

ÉTUDES LITTÉRAIRES



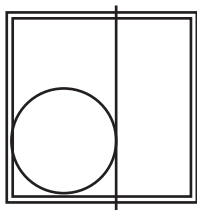
UNIVERSITÉ LAVAL

De la pioche à la plume ■
Été 2009 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

DE LA PIOCHE
À LA PLUME



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis de Calvo, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Sébastien Lamarre et Matthieu Fortin, adjoints ■ Dany Roberge, réviseur linguistique.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à :

Études littéraires, Département des littératures, Faculté des lettres,
Pavillon Charles-De Koninck, 1030, avenue des Sciences-Humaines,
Université Laval, Cité universitaire (Québec), Canada, G1V 0A6.

Téléphone : (418) 656-7844 ; télécopieur : (418) 656-2991

Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca

Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca

Édition numérique : www.erudit.org/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) info@sodep.qc.ca, www.sodep.qc.ca, de l'Association des éditeurs (ADE) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS), *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires.



Nous reconnaissons l'aide financière du Gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère* et dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp.

■ Abonnement annuel : adresser les commandes d'abonnement à Express Mag (voir à la fin de ce numéro)

© 2009 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada.

Dépôt légal – 3^e trimestre 2009

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-40-3

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeurs

SOMMAIRE

DE LA PIOCHE À LA PLUME

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION D'ÉMILIE BRIÈRE

PRÉSENTATION 7

Études

ISABELLE MORLIN
Récits de voyages marchands dans la seconde moitié du XVII^e siècle :
portrait du négociant en héros 13

CATHERINE PARAYRE
Métiers d'antan et langue menacée : la survie littéraire de l'occitan moderne 31

SYLVAIN DAVID
L'*analyste* Bardamu. Représentation du travail et travail du texte 43

MARIE-JOSÉE CHAREST
Chansons de travail, chansons de chômage : une lecture du monde ouvrier
pendant la crise à travers l'œuvre de La Bolduc 57

BAPTISTE FRANCESCHINI
« *Qui sème peu récolte peu* » : Chrétien de Troyes au champ romanesque 69

SOPHIE PELLETIER
De l'orfèvre à l'écrivain : poétique du « texte-bijou » à la fin du XIX^e siècle 79

DELPHINE RUMEAU
Pablo Neruda, poète compagnon 93

MICHEL LACROIX
Le « galérien du style » et le « grand jeu » de « l'interviewe ».
Écriture et médiatisation littéraire chez Louis-Ferdinand Céline 109

DAVID VRYDAGHS

Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences
d'une condamnation

127

Analyse

JONATHAN LIVERNOIS

La valse aux adieux : entre le saint libertinage et le scepticisme enchanté

143

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts

Présentation

ÉMILIE BRIÈRE

L'activité littéraire, en tant que fait social mobilisant temps et facultés intellectuelles, a souvent été pensée par le moyen de concepts généralement attribués au travail. Par les oppositions bien connues entre l'inspiration et le travail du style, le génie et le tâcheron, l'élite oisive et le prolétariat, se construit un imaginaire du travail auquel participe une interrogation sur le métier d'écrivain, l'acte d'écriture et les institutions de la vie littéraire. L'intrication de ces deux imaginaires, celui du travail et de l'écriture, se fait sentir jusque dans le recours au réseau lexical associé au labeur pour rendre compte de l'activité littéraire : technique, savoir-faire, outil, matériau, ouvrage, etc. Parallèlement, le labeur a depuis longtemps été objet de représentations au sein de la production littéraire occidentale. Jouant parfois de l'intertexte biblique ou servant un discours idéologique, la thématization du travail est généralement l'occasion d'une prise de position, voire d'un certain engagement de l'auteur. Par ailleurs, sa représentation offre une rencontre féconde entre « langue littéraire » et « langage ouvrier ».

Ces deux imaginaires — celui du labeur et celui de l'activité de l'écrivain — semblent ainsi se nouer de deux façons : par la thématization du labeur dans une œuvre littéraire et par la conception de l'activité de l'écrivain comme métier. Dans l'analyse, il s'avère cependant malaisé de les distinguer : de même que l'écrivain conçoit son activité en relation avec une représentation imaginaire du travail, lorsqu'il représente le labeur, il s'exprime depuis le lieu — imaginaire, lui aussi — où il conçoit exercer son rôle dans la cité. On peut en ce sens appliquer la remarque que Delphine Rumeau fait au sujet de l'œuvre de Neruda à l'ensemble du corpus étudié par les collaborateurs de ce dossier : « La réflexion [...] sur le travail poétique s'accompagne d'une interrogation sur la place du poète dans la cité et ces deux aspects sont à ce point indissociables qu'il est difficile de savoir lequel précède l'autre d'un point de vue chronologique ou logique. » La convergence de ces deux imaginaires prend donc la forme d'un va-et-vient dynamisé par diverses ambitions : élaborer un art poétique, maîtriser la représentation publique de soi, légitimer l'activité d'écrivain ou encore se positionner dans le champ de production culturelle.

Sans restreindre leur perspective à une période, à un genre ou à une littérature particulière, les études rassemblées ici abordent cette problématique du point de vue de la sociocritique des textes et de la sociologie de la littérature. La publication de ce dossier s'inscrit dans le prolongement des réflexions menées lors du colloque international

De la pioche à la plume. Travail, littérature et discours social organisé par le Collège de sociocritique de Montréal¹.

Le parcours que nous proposons s'ouvre sur deux études qui mettent en lumière les liens très étroits qui peuvent se tisser entre un métier, le mode de vie et les valeurs qui lui sont associés, et une pratique d'écriture. Isabelle Morlin examine les écrits de deux voyageurs marchands du XVII^e siècle, Tavernier et Chardin, pour montrer que l'apologie du métier qu'ils pratiquent est le lieu d'émergence d'un « esprit nouveau » perceptible autant dans la remise en cause des thèmes littéraires admis par le canon classique que dans la promotion de valeurs qui seront celles de la bourgeoisie et des Lumières. Dans un corpus pourtant à des siècles de celui interrogé par Isabelle Morlin, Catherine Parayre remarque une corrélation similaire : le devenir incertain de la littérature occitane est intimement lié au délaissement des métiers de la terre et de l'artisanat, une adéquation qui se perçoit notamment dans la thématization — tantôt élogieuse, tantôt critique — de la ruralité chez des auteurs comme Mistral, Delpastre et Boudou.

Il arrive que la thématization du labeur soit à ce point structurante au sein de l'œuvre d'un auteur ou dans un texte particulier qu'elle en infléchit sensiblement les procédés de mise en texte. C'est ce que remarque Sylvain David au sujet de *Voyage au bout de la nuit*. Mettant à profit la notion d'« effet analyseur » (Lourau), il explique comment le personnage de Bardamu, sorte de touriste des métiers, libère la parole des travailleurs qu'il côtoie : à son contact, ces derniers en viennent à dévoiler, dans un parler argotique, la face cachée de la collectivité. S'intéressant aux chansons de Mary Travers dite La Bolduc, Marie-Josée Charest met également au jour les multiples représentations du travailleur et montre en quoi elles s'intègrent à l'horizon contextuel de la « grande dépression » ayant frappé le Québec durant les années 1930 : les figures convoquées par la chansonnière dialoguent, en effet, avec le discours social de l'époque de manière humoristique et dans une langue populaire colorée.

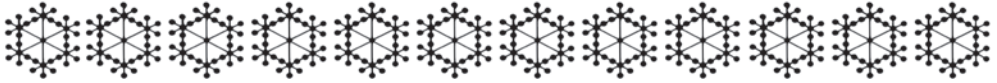
La représentation du travail survient également lorsqu'un écrivain tente de décrire, voire de légitimer son art poétique. Trois articles portent sur cette association symbolique entre la pratique d'un auteur et celle d'un certain type de travailleur. En premier lieu, Baptiste Franceschini se penche sur le prologue du *Conte du Graal* pour mettre en lumière le dispositif grâce auquel Chrétien de Troyes, en s'imaginant semeur, négocie habilement sa position et construit astucieusement son *éthos* : la métaphore du texte-semence lui permet d'exhiber simultanément l'humilité du serf occupé aux champs et l'orgueil du travailleur qui revendique pour lui-même le mérite de sa création. À partir de la lecture d'*À rebours* de Huysmans et de *Monsieur de Phocas* de Lorrain, Sophie Pelletier explique ensuite comment le rapprochement entre le travail

1 Pour la tenue de ce colloque ainsi que pour la publication de ce dossier, le Collège de sociocritique de Montréal et la revue *Études littéraires* ont bénéficié du soutien financier de la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université de Montréal, de la Faculté des Études supérieures de l'Université de Montréal, du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et des Presses de l'Université de Montréal. Qu'ils soient ici remerciés.

de l'écrivain fin-de-siècle et celui de l'orfèvre conduit à l'élaboration d'une véritable poétique du « texte-bijou » : la parure est matière narrative, le livre est ornement, la langue est matériau à tailler, à façonner. Delphine Rumeau observe, dans l'œuvre de Pablo Neruda, une conception de l'activité de l'écrivain diamétralement opposée à celle de ces esthètes attachés à l'Art pur et luxueux. En effet, Neruda privilégie les rapprochements métaphoriques avec des métiers ordinaires, néanmoins essentiels — la charpenterie, la boulangerie, la métallurgie — afin de signifier que le poète participe activement à la vie de la cité, qu'il est investi d'une responsabilité collective : fabriquer une poésie transparente, transitive, d'utilité publique.

Ce dossier se clôt sur deux articles qui révèlent comment la conception du travail de l'écrivain peut participer à la stratégie de positionnement d'un auteur dans le champ littéraire et culturel. Michel Lacroix porte son regard sur un objet trop peu souvent étudié, le « jeu » médiatique auquel doit se livrer l'écrivain pour assurer la promotion de son œuvre. En interrogeant l'entrevue fictive que Céline a imaginée dans les *Entretiens avec le professeur Y*, Lacroix montre que l'écrivain y déploie une autolégitimation agressive et mégalomane qui prépare la posture adoptée dans les entrevues réelles et ses relations concrètes avec le monde littéraire et médiatique. Pour terminer, David Vrydaghs s'applique à nuancer le lieu commun voulant que les surréalistes condamnent sans ambages toute forme de travail, surtout littéraire. Démentant cette perception par trop monolithique du groupe, il montre que les avis de Breton et Aragon sur le travail varient dans le temps et fluctuent au gré des positions occupées par chacun au sein du groupe, à tel point que la question du travail littéraire devient un enjeu dans le conflit de *leadership* qui oppose les deux écrivains.

ÉTUDES



Récits de voyages marchands dans la seconde moitié du XVII^e siècle : portrait du négociant en héros

ISABELLE MORLIN

Même si La Fontaine, dans « Le laboureur et ses enfants¹ », rappelle à ses contemporains que « le travail est un trésor » et que « c'est le fonds qui manque le moins », le thème du travail n'est guère présent dans la littérature de l'âge classique, en particulier dans sa dimension concrète, prosaïque et quotidienne. Dans la logique de sublimation propre à l'esthétique classique, les réalités de la vie courante, volontiers étiquetées sujets triviaux, sont traitées avec ce que Thomas Pavel nomme un regard « éloigné² ». Le travail n'appartient donc pas au champ littéraire, pas plus que l'argent, le temps qu'il fait, ou le fait de dormir, de boire ou de manger. La rugosité de la surface du réel est gommée, ou évoquée au mieux par litote, dans la perspective d'une stylisation idéale, ou réinscrite occasionnellement dans les genres « bas » ou mineurs. Personne ou presque ne « travaille » dans la littérature du XVII^e siècle. Erich Auerbach, dans *Mimesis*³, souligne que nous ignorons tout chez Molière de la profession des bourgeois qu'il dépeint, et de la manière dont Harpagon s'est enrichi ; pas plus qu'on ne sait comment la fourmi chez La Fontaine a amassé du bien...

C'est pourquoi l'on est frappé par la présence récurrente et atypique du thème du travail dans un genre relativement marginal, celui de la littérature de voyage, et plus particulièrement dans les récits de voyages marchands. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, pendant le règne de Louis XIV, les voyages, essentiellement vers l'Orient, connaissent un développement spectaculaire et donnent naissance à d'innombrables relations, qui connaissent un succès considérable auprès du public cultivé. Sous l'impulsion de Colbert, qui crée en 1664 la Compagnie des Indes orientales, le voyage commercial d'envergure se développe, et occupe une place particulièrement importante dans la littérature viatique.

1 La Fontaine, « Le laboureur et ses enfants », dans *Fables*, Livre cinquième, IX, 1954, p. 123.

2 Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, 1996, p. 314.

3 Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, 1968.

Tout naturellement, le marchand, et plus souvent le négociant, généralement instruit et polyglotte, issu de la bourgeoisie aisée, y joue un rôle de premier plan : Jean-Baptiste Tavernier, Jean Chardin, Paul Lucas, à des degrés divers, appartiennent à cette catégorie d'auteurs-voyageurs. À travers les récits, souvent exemplaires, qu'ils donnent de leurs voyages et de leurs entreprises, ils s'imposent peu à peu comme les protagonistes d'une aventure audacieuse, la figure du marchand, à la fois auteur — le marchand se confond avec l'écrivain —, et acteur de l'histoire, jusqu'alors peu valorisée dans la littérature, apparaissant ici sous un jour avantageux, acquérant aussi une épaisseur littéraire et la dimension d'un « personnage ».

Par-delà l'ennoblissement progressif de la figure du négociant, c'est aussi l'activité commerciale qui est valorisée : le commerce dans les relations de voyage de cette période, en écho au nouvel esprit d'entreprise, est volontiers associé à la notion de modernité, voire de civilisation. Le négociant voyageur apparaît dans ces récits comme l'incarnation de la prospérité ou du « génie » de sa nation, et le représentant d'un esprit nouveau. Le travail dans les récits de voyages marchands est donc d'abord représenté sous l'angle d'une activité spécifique, en relation avec l'idéologie d'une époque.

Cela dit, l'évocation de l'activité commerciale, tout embellie soit-elle, s'accompagne bien, dans ces récits, de la représentation très concrète d'un travail. Les narrateurs décrivent, avec un luxe de détails inhabituel pour l'époque, fatigues, peines, efforts. De la même façon, le monde concret (l'argent en particulier) est convoqué avec insistance. Enfin, dans les récits de voyages marchands de la seconde moitié du XVII^e siècle, le travail n'est pas qu'un thème littéraire : il est aussi, bien entendu, une valeur, à lire en corrélation avec d'autres valeurs, tout aussi présentes dans le texte, comme l'utilité, la productivité, le mérite, l'expérience, ainsi qu'avec une philosophie de l'action et une vision très mobile de la vie sociale : le travail, dans ce système, devient dès lors le moyen privilégié d'une réussite sociale légitime.

Les relations de voyage à la fin du XVII^e siècle : un genre littéraire où le marchand devient protagoniste

Il convient dans un premier temps de revenir brièvement sur l'essor du genre viatique dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Le nombre des grands voyages, encore modeste au XVI^e siècle (le retard de la France dans ce domaine est ici manifeste), ne cesse de croître tout au long du XVII^e siècle, en grande partie sous l'impulsion du pouvoir. C'est surtout pendant la période colbertiste, caractérisée par la mise en œuvre d'une politique commerciale active, que l'entreprise coloniale s'organise. En 1664 est fondée la Compagnie des Indes orientales ; en 1670, la Compagnie du Levant. Les voyages dès lors se multiplient de façon significative.

Le développement du nombre des voyages s'accompagne de celui, parallèle, des relations de voyage. Jusque vers 1660, c'est à peine s'il paraît tous les deux ans un récit de voyage en Asie. Après 1660, le nombre des publications augmente de manière frappante, et ne cesse de croître jusqu'en 1745 environ, certains libraires s'en faisant même une spécialité (ainsi Barbin à Paris, ou Benoit-Rigaud à Lyon). Destinée à l'origine à une

minorité d'humanistes et de cosmographes, la littérature viatique a peu à peu dépassé ce cercle étroit de diffusion, pour être goûtée par un public de plus en plus large et disparate. Les lecteurs de relations de voyage appartiennent dans la seconde moitié du XVII^e siècle à tous les milieux : savants, simples curieux avides de s'instruire, mais aussi gens du monde qui recherchent tout autant le frisson de l'aventure que le plaisir de l'érudition. Les frontières entre les lettres érudites et la culture générale commencent ici à s'estomper. Datée de 1663, une lettre célèbre de Chapelain à Carrel de Sainte Garde nous confirme cette spectaculaire popularité : « Notre nation a changé de goût pour les lectures, et au lieu des romans qui sont tombés avec La Calprenède, les voyages sont venus en crédit et tiennent le haut bout dans la Cour et dans la ville⁴ ».

Dans le contexte d'incitation à une politique commerciale active, qui crée une dynamique de conquête en donnant une dimension nationale à l'initiative individuelle, on comprend que le voyage marchand se développe particulièrement, même si le voyage strictement commercial est assez rare, tant commerce, diplomatie et politique sont souvent mêlés en cette période. Par ailleurs, les négociants voyageurs de cette période, appartenant généralement à la bourgeoisie cultivée, refusent de donner des récits purement utilitaires, en renonçant à toute ambition érudite : voyage commercial et voyage savant sont donc souvent confondus.

C'est le cas, précisément, pour les relations de deux des plus célèbres voyageurs ayant publié dans la seconde moitié du XVII^e siècle, Jean-Baptiste Tavernier et Jean Chardin. Jean-Baptiste Tavernier, né en 1615, protestant, est fils d'un marchand de cartes géographiques. Il commence, entre 17 et 22 ans, par faire le tour de l'Europe, en pratiquant pour subsister divers métiers (page et soldat par exemple). Puis, lors d'un premier voyage en Perse en 1631, Tavernier s'initie aux usages du commerce oriental et à la connaissance des pierreries, dont il deviendra un expert reconnu. De 1631 à 1669, il effectuera en tout six voyages en Perse et en Inde, où il séjournera une vingtaine d'années, se perfectionnant de voyage en voyage dans le domaine du négoce de luxe, faisant affaire à la fois à la cour de Perse, à la cour du Grand Mogol, et à Versailles, constituant peu à peu une fortune personnelle considérable. À son retour définitif à Paris, en 1669, Tavernier est ennobli par Louis XIV. Il donne en 1676 la relation de ses *Six voyages*⁵, somme de 1300 pages.

