure où « [p]our Chateaubriand comme pour Fontanes, mais c'était déjà une évidence pour Ronsard, pour Malherbe et même encore pour Voltaire dramaturge et poète lyrique, l'art du vers français était au royaume ce que la liturgie est à l'Église romaine, l'art d'élever le dire dans un ordre

⁴ Voir Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001, p. 30-31.

mnémotechnique et sacramentel qui sépare le pur de l'impur, l'ordre du désordre » (p. 160). L'« habitation mentale » dans l'Europe postrévolutionnaire exigeait en somme, sous peine de fraude esthétique, que l'on rende compte tant du désordre que de l'impur. Chateaubriand serait ainsi le premier écrivain majeur qui ait mesuré « la menace encore secrète d'effondrement de la métrique française, retardée par la grande génération apparue à la Restauration, des Hugo, Lamartine, Vigny et Musset » :

Cela signifie que les temps ne sont plus à la « musique savante » du vers, aristocratique comme celle de l'opéra tel que le concevait Rameau, ou de la tragédie sacrée telle que la conçut Racine. Dans l'âge démocratique inauguré par la Révolution, la foule a remplacé le roi, la presse la cour, l'urgence le loisir, l'orchestre la lyre, la prose le vers. Interprète de son siècle, même pour mieux résister à sa pente, il a dû s'adresser à lui dans le langage qui lui convenait. « Le canon hiératique du vers », pour reprendre une définition de Mallarmé, n'est plus de saison. (p. 435)

Marc Fumaroli nous invite ainsi à découvrir, ou à redécouvrir, un Chateaubriand qui, avant de se projeter dans le futur et de redéfinir l'éloquence de son époque, prend toute la mesure tant de la tradition française que des bouleversements, inévitables, parfois souhaitables, qu'elle était appelée à subir.

On aura compris à la lecture de ces lignes que *Chateaubriand. Poésie et Terreur* est un ouvrage d'érudition et de finesse, doublé d'une œuvre engagée dans laquelle un citoyen du Grand Siècle évoque avec tristesse le rendez-vous raté entre la légitimité et la liberté politique. Quelle que soit la perspective politique du lecteur (qu'on a, au fil des ans, déshabitué d'une telle franchise), il en résulte une rencontre captivante entre les imaginaires de deux siècles généralement perçus comme antinomiques. Il s'agit d'un ouvrage qui serait lu avec profit par quiconque s'intéresse de près ou de loin à l'histoire politique et esthétique du XIX^e siècle, mais tristement condamné, par son ampleur et son ambition mêmes, à n'être abordé que par les rares spécialistes de Chateaubriand.

Référence : Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Éditions de Fallois, 2003 (réédité par Gallimard, coll. « Tel », 2006), 779 p.

Kasereka Kavwahirehi

**Kateb Yacine, le poète anathème,
ou la révolution à l'état nu**

Biographie, essai ou poésie? Il n'est pas aisé de dire, d'entrée de jeu, à quel genre appartient le livre de Benamar Medienne sur Kateb Yacine (6 août 1929-28 octobre 1989). S'il contient des éléments biographiques, il faut reconnaître que ces éléments s'insèrent dans un discours qui fait penser à l'essai, sans cependant y être réductible. En fait, l'ouvrage est traversé de part en part par ce que Gilles Perrault, le préfacier de Benamar Medienne, appelle une « puissance créatrice » (p. 7) qui fait éclater toutes les étiquettes ou les contraintes liées à la loi du genre. Comme le dit Perrault, le livre de Medienne est une véritable « éruption poétique » (p. 7). Et ce n'est pas sans raison que l'auteur a adopté ce mode d'écriture.

En effet, quoi de plus approprié qu'un livre non conventionnel pour rendre un hommage complice à Kateb Yacine, ce poète pourfendeur de toutes les illusions qui entravent l'« incessante explosion » (p. 146) du mouvement de la vie? Bon vivant, l'écrivain algérien a eu une existence pleine de paradoxes et, parfois, d'excentricités, chaotique et souverainement anti-conformiste, bref, toute vouée à la passion qui donnait leur sens à la vie, à l'amour, à la liberté, à l'écriture et à la révolution. Opposé à tout embrigadement, Kateb Yacine a connu les milieux intellectuels, politiques et artistiques les plus prestigieux de Paris, de New York, de Milan, de Moscou, du Caire, de Hanoï, etc., « sans se laisser happer par le conformisme, les artifices, le confort des tables bien mises » (p. 14).