Son cadet d'une génération, Jean Chardin, né en 1643, protestant comme Tavernier, est fils d'un joaillier parisien et issu d'une riche famille. Il est en outre doté d'une culture générale immense. Après ses années d'apprentissage, chargé d'importantes transactions commerciales par son père, lui-même actionnaire de la Compagnie des Indes, il pratique comme Tavernier le négoce des pierres précieuses et bijoux. Il effectuera deux voyages en Perse, de 1664 à 1680, où il séjournera quinze ans, au titre de « marchand du roi de Perse ». De retour en Europe avec une fortune considérable, le contexte étant défavorable en France aux protestants, il s'exilera à Londres, où il

4 Jean Chapelain, *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, 1880-1883, vol. II, p. 340-341.

5 Jean-Baptiste Tavernier, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier*, 1676, 2 vol.

sera finalement ennobli par le roi Charles II d'Angleterre, dont il deviendra le joaillier de cour. Chardin publie à Londres en 1686 la première partie de ses voyages⁶, texte réimprimé dans l'édition complète publiée à Amsterdam en 1711⁷.

Pour Chardin comme pour Tavernier, le voyage est d'abord réalisé dans le cadre d'une activité « professionnelle », et par nécessité, même si l'ambition des deux hommes dépasse largement l'aspect utilitaire. Pour chacun d'eux, la pratique du commerce, de longues années de travail et le voyage ont permis une progression sociale. Pour l'un et l'autre enfin, le travail concret dans le cadre d'un métier se double d'un travail de culture (acquisition de langues étrangères, apprentissage des usages, enquête sur les mœurs et sur l'histoire), et se prolonge par le labeur de l'écrivain. Le travail, du plus concret au plus noble, est ici la clé de voûte d'une existence, tout entière animée par une dynamique de progrès.

Le commerce comme l'un des beaux-arts : ennoblissement idéologique du marchand

Le marchand, jusque-là figure marginale en littérature, occupe donc dans la littérature de voyage de la fin du XVII^e siècle une place de premier plan, somme toute inédite. À travers Tavernier et Chardin, le négociant va s'imposer comme personnage et comme modèle, dans un genre certes mineur, mais sérieux et rattaché à la tradition savante. Cette présence littéraire fait écho bien entendu à une valorisation sociale. La politique colbertiste, en effet, qui s'accompagne d'une propagande puissante, met en avant l'esprit d'entreprise, l'éloge de l'activité, associée à la notion de progrès et de prospérité. L'alliance implicite entre la monarchie et le commerce est ici réaffirmée. Le nouvel esprit invite à un élargissement et à une redéfinition de l'idéal de l'honnête homme, jusqu'alors plutôt réservé à la cour et aux salons. Dans ce nouveau système, le marchand devient un agent du développement économique et du dynamisme de sa nation, le négociant voyageur ajoutant à ce profil une dimension conquérante. La valorisation récente du personnage se traduit dans les relations de voyage par le rappel incessant de la proximité que le négociant entretient avec les grands. Ainsi chez Chardin : « je fréquentais particulièrement les ambassadeurs et les ministres européens⁸ ». Le récent prestige attribué au négociant dans sa société trouve ici un écho hyperbolique, le texte littéraire travaillant clairement à l'édification d'un mythe. Le rappel fréquent de la faveur dont jouit le marchand en Perse se surimpose à l'image du marchand en France. Le voyage est ici l'occasion d'un changement d'optique et d'une opération de transformation sociale.

Dans le contexte de la seconde moitié du XVII^e siècle, le commerce lui-même est désormais représenté sous un jour positif et considéré comme une activité noble.

6 Jean Chardin, *Journal du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales, par la mer Noire et la Colchide*, 1686 ; rééd., *Voyage de Paris à Ispahan*, 1982, 2 vol. Nous citons Chardin dans la réédition de 1982

7 Jean Chardin, *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, 1711.

8 Jean Chardin, *Voyage de Paris à Ispahan*, *op. cit.*, vol. I, p. 232.

De manière significative, Chardin, dans la préface de son *Voyage*, présente ainsi son entreprise : « J'entrepris, pour la seconde fois, ce grand voyage, tant pour étendre mes connaissances sur les langues, sur les mœurs, sur les religions, sur les arts, sur le commerce, et sur l'histoire des Orientaux, que pour travailler à l'établissement de ma fortune⁹ ». Non seulement l'ambition d'enrichissement par le commerce s'affiche ici sans complexe, apparaissant du même coup comme un dessein légitime, mais encore le commerce est, dans cette phrase, cité comme objet d'étude savante, aux côtés de sujets traditionnellement érudits (comme les langues ou les religions). Le commerce est aussi, du reste, nommé avant l'histoire, comme pour signifier que la connaissance du présent l'emporte sur celle du passé. De même, le commerce, en bien des pages de ces récits, est volontiers associé à l'idée de modernité et devient l'équivalent d'une mobilité dont le voyage serait la métaphore, et le voyageur français l'incarnation. Par contraste, le stéréotype négatif de la « paresse orientale », décliné à plaisir par les voyageurs, diffuse un schéma idéologique qui oppose progrès occidental et orient immobile. Tavernier souligne ainsi sans nuance « le peu de génie des Persans pour le négoce¹⁰ », ajoutant que « l'on voit dans l'Asie des régions entières incultes [...] par la paresse des hommes qui aiment mieux vivre pauvrement que de travailler¹¹ ». Travail, commerce et progrès sont ici étroitement assimilés. On assiste donc clairement à un ennoblissement idéologique de la figure du négociant (et du marchand), ainsi que de son activité.

D'autre part, même lorsqu'ils travaillent pour leur propre compte, et en vue de leur propre fortune, les voyageurs négociants, tels Chardin et Tavernier, sont en phase avec l'ambition nationale de conquête et de développement. Leur parcours individuel s'inscrit donc dans un contexte qui le dépasse et le sublime. Ainsi, symboliquement, Chardin suggère de faire le lien entre la date de son premier voyage en Perse et le point de départ des réformes colbertistes : « Peu de gens en ignorent le temps, qui fut l'an 1664, temps mémorable en France par tant de belles constitutions à l'accroissement des sciences et des arts [...]. M. Colbert, ministre éclairé et vigilant [...] avait à cœur les manufactures et le commerce par-dessus toutes choses¹² ». On relève ici la mise sur le même plan, une fois encore, de l'effort commercial et de l'effort de civilisation ; par ailleurs, le destin collectif, rappelé en arrière-plan de l'aventure personnelle, donne à celle-ci une sorte de résonance épique. Pour la même raison, le négociant voyageur se représente volontiers, à l'intérieur de son récit, comme un ambassadeur légitime, bien que non officiel, de son pays. « En tous les pays que j'ai parcourus », déclare Tavernier dans sa dédicace à Louis XIV, « ma plus forte passion a toujours été de faire connaître les qualités héroïques de Votre Majesté [...] et de montrer combien ses sujets excellent par leur industrie et par leur courage sur les autres peuples de la terre¹³ ».

9 *Ibid.*, vol. I, p. 33.

10 Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. I, L. IV, p. 465.

11 *Ibid.*, vol. I, L. I, p. 1-2.

12 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 199.

13 Jean-Baptiste Tavernier, « Epistre au Roy », *op. cit.*, vol. I, p. 4.

On le voit, le texte des relations de voyage non seulement reflète la valorisation récente de la figure du marchand, mais encore participe à cette valorisation par la mise en scène littéraire de cette figure. Ainsi, le récit du parcours du négociant se teinte volontiers d'héroïsme. En particulier, le narrateur établit souvent une corrélation entre périls du voyage et activité négociante, l'une étant ici subordonnée à l'autre. Le personnage du marchand se confond avec celui de l'aventurier, l'aspect prosaïque de l'activité commerciale se diluant dans la dimension héroïque du voyage. Ailleurs, on relève la juxtaposition insolite du champ lexical traditionnel de l'héroïsme (« je suis sorti avec avantage de tous les périls » ; « j'ai hasardé souvent ma vie », lit-on ainsi dans l'épître de Tavernier au roi¹⁴) et de celui, trivial, des affaires (« les riches marchandises que j'ai rapportées » ; « un gain légitime¹⁵ »). Le voyage, ici encore, colore de prestige l'aventure commerciale, mais plus encore, il ne semble pas, sous la plume de Tavernier, y avoir de hiatus entre le registre héroïque et le sujet du négoce : le voyage donne au négociant l'occasion d'un ennoblissement de l'ambition, mais au-delà, l'aventure commerciale semble désormais s'écrire naturellement dans un registre noble.

Enfin, l'image du négociant, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, se trouve également valorisée par le fait que le dessein purement commercial s'accompagne souvent d'ambitions épistémiques. Des marchands comme Tavernier ou Chardin insistent sur cette double ambition, propre au grand voyage commercial de cette période. Le négociant voyageur rattache ici naturellement son récit à la tradition érudite des relations de voyage, d'autant plus que les récits des négociants, souvent particulièrement au fait des mœurs des peuples étrangers, sont des outils précieux de connaissance pour les savants du temps (on sait ainsi l'importance donnée par Bayle, Furetière ou plus tard Voltaire à ces récits « de l'intérieur »). Le profil majoritaire des négociants, bourgeois instruits et curieux, favorise cette collaboration. Il s'établit donc une sorte de collaboration implicite entre la société des lettrés et le commerce. Le commerce a la fonction de donner une impulsion, relayée par la science. Le récit commercial prendra donc souvent la forme d'une somme érudite, tout en ne négligeant pas l'aspect factuel du voyage et l'ambition pragmatique.

Le commerçant acquiert donc en cette période une importance qui se trouve ratifiée doublement, par les instances politiques et scientifiques. Tout se passe comme si, dans le récit de voyage marchand, le profit individuel, le profit scientifique (par l'apport, le recueil de nouvelles connaissances) et le profit pour la nation étaient constamment mis en regard, les trois aspects se mêlant dans l'esprit du narrateur comme du lecteur, au point qu'il a du mal à les distinguer. C'est le cas dans la dédicace de Tavernier au roi, déjà citée :

J'espère [...] que ces Relations exactes et fidèles que j'ai écrites depuis mon retour sur les Mémoires que j'avais recueillis, ne seront pas moins utiles à ma Nation que les riches marchandises que j'ai rapportées de mes voyages¹⁶.

14 *Ibid.*, p. 4-5.

15 *Ibid.*, p. 4.

16 Jean-Baptiste Tavernier, « Epistre au Roy », *op. cit.*, vol. I, p. 3-4.

L'image du marchand est ici protéiforme et complexe. Les relations de voyage, en diffusant le modèle du négociant éclairé, au service de son temps, qui rapporte à ses contemporains une manne tant matérielle qu'intellectuelle, et fait fructifier en même temps que son gain l'image de sa nation, ont contribué à créer un type, en l'idéalisant, et à introduire en littérature l'évocation d'une profession, jusqu'ici largement absente.

De la fatigue, de la sueur et du temps : « prendre bien de la peine »

Au-delà du thème du commerce, discipline et profession spécifique, c'est plus largement le thème du travail qui occupe une place importante dans ces récits. L'activité du négociant s'organise en effet autour de cette notion, condition *sine qua non* et moyen, pour des personnages dont la fortune n'est pas donnée une fois pour toutes, de progresser et d'acquérir bien, notoriété et sécurité. L'activité et la difficulté sont ici les étapes nécessaires de la réussite. Que ce soit chez Tavernier ou chez Chardin, le terme « travail », pourtant relativement rare sous leur plume, est inscrit de façon emblématique dans les textes liminaires de leurs récits, convoqué dès les premières pages comme une sorte de mot clé. Chardin dit ainsi dans sa préface voyager pour « travailler à l'établissement de [sa] fortune¹⁷ », utilisant le verbe dans un sens particulièrement dynamique. Tavernier, lui, dans l'Épître au roi, espère qu'il sera « bien récompensé de [son] travail¹⁸ », si sa relation plaît au souverain, le terme englobant d'une manière assez floue labeur de l'écrivain, effort d'observation au cours du voyage et voyage lui-même.

Ce qui frappe en premier lieu, dans ces récits, dans le traitement de ce thème, c'est sa représentation très concrète et sans euphémisme. L'activité du négociant, bien que noble (il joue de son intelligence et fait commerce de bijoux), recouvre une réalité pénible et contraignante, qui, loin d'être gommée, est ici mise en avant et soulignée. Ainsi, non seulement l'activité est généralement décrite avec des termes délibérément quotidiens et prosaïques (Tavernier parle par exemple, avec un vocabulaire d'épicier, de « faire emplette de diamants¹⁹ »), mais encore les deux voyageurs insistent de manière récurrente sur la fatigue, l'effort déployé et le temps passé. Chardin évoque, songeant à ses efforts pour honorer la commande du roi de Perse, « les grandes peines [qu'il avait] prises pendant quatre ans durant²⁰ ». Même vocabulaire dans la bouche du ministre persan qui, l'avertissant des difficultés des négociations lui dit de se « disposer à [...] prendre bien de la peine, et à avoir beaucoup de patience²¹ ». Ailleurs chez Tavernier, on lit l'évocation des multiples « allées et venues » auxquelles il est contraint pour conclure d'interminables discussions autour du prix de ses bijoux, « ce qui était fort incommode, dit-il, dans un temps de neige et dans une ville pleine de boues²² ». Peine, fatigue, y compris physique, l'exercice du travail est clairement associé à l'idée de pénibilité,

17 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. I, p. 33.

18 Jean-Baptiste Tavernier, « Epistre au Roy », *op. cit.*, vol. I, p. 6.

19 *Ibid.*, vol. I, Livre IV, p. 475.

20 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 207.

21 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 188.

22 Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. I, L. IV, p. 470.

et de contrainte. L'évocation du travail est ici en phase avec la définition donnée par le *Dictionnaire* de Furetière de 1690, qui relie le mot à la notion de peine et l'illustre d'abord par des exemples empruntés au travail manuel et physique (« Occupation, application à quelque exercice pénible, fatigant [...] Les gens de travail sont gens qui sont nés pour porter des fardeaux, labourer la terre²³ »), l'étymologie affleurant nettement encore dans cette acception à connotation péjorative, commune au XVII^e siècle. On comprend mieux, à la lumière de cette définition, pourquoi nos négociants préfèrent le plus souvent utiliser, pour désigner leur activité, des mots à connotation plus abstraite et plus noble, comme « affaires ».

Aux fatigues du travail s'ajoutent pour les négociants les fatigues du voyage, les deux thèmes se superposant nécessairement, comme on l'a vu. Ainsi, chez Chardin racontant la route de Turquie jusqu'en Perse :

je fus obligé d'aller en divers lieux à pied, en une saison de pluie, dans des bois pleins d'eau et de fange, où j'en avais d'ordinaire par-dessus les genoux [...] J'étais épuisé en vérité [...], percé de pluie jusqu'aux entrailles²⁴.

Le négoce se réalise ici au prix des souffrances du voyage et de la conquête difficile de la route, la réussite de l'entreprise et son envergure étant liées à la dimension d'épreuve. Le négociant fait ici figure de « martyr du commerce », et le terme « travail », parfois mis au pluriel, est dans ce contexte utilisé comme synonyme de « tourments » (« l'histoire des travaux que j'ai soufferts et des dangers que j'ai courus en Mingrélie²⁵ », dit Chardin). L'activation de la connotation négative du mot est en même temps un procédé d'insistance pour souligner l'aspect sacrificiel et extraordinaire de l'entreprise. L'énumération des peines donne tout son prix à la réussite finale et à l'importance du gain.

La notion de pénibilité se traduit aussi de manière récurrente dans nos récits par l'insistance sur le temps passé, dépensé, investi, véritable leitmotiv dans les passages relatifs à la description de l'activité. Si le travail ici est parfois épreuve pour le corps, il est surtout épreuve pour les nerfs et nécessite patience et persévérance. On lit ainsi, sous la plume de Chardin :

Je demeurai plus de 4 heures à l'entrée du sérail, tandis que l'intendant allait et venait [...] ; je remerciai le nazar d'avoir été 8 h occupé de mon affaire, car il était plus de 5 h du soir²⁶.

Ou chez Tavernier : « le nazar [...] m'avait envoyé quérir de bon matin²⁷ » ; « j'eus à peine le loisir de m'habiller²⁸ » ; « quelques jours se passèrent sans que nous pussions

23 Antoine Furetière, « Travail », *Dictionnaire universel*, 1690, p. 2055.

24 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. I, p. 226.

25 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. I, p. 141.

26 *Ibid.*, vol. II, p. 86.

27 Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. II, L. IV, p. 473.

28 *Ibid.*, vol. II, L. IV, p. 486.

nous accorder²⁹ » ; « Toute l'après-dinée se passa à estimer mes bijoux³⁰ ». Rappel de la longueur des journées, commencées très tôt et achevées très tard, énumération de dates qui donnent la mesure du passage du temps, comptabilité exacte des heures consacrées au labeur, longueur sans doute mimétique des passages relatifs aux transactions : tout est fait ici pour rendre sensible l'effort consenti et matérialiser, de manière quantifiable, la notion de travail. Le temps est représenté comme l'unité de mesure de la peine, comme l'argent gagné semble ensuite celle de la réussite, de la valeur de l'entreprise.

Parallèlement, l'objet et l'argent, motifs traditionnellement triviaux dans la littérature classique, ou limités aux genres « bas », sont dans nos récits très présents, de manière presque envahissante, dès qu'il s'agit de décrire l'activité marchande. Ainsi chez Chardin, la « marchandise », motif véritablement obsédant, est évoquée au sein du texte dans toute son épaisseur concrète. Les choses chez Chardin existent dans leur pesanteur et dans leur encombrement, et le travail consiste souvent à résoudre des problèmes logistiques : « Nous débarquâmes notre bagage et le mîmes sur 6 petites charrettes³¹ », dit-il par exemple ; « j'en portais la moitié sur moi, l'autre était dans une besace fermée d'un cadenas³² ». L'aspect prosaïque de l'aventure se conjugue étrangement à l'aspect épique du voyage, le narrateur faisant le choix d'un registre médian. L'acceptation de la matérialité de l'aventure se double aussi probablement de l'affirmation tranquille d'une vision pragmatique du monde.

La marchandise est aussi présentée sous un autre angle, sous la plume de Tavernier : il évoque en effet fréquemment le travail en amont des artisans qui ont créé les bijoux et les pièces rares qu'il a la charge de vendre, ici « un petit (sic) horloge, fort bien travaillé³³ », dont il décrit le mécanisme, là un miroir extraordinaire « rond et concave », dont « l'effet était merveilleux³⁴ ». Même si, de toute évidence, le négociant qui fait des « affaires » ne se considère pas sur le même plan que l'artisan qui « travaille » l'objet (Tavernier dit « mes gens » lorsqu'il parle de l'horloger ou de l'orfèvre qui l'accompagnent), même si cet artisan n'est évoqué que de façon lointaine, il n'en reste pas moins que ce travail-là est valorisé à travers l'estimation de la valeur de l'objet et l'enthousiasme de la description. Le négociant, de même qu'il sert d'intercesseur entre l'ici et l'ailleurs, a une position intermédiaire entre l'artisan qui fabrique et le grand qui achète. Fait intéressant : les objets appartenant à l'apparat aristocratique (bijoux, miroirs, poignards...) sont chez Tavernier représentés dans leur processus de fabrication. Tour à tour matériau (les diamants par exemple), objets « travaillés » (le miroir), marchandises, puis objets de plaisir et de prestige. Il leur redonne ainsi une existence concrète et les désacralise, en les replaçant dans un processus économique.

29 *Ibid.*, vol. II, L. IV, p. 470.

30 *Ibid.*, vol. II, L. IV, p. 469.

31 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. I, p. 186.

32 *Ibid.*, vol. I, p. 233.

33 Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. I, L. II, p. 155.

34 *Ibid.*, vol. I, L. III, p. 254.

Parallèlement, l'argent, indissociable dans nos récits de la notion de travail, est un thème omniprésent et protéiforme. Chez Chardin comme chez Tavernier, il est tantôt objet concret (« mon argent était prêt³⁵ », dit Tavernier à la fin du récit d'une importante transaction à la cour de Perse), tantôt unité de mesure abstraite de la « valeur » des choses. Régulièrement, Chardin et Tavernier rappellent ainsi sans complexe la valeur financière des marchandises transportées (« je portais avec moi la valeur de 400 000 livres³⁶ », lit-on chez Tavernier), et les bénéfices réalisés (« je [...] vendis [au roi de Perse] pour 62 000 écus de bijoux³⁷ », dit Tavernier), et plus étonnant, le montant des cadeaux reçus ou donnés, et leur inventaire... Enfin, Chardin, mais surtout Tavernier décrivent de manière détaillée systèmes de monnaies et de change, droits de douane, cours des matières premières. L'argent apparaît ici comme un principe actif, une réalité indéfiniment convertible et malléable, indissociable d'une représentation dynamique de la société, animée par des mécanismes compliqués que le négociant maîtrise avec aisance. La mobilité, la fluidité de l'argent ainsi représenté correspond aussi à une vision fluctuante et ouverte de la notion de fortune. Outil d'une émancipation, l'argent, plus qu'un instrument de pouvoir, est ici représenté comme un instrument de liberté (« j'avais pour faire le voyage un nombre suffisant de ducats³⁸ », dit ainsi Tavernier) et la mesure du résultat de l'action, du travail en particulier. Le rappel plein de fierté de la rémunération des efforts (les bénéfices de la vente), la mise en relation de l'action et du gain, l'évaluation quantitative de la réussite font de l'argent le symbole de l'affirmation d'une classe consciente d'être à la hauteur des possibilités d'une époque. La présence insistante et crue du thème de l'argent, l'omniprésence du critère quantitatif et le refus de l'estompage pudique prennent une dimension relativement provocatrice pour l'époque et, sur le plan littéraire, paraissent pour le moins inhabituels.

En effet, le récit de voyage marchand est ici en rupture radicale par rapport à l'esthétique classique, qui tolère mal le traitement d'un sujet quotidien et « vulgaire » d'une manière concrète et sérieuse. La littérature classique, à l'exception des genres bas, impose des limites rigoureuses à la notion de réalisme, et, comme dit Auerbach dans *Mimesis*, elle s'est coupée des « données de la vie quotidienne et créaturelle de l'homme », de même que des réalités économiques, « avec un radicalisme qu'on n'avait jamais vu³⁹ », dans un effort de sublimation et de stylisation idéales, à l'écart des réalités empiriques dans leur immédiateté sensible. Ici, à l'inverse, se manifeste la volonté de donner une existence littéraire aux réalités concrètes, matérielles et quotidiennes, en particulier dans le domaine économique. Sans doute le fait que la relation de voyage soit considérée comme un genre mineur favorise-t-il cette tendance. En revanche, ce prosaïsme affiché est en discordance avec le caractère historiquement sérieux du genre, rattaché à la tradition érudite et humaniste, et avec le profil essentiellement

35 *Ibid.*, vol. I, L. IV, p. 475.

36 *Ibid.*, vol. I, L. III, p. 253.

37 *Ibid.*, vol. I, L. II, p. 252.

38 *Ibid.*, « Dessein de l'Auteur », vol. I, p. 14.

39 Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 375.

mondain du lectorat de ce genre de récits. Il y a là probablement revendication discrète d'un nouveau réalisme, qui rejoint le discours récurrent dans les textes liminaires des relations de voyage sur l'objectif d'authenticité, de vérité et l'ambition d'une esthétique qui fuit « l'ornatus » rhétorique.

Autre écart du genre par rapport à l'esthétique classique : le thème du travail est volontiers représenté, dans les récits de voyages marchands, sous l'angle de la précision technique et « savante », et de la spécialisation. On songe ainsi à la manière dont Tavernier et Chardin consacrent des livres entiers au détail du déroulement des transactions commerciales (débat sur les prix, précisions sur les usages, vocabulaire professionnel, donné en français et en langue persane, subtilités des feintes commerciales...). On songe également aux innombrables passages où Tavernier expose à son lecteur ses connaissances sur les diamants et autres pierres précieuses, précisant les modalités de leur extraction, leur aspect, la manière de les travailler, au moyen d'un vocabulaire volontiers technique (il parle ainsi de « veines », de « pierres faibles », de « petite glace », termes d'expert auxquels il prend la peine d'initier le lecteur, parfois irrité par tant de professionnalisme, si l'on en juge par la fielleuse et injuste remarque de Voltaire concernant Tavernier dans son *Essai sur les mœurs* : « Tavernier parle plus aux marchands qu'aux philosophes, et ne donne guère d'instructions que pour connaître les grandes routes et acheter des diamants⁴⁰ ».) Si Tavernier et Chardin écrivent pour une part pour les futurs négociants, les digressions techniques ayant une visée informative, on ne peut comprendre la présence de ces passages par cette seule explication. Tout indique dans leurs ouvrages qu'ils ont conscience d'écrire pour un lectorat disparate et essentiellement non averti : l'ambition très large affichée dans les préfaces, les sommes érudites que représentent leurs récits, le souci de distraire réaffirmé de loin en loin en témoignent. Cela traduit de toute évidence la volonté de promouvoir la notion de spécialisation, ici nettement valorisée, à l'opposé de l'idéal de l'honnête homme, qui, selon La Rochefoucauld, « ne se pique de rien⁴¹ ». Cet idéal exigeait en effet de cultiver une formation aussi générale que possible et d'élégantes activités de dilettantes, subordonnées à l'art de la conversation en société, ainsi que l'opposition à toute forme de spécialisation, jugée pédante ou ridicule. On lit chez Pascal : « Il faut qu'on en puisse dire ni : "il est mathématicien", ni "prédicateur", ni "éloquent", mais "il est honnête homme". Cette qualité universelle me plaît seule⁴² ». Les négociants voyageurs, rompant avec cette conception, opposent sérieux et dilettantisme, et contribuent à diffuser les notions, jusque-là marginales, de « métier » et de « compétence », le récit de voyage, genre de la disparate, étant paradoxalement le lieu où s'affirment ces idées. La valeur de professionnalisme et de spécialisation s'applique du reste dans le récit à presque tous les sujets : ainsi, le domaine politique et diplomatique, où le dilettantisme est dénoncé (on songe aux passages, nombreux sous la plume de Chardin ou Tavernier, où ils raillent

40 Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, 1963, t. 2, ch. CLVII, p. 404.

41 La Rochefoucauld, *Maximes*, 1967, maxime 203.

42 Blaise Pascal, *Pensées*, 1961, fragment 440.

l'incompétence et l'amateurisme des ambassadeurs dépêchés par le pouvoir pour défendre les intérêts de la Compagnie des Indes naissante : « il y a lieu de croire, dit par exemple Chardin, que la Compagnie française ne connaissait point du tout le négoce de Perse, quand elle l'envoya demander par des députés [...] »⁴³). Derrière la raillerie, pointe parfois l'opposition de classes, l'ambassadeur étant souvent gentilhomme et agissant, comme dit Chardin, « malgré les avis et les remontrances des marchands de la Compagnie »⁴⁴. ... Le voyage lui-même se professionnalise, sous la plume de Chardin ou Tavernier, qui l'évoquent en bien des endroits comme s'il s'agissait d'une profession à part entière et d'une affaire de spécialistes. Pour ces hommes chez qui le voyage se décline quasiment à l'échelle d'une vie et pour qui activité professionnelle et voyage sont intimement mêlés, il ne s'agit pas que d'une expérience ponctuelle ou d'un moyen. Avant d'être joailliers ou négociants, Chardin et Tavernier sont d'abord des voyageurs, statut social définitif et principal. « Je veux leur apprendre, dit Tavernier en parlant de ses lecteurs, de quelle manière on voyage en Orient »⁴⁵.

Même si le travail est largement évoqué dans les récits des voyageurs marchands, sous des aspects extrêmement divers et très concrets, la présence de ce thème ne va pas jusqu'à une véritable réflexion sociale exhaustive. Ainsi, le travail des humbles, du petit peuple laborieux, n'est pour ainsi dire jamais sujet du récit. Nous ne savons rien ou presque, par exemple, de l'activité du peuple de Perse, le regard du voyageur se concentrant essentiellement sur le monde de cour et sur des activités nobles. La distinction lexicale entre « affaires » et « travail » est encore sensible sous leur plume, la notion de travail ayant en somme été valorisée avant le mot. C'est pourquoi l'on est d'autant plus frappé lorsque intervient, de manière inattendue, un changement de perspective. C'est le cas dans certains passages du second volume des *Voyages* de Tavernier, où il parle des mines de diamants en Inde, consacrant quelques pages à la description du travail des ouvriers indiens dans les mines de diamants. Tavernier décrit ainsi par le menu le déroulement d'une journée pour une famille d'ouvriers, en évoquant les hommes, les femmes et les enfants, le contrôle incessant dont ils font l'objet, l'aspect exténuant de leur besogne, les conditions extrêmes dans lesquelles s'exerce ce travail. Le passage est original à plus d'un titre : d'abord parce qu'il représente les gestes de travail d'un petit peuple misérable radicalement absent de la littérature ; ensuite parce que, fait rare chez Tavernier, cette description ne semble pas subordonnée à un intérêt utilitaire, pragmatique ou mercantile (alors que dans la plupart des passages concernant les mines de diamants le choix des sujets est conditionné par cet intérêt) ; enfin, parce que l'on relève dans cette description, le temps d'une notation discrètement modalisée, une participation affective au discours et une tonalité de compassion : « ces pauvres gens, dit Tavernier, ne gagnent tous les ans que 3 pagodes [...], encore faut-il que ce soit de ceux qui sachent bien leur métier »⁴⁶. La

43 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 202.

44 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 203.

45 Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. I, L. I, p. 93.

46 Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. II, L. II, p. 296.

pénibilité du travail, l'injustice d'une condition ne donnent pas prise ici à autre chose qu'une remarque ponctuelle, et ne servent en aucun cas au développement d'une réflexion sociale ou à la remise en cause d'un système. Tout au moins le voyageur transmet-il à travers son texte des éléments documentaires, virtuellement utilisables comme arguments par les futurs philosophes.

La réussite par le travail : le travail comme valeur

Si le travail ne fait pas l'objet encore à cette période d'une réflexion systématique, il s'affirme nettement dans nos récits comme une valeur et ne se limite pas, loin de là, à un thème littéraire. Cette valorisation du travail, qui gagne du terrain à la fin du XVII^e siècle, à la fois dans les esprits et, plus timidement, en littérature, s'affirmera de plus en plus au cours du siècle des Lumières, que nos récits de voyage annoncent et préparent sur bien des points, de manière lointaine. On mesure ainsi l'écart de perception entre la définition déjà évoquée du mot « travail » dans le *Dictionnaire* de Furetière, où la connotation péjorative domine largement, et où l'on ne relève aucune lecture « morale » du terme, et celle donnée dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, près d'un siècle plus tard (1751-1772) : « c'est l'occupation journalière à laquelle l'homme est condamné par son besoin, et à laquelle il doit en même temps sa santé, sa subsistance, sa sérénité, son bon sens, et sa vertu ». Si l'aspect contraignant du travail affleure toujours, il est en même temps présenté ici comme « nécessaire » et source de bienfait moral et d'élévation.

Dans les récits de voyages marchands de la fin du XVII^e siècle, la perception du travail est, comme nous l'avons vu, clairement positive, l'aptitude au travail, qu'il soit individuel ou collectif, étant considérée comme une attitude moralement louable, indissociable de l'idée de progrès et de prospérité. Valorisé pour lui-même, l'usage du travail ne se limite pas à l'activité professionnelle « rentable » chez nos négociants voyageurs, mais concerne tous les domaines de la vie : on voit ainsi, dans son *Voyage*, comment Chardin, dans les instants où il est contraint dans son activité de négoce au désœuvrement, soit par l'attente forcée d'un papier ou d'un colis, soit par les rigueurs du climat, s'astreint pourtant à travailler sans relâche, à accroître son érudition par exemple. Le travail est ici une valeur, bien au-delà de son seul aspect utilitaire.

Cette perception positive du travail prend tout son sens, de toute évidence, chez eux, par rapport à un système de pensée. Elle est indissociable, tout d'abord, de ce qui chez eux pourrait être qualifié de « philosophie de l'action » et de « philosophie de l'acquis ». Philosophie de l'action dans un premier temps : on est ainsi frappé, chez nos voyageurs, par l'insistance sur la notion de « faire ». Dans le préambule de ses *Voyages*, où il raconte ses débuts, Tavernier multiplie ainsi en quelques pages les verbes d'action (« que j'ai rapportées », « je l'ai fait », « ma façon d'agir⁴⁷ »), souvent subordonnés de manière significative à des verbes de volonté, qui impriment au récit une dynamique et une énergie très particulières. De même, on est frappé par l'importance de la notion

47 Jean-Baptiste Tavernier, « Epistre au Roy », *op. cit.*, vol. I, p. 4.

de performance, qui se traduit par des critères quantitatifs (« plus de 60 000 lieues », « pendant l'espace de quarante ans⁴⁸ ») : les termes quantitatifs donnent la mesure ici de l'activité déployée, comme si la quantité était ici en relation avec la qualité. Au-delà, on relève chez Tavernier et chez Chardin une morale du temps plein et un culte de l'utile. Tavernier dit ainsi dans la dédicace de ses *Voyages* avoir, depuis son retour, « une espèce de honte de [se] voir inutile à [son] pays⁴⁹ ». L'association implicite entre vertu et travail est ici manifeste. Tavernier ensuite, dans un passage déjà cité, espère que « ces relations ne seront pas moins utiles à [sa] Nation que les riches marchandises [qu'il a] rapportées⁵⁰ ». Le mot « utile », décliné à l'infini dans les pages du récit, apparaît ici comme un véritable leitmotiv. Tout acte, tout ouvrage, toute entreprise doit ici avoir une fin productive, produire un résultat, le profit individuel (le « gain légitime » dont il parle) devant fructifier encore en profit pour autrui, dans une logique de démultiplication des résultats, comme en écho à la parabole des Talents. Tavernier propose ici en outre une vision particulièrement dynamique du gain, qui, loin d'être seulement amassé ou gagné, circule et « travaille », à la manière d'un matériau mobile et transformable. Le culte de « l'utile » est à ce point présent dans nos récits que même la curiosité intellectuelle y est reliée. Chardin, dans une phrase déjà mentionnée, relie activité des peuples européens et curiosité (« ces peuples [les peuples orientaux] sont moins actifs [...] et moins curieux que nous ne sommes⁵¹ »), créant ainsi une étrange équivalence entre passion de voir et désir du gain. La curiosité, terme inscrit avec insistance au cœur des récits de voyage et apparemment dissonant par rapport à la morale de l'utilité, y est paradoxalement intégrée, l'exigence de « rendement » intellectuel répondant en écho à l'impératif de profit commercial.

La valorisation de la notion de travail est aussi en rapport avec une « philosophie de l'acquis » : il y a, très présente chez nos voyageurs marchands, une représentation ouverte de l'existence, où le parcours individuel se construit, se décide, se fabrique, se conquiert. De manière significative, Tavernier, dans son préambule, présente le début de sa vie de voyageur comme une « seconde naissance » (« je suis venu au monde avec le désir de voyager⁵² »), qui annule ou transforme la vie précédente. La vie dans son ensemble, selon une logique presque « existentialiste », est dès lors conçue comme un ouvrage, animée par une dynamique d'apprentissage (« je souhaitais, dit Tavernier, apprendre quelque chose d'un métier qui pouvait me servir⁵³ »), d'effort de progression rationalisé. Dans le récit de ses années de formation, Tavernier met en relief l'aspect autodidacte et volontariste de sa démarche où, contrairement à de nombreux récits d'apprentissage, presque rien n'est dû à la chance ou au hasard (« j'obtins mon congé⁵⁴ », « voulant voir de nouveaux

48 *Ibid.*, « Dessein de l'Auteur », vol. I, p. 23.

49 *Ibid.*, « Epistre au Roy », vol. I, p. 3.

50 *Ibid.*, « Epistre au Roy », vol. I, p. 4.

51 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 12.

52 Jean-Baptiste Tavernier, « Dessein de l'Auteur », *op. cit.*, vol. I, p. 7.

53 *Ibid.*, « Dessein de l'Auteur », vol. I, p. 8.