On ne saurait parler de l'ouvrage de Benamar Medienne sans penser à la dénonciation que fait Bourdieu de l'illusion biographique faite dans *Raisons pratiques* :

Parler de l'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire et qu'une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire [...]. Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, que toute une tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer.¹

De toute évidence, l'auteur de la biographie de Kateb Yacine a résisté à la séduction de cette illusion biographique. Tout au long de ce « récit » aux mille feux, il déconstruit le temps linéaire du récit classique à travers un jeu de prolepses/analepses, alterne son récit avec celui de Yacine parlant de ses passions poétiques et politiques, insère des dialogues empreints de complicité entre lui et Yacine, tout cela en suggérant que la biographie est aussi une œuvre d'art, un lieu de jouissance de l'écriture, une suite donnée à l'élan créateur et rebelle de Kateb Yacine. « Il faut être arpenteur, radiesthésiste et puisatier. Faire trembler la baguette de coudrier et ahaner sous l'effort des coups de pioche pour faire rejaillir les dires de Kateb Yacine et les soumettre à l'écriture, écrit Benamar Medienne en guise de méthode. Étalés de 1962 à la mort du poète, paroles et souvenirs lâchés par trombes ou par bribes, discours, aveux, confidences, fantasmes... que je recouds par l'écriture. Je ne me sens pris par aucun dilemme, aucune contrainte. Recours à la mémoire affective, aux bandes magnétiques, à la fiction et à quelques subterfuges » (p. 14).

Ainsi, la forme du polygone étoilé — pour reprendre le titre d'un texte de Yacine — semble bien être celle qu'exigeaient le mode d'existence et l'œuvre même de l'écrivain. En effet, d'entrée de jeu, Benamar Medienne livre la vision globale qu'il se fait de la vie de Yacine et souligne implicitement la violence qu'on lui infligerait en voulant la conformer à un moule pour des raisons de logique ou de cohérence : « Je perçois d'emblée sa vie comme un Continent fragmenté. Enchaînement d'archipels avec des îles mères et des poussières d'îlots affleurant sous les turbans d'écume » (p. 13). De plus, dans une

¹ Pierre Bourdieu, *Raison pratique. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, p. 81-83.

séquence en dialogue, Yacine confie à son complice qui n'est autre que Benamar : « [M]on rapport au temps n'est pas celui qu'indique l'éphéméride ou l'horloge. Il serait plutôt à rechercher dans la quenouille de mes livres. C'est ce qui a rendu difficile la mise en forme publiable de *Nedjma*. L'éditeur exigeait de l'ordre, du lisible, du narratif solidement arrimé à la bonne syntaxe. » (p. 169)

C'est dans « la galaxie imaginaire » (p. 21) de cet auteur véritablement nomade, à l'existence chaotique, que Benamar Médiène introduit le lecteur en essayant de rendre les moments et les atmosphères de sa vie, de faire revivre les personnages qui l'ont inspiré et, surtout, de montrer comment la vie et l'œuvre de Kateb Yacine sont « un extraordinaire raccourci de l'histoire contemporaine de l'Algérie » (p. 167), ce pays dont il a dit garder « au fond de la gorge un goût acre de poussière et de poudre et, dans l'âme, le souffle chaud de l'amante » (p. 315). Le rythme de la prose et de la poésie de Yacine fait ainsi pénétrer dans la tourmente du peuple algérien et entendre les battements de son cœur lourd des espoirs trahis et des victoires volées. En effet, située entre l'anathème lancé par des gardiens des dogmes en Algérie et la célébration ou la reconnaissance internationale — Yacine reçut à Paris le Grand prix national des Lettres en 1987 — qui n'ont point réussi à éteindre la révolte de Yacine ni à lui inspirer une quelconque satisfaction, l'œuvre poétique, romanesque et théâtrale de Kateb Yacine est inspirée et imprégnée par la violence de l'Histoire qu'il a vécue très jeune. Il était en classe de troisième quand éclatèrent les manifestations du 8 mai 1945, auxquelles il participa et qui s'achevèrent sur le massacre de milliers d'Algériens par la police et l'armée françaises. Il fut arrêté et jeté deux mois durant en prison. De là date son adhésion à la cause nationale.

Son œuvre est ainsi le lieu d'une passion vécue, la sienne et celle de son peuple, et d'une lutte contre les forces politiques ou religieuses qui ont assiégé et continuent d'assiéger l'Algérie. Cette violence de l'Histoire est, entre autres, celle de la conquête coloniale qui, insiste Kateb Yacine, « n'est pas un simple vol de terre [...]. Elle atteint le cœur du symbolique, le putréfie et le délabre » (p. 134). C'est aussi celle des pouvoirs établis après l'indépendance chèrement acquise.