54 Jean-Baptiste Tavernier, « Dessein de l'Auteur », *op. cit.*, vol. I, p. 11.

pays⁵⁵ »). De même, si nos voyageurs marchands insistent volontiers sur le résultat de leur action (enrichissement, ennoblissement, reconnaissance sociale), ils mettent toujours ce résultat en rapport avec l'effort déployé pour l'atteindre, la description du processus prédominant largement. Ainsi Tavernier dans son préambule rappelle le faible pécule dont il disposait au début de son aventure (quelques ducats, gagnés en travaillant), et insiste par ailleurs régulièrement au fil du récit sur le bénéfice retiré des négociations à la cour de Perse, comme pour mettre en tension les deux pôles de la vie, les deux termes de l'équation, et souligner le chemin parcouru. Dans ces récits, la progression vers la réussite semble épouser la courbe de l'expérience, autre valeur largement mise en évidence ici. Chardin comme Tavernier soulignent volontiers la différence entre leur ignorance du début, cause d'erreurs et d'échecs, et le savoir-faire conquis ensuite, dans le domaine du voyage, des usages étrangers et de l'activité professionnelle. Cette différence transparaît souvent dans le contraste entre le récit au passé simple des faits anciens et le discours au présent du narrateur plus averti. Ainsi, chez Chardin, on lit dans une même page le récit d'une transaction (« j'eus beaucoup de peine à conclure le marché⁵⁶ ») et le commentaire *a posteriori* au présent des vérités générales (« il faut bien connaître le génie du pays et de la cour pour n'être pas leur dupe⁵⁷ »). Dans cette vision dynamique de l'existence, le travail joue un rôle central. Il en est le moteur et le principe de mobilité, non seulement comme synonyme d'une activité qui produit un résultat, mais comme synonyme de mûrissement (« j'eus le temps de bien connaître la qualité et le génie de [ces] peuples⁵⁸ », dit ainsi Tavernier). Le travail est ici fermentation de l'expérience, et se fonde non seulement sur l'action mais, le récit des négociations à la cour de Perse en atteste, sur les qualités d'observation et sur la persévérance. Cette philosophie de l'acquis, fondée sur le travail, trouve son illustration la plus spectaculaire, dans nos récits, dans le thème de l'ascension sociale. Dans une sorte de raccourci stylisé, le texte met en scène l'itinéraire ascendant d'une vie et le lien implicite entre travail et récompense.

La notion de travail, perçu comme valeur, est donc à lire dans ces récits en corrélation avec d'autres, qui s'organisent en système : persévérance, mérite, observation, calcul et raison, industrie, application, productivité, initiative, utilité... Autant de valeurs ayant eu jusque-là en littérature un statut plutôt marginal, présentes avec insistance dans le genre des relations de voyage, qui en est comme le résumé programmatique. Ces valeurs commencent, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, à s'imposer dans la société, tout comme à l'ancien système littéraire et humaniste. En filigrane se lit l'affirmation d'une catégorie sociale, bourgeoisie aisée et cultivée, et classe marchande, pour qui la période colbertiste a représenté un puissant moteur, et pour qui la littérature de voyage, genre informel, incarne une certaine liberté de ton, tout en étant placée sous le signe d'une utilité générale et de la tradition érudite. On

55 *Ibid.*, p. 14.

56 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 123.

57 Jean Chardin, *op. cit.*, vol. II, p. 124.

58 Jean-Baptiste Tavernier, « Dessein de l'Auteur », *op. cit.*, vol. I, p. 23.

note par exemple avec quel aplomb Tavernier, dans sa dédicace au roi, s'auto proclame représentant idéal de la gloire française, dans une prise de pouvoir symbolique, qui s'accompagne aussi d'une revendication d'émancipation culturelle, à travers l'accès à l'activité littéraire. Ce qui frappe cependant, c'est de voir que, dans les récits de voyages marchands, deux systèmes de valeurs coexistent parfois de manière inhabituelle : l'éloge du travail voisine avec l'éloge de la bravoure, l'évocation crue de l'argent et de tâches prosaïques avec l'attitude héroïque, l'idéal de maîtrise de soi et de sang-froid avec le pragmatisme. Tout se passe ici comme si, à travers la figure du voyageur, ces récits réalisaient une synthèse entre deux codes, l'idéal de l'honnête homme étant, non pas contesté, mais réinterprété à la lumière des valeurs nouvelles. Le négociant voyageur, mettant, comme Tavernier, sur le même plan « industrie » et « courage », et les donnant comme également représentatifs des sujets de Louis XIV, indique une fructueuse troisième voie et un nouvel idéal, dont il serait le héros. De manière significative, l'éditeur du *Voyage au Levant* d'un autre négociant voyageur, Paul Lucas, écrira plus tard dans la préface de l'ouvrage, publié en 1712 :

celui qui lit une relation, sans travail, et le plus souvent avec quelque plaisir, profite des lumières qu'un voyageur ne s'est acquises qu'avec des peines et en s'exposant à des dangers infinis⁵⁹.

La notion de travail trouve, dans cette participation du voyageur à l'aventure érudite, et à cette redéfinition de l'honnête homme, l'occasion indéniable d'un ennoblissement durable.

59 Paul Lucas, *Voyage du sieur Paul Lucas, fait par ordre du Roy dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique*, 1712, vol. I, p. V.

Références

- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (trad. C. Heim).
- CHAPELAIN, Jean, *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale, 1880-1883, vol. II (éd. P. Tamizey de Larroque).
- CHARDIN, Jean, *Journal du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales, par la mer Noire et la Colchide*, suivi de *Voyage de Paris à Ispahan*, Paris, Maspero (La Découverte), 1982 [1686], 2 vol. Nous citons Chardin dans la réédition de 1982.
- — —, *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam, J.-L. de Lorme, 1711.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts, savoir ... Le tout extrait des plus excellens Auteurs anciens & modernes. Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetière, Abbé de Chaligny, de l'Académie Française*, La Haye et Rotterdam, Leers, 1690.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954 (éd. P. Clarac).
- LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, Paris, Classiques Garnier, 1967 (éd. J. Truchet).
- LUCAS, Paul, *Voyage du sieur Paul Lucas, fait par ordre du Roy dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique*, Paris, Nicolas Simart, 1712.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier, 1961 (éd. V. Brunschvicg).
- PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.
- TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier, écuyer, baron d'Aubonne, qu'il a faits en Turquie, en Perse et aux Indes pendant l'espace de quarante ans, et par toutes les routes que l'on peut tenir, accompagnés d'informations particulières sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coutumes et le commerce de chaque païs ; avec les figures, le poids et la valeur des monnoyes qui y ont cours*, Paris, Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676, 2 vol.
- VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Paris, Garnier, 1963 (éd. R. Pomeau).



Métiers d'antan et langue menacée : la survie littéraire de l'occitan moderne

CATHERINE PARAYRE

L'occitan, langue traditionnelle de la majeure partie du sud de la France, ainsi que du Val d'Aran en Espagne et de quelques vallées alpines en Italie, comporte six groupes linguistiques (l'auvergnat, le gascon, le languedocien, le limousin, le provençal et le vivaro-alpin). Langue florissante jusqu'au XIII^e siècle — c'est, par exemple, la langue des troubadours, qui eurent une influence importante sur le développement de la littérature européenne —, elle entre dans le déclin à la suite de la croisade dite albigeoise (1209-1229), lorsque les territoires où elle est parlée tombent sous le contrôle de la couronne de France. La répression est violente et détruit les structures sociales existantes. Au cours des siècles, l'occitan en vient de plus en plus à être considéré comme un agrégat de patois. Les lois sur l'éducation des années 1880, dites lois Jules Ferry, fournissent un exemple de cette idéologie. Elles imposent le français à l'école et indiquent explicitement la volonté des pouvoirs publics d'éliminer l'usage des autres langues de France. De nos jours, l'occitan est sur le point de disparaître, alors qu'il représentait encore dans la première moitié du XX^e siècle une large minorité linguistique d'Europe, avec environ treize millions de locuteurs. Encore parlé par une partie de la population âgée, il n'a plus de locuteurs natifs depuis les années 1960. Il n'est plus langue de communication, ne joue plus aucun rôle dans la production socio-économique et ne fait plus guère apparition qu'au rang des curiosités touristiques du passé. Certes, les institutions françaises ont fait quelques concessions, par exemple en autorisant l'enseignement facultatif (et peu développé) de l'occitan comme langue non native pour une minorité d'élèves et d'étudiants, mais la société française continue de voir dans l'occitan un patois employé par les classes rurales et ouvrières les moins éduquées et, économiquement, les moins favorisées. L'article 2 de la Constitution française précise que « la langue de la République est le français » et la longue tradition centralisatrice du pays compromet les initiatives prises de part et d'autre pour promouvoir l'ensemble des langues de France.

Il existe pourtant, côté occitan, de nombreuses tentatives pour sauver la langue et, fréquemment, quelle que soit l'époque ou la sensibilité politique des mouvements et des personnalités impliquées, on accorde une place de choix à la promotion d'une

littérature dans cette langue. Il s'est ainsi développé depuis le milieu du XIX^e siècle une littérature occitane dont l'état présent peut être qualifié de la sorte :

La situation actuelle, depuis quelques décennies, offre le paradoxe d'une littérature qui s'épanouit et donne le meilleur d'elle-même, alors que la langue est en train de mourir ou, du moins, est à son nadir. Ceci veut dire que des auteurs meilleurs et plus nombreux écrivent, alors que de moins en moins d'individus (y compris parmi leurs lecteurs) parlent la langue. Donc, étant donné que ces écrivains se trouvent coupés de la base dialectale de la langue, ils sont amenés à utiliser un langage de haute culture — synthétique, plastique, chimique — de leur propre création, ainsi qu'à incorporer tout ce qui leur est disponible dans la littérature mondiale. Ils créent leur propre univers littéraire pour remplacer celui, concret, qui s'effondre autour d'eux¹.

Une date importante dans cette évolution est celle de 1854, avec la création du Félibrige, mouvement provençal dont le chef de file est Frédéric Mistral. Le Félibrige inclut dans son programme diverses activités culturelles, de nombreuses festivités, la publication de revues et la production d'une littérature écrite. En particulier, Mistral publie *Mirèio / Mireille* en 1859². Fort bien reçue à Paris dans sa traduction française, enthousiasmant Alphonse de Lamartine, cette épopée provençale, doublée d'une histoire d'amour romantique, valut à son auteur l'obtention du prix Nobel de littérature en 1904. En 1945, à la fin de la Seconde Guerre mondiale et en réaction au traditionalisme et au conservatisme politique du Félibrige, l'Institut d'Études Occitanes est créé à Toulouse. On peut citer Robert Lafont parmi ses auteurs les plus engagés.

Le développement d'une littérature dans une langue qui, pendant des siècles, n'a eu guère de support écrit, témoigne, de toute évidence, d'engagements socioculturels et sociolinguistiques. Expérimentant avec des formes littéraires (par exemple, le roman) qui lui ont longtemps été inconnues, réservées qu'elles étaient aux littératures dominantes, une telle littérature est souvent de nature programmatique, porteuse d'un message militant. Lafont définit cette situation de la façon suivante :

Dans leur effort pour compenser, en lui prenant ses armes, la littérature dominante, ou se démarquer d'elle pour retomber dans ses marques, les écrivains en langue dominée fabriquent non pas la littérature équivalente à la maîtresse du jeu, comme ils l'entendent, mais une littérature au second degré, [...] comme une hyper-littérature³.

-
- 1 William Calin, *Minority Literatures and Modernism*, 2000, p. 320 (ma traduction). La citation originale est : « The present situation — going back a number of decades — offers the paradox of a literature flourishing at its greatest as the language itself is in the process of dying or, at least, is at its nadir. This means that more and better writers write while fewer people (including readers) speak, and therefore that as the writers find themselves severed from the living dialect base of the language, they have to rely upon the high-culture tongue — synthetic, plastic, chemical — of their own making, and can also rely upon and incorporate all of the world literature available to them. They create their own literary universe to replace the concrete one which is collapsing around them. »
 - 2 Frédéric Mistral, *Mirèio / Mireille*, 1966. À noter que les auteurs occitans traduisent souvent eux-mêmes leurs œuvres, comme c'est le cas chez Mistral, ainsi que chez les autres auteurs ici étudiés, à l'exception de Jean Boudou.
 - 3 Robert Lafont, « Bilinguisme d'écriture et ton littéraire », 1995, p. 44.

En raison de l'affaiblissement de la langue, « tout individu en l'espace occitan » et dans la littérature occitane « rejoue le *drame* de l'occitanité. Il est acteur et drame lui-même⁴ ». La mort de la langue devient le fait majeur de la littérature et de toute conscience d'occitanité parmi les derniers individus à la parler.

En somme, la littérature occitane, chargée d'une lourde problématique linguistique, travaille inlassablement l'idée, la possibilité ou, plutôt, l'illusion d'une identité collective qui serait ancrée dans la langue et dans un passé révolu, alors qu'aux yeux de nombreux écrivains et dans les images d'œuvres encore plus nombreuses, cette identité ne trouverait paradoxalement aucune réalisation, c'est-à-dire qu'elle serait formulée, parfois avec virulence, dans la conscience qu'elle n'existe pas. Le discours occitan est en ceci typique du discours minoritaire confronté à « l'idéologie hégémonique de l'Occident⁵ ». En effet, selon Abdul JanMohamed et David Lloyd, le discours minoritaire est souvent le produit de sa relation antagoniste et inégale avec le discours dominant⁶. Pour reprendre des termes de Karl Marx, il exprime généralement une misère qu'il sublime⁷. Dans certains cas, le discours minoritaire et, donc, la littérature minoritaire s'attachent précisément à revaloriser et re-thématiser les valeurs et pratiques que le discours majoritaire critique⁸. En d'autres termes, le discours minoritaire n'est pas tant aux prises avec une question d'identité qu'avec la notion de « non-identité » que lui assigne le discours dominant⁹.

En outre, la perte de la langue se conjugue, dans le cas occitan, à la perte d'un mode de vie, rural le plus souvent. Par ruralité, on entend le travail agricole traditionnel, l'artisanat, mais aussi les métiers touchant à l'activité fluviale. La progression du français se produit dans une société en mutation : les campagnes se vident, l'industrialisation croissante aboutit au déplacement des emplois du milieu rural au milieu citadin et, avec les moyens de communication modernes, l'usage du français progresse au détriment de l'occitan. La littérature reflète ces conditions socio-économiques, et ceci, sous différentes formes, soit pour évoquer avec nostalgie et sur un ton idyllique la ruralité disparue, soit pour servir de motif littéraire, fréquemment dans le but d'évoquer un espace littéraire et linguistique fantasmagorique, pétri de science-fiction et de magie. Un critique tel que Philippe Gardy déclare dans une étude sur la ruralité dans les textes occitans que ceux-ci « entretiennent avec ce "terroir" qui n'en est plus vraiment un des rapports étranges. À la fois distendus et tyranniques, tordus sinon torturés. Parce que la relation langue / territoire s'y est à la fois défaite, déliée [...] et recomposée autrement¹⁰ ».

4 Robert Lafont, « Productivité culturelle et domination », 1979, p. 16.

5 Abdul R. JanMohamed et David Lloyd, *The Nature and Concept of Minority Discourse*, 1990, p. 8.

6 *Ibid.*, p. 4.

7 *Ibid.*, p. 5.

8 *Ibid.*, p. 8.

9 *Ibid.*, p. 16.

10 Philippe Gardy, « Ruralité et modernité dans la littérature occitane contemporaine : l'exemple du roman entre 1950 et 1990 », 1993, p. 100.

L'évolution des dernières années annonce néanmoins une nouvelle orientation et il convient de signaler que les œuvres de littérature occitane les plus récentes délaissent peu à peu la question linguistique. Elles n'en font plus un thème littéraire, de même qu'elle décrivent de moins en moins souvent le milieu où la langue a été le plus employée.

Pourtant, la ruralité (le travail agricole et l'artisanat) a longtemps été un motif de prédilection dans les lettres occitanes, au point que cette thématique a souvent été interprétée comme le signe d'un repli identitaire et d'une littérature appauvrie. Or, une lecture différente est possible, qui nuance et met en contexte la première, parfois même la réfute. En effet, à bien lire certaines de ces œuvres, il apparaît que le thème du travail en milieu rural se double, d'une part, de considérations qui affirment subtilement la nécessité de s'affranchir d'un semblable mode de vie et que, d'autre part, il met fréquemment en relief le rôle de l'écrivain en tant qu'acteur social extérieur à l'environnement décrit. Ainsi, le discours sur la ruralité dans de nombreuses œuvres occitanes peut être compris comme symptomatique d'une période et d'une littérature en mutation, tout aussi bien chez Mistral, dont l'influence considérable dans les milieux occitanophones ne saurait être ignorée, que chez des auteurs moins connus, que leurs textes soient de nature intimiste, témoignages du quotidien ou, à l'opposé, œuvres utopiques qui transforment la ruralité en un monde irréel¹¹.

Le chef de file : Frédéric Mistral

Dès les débuts du Félibrige, Mistral a chanté les mérites de la vie rurale dans sa Provence natale : la vie au mas est un lieu autarcique et prospère sous l'autorité du patriarche ; les membres de la famille, les employés et les voisins se retrouvent pour les récoltes ; le dur labeur est aussi l'occasion de réjouissances ; la beauté de la nature et la culture occitane sont idéalement sources de bonheur. L'illustration la plus probante est celle que contient *Mirèio / Mireille*. Fille d'un riche propriétaire, Mirèio tombe amoureuse d'un jeune homme de condition modeste. Mais les parents, qui souhaitent

11 Trois des cinq auteurs dont l'œuvre a été retenue pour la présente étude sont des femmes. La raison est double. D'une part, la littérature occitane a fréquemment fait de la femme un symbole linguistique. Mistral a, à plusieurs occasions, expliqué en termes explicites le rôle qu'il envisage pour les femmes provençales, voyant en celles-ci le symbole de la culture et de la langue occitanes, allant jusqu'à créer des fêtes populaires pour célébrer leur beauté. Pour sa part, Joseph d'Arbaud, autre auteur de renom en Provence, a reproché à ces mêmes femmes d'avoir été les premières à abandonner l'occitan pour le français et à négliger la transmission du savoir traditionnel (voir Joseph d'Arbaud, « Préface », dans E. D. Farfantello, *Li lambrusco*, Avignon, Caburle, 1934, p. x-xix ; et Frédéric Mistral, *Discours de Mistral*, Aix-en-Provence, Félibrige, 1941). D'autre part, de nombreuses femmes ont produit des œuvres littéraires dans les langues régionales à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle en France, sans doute parce que le domaine littéraire leur aurait été fermé, si peu qu'elles aient essayé de se faire une place dans la littérature de langue française et auprès de maisons d'édition parisiennes. Sur ce point, voir Colette Cosnier, *Le silence des filles : de l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001, p. 59 ; et Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France : le mouvement littéraire et régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 149-151.

pour leur unique enfant une union socialement avantageuse afin d'assurer la succession du mas, s'opposent au mariage et chassent cette dernière. Désespérée, Mirèio cherche refuge dans une église éloignée, où elle meurt d'épuisement. Même si le poème est une incantation à la vie rurale provençale, comment ne pas y trouver une condamnation sans appel de ce milieu ? La vie des mas, certes idéalisée, conduit Mirèio à la mort. Dans cet environnement, — nous suggère-t-on —, seuls l'argent et le statut social comptent, justement pour reproduire les structures de cette société agricole. Mirèio meurt de ne pas vouloir s'intégrer aux structures sociales traditionnelles. Héritière, jeune, elle incarne l'avenir, celui de la famille, mais aussi celui du mas et de la langue. Mais, en s'opposant à ses parents, en prenant la fuite, elle refuse cet héritage. La vie idyllique du mas et des travaux agricoles est, à ses yeux, un enfer. Mistral, chef de file d'un mouvement de défense de l'occitan, chantre de la ruralité la plus traditionnelle, dépeint la fin de celle-ci dans son plus grand chef-d'œuvre et, plus encore, infirme toute idée d'attachement nostalgique et idéalisé à la société qu'il entreprend de défendre.

Une semblable problématique sera exprimée quelques années plus tard dans *Lou pouémo dóu Rose / Le poème du Rhône* (1897), récit fantastique qui met en scène une jeune orpailleuse des bords du Rhône et un prince venu du Nord qui descend le fleuve afin de retrouver ses origines provençales. La liaison tourne au drame ; les deux jeunes gens meurent noyés lorsque l'ancien bateau qui les transporte, voulant éviter un bateau à vapeur, innovation technique encore peu répandue sur le Rhône, heurte la pile d'un pont et cause le naufrage. Le batelier, qui voit son bateau couler, déclare laconiquement : « C'est la fin du métier¹². » À un niveau figuratif, l'accident est le symbole du bouleversement des relations économiques dans la région. L'ancienne batellerie, qui, comme le montrent plusieurs descriptions du poème, avait enrichi les villes de la vallée du Rhône, n'est plus rentable ; les bateaux à vapeur sont plus rapides et emploient moins d'équipage que les bateaux d'antan, qui descendaient le fleuve en suivant les courants et le remontaient grâce au halage. Comme dans *Mirèio*, la petite orpailleuse du Rhône représente la culture provençale. Elle porte le nom de l'Angloro qui, en occitan, désigne un lézard gris, alors que le prince venu de Hollande se transforme en « drac », monstre aquatique, sorte de serpent malfaisant qui hante les eaux du sud de la France, aussi bien dans l'œuvre mistralienne que dans la tradition orale et dans de nombreux textes d'autres auteurs occitans ; dans le poème de Mistral, le « drac » parvient à dévorer le lézard lorsque les deux amants sont engloutis par les eaux. En fait, les amis de la jeune fille pensent que la noyade et l'accident du bateau ont été sciemment causés par ce prince qui, tout comme les bateaux à vapeur, vient du Nord et qui, par son pouvoir magique, serait parvenu à ruiner la batellerie d'antan, mais aussi, avec la disparition de l'Angloro, l'orpaillage, petit métier qui consiste à ramasser les pépites d'or sur les rives du fleuve, et symboliquement toute une économie. Texte d'une grande poésie, *Lou pouémo dóu Rose / Le poème du Rhône* allie brillamment

12 Frédéric Mistral, *Lou pouémo dóu Rose / Le poème du Rhône*, 1966, p. 337. L'original occitan est le suivant : « Es la fin dóu mestié. », p. 336.

une histoire d'amour romantique à l'adaptation de légendes occitanes et à l'évocation de lumineux paysages méditerranéens. Mais, fondée sur une base socio-historique, la trame de cette histoire offre aussi une fresque grandiose de la mort d'un milieu et d'une langue. Encore une fois, Mistral, défenseur de sa langue et de sa région, en montre la faiblesse économique et son incapacité à produire un mode de vie mieux adapté aux progrès de la fin du XIX^e siècle.

Témoignages de la ruralité

Cette critique suggérée, malgré l'esthétisation d'un mode de vie pourtant difficile et les appels vibrants à perpétuer l'environnement traditionnel, se détecte également dans le compte rendu du quotidien et dans des témoignages souvent autobiographiques qui, en fait, émettent directement de pareilles réserves et qui, même si elles sont mêlées à l'éloge, situent explicitement le rôle de l'auteure (puisque'il s'agit ici d'œuvres écrites par des femmes), à savoir que, pour celle-ci, écrire l'occitanité et la tradition équivalait à se détacher du milieu étudié. À ce titre, la carrière et la production littéraires de Calelhon, en français Julienne Fraysse-Séguret (1891-1981) sont exemplaires. Peu connue hors du cercle réduit de ses collègues occitanophones du Rouergue, c'est-à-dire approximativement le département de l'Aveyron dans la partie languedocienne de l'aire linguistique occitane, Calelhon a co-fondé une association de lettres occitanes, Lo Grelh roergàs (encore active de nos jours, cette association continue à publier une revue trimestrielle) et a rédigé plusieurs recueils de poèmes, de même que des contes, une histoire de la littérature occitane, un roman, du théâtre et, ce qui nous intéresse ici, un ouvrage autobiographique, *Lo pan tendre* en deux volumes¹³, dans lequel elle raconte la vie de sa famille, son enfance et son adolescence. Indéniablement, son récit idéalise le village où elle a grandi et le travail des artisans qu'elle a observés. Né dans une famille paysanne, son père était menuisier, mais travaillait aussi souvent à la ferme. Sa mère était modiste. Calelhon adulte rédige de longues pages sur le bonheur agreste, les travaux des paysans et des artisans, la simplicité heureuse :

J'ai vu le dernier cordonnier à son échoppe battre la semelle et tirer le ligneul sous les yeux des passants. Mes mains d'enfant curieuse ont essayé de faire tourner le rouet de la dernière fileuse et de lancer la navette du dernier tisserand. Sous le hangar des fermes dormaient les araires de bois des antiques labours et les charrues Dombasle ouvraient maintenant des sillons où levaient le maïs et le froment¹⁴.

13 Calelhon, *Lo pan tendre : Lizerac*, 1977, vol. I ; et *Lo pan tendre : Lo país negre*, 1978, vol. II. En général, la traduction française que fournit Calelhon ne reflète pas précisément les choix linguistiques et stylistiques de la version occitane et aboutit à une version plus nostalgique et plus militante en ce qui concerne la sauvegarde de la langue, peut-être parce qu'elle est destinée à un public différent.

14 Calelhon, *Lo pan tendre*, op. cit., vol. I, p. 38. La citation occitane est la suivante : « Aï vist lo darrièr cordonièr battre la semèla sul taùlièr davant sa fenèstra al agach del monde. Las mias manetas de maïnada curiosa an assachat de far virar lo rodèt de la darièra fialaïra e de lançar la naveta del teisseire darrièr. Los araires d'un còp éro dormissian dins las cors de las bòrias, e se laurava ambe la Dombala » (p. 37).

Ce discours se double cependant d'un autre, qui précisément remet en cause le premier. En effet, Calelhon remarque à plusieurs reprises qu'elle vit dans un monde en transition. En est pour preuve la crise économique qui touche les campagnes et force son père et son grand-père à abandonner la ferme pour s'établir, avec la famille, dans une petite ville voisine où tous deux travaillent à la mine. La fillette décrit ses efforts d'adaptation dans la nouvelle école en milieu ouvrier, et s'avoue ravie du changement. La pastorale n'est plus possible et, contre mauvaise fortune, elle sait faire bon cœur. Pragmatique, elle décrète que son grand-père s'est ruiné, car il n'a pas su s'adapter aux nouvelles techniques et à de nouveaux besoins, et prend le parti de son père qui aimerait bien qu'au lieu de moissonner à la faux, on emploie un équipement agricole moderne. Plus tard, elle donne raison au syndicat qui pousse à la grève les ouvriers de la mine. Sensible à l'injustice, elle estime légitimes les revendications des mineurs et déclare que l'exploitation sociale dont ils sont victimes doit cesser. En outre, elle-même entrevoit, très jeune, la possibilité de se soustraire au milieu qui est le sien. Elle ne sera ni paysanne ni ouvrière, car elle sait ces modes de vie condamnés. Elle décide de devenir institutrice pour s'assurer une existence sans soucis financiers. De là, elle devient écrivaine, observatrice du milieu qu'elle a quitté, témoin extérieur d'une réalité qu'elle a vécue, mais à laquelle elle ne souhaite plus appartenir.

On rencontre de pareilles vues sur le progrès, une génération plus tard, chez une femme qui a vécu toute sa vie dans le Limousin à la ferme familiale où elle a travaillé, et qui, contrairement à Calelhon, a connu un succès littéraire parisien. Publiée par une grande maison d'édition, parfois invitée dans des émissions à la télévision nationale pour parler de sa vie et de sa carrière, elle a écrit tout aussi bien en occitan qu'en français, bien que seule son œuvre française soit lue du grand public. Il s'agit de Marcelle Delpastre (1925-1998) et de ses divers ouvrages, souvent de nature autobiographique, sur la vie rurale, mais aussi sur ses légendes et ses traditions. Il n'y a chez elle guère de sentimentalisme ou de descriptions des charmes de la nature et des travaux à la ferme. Au contraire, Delpastre s'astreint à une analyse critique et anthropologique de son milieu et, lorsqu'elle parle de sa propre expérience, elle n'enjolive aucunement le métier d'agricultrice. Dans *Le temps des noces*, elle dépeint, par exemple, l'exode rural et, souvent, la solitude de ceux qui restent. Elle-même ne se conforme pas au rôle traditionnel de la femme en milieu rural. Elle ne s'est jamais mariée, a tenu la ferme seule, a travaillé, dit-on habituellement, comme un homme. Elle s'amuse de cela : « D'une certaine façon, est-ce que je ne menais pas le train d'une jeune fille exemplaire¹⁵ ? » En effet, elle vit chez ses parents, se montre travailleuse et raisonnable. Mais elle dément rapidement les premières impressions, car son mode de vie, aussi peu moderne qu'il puisse sembler, n'est en rien désuet. Dans son village, elle a souvent choqué son entourage et a su s'émanciper. Elle rapporte ainsi plaisamment s'être mise à porter un pantalon, plus pratique qu'une jupe, et ayant dû pour cela emprunter un pantalon de son père. Comme Calelhon, elle décrit ses aspirations littéraires : elle

15 Marcelle Delpastre, *Le temps des noces*, 1995, p. 103.

collecte les légendes, analyse le savoir populaire, noue des contacts dans les milieux occitanophones, procède à des enregistrements de ce que les gens autour d'elle lui disent, cherche activement à être publiée. Elle fait ce qu'elle appelle son « œuvre¹⁶ » et devient ainsi femme de lettres, participante, mais aussi observatrice critique de la société dans laquelle elle vit.

L'irréel des métiers de la campagne

Si le témoignage de la vie quotidienne est une caractéristique de la littérature occitane, littérature dominée dont un des grands thèmes est de donner la parole à ses locuteurs dans l'espoir de transmettre l'expérience avant qu'il ne soit trop tard, il existe une autre pratique, celle-là opposée, bien qu'elle aussi évoque généralement un vécu personnel, que l'on retrouve dans l'ensemble de la production occitane. Il s'agit d'une tendance anti-réaliste, que ce soit dans la création d'une histoire quasiment mythologique ou dans la prédilection de nombreux auteurs pour le fantastique et la science-fiction. Par exemple, le monde rural est décrit dans l'ignorance de la réalité, comme c'est le cas dans *Eds crids / Les harangues*¹⁷ de Philadelphie de Gerde, à l'état civil Claude Duclos-Requier (1871-1952), née dans le Béarn et qui a tellement impressionné les compagnons de Frédéric Mistral qu'elle a souvent été évoquée comme une muse du mouvement. L'œuvre de Philadelphie, abondante, est faite d'excès et d'exaltation. La vie rurale, en particulier telle qu'elle est vécue par les personnages de servante que Philadelphie aime mettre en scène, devient le seul mode de vie possible pour quiconque s'intéresse au sud de la France. En fait, l'auteure va jusqu'à s'identifier à la jeune servante de *Eds crids / Les harangues*, fière de sa condition, volontaire et capable, dont elle dresse le portrait. Or, il apparaît clairement que le monde rural qu'elle se plaît à dépeindre est étranger aux aspirations qu'elle représente et défend. D'une part, Philadelphie exprime un nationalisme exacerbé, déplorant la chute de Montségur, forteresse cathare du XIII^e siècle, et se servant de ce fait historique pour reprocher aux pouvoirs français du XX^e siècle diverses injustices commises, selon elle, dans le sud de la France. Il se produit ainsi une manipulation évidente : le tableau de la ruralité béarnaise est prétexte à un discours politique pseudo-historique. D'autre part, Philadelphie appartenait à la bourgeoisie et évoluait dans un milieu cosmopolite (par exemple, elle a vécu aux États-Unis). Elle qui aimait poser pour des photographies habillée en bergère n'a jamais été servante. Personnage contesté dans le milieu occitan, Philadelphie a connu de son vivant une notoriété certaine dans le Félibrige, non pas pour la qualité de son œuvre, mineure et passée de mode, mais pour sa fougue et le programme indéfendable qu'elle soutenait. Bien que son évocation du monde rural soit elle aussi souvent invraisemblable, Joan Bodon ou Jean Boudou à l'état civil (1820-1975), indiscutablement un des auteurs les

16 *Ibid.*, p. 161.

17 Philadelphie de Gerde, *Eds crids / Les harangues*, Toulouse / Paris, Privat / Didier, 1930. Dans ce recueil de poèmes, Philadelphie voit dans la population paysanne du sud de la France un groupe prêt à la révolte contre Paris.

plus appréciés parmi les occitanophones, ne saurait être plus différent de Philadelphie. Son œuvre condamne sans appel tout essentialisme culturel. Le décor habituel est le Rouergue, ses fermes et son isolement. Pour Boudou, la langue meurt et ses personnages ont souvent pour rôle celui du dernier locuteur, si isolé qu'il ne peut plus communiquer avec autrui, si conscient de la mort de la langue que le désespoir devient quotidien. Ce motif du dernier locuteur caractérise, en fait, de nombreuses œuvres occitanes dans les années 1960. En particulier, le travail des champs devient fréquemment, chez Boudou, le terrain propre à la science-fiction. Par exemple, une ferme abandonnée est aménagée en laboratoire dans lequel un scientifique fou fait parler des têtes humaines décollées. Ou bien un homme se réfugie dans une ferme, elle aussi abandonnée, et y construit des robots qui parleront occitan. Un village qui se meurt pour cause d'exode rural et de crise agricole est transformé en parc touristique, dans lequel les animateurs bredouillent quelques mots occitans pour donner une impression de couleur locale. L'allusion autobiographique qui se distingue parfois dans les textes de Boudou, et qui touche habituellement au thème du défenseur de l'occitan (l'écrivain lui-même) qui n'appartient déjà plus au milieu rural dans lequel il a grandi, ajoute une dimension supplémentaire à ces récits de la ruralité. Dans *Lo libre de Catòia*¹⁸, un des textes de l'auteur qui n'est pas un récit de science-fiction, mais dont il convient de faire mention, car il rassemble, plus que les autres, les allusions autobiographiques dispersées dans l'ensemble de l'œuvre de Boudou, le monde paysan, fermé sur lui-même et attaché aux pratiques ancestrales, est un monde stérile dans lequel le petit Catòia (traduit par Catoïe en français), dont la vie est à plusieurs égards semblable à celle de l'auteur, ne peut pas s'épanouir. Plus tard, s'étant établi ailleurs, Catòia donne le récit de son enfance, tout en avouant qu'il ne trouve plus les mots pour raconter les événements qui se sont passés dans sa vie. Étant donné qu'il est sorti de son milieu, qu'il a connu la guerre et qu'il s'est éloigné de la ferme familiale et de la culture qui était la sienne, il ne reconnaît plus en lui le petit garçon d'autrefois. Pourtant, et en dépit de la difficulté éprouvée, seul le départ rend le témoignage possible. C'est loin de chez lui que Catòia fait le récit de son enfance et c'est précisément parce qu'il se sent incompris d'autrui et étranger à la vie qui l'entoure qu'il espère pouvoir un jour raconter toute son histoire, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, car, dit-il, « personne ne sait que je suis Catoïe¹⁹ ». Il prend de la sorte conscience de son rôle de témoin et de la nécessité de parler de ce qui n'existe plus.

Dans le poème le plus célèbre de Boudou, « La talvèra²⁰ », dont le titre pourrait se traduire par « La lisière », l'image développée est celle du labeur agricole, pour évoquer le travail qui s'accomplit afin de retourner le champ, de même que le travail littéraire qui consiste à transformer le vécu en fiction. Au mieux, nous dit le poème,

18 Jean Boudou, *Lo libre de Catòia*, 1996. La première édition date de 1966 et fut accueillie très favorablement dans la presse et dans la critique occitane.

19 Jean Boudou, *Le livre de Catoïe*, 1996, p. 259. La citation en occitan est la suivante : « Degun sap pas que soi Catòia. »

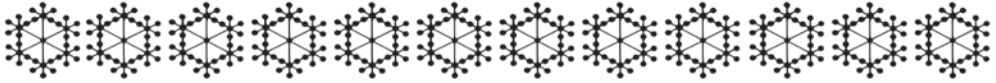
20 Jean Boudou, *Sur la mar de las galèras*, 1975, p. 34.

ce travail s'effectue sur la lisière du champ, là où on peut manœuvrer les engins, c'est-à-dire figurativement, dans la littérature, hors de ce champ, loin du milieu d'origine, à l'extérieur du centre dont il est pourtant question.

Ainsi le thème des métiers d'antan et du travail agricole traditionnel illustre-t-il un paradoxe de la littérature occitane. En effet, bien qu'il se prête à l'expression de sentiments nostalgiques figés dans le passé, ce thème se développe aussi dans le droit fil de l'évolution sociale et linguistique. De nombreux auteurs, pleinement conscients de la nécessité de s'adapter aux nouvelles conditions socio-économiques, montrent l'évolution d'une langue, d'abord pratiquée dans un milieu vivant, plus tard condamnée dans une société mourante. Dans cette littérature, le travail artisanal ou agricole qu'on regrette est donc aussi celui qu'on n'hésite pas à abandonner ou à critiquer, surtout si on est soi-même auteur.

Références

- BOUDOU, Jean, *Le livre de Catoïe*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1996 (trad. de P. Canivenc).
- — —, *Lo libre de Catòia*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1996.
- — —, *Sur la mar de las galèras*, Toulouse, I.E.O., 1975.
- CALELHON, *Lo pan tendre : Lizerac*, Rodez, Grelh Roergàs, vol. I, 1977.
- — —, *Lo pan tendre : Lo país negre*, Rodez, Grelh Roergàs, vol. II, 1978.
- CALIN, William, *Minority Literatures and Modernism : Scots, Breton, and Occitan, 1920-1990*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- DELPASTRE, Marcelle, *Le temps des noces*, Paris, Payot, 1995.
- GARDY, Philippe, « Ruralité et modernité dans la littérature occitane contemporaine : l'exemple du roman entre 1950 et 1990 », dans Hervé GUILLOREL et Jean SIBILLE (dir.), *Langues, dialectes et écriture : Les langues romanes de France*, Paris, I.E.O. / I.P.I.E., 1993, p. 92-101.
- JANMOHAMED, Abdul R. et David LLOYD (dir.), *The Nature and Concept of Minority Discourse*, New York, Oxford University Press, 1990.
- LAFONT, Robert, « Bilinguisme d'écriture et ton littéraire », dans Georg KREMnitz et Robert TANZMEISTER (dir.), *Literarische Mehrsprachigkeit — Multilinguisme littéraire*, Vienne, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, 1995, p. 4-52.
- — —, « Productivité culturelle et domination », *Lengas*, n° 6 (1979), p. 1-22.
- MISTRAL, Frédéric, *Lou pouëmo dóu Rose / Le poème du Rhône*, *Œuvres poétiques complètes*, Barcelone, Berenguié, 1966, vol. II, p. 1-341.
- — —, *Mirèio / Mireille*, *Œuvres poétiques complètes*, Barcelone, Berenguié, 1966, vol. I, p. 1-467.



L'analyseur Bardamu. Représentation du travail et travail du texte

SYLVAIN DAVID

*C'est ça encore qu'est plus infect
que tout le reste, leur travail.*

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*

À l'instar de Zola, auquel il a rendu un « Hommage » public en 1933, Louis-Ferdinand Céline offre, dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), une représentation critique du monde du travail. Poussant plus loin encore dans cette voie que son prédécesseur, l'écrivain laisse à son héros Bardamu — qui doit exercer divers métiers pour gagner sa vie — le soin d'assurer la narration du récit, en une langue d'inspiration orale-populaire collant de près aux réalités évoquées. Or, cette représentation du travail — saluée à juste titre comme une nécessaire démocratisation de l'écriture romanesque — se double d'un curieux travail du texte. En effet, chaque fois que Bardamu investit un nouvel univers professionnel, sa seule présence suscite, chez ses collègues (fréquemment ses supérieurs), une sorte de libération de la parole, laquelle les pousse à dénoncer spontanément les travers cachés de leur métier, à énoncer clairement ce qui, jusque-là, restait de l'ordre du non-dit. Qui plus est, comme ces propos sont rapportés par le héros-narrateur, ils se voient généralement métissés au parler argotique privilégié par ce dernier, de manière à ce que patrons et employés, dominants et dominés, en viennent, de par leur impuissante révolte verbale, à se confondre dans une commune misère existentielle. C'est à cette curieuse interaction entre imaginaire romanesque et jeu d'écriture que réfléchira cet article — la préface célinienne n'appelle-t-elle pas justement à « fai[re] travailler l'imagination¹ » ? — en prenant appui notamment sur la notion d'*effet analyseur*, telle que proposée par des théoriciens de l'analyse institutionnelle comme René Lourau ou Jacques Dubois.

1 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1952, p. 5.

Un héros travailleur

Ferdinand Bardamu convie le lecteur à un véritable tour du monde et des métiers. Présenté comme « carabin² » — c'est-à-dire étudiant en médecine — dès l'ouverture du texte, il sera par la suite tour à tour soldat volontaire (« ce métier d'être tué³ ») à la Première Guerre mondiale ; commis de factorie en Afrique coloniale (« pour vingt-deux francs par jour (moins les retenues)⁴ ») ; travailleur à la chaîne (« pire que tout le reste⁵ ») aux usines Ford à Detroit ; médecin des pauvres en banlieue ouvrière parisienne (« Il faut appeler les choses par leurs noms, ça me rapportait huit cents francs par mois⁶ ») ; figurant de théâtre (« Un beau rôle bien payé pourtant dans un prologue⁷ ») ; et enfin employé — puis directeur — d'un asile d'aliénés (les « mille platitudes répugnantes de la psychiatrie alimentaire⁸ »). Un épisode particulièrement délirant le verra même esclave-rameur sur une galère espagnole (« J'aurais bien demandé des détails au capitaine sur les buts et les moyens de notre navigation, mais [...] [j]e ne le voyais plus que de loin, comme un vrai patron⁹ ») ! On est donc loin ici du narrateur de *Paludes* — personnage emblématique d'une tout autre conception de la littérature —, dont la profonde inactivité se voit chaque fois confirmée par le « Tiens ! tu travailles¹⁰ ? » lancé par ses amis étonnés : non seulement le héros de *Voyage au bout de la nuit* doit « bosser¹¹ » pour gagner sa vie, mais encore ses diverses activités professionnelles occupent une bonne part de son récit.

Par le fait même, Bardamu s'avère un témoin privilégié de l'aliénation des masses travailleuses. Qu'il s'agisse des mauvais traitements infligés par les officiers aux simples soldats européens (« C'était comme si on avait essayé en m'engueulant très fort de me donner l'envie d'aller me suicider¹² ») ; de l'exploitation des indigènes par les colons africains (« Ils asticotaient les débardeurs noirs avec frénésie¹³ ») ; du mépris dont témoignent les autorités américaines face aux nouveaux immigrants (« on s'en fout. Il y en a toujours de trop¹⁴ ») ; ou de la relégation des miséreux aux franges de l'agglomération parisienne (« cette espèce de village qui n'arrive jamais à se dégager tout à fait de la boue, coincé dans les ordures¹⁵ ») ; le héros se voit confronté au pire à chaque étape de son errance. De fait, si le narrateur proustien — autre contre-exemple

2 *Ibid.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 133.

5 *Ibid.*, p. 223.

6 *Ibid.*, p. 353.

7 *Ibid.*, p. 355.

8 *Ibid.*, p. 427.

9 *Ibid.*, p. 182.

10 André Gide, *Paludes*, 1920, p. 15.

11 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, *op. cit.*, p. 223.

12 *Ibid.*, p. 23.

13 *Ibid.*, p. 132.

14 *Ibid.*, p. 190.

15 *Ibid.*, p. 333.

révéléateur — promène un regard amusé et parfois condescendant sur le monde des privilégiés (tout en lançant, il est vrai, « une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre [de la salle à manger de l'hôtel de Balbec] protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger¹⁶ »), Bardamu, « de l'autre côté de la vie¹⁷ » comme le rappelle la préface du roman, se situe quant à lui d'emblée au sein des « pauvres de partout¹⁸ ».

Mais le héros de *Voyage au bout de la nuit* ne se définit pas uniquement par ses occupations et ses fréquentations : il a également, si l'on peut dire, les mots de l'emploi. De « Ça a débuté comme ça¹⁹ » à « qu'on n'en parle plus²⁰ », le personnage raconte ses aventures professionnelles — son vaste compagnonnage dans les ténèbres du XX^e siècle — dans un français oral ou populaire, la langue non pas de ceux qui dirigent (comme peut l'être le français châtié de Gide ou de Proust), mais bien de ceux qui travaillent. L'écriture célinienne présente, en effet, la particularité — depuis maintes fois imitée — d'avoir fait pénétrer la langue du peuple, jusque-là contenue dans des propos rapportés entre guillemets comme chez Zola par exemple, au sein même de la narration romanesque :

C'est le ton émanant de cette langue et de certaines démarches du discours qui va donner la note de tout le récit [...] : pour la première fois dans l'histoire de la littérature, une dénonciation de l'ordre social s'exprime dans les mots et les tours de ceux que cet ordre opprime, non de leurs adversaires²¹.

Ainsi, lorsque Bardamu déplore qu'« on soit tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras²² », tout en reconnaissant la triste nécessité de devoir, malgré tout, « gagner [s]a croûte²³ », il revendique, par le fait même, doublement son statut de héros-travailleur.

Une perspective ambiguë

Il ne faut cependant pas voir en Bardamu un personnage « typique » au sens où l'entend Lukács — soit le porte-drapeau d'une (ou de plusieurs) catégorie(s) socio-professionnelle(s)²⁴ — car, par delà son exercice de divers petits métiers et l'assimilation du parler qui leur est propre, le héros ne manifeste pas moins ce qu'il nomme (au sujet d'un autre personnage, il est vrai) « un grand mépris d'aristocrate [...] pour tous les

16 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, 1954, p. 681.

17 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, *op. cit.*, p. 5.

18 *Ibid.*, p. 191.

19 *Ibid.*, p. 7.

20 *Ibid.*, p. 505.

21 Henri Godard, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, 1988, p. 35.

22 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, *op. cit.*, p. 9.

23 *Ibid.*, p. 213.

24 Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, 1999, p. 111.

gens qui travaillent²⁵ ». Observant l'agitation matinale des banlieusards qui se rendent au travail, il remarque ainsi :

Au matin donc le tramway emporte sa foule se faire comprimer dans le métro. On dirait à les voir tous s'enfuir de ce côté-là, qu'il leur est arrivé une catastrophe du côté d'Argenteuil, que c'est leur pays qui brûle. Après chaque aurore, ça les prend, ils s'accrochent par grappes aux portières, aux rambardes. Grande déroute. C'est pourtant qu'un patron qu'ils vont chercher dans Paris, celui qui vous sauve de crever de faim, ils ont énormément peur de le perdre, les lâches²⁶.

Dénonçant dès l'ouverture de son récit les illusions auxquelles s'accrochent les « caniches²⁷ » ainsi que l'impuissance aigrie des miséreux à la fois « haineux et dociles²⁸ », pour ensuite surenchérir sur les « longues années de servitude » de « vieux travailleurs²⁹ » croisés au hasard d'un séjour à l'hôpital, Bardamu n'a de cesse de manifester son dégoût pour le peuple, « grand ramassis de miteux », dont il ne peut pourtant faire autrement que de reconnaître qu'ils sont « dans [s]on genre³⁰ ».

Un tel aveu est révélateur et témoigne de l'ambiguïté de la position du personnage dans la mesure où, si le narrateur gidien peut, de sa situation privilégiée, déplorer la condition de son ami Richard voué à exercer une profession où l'on ne gagne rien ou alors « si peu qu'il faut recommencer sans cesse³¹ », et si Swann, plus égoïste, peut remercier le destin de ne pas l'avoir fait « comme tant d'autres, pauvre, humble, dénué, obligé d'accepter toute besogne³² », lui permettant ainsi de se consacrer entièrement à ses amours contrariées, Bardamu ne peut, quant à lui, que s'opposer à une réalité — le travail — dont il fait partie intégrante. Ne pouvant échapper à une telle dynamique par le haut, c'est-à-dire par la réussite financière ou sociale, le héros tente de s'y soustraire par le bas, en cultivant sciemment ses mauvais côtés : soldat, il se glorifie d'être « devenu suffisamment pratique pour être lâche définitivement³³ », évitant tout dangereux élan héroïque ; colonial, il se découvre « la vocation d'être malade, rien que malade³⁴ », afin de retarder son périple dans la jungle ; ouvrier, il « anéantit en [lui] sans appel ces velléités travailleuses³⁵ », se protégeant ainsi de l'aliénation du travailleur ; et médecin — profession pourtant plus bourgeoise que les précédentes —, il reçoit « à l'œil, surtout par curiosité³⁶ », marquant ainsi une complète indépendance face à ses patients.

25 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, op. cit., p. 268.

26 *Ibid.*, p. 239.

27 *Ibid.*, p. 8.

28 *Id.*

29 *Ibid.*, p. 89.

30 *Ibid.*, p. 8.

31 André Gide, op. cit., p. 34.

32 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1954, p. 354.

33 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, op. cit., p. 36.

34 *Ibid.*, p. 142.

35 *Ibid.*, p. 231.

36 *Ibid.*, p. 244.

Cette attitude pour le moins paradoxale jette un éclairage particulier sur la façon argotique ou populaire du narrateur de *Voyage au bout de la nuit*. En effet, si le recours au français oral permet une évocation de la misère du travailleur dans les mots — et donc la perspective — de ceux qui la subissent, un tel parler ne constitue pas pour autant un cri de révolte, encore moins un appel à la révolution :

L'argotier est un anarchiste qui détruit le langage par une sorte d'impuissance. L'argot est un substitut caractéristique de l'action révolutionnaire, qui opère bien plus, et à bien meilleur compte, une compensation sociale qu'une conversion véritable des valeurs³⁷.

Il est dès lors révélateur de constater à quel point la tirade initiale de Bardamu — dénonciation fiévreuse de l'aliénation des masses — « ne tient pas devant la vie³⁸ ». De fait, le héros, qui, s'apprêtant à abandonner son poste de commerçant en Afrique, ne peut faire autrement que de reconnaître « comme on a du mal à s'affranchir de la terreur des comptes irréguliers³⁹ », ou qui, au centre de Manhattan — « le beau cœur en Banque du monde d'aujourd'hui » —, remarque qu'il « faut être osé » au sujet de ceux qui « pourtant [...] crachent par terre en passant⁴⁰ », ne s'émancipe jamais véritablement de sa servitude laborieuse. Un tel décalage témoigne de l'ambiguïté du personnage et de son statut : « Il n'est pas tout à fait pris dans l'épaisseur de la condition miséreuse, dans l'aliénation sociale qu'il domine — avec faiblesse, avec lâcheté — par le langage. ... » Et en même temps, sa façon de parler et ce qu'il dit nous montrent qu'il n'est pas au-dessus⁴¹. Bardamu, qui prend toutefois progressivement conscience de l'impuissance de sa parole propre, n'aura dès lors plus pour envie — fidèle en cela à son attitude générale — que « d'apprendre à [s]e taire scrupuleusement⁴² ».

Un catalyseur verbal

Une telle posture de désistement, si ce n'est d'abstention — à la fois sociale, dans la mesure où le personnage s'exclut volontairement des divers corps de métier qu'il traverse, et intellectuelle, car il se cantonne obstinément dans le silence — relègue le héros de *Voyage* à un rôle de spectateur, d'observateur non participant. Cette attitude fait cependant de lui — à l'instar de Meursault, autre figure laconique — un interlocuteur privilégié pour les autres personnages du récit, lesquels profitent de son mutisme pour discourir à leur aise. *Voyage au bout de la nuit* intègre ainsi divers points de vue de travailleurs qui évoquent — en leurs propres mots — leur réalité. De tels discours sont essentiellement négatifs, exprimant une vive hostilité par rapport aux chefs et aux patrons. Le timide Alcide, en Afrique, brosse ainsi de son supérieur un

37 Groupe μ , « Rhétoriques particulières — figures de l'argot », 1970, p. 91.

38 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, op. cit., p. 8.

39 *Ibid.*, p. 175.

40 *Ibid.*, p. 192.

41 Alain Cresciucci (dir.), *Céline. Voyage au bout de la nuit*, p. 17.

42 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, op. cit., p. 139.

« portrait express au caca fumant⁴³ », alors que Robinson, plus vindicatif, n'hésite pas à raconter comment il a traité son capitaine agonisant des pires injures : car « [c]'est pas souvent, hein, qu'on peut lui dire ce qu'on pense, au capitaine⁴⁴ ». Or, par delà cette expression d'une conscience de classe, les comparses de Bardamu témoignent également dans leurs confidences d'une volonté de s'en sortir, par des combines louches, parfois, mais aussi — et surtout — par une ardeur redoublée au travail. Robinson, cette fois plus positif, fait part de son emploi du temps — « le matin des commissions pour les commerçants... Une livraison l'après-midi de temps en temps, je bricol[e] quoi⁴⁵ » —, alors que le coursier Jean Voireuse — destiné à finir gazé au front — aurait souhaité « rentrer dans les chœurs au théâtre. C'est mieux payé et plus artiste les chœurs que la figuration simple⁴⁶ ». Comme le résume un patron de bistrot : « ce qui me dégoûte c'est de travailler comme je travaille... à petits bénéfices⁴⁷ ! ». Malgré quelques sursauts de révolte, les personnages populaires n'en conservent pas moins des ambitions travailleuses.

Le héros de *Voyage au bout de la nuit* ne côtoie cependant pas que des prolétaires et des ouvriers dans ses pérégrinations internationales. Dès le début de ses aventures, sa curiosité morbide — « T'en sais déjà bien trop pour ta condition⁴⁸ ! » lui disent ses camarades de galère — le pousse à côtoyer des gens de toutes sortes : des millionnaires argentins, une riche Américaine, un savant soutenu par sa belle-famille, un intellectuel émigré. Par la suite, la complétion de ses études de médecine fait de lui un bourgeois — « T'es pas contrôlé, rien... T'arrives et tu pars quand tu veux, t'as la liberté en somme⁴⁹... » lui lancera Robinson, envieux — bien qu'il pratique essentiellement dans des quartiers populaires. Cette mobilité sociale — qui ne va pas sans rappeler celle de Roquentin, déclassé volontaire, qui observe tant la bonne société que les petites gens — permet au narrateur de recueillir les confidences d'individus davantage privilégiés. Ceux-ci témoignent en général — répondant ainsi aux doléances des gens du peuple — d'un souverain mépris pour les subalternes. Les bien nommés bijoutiers Puta se moquent ainsi d'anciens employés venus demander l'aumône (« Comme ils sont drôles⁵⁰ !... »), alors qu'un médecin de chez Ford rappelle que la qualité première d'un bon ouvrier n'est pas de « penser, mais [de] faire les gestes qu'on [...] command[e] d'exécuter⁵¹... ». Il est pourtant vrai, comme l'observe le narrateur, qu'« [u]n patron se montre toujours un peu rassuré par l'ignominie de son personnel⁵² ».

43 *Ibid.*, p. 155.

44 *Ibid.*, p. 42.

45 *Ibid.*, p. 43.

46 *Ibid.*, p. 110.

47 *Ibid.*, p. 315.

48 *Ibid.*, p. 186.

49 *Ibid.*, p. 298.

50 *Ibid.*, p. 106.

51 *Ibid.*, p. 225.

52 *Ibid.*, p. 428.

Or, de manière paradoxale, un certain nombre de privilégiés — plus intéressants ceux-là — profiteront de la présence de Bardamu pour dénoncer spontanément les travers de leur propre profession. Que ce soit le professeur Princharde, « payé pour [...] connaître⁵³ » l'histoire, qui s'insurge contre l'éducation obligatoire visant à produire « des soldats citoyens ! Qui votent ! Qui lisent ! Et qui se battent⁵⁴ ! » ; l'aliéniste Baryton qui déplore la « mode obscène [...] qui nous vient de l'étranger⁵⁵ » que représente l'étude de l'inconscient, résumée selon lui à « être aussi fou que le client », c'est-à-dire « délirer sous prétexte de mieux guérir⁵⁶ » ; ou le biologiste Parapine, lequel débite avec fureur « cent et mille haineux détails sur le métier bouffon de chercheur auquel il était bien obligé pour avoir à bouffer de s'astreindre⁵⁷ » — tous, loin de croire, comme les compagnons populaires du héros, à une possible rédemption par l'exercice de leur métier, dévoilent l'envers de leurs apparents privilèges professionnels. De fait, lorsque Princharde confie à Bardamu : « Ce monde n'est je vous l'assure qu'une immense entreprise à se foutre du monde⁵⁸ ! », il s'avère plus radical, politiquement parlant — tant par le contenu que par le ton de son discours —, que les « miteux⁵⁹ » dont il déplore pourtant la triste condition.

Le plus singulier, dans ce phénomène, ne consiste pas en ces aveux spontanés adressés à une figure de passage — le narrateur de *La chute*, rappelons-le, procède de même — mais réside dans le fait que leurs auteurs s'expriment, à l'encontre de toute vraisemblance sociolinguistique, dans la même langue que Bardamu. Comme on l'a fait remarquer :

La plupart des récitants de la “philosophie” célinienne ne s'expriment pas au premier degré ; ils bavardent avec une verve ludique ou avec une emphase grotesque, comme s'ils s'auto-citaient, leurs énoncés ont le comique des parodies⁶⁰.

Si l'historien Princharde commence son discours par un magistral « Mon ami [...], le temps passe et ne travaille pas pour moi⁶¹ », il poursuit en rappelant que, du « bon peuple », Louis XV « s'en barbouillait le pourtour anal⁶² ». De même, Baryton énonce sa charge anti-freudienne en parlant de « marmelade de symptômes de délires en compote⁶³ » pour conclure :

53 *Ibid.*, p. 67.

54 *Ibid.*, p. 69.

55 *Ibid.*, p. 423.

56 *Id.*

57 *Ibid.*, p. 284.

58 *Ibid.*, p. 68.

59 *Id.*

60 Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de Voyage au bout de la nuit*, 1990, p. 147.

61 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, *op. cit.*, p. 66.

62 *Ibid.*, p. 68.

63 *Ibid.*, p. 424.

Ah on s'ennuyait paraît-il dans le conscient ! On ne s'ennuiera plus ! On a commencé par s'enculer, pour changer... Et alors on s'est mis du coup à les éprouver les "impressions" et les "intuitions"... Comme des femmes⁶⁴ !...

Enfin, Parapine, déplorant la naïveté de son « vieux crétin » de garçon de laboratoire, lequel croit encore aux vertus de la science, remarque : « À force de tripoter mes cultures il les trouve merveilleuses ! Il s'en pourlèche... La moindre de mes singeries l'enivre⁶⁵ ! »

Un tel glissement linguistique a généralement été interprété comme une volonté, de la narration célinienne, de saper les discours des puissants en les retranscrivant dans une langue qui ne peut en aucun cas être la leur :

Le monologue dégonfle, phrase par phrase, tout élan ou tout faux idéalisme, le patriotisme, l'amour. Beaucoup moins grossier que les contemporains ne l'ont ressenti, le vocabulaire est surtout dévalorisant (fréquence du terme *petit*, des terminaisons en *eux*, en *ard*)⁶⁶.

Or, deux objections s'opposent à une telle interprétation. D'une part — contrairement à Meursault, par exemple, qui rapporte les discours de son patron (mais aussi d'autres figures d'autorité, comme le juge ou l'aumônier) en discours indirect libre : « Il a eu l'air mécontent, m'a dit que je répondais toujours à côté, que je n'avais pas d'ambition et que cela était désastreux dans les affaires⁶⁷ » —, les propos ici tenus sont clairement entre guillemets : ce n'est pas Bardamu qui détourne les propos de ses interlocuteurs mais bien lesdits interlocuteurs qui se mettent à parler comme Bardamu. D'autre part, on ne voit guère ce que la narration chercherait ici à discréditer, car le discours réactionnaire de Princhard contre l'Éducation nationale ou les diatribes aigries de Parapine contre la science institutionnalisée tendent à rejoindre la pensée — ou « philosophie » — de Céline lui-même, telle qu'elle s'énonce un peu partout dans son œuvre.

Un effet analyseur

Comment dès lors expliquer cette curieuse dynamique entre représentation du travail et travail du texte, où l'évocation des conditions de vie des masses travailleuses selon leurs propres mots cède le pas à un délire verbal des privilégiés, en un lexique qui ne peut en aucun cas leur convenir ? Un tel phénomène, qui s'articule autour de la figure de Bardamu — autant héros que narrateur — ne va pas sans rappeler la notion d'« effet analyseur » développée par le sociologue René Lourau au cours des années 1970. Selon cette perspective, un « effet » serait la « formalisation d'un phénomène qui se produit dans certaines conditions⁶⁸ », alors qu'un « analyseur » représente « des phénomènes sociaux [...] qui produisent par leur action même (et non par l'application

64 *Ibid.*, p. 425.

65 *Ibid.*, p. 284.

66 Philippe Alméras, *Les idées de Céline*, 1992, p. 47.

67 Albert Camus, *L'étranger*, 1942, p. 69.

68 Rémi Hess et Antoine Savoye, *L'analyse institutionnelle*, 1993, p. 3.

d'une science quelconque) une analyse de la situation⁶⁹ ». Un tel concept vise dès lors à saisir et comprendre les répercussions et perturbations engendrées dans une collectivité par un individu au comportement strictement négatif — le fou, le déviant ou le criminel, par exemple — sans pour autant perdre de vue l'aspect « sauvage » ou imprévisible de ce type de manifestation.

Le personnage de Bardamu, tel qu'il se manifeste dans *Voyage au bout de la nuit*, paraît tout à fait correspondre à une telle définition⁷⁰. En effet, d'après Lourau, la principale caractéristique de l'« effet » exercé par un analysteur serait d'être essentiellement involontaire : loin de représenter un sommet de la lucidité ou de la rationalité, un tel individu s'avère, à l'inverse, « la *négativité* personnifiée⁷¹ ». En cultivant ses penchants naturels pour la paresse, l'apathie et l'improductivité, Bardamu se trouve à mettre en perspective, à sa manière, les rouages sous-jacents dans l'univers du travail. Mais, si l'attitude du personnage se révèle à ce point significative, c'est que, toujours selon Lourau, loin d'être un réformiste ou un révolutionnaire, l'analysteur demeure « soumis aux contradictions du système qu'il révèle⁷² ». De fait, Bardamu paraît avoir malgré tout intériorisé un certain nombre de règles de bienséance et d'obéissance. Tout l'intérêt de sa trajectoire, selon la perspective ouverte par la pensée de Lourau, réside dès lors dans l'« effet » qu'il exerce, ou dans les réactions qu'il suscite chez ceux qu'il côtoie.

L'un des rares critiques à avoir eu recours à la notion d'« analysteur » pour étudier l'interaction entre personnages romanesques est Jacques Dubois, dans ses travaux sur les œuvres de Proust et de Simenon. Ainsi, dans *La recherche du temps perdu*, des figures comme Albertine ou le baron de Charlus seraient — de par l'altérité irréductible que constitue leur basse extraction ou leur homosexualité revendiquée — les « révélateur[s] d'une société en crise⁷³ ». Une telle marginalité participante rappelle bien évidemment la situation de Bardamu. Dans un même ordre d'idées, le personnage du commissaire Maigret se voit affublé du titre d'« analysteur » en raison d'une double exigence :

celle d'objectiver sa présence dans le groupe pour qu'à elle seule elle suscite une perturbation des données et des rôles ; celle de pratiquer une manière d'observation participante en allant jusqu'à simuler la culpabilité à la fois pour en conjurer la présence trouble et pour inciter son détenteur à la libération du secret, à la révélation⁷⁴.

69 René Lourau, *L'analysteur Lip*, 1974, p. 13.

70 Plutôt que de considérer le personnage de Bardamu selon son seul rôle fonctionnel, pour en faire un « être de papier strictement réductible aux signes textuels » (Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, 1992, p. 9), il paraît ici stratégiquement (et temporairement) préférable de jouer pleinement le jeu de l'illusion référentielle et de ne pas chercher à départager entre effet biographique — la suggestion littéraire d'une vie — et effet littéraire ou dramatique à proprement parler. Dans cette optique, « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes selon des modalités propres à la fiction. » (Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972, p. 286)

71 René Lourau, *Les analysteurs de l'Église*, 1972, p. 20.

72 Rémi Hess et Antoine Savoye, *op. cit.*, p. 74.

73 Jacques Dubois, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, 1997, p. 47.

74 Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, 1992, p. 186.

Si, selon la définition de Lourau, Jules Maigret, représentant de l'ordre établi, ne peut guère incarner un analyseur — car, à l'inverse de Bardamu, par exemple, il ne fait que « simuler » la culpabilité —, l'« effet » qu'il exerce est, cependant, particulièrement intéressant. C'est essentiellement par une libération de la parole d'autrui que l'analyseur littéraire — soit le personnage de roman qui correspond à cette notion sociologique — dévoile la face cachée de la collectivité.

Le non-dit de la société

Le détour par les travaux de Lourau et de Dubois permet ainsi un regard neuf sur ce curieux besoin d'épanchement verbal que ressentent nombre de personnages privilégiés du *Voyage* au contact de Bardamu. En effet, l'influence exercée par un analyseur, le résultat de sa présence au sein d'une collectivité, est de pousser les autres à se dévoiler, de faire en sorte que nul ne puisse encore cacher ce qu'il est. De fait, la seule présence du héros suffit à exprimer le refoulé, à pousser chacun à des aveux longtemps différés. Ceci n'explique cependant pas pourquoi bourgeois, intellectuels et patrons empruntent le parler du narrateur, s'expriment dans un langage qui ne peut en aucun cas être le leur. Peut-on dès lors appliquer malgré tout à ces figures limites de l'imaginaire du *Voyage* l'observation générale selon laquelle « les héros céliniens [...] se caractérisent davantage par leurs énonciations — leur acte individuel d'utilisation de la langue — que par leurs énoncés⁷⁵ » ? La perspective ouverte par la pensée de Lourau pousse à répondre par l'affirmative, car, loin de susciter un discours réfléchi, posé, « l'analyseur [est] un synonyme de déviance, de marginalité, de délire, de lapsus, d'incohérence *significatifs*⁷⁶ ». C'est donc justement dans ce glissement linguistique que réside toute la portée de son intervention — fût-elle involontaire —, de son influence.

Une première interprétation de la « signification » de cette « incohérence » ou de ce « délire » serait d'avancer que les personnages en question — un historien, un psychiatre, un chercheur —, au contact de Bardamu, choisissent de se mettre au ban de leur profession et se détournent par le fait même du langage qui y était associé. Dès lors volontairement « déviants » ou « marginaux », ils adopteraient tout naturellement le vocabulaire propre à leur nouvelle condition. Ceci renvoie à une compréhension généralement admise du roman : « le *Voyage* parle bien le langage de sa pensée, mais d'une façon autre encore. À pensée grossière, parler populaire. Mal parler ou avoir des sentiments bas, ou pas de sentiments du tout, c'est tout un⁷⁷ ». Une telle lecture émancipatrice ou libertaire se voit toutefois mise à mal par la posture même de Bardamu, lequel, du « petit malin [...] tout ce qu'il y avait d'avancé dans les opinions⁷⁸ » qu'il pouvait encore être à l'ouverture de son récit, se voit rapidement associé à ces « anarchistes [...] pires que les autres », ceux qui « ne cro[ient] même

75 Frédéric Vitoux, *Louis-Ferdinand Céline : misère et parole*, 1973, p. 15.

76 René Lourau, *Les analyseurs [...]*, op. cit., p. 17.

77 Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1990, p. 260.

78 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, op. cit., p. 8.

plus à l'Anarchie⁷⁹ ». Par ailleurs, force est de constater que seul le psychiatre Baryton — peut-être en cela victime de son lieu de travail — manifeste la folie nécessaire pour « s'évader de sa misère intime⁸⁰ » et disparaître pour de bon.

Reste alors l'interprétation, bien plus pessimiste, selon laquelle des professionnels privilégiés pourraient exprimer le dégoût de leur condition dans la même langue que les opprimés de l'ordre social, car ils seraient, en fin de compte, victimes d'une identique aliénation. Ce type de nivellement des contraires n'est d'ailleurs pas étranger à Céline. Une formule célèbre de l'auteur stipule qu'un « prolétaire est un bourgeois qui n'a pas réussi⁸¹ ». Dans le cas des déclassés volontaires de *Voyage*, on pourrait inverser la proposition de manière à dire « un professionnel n'est qu'un ouvrier mieux considéré ». Mais les différentes réactions suscitées par Bardamu témoignent d'une réalité plus noire encore. En effet, si les divers personnages de prolétaires croisés en cours de route pouvaient se rejoindre dans un commun dégoût des patrons, ces individus semblent — comme on l'a vu — encore croire aux vertus du travail pour améliorer leur situation. À l'inverse, les bourgeois, les professionnels et les intellectuels n'auraient aucune figure d'autorité contre laquelle s'insurger — ce qui les renvoie à eux-mêmes, à leur condition — mais, pis encore, ils ne croient plus au bien-fondé de leurs activités respectives pour donner un sens à leurs vies. Ainsi le peuple serait, chez Céline, impuissant : apte aux coups de gueule mais profondément asservi à une idéologie du travail alors que les privilégiés s'avéreraient, pour parler comme Sartre, non pas révolutionnaires mais « révoltés⁸² ». Ils demeurent conscients de l'aliénation de leur condition, sans pour autant pouvoir y changer quoi que ce soit.

Les producteurs de sens de la société

Considérée dans cette perspective, la révélation suscitée par la présence de Bardamu ne va pas sans rappeler une autre fonction de l'analyste, tel que défini par Lourau, soit celle de mettre au jour « le réservoir de sens refoulé par la structure sociale, la "mauvaise conscience" de la société⁸³ ». En effet, contrairement à bien des romans de la tradition réaliste ou naturaliste, qui associent principalement l'aliénation du travailleur à des inégalités socio-économiques, le récit célinien — semblable en cela à l'œuvre de Kafka — semble plutôt évoquer un malaise généralisé, dû à la manipulation des masses par un « système » dont l'influence serait aussi implacable que diffuse. L'auteur de *Voyage* rappelle ainsi, dans un paradoxal « Hommage à Zola » prononcé en 1933, que le créateur des Rougon-Macquart « n'avait point à envisager les mêmes problèmes sociaux dans son œuvre⁸⁴ ». Dénonçant un « cauchemar » non seulement

79 *Ibid.*, p. 189.

80 *Ibid.*, p. 426.

81 Louis-Ferdinand Céline, « Lettre n° 17 à Élie Faure [2 mars 1935] », 1965, p. 58.

82 Jean-Paul Sartre, « Pour qui écrit-on », 1988, p. 131.

83 René Lourau, *Les analystes [...]*, *op. cit.*, p. 17.

84 Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », 1976, p. 81.

« précisé » mais encore « devenu officiel⁸⁵ », Céline avance que l'individu moderne, quel qu'il soit, se voit soumis aux diktats d'un « mensonge permanent et de plus en plus massif, répété, frénétique⁸⁶ ». De ce fait, l'exploitation de l'homme par l'homme dépasse le simple cadre des classes sociales et des hiérarchies habituelles : « Notre Coupeau, à nous, ne boit plus tout à fait autant que le premier. Il a reçu de l'instruction... Il délire bien davantage. Son *delirium* est un bureau standard avec treize téléphones⁸⁷. »

Dans cette optique, présenter, comme le fait le roman, des personnages de privilégiés qui, au contact d'un héros volontairement inutile, déversent leur rancœur sur l'asservissement professionnel dont ils s'estiment être les victimes souligne l'ampleur de ce mensonge « officiel » évoqué par l'auteur. Le recours à la notion d'« analyseur » permet ainsi de mieux comprendre la dynamique interne de *Voyage au bout de la nuit*, de montrer comment, loin d'être absurde (comme ce serait le cas dans la vie réelle), le fait de placer un parler typiquement oral ou populaire dans la bouche de professionnels ou de privilégiés constitue un élément fondamental de la perspective offerte par le texte sur le social. Et si, comme on l'a souvent fait remarquer, l'omniprésence de ce parler populaire dans la narration va à l'encontre de la polyphonie habituellement associée au genre romanesque, la double caractérisation de ce type de discours — qui renvoie paradoxalement autant à l'émancipation qu'à la résignation — fait en sorte que l'on n'est pas en présence d'une simple inversion de la parole dominante. René Lourau dit de l'analyseur qu'il est en quelque sorte le « producteur[r] de sens de la société⁸⁸ » : l'intransigeance linguistique de Bardamu et de ses compagnons d'infortune face à une tromperie généralisée pousse une telle définition dans ses ultimes retranchements.

Mais, par delà l'observation que dirigeants et bourgeois semblent plus aigris qu'employés et prolétaires, car ils savent, eux, qu'ils n'échapperont pas à leur condition, quelle conclusion tirer de cette réflexion sur la représentation du travail dans le texte célinien ? On a souvent assimilé l'*incipit* de *Voyage* — « Ça a débuté comme ça⁸⁹ » —, création d'un univers par la parole, à celui de l'Évangile, « Au commencement était le Verbe⁹⁰ ». Or, l'analogie s'avère également valable si on poursuit la lecture de ces ouvertures respectives. Dans la scène du Jardin de l'Éden, les représentants de l'humanité, qui ont voulu goûter au fruit de l'arbre de la connaissance, se voient condamnés à une existence de peine et de labeur : « À la sueur de ton visage / tu mangeras ton pain⁹¹ ». De même, Bardamu qui, attablé à une terrasse de café de la Belle Époque, dénonce les inégalités ambiantes, est voué à plonger dans le XX^e siècle, où il découvre non seulement la guerre, mais également le sort des masses industrielles :

85 *Ibid.*, p. 83.

86 *Ibid.*, p. 79.

87 *Ibid.*, p. 82.

88 René Lourau, *Les analyseurs [...]*, op. cit., p. 17.

89 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, op. cit., p. 7.

90 Jn, 1, 1.

91 Gn, 3, 19.

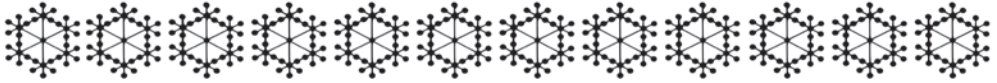
Courage Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir [...], tu finiras par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit⁹² !

Comme ce triste destin semble partagé par « tous », et ce, peu importe la position sociale, il n'apparaît plus comme le résultat d'un état de la société mais comme le symptôme d'un malaise plus vaste. Peut-on dès lors risquer l'hypothèse que, dans le *Voyage*, le travail ne constituerait plus un fléau social, mais une tare existentielle ?

92 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage [...]*, *op. cit.*, p. 220.

Références

- ALMÉRAS, Philippe, *Les idées de Céline*, Paris, Berg international, 1992.
- BELLOSTA, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard (Folio), 1942.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Hommage à Zola », repris dans *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard, 1976 (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), p. 77-83.
- — —, « Lettre n° 17 à Élie Faure [2 mars 1935] », repris dans *Les Cahiers de l'Herne : Louis-Ferdinand Céline II*, Paris, Minard Lettres Modernes, 1965 (éd. D. de Roux et M. Beaujour), p. 57-58.
- — —, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (Folio), 1952 [1932].
- CRESCIUCCI, Alain (dir.), *Céline. Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- — —, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GIDE, André, *Paludes*, Paris, Gallimard (Folio), 1920 [1894].
- GODARD, Henri, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson, Du Lérot, 1988.
- GROUPE μ, « Rhétoriques particulières — figures de l'argot », *Communications*, 16, 1970, p. 70-93.
- HESS, Rémi et Antoine SAVOYE, *L'analyse institutionnelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- LOURAU, René, *L'analyste Lip*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- — —, *Les analystes de l'Église*, Paris, Anthropos, 1972.
- LUKÁCS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999 (trad. de P. Laveau).
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann suivi d'À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954, t. 1 (éd. P. Clarac et A. Ferré).
- SARTRE, Jean-Paul, « Pour qui écrit-on ? », *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Folio), 1988.
- VITOUX, Frédéric, *Louis-Ferdinand Céline : misère et parole*, Paris, Gallimard, 1973.
- WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.



Chansons de travail, chansons de chômage : une lecture du monde ouvrier pendant la crise à travers l'œuvre de La Bolduc

MARIE-JOSÉE CHAREST

*Mes amis je vous assure que le temps est bien dur
Il faut pas s'écourager ça va bien vite commencer
De l'ouvrage i'va en avoir pour tout le monde cet hiver
Il faut bien donner le temps au nouveau gouvernement¹*
Mary Travers Bolduc, « Ça va venir découragez-vous pas »

L'œuvre de Mary Travers (La Bolduc) met en scène un labeur dont les agents sont des pères et des mères de famille, qui travaillent fort pour faire survivre les leurs dans un univers de récession économique où l'avenir est incertain. Issue d'un milieu pauvre et ayant elle-même dû occuper divers métiers entre l'enfance et l'âge adulte (femme de ménage, couturière, etc.), Mary Travers parle de sa réalité et de celle des travailleurs qui peinent à joindre les deux bouts. La tendance autobiographique de ses textes lui permet d'ailleurs de parler du travail et du chômage d'une manière toute personnelle, dans des chansons folkloriques teintées d'un humour qui remet en perspective les malheurs du quotidien et qui lui permet de livrer son point de vue sur le monde des travailleurs des milieux démunis. Son œuvre s'intègre à l'horizon contextuel d'une époque qualifiée de « grande dépression », de « décennie des naufragés », d'« années perdues » ou de « dirty thirties » pour ne reprendre que quelques expressions apparaissant dans des titres d'ouvrages historiques connus concernant cette époque de grandes remises en question du système économique occidental².

1 L'étude présentée se réfère exclusivement aux textes du recueil de Mary Travers dite La Bolduc, *Madame Bolduc : paroles et musiques*, 1993.

2 Voir Herbert Blair Neatby, *La grande dépression des années trente : la décennie des naufragés*, Montréal, Éditions de La Presse, 1975 ; Barry Broadfoot, *La grande dépression, témoignage des années perdues*, Montréal, Québec Amérique, 1978 ; et Michael Horn, *The Dirty Thirties. Canadians in the Great Depression*, Toronto, Copp Clark, 1972.

Au cœur de cette période trouble, la rumeur sociale se fait angoissée, répercutant l'appréhension de toute une société relativement à une situation économique problématique dont on ne comprend pas encore tout à fait la cause à l'époque. Imprégné des valeurs de l'Église, le discours social envisage le travail comme un devoir social et moral, toutes formes de paresse et d'oisiveté sont alors dénoncées comme des péchés, situation que La Bolduc aborde régulièrement dans son œuvre. À ce titre, « Ah c'qu'il est donc slow Ti-Joe » est une chanson qui ridiculise un personnage qu'elle qualifie de « slow », parce qu'il ne semble ni enclin à aider son prochain ni porté à mettre la main à la pâte lorsqu'il y a de l'ouvrage qui s'offre à lui. Sa lenteur caractéristique exacerbe l'impression de lâcheté et de stupidité qui se dégage du personnage ; le retard de Ti-Joe est à la fois physique, moral et intellectuel. Plus que la simple incapacité à s'adapter aux exigences du monde du travail, l'attitude décrite relève de la mauvaise foi et d'un refus de s'activer et de prêter main forte aux gens qui l'entourent. Résolument jugée inacceptable par la narratrice, cette attitude contraste avec la solidarité entre travailleurs et de la charité chrétienne qui se dégagent de l'ensemble du discours de La Bolduc. Comme tant d'autres personnages de lâches et de profiteurs décrits dans ses chansons, Ti-Joe rompt le rythme régulier et sans doute jugé rassurant de la machine du travail, qui paraît donner un sens à la vie et organiser le cours des journées.

Dans ses chansons, les *topoi* de la responsabilité morale du travailleur catholique ou de la satisfaction de l'ouvrier ou de l'agriculteur qui respectent des règles de vie jugées convenables accordent à la chansonnière un *ethos* particulier. Elle apparaît comme juge de la société des travailleurs canadiens-français, lesquels arborent de multiples visages : la cuisinière dévouée (« La cuisinière »), le policier ayant à cœur le respect de l'ordre et de la justice (« Les policemen »), l'épicière malhonnête (« Si les saucisses pouvaient parler ») ou le vendeur d'assurances attiré par l'appât du gain (« Le vendeur d'assurances »). C'est dans cet univers dualiste animé par un humour burlesque qu'intervient le « je » porte-parole des travailleurs jugés honnêtes, promoteur de l'activité domestique féminine et fier représentant d'une profession associée au folklore et aux vieilles traditions canadiennes françaises. Les multiples représentations du travailleur et de la travailleuse dans les chansons de Mary Travers s'avèrent un sujet fécond pour l'analyse du travail et sa mise en forme artistique, car c'est dans une langue populaire associée à l'analphabétisme des travailleurs des milieux démunis du début du XX^e siècle qu'elle fait son portrait des travailleurs. Cette étude permet d'esquisser un tableau de la comédie sociale qu'elle décrit et de saisir les différentes tensions sociologiques et professionnelles qui traversent cette comédie.

Chanter le chômage

Le chômage a toujours fait partie de la vie des travailleurs, sa forme la plus courante étant le chômage saisonnier, mais il existe aussi un chômage conjoncturel, tel que celui qui se répand pendant la crise. Le travail ne peut plus alors être envisagé comme une simple transaction entre de l'argent et un service, l'activité professionnelle dépendant d'une multitude de considérations économiques et sociales qui dépassent la volonté

des individus : rigidité des salaires, fluctuation des marchés, organisation interne du travail plus ou moins satisfaisante ou relations de nature diverses entre employeurs et employés. Ces différentes variables font que le travailleur n'a pas toujours le choix de son emploi, non plus qu'il n'est maître de décider s'il travaillera ou non.

Élu aux élections canadiennes de 1930 sur la promesse de redonner du travail aux chômeurs, Richard Bedford Bennett est présenté positivement par la chansonnière dans « Ça va venir découragez-vous pas », ballade qui propage un espoir confiant envers les mesures des Conservateurs. Pourtant, Bennett affirme au début de son mandat : « Jamais ni moi, ni le gouvernement dont je fais partie ne donnerons de prime à la paresse³ ». Mary Travers affirme qu'« il faut bien donner le temps au nouveau gouvernement », même si ce dernier alimente le climat de honte associé à une pauvreté résultant de la rareté des emplois disponibles. Curieusement, le gouvernement est « slow », mais elle ne l'accuse pas de paresse, alors qu'il incombe aux travailleurs et aux chômeurs de faire preuve de débrouillardise. Tardivement, en 1932, Bennett accorde le secours direct aux nécessiteux, une aide de l'État à peine suffisante pour survivre, versée sous forme d'argent ou de coupons de ravitaillement. Le gouvernement Taschereau affiche une volonté maintes fois réaffirmée de procéder à des vérifications serrées avant que l'État ne verse une aide financière aux foyers en détresse. À ce titre, la famille est considérée dans les années 1930 comme une unité de travail et de production dans laquelle chacun des membres contribue au budget collectif (le travail des enfants étant alors toléré et même encouragé) et le réseau de parenté constitue la pierre angulaire de l'entraide sociale aux premiers temps de la crise. Les chansons de La Bolduc mettent en scène et dénoncent un bon nombre des « exploiters » et « profiteurs » du système dont on parle abondamment dans les documents et journaux des années 1930.

L'année 1930 compte vraiment peu de chansons autres que celles de La Bolduc qui abordent aussi intimement la réalité précaire des travailleurs et les effets réels du chômage. Les journaux ne décrivent pratiquement pas les manifestations quotidiennes de la crise et entretiennent l'illusion que tout va pour le mieux, en ne rapportant que les déclarations d'hommes politiques sur les moyens à prendre pour redresser l'économie : politiques protectionnistes, subventions pour travaux publics, secours direct ou fonds d'assistance aux chômeurs. Les bulletins d'information tentent de redonner le moral à la nation, sous le couvert d'une censure optimiste. Pendant l'entre-deux-guerres, le chômage est perçu comme un problème individuel causé par quelque tare morale, comme la fainéantise ou l'ivrognerie, et chacun tente de cacher à ses voisins la misère qui frappe son foyer, alors que l'image idéalisée de la ménagère parfaite, veillant invariablement au confort des siens, se retrouve soumise à rude épreuve. Craignant de donner une mauvaise image des leurs en allant réclamer de l'aide, la grande majorité des familles ne feront appel au secours direct ou aux organismes caritatifs qu'en tout dernier recours. Malgré ce déshonneur associé au chômage, la chansonnière fait le bilan des conditions misérables et montre qu'elles touchent son propre personnage.

3 Johanne Ménard, « À la recherche de solutions », 2001 [en ligne].

Elle affirme par exemple que son « petit mari » ne travaille pas dans « Ça va venir découragez-vous pas⁴ » et vante l'aide de l'État dans une chanson inédite où elle clame que « Tout va être correct / Avec le secours direct » (« Le secours direct⁵ »). Son œuvre dédramatise un climat de honte associé à la pauvreté et au chômage et arrive même à faire rire de cette situation, en utilisant une verve populaire empreinte de bonhomie et parsemée de tournures langagières humoristiques. Elle travaille ses chansons de manière à mettre en scène sa propre vaillance en tant que femme des milieux pauvres qui, sans être allée longtemps à l'école, sait user du langage de tous les jours pour décrire le quotidien de manière vivante, poussant jusqu'à la caricature son portrait des travailleurs et chômeurs canadiens-français.

Problèmes du travail

La difficulté de se trouver du travail pendant la crise pousse plusieurs Québécois à migrer vers les villes ou vers les États-Unis : « Y'a pas d'ouvrage au Canada y'en a ben moins dans les États / Essayez pas d'aller plus loin vous êtes certains de crever de faim » (« Ça va venir découragez-vous pas⁶ »). Elle incite ses auditeurs des campagnes à demeurer au pays ou mieux, sur leurs terres, car elle propose un portrait idéalisé des familles agricoles dans « Nos braves habitants⁷ » et appuie du même coup le mouvement de colonisation des régions éloignées instauré et encouragé par l'État et le clergé. La Bolduc glorifie dans cette même ballade les mœurs de la campagne, la bonne volonté et l'ardeur des jeunes agriculteurs, afin de critiquer plus sévèrement l'oisiveté de la jeunesse urbaine. Dans son répertoire, la culture de la terre se présente comme une activité patriotique exigeant une certaine bravoure dont ne seraient pas gratifiés les métropolitains. Malgré le portrait magnifié qu'en fait La Bolduc, le monde agricole est aussi touché par la crise, bien que moins durement, puisque l'alimentation, l'habitation et le chauffage sont généralement assurés, mais de nombreux cultivateurs aux prises avec des dettes se voient acculés à la faillite par la baisse des prix de la production agricole. Se réclamant des idées prônées par le duplessisme naissant, La Bolduc envisage l'agriculture comme une base nationale et comme une activité économique assurant la survie du pays et celles des individus qui la composent. À ce titre, la chanson « Le commerçant des rues⁸ », dans laquelle elle énumère joyeusement les produits du terroir québécois, peut être considérée comme un texte qui soutient une conception arriérée de l'économie nationale.

Les chansons de La Bolduc entretiennent des valeurs traditionnelles, telles que la foi religieuse et la confiance indéfectible en le bon jugement des gens de la terre. Non seulement elle envisage l'agriculture comme une activité économique importante, mais elle glorifie aussi cette activité comme une coutume propre à sa patrie et comme

4 Mary Travers dite La Bolduc, *op. cit.*, p. 90.

5 *Ibid.*, p. 223.

6 *Ibid.*, p. 91.

7 *Ibid.*, p. 117.

8 *Ibid.*, p. 137.

un élément d'un folklore qu'elle reconduit abondamment à travers ses textes. Plus encore, la culture de la terre s'affiche comme une solution de subsistance pour les individus pendant la crise et pour la nation canadienne-française dans le futur. La misère qu'entraîne la crise démontre cependant avec force l'impuissance des politiques traditionnelles et des institutions, les organisations charitables se retrouvant débordées par la demande. L'État doit soulager les familles indigentes, régler le problème du chômage et comprendre comment éviter le renouvellement de ce climat économique épouvantable. Chantant Bennett en 1930, La Bolduc acclamera plus tard l'arrivée de Duplessis au pouvoir comme celle d'un sauveur dans la chanson inédite « Le nouveau gouvernement⁹ ». L'élection de ce dernier est décrite comme le commencement d'un temps nouveau qui annonce la fin de la crise et comme le résultat ultime de l'attente patiente à laquelle la chansonnière conviait ses auditeurs dans « Ça va venir découragez-vous pas », six ans plus tôt. La chansonnière y célèbre le retour au travail de son mari, l'éventuelle recrudescence des emplois disponibles qui serait associée aux mesures de l'Union nationale, la montée des revenus familiaux et la baisse des taxes. Cette chanson qui en conclut une autre et qui signe la fin de la crise paraît inspirée des promesses électorales de Duplessis et témoigne d'une totale adhésion aux mesures politiques du premier ministre du Québec pour les chômeurs et les travailleurs qui vivent dans la pauvreté. Par ce réseau d'allusions aux mesures prises par le gouvernement, elle confère à son portrait du monde du travail une dimension politique, à l'intérieure de laquelle la terre est un symbole qui illustre une forme de travail patriotique et un idéal social.

Habitus de la chansonnière et travail féminin

Au début du XX^e siècle, la femme n'est pas considérée comme une « travailleuse » à part entière ; sa besogne quotidienne de ménagère apparaît à plusieurs comme une tâche qui découlerait « naturellement » de son rôle de mère et d'épouse. Pour plusieurs, la femme ne travaille pas au même titre que l'homme ; elle « prends soin » de la famille et « veille » au bien-être des siens. Comme plusieurs jeunes filles de son milieu et de sa génération, Mary Travers trouve des emplois hors du foyer pour aider ses parents, puis pour pallier au chômage de son mari. Elle se fait entre autre couturière dans une usine de textile montréalaise dans laquelle elle travaille onze heures par jour, cinq jours et demi par semaine pour un salaire de quinze dollars, en plus de faire chaque soir en revenant de l'usine le ménage de la boutique du barbier de son quartier. Ce type de travail féminin salarié, mais sous-payé, est de plus en plus fréquent à l'époque chez la classe ouvrière, laquelle ne peut pas toujours se permettre d'adhérer rigoureusement au modèle socialement légitime du couple pourvoyeur-ménagère. Socialement, la présence des femmes sur le marché du travail, jusqu'alors principalement masculin, crée un malaise. Lorsqu'elle travaille ses textes, l'auteure utilise la langue et des motifs empruntés à la vie des femmes des milieux démunis pour mieux traduire une nouvelle réalité du travail, dont elle fait elle-même partie depuis longtemps et qu'elle représente

fortement en tant que première auteure-compositrice-interprète féminine de la chanson populaire canadienne-française.

Il va sans dire qu'au temps de Mary Travers, le travail des femmes à l'extérieur des maisons est très mal perçu par l'ensemble de la société et par le clergé, surtout lorsque ces femmes sont mariées. En 1929, Madame W. Raymond déclare d'ailleurs qu'il existe un bon et un mauvais féminisme lors d'une conférence donnée à l'École sociale populaire de Montréal intitulée « Le Travail des jeunes filles¹⁰ ». Le mauvais féminisme est à son avis celui qui exalte les bienfaits du travail extérieur des femmes sous toutes ses formes, déclassant ainsi la femme, la dépouillant de sa personnalité propre et des prérogatives qui en feraient le charme et la dignité