Ainsi, chez Kateb Yacine, la passion d'écrire et la passion politique sont inséparables. Elles constituent un principe de vie. Comme le souligne si bien Benamar Medienne, la passion politique était pour Yacine « une syntaxe complète de la condition humaine » dans laquelle son existence était engagée (p. 165). La révolution politique, c'était au ras et au cœur du verbe, de la langue, que Yacine la menait, « explor[ant] les territoires obscurs et libér[ant] les forces latentes de l'être » (p. 284) enserrées dans « le monde des archaïques interdits » (p. 101). De là sa conception de la poésie :

Il faut que la poésie rivalise dans toute la mesure de ses forces avec les contraintes des autres verbes, des pouvoirs d'expression qui pèsent sur l'homme et qui viennent des pouvoirs religieux, des terribles persécutions qui remontent à la nuit des temps. La poésie est un pouvoir libérateur, un pouvoir de combat très important. (p. 140)

Et le fait que cette poésie est composée en français n'enlève rien à son caractère révolutionnaire. En réalité, pour Yacine comme pour beaucoup d'autres écrivains postcoloniaux, « la langue française a été et reste un butin de guerre » (p. 144) qu'il faut plier au rythme de ses pulsations souterraines. Cependant, le fait de revendiquer le français comme butin de guerre ne l'empêche pas voir en la francophonie « une machine néocoloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation ». Nul doute que s'il avait été vivant, il aurait participé au collectif demandant qu'on ne parle plus de « littérature francophone », mais de « littérature-monde »².

Le livre de Benamar Medienne constitue donc une véritable introduction à l'œuvre de Yacine. Sa seconde originalité, après celle d'une forme non conventionnelle, est d'avoir réussi à donner la parole à Yacine, à son œuvre, surtout poétique, qui, page après page, apparaît comme incontournable pour comprendre le mouvement même de sa vie. Mieux, Medienne montre de manière convaincante combien, chez Kateb Yacine, il n'y a pas de mur étanche entre sa vie, sa façon d'être au monde et le souffle de sa poésie. Impossible de faire la biographie de Yacine sans

² Cf. Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

entrer dans les méandres de son œuvre. Lui-même n'a-t-il pas confié à Medienne qui lui exprimait sa volonté d'écrire sa biographie : « Ma vie n'est que la moitié de ma biographie; l'autre moitié est dans mes écrits. » (p. 169)? Ce qui explique la structure du livre de Medienne Benamar.

Pour Yacine, la vie menait irrémédiablement à l'écriture — le nom Kateb signifie écrivain, une espèce de maître des lettres —, comme l'écriture ne pouvait avoir comme finalité que de soutenir, grâce à la compréhension qu'elle donne du monde, le dynamisme de la résistance contre les forces de la mort. « L'écriture, dit-il, m'aide à rester debout, même si la soif me tenaille. » (p. 278) Et Benamar de renchérir : « Yacine [...] vivait sa vie, ses amours et ses douleurs et, en même temps, les narrait dans la poésie et dans le grand récit de l'Histoire. C'était sa façon d'être au monde, de le comprendre et de l'assumer en le traduisant avec génie dans le roman et le théâtre. » (p. 264)

Enfin, en plus d'introduire au contexte difficile dans lequel évolue l'écrivain algérien qui, lorsqu'il refuse de sacrifier aux pouvoirs politiques et religieux, est condamné à l'exil ou à la mort — on pense à Tahar Djaout entre autres —, le livre de Benamar Medienne montre aussi l'étendue des réseaux intellectuels, politiques et artistiques transnationaux et transcontinentaux de solidarité qui ont soutenu cet immense poète, romancier et dramaturge que fut Kateb Yacine dans ses multiples combats aussi bien contre l'occupation coloniale que contre l'obscurantisme des gardiens des dogmes et des interdits archaïques.

En somme, l'auteur a été fidèle à la conception qu'il se fait de la biographie, à savoir que cette dernière, « même dans sa modestie et ses manques, est, dans un élan unique, une modalité d'incarnation de la littérature et de l'histoire; une plus-value de sens, dégagée de l'œuvre fondée et à elle revenue » (p. 137). Il a ainsi produit un ouvrage qui ouvre des pistes aux chercheurs intéressés non seulement à l'œuvre de Yacine, mais aussi à la littérature algérienne.

Référence : Benamar Medienne, *Kateb Yacine. Le cœur entre les dents*. Préface de Gilles Perrault, Paris, Robert Laffont, 2007, 344 p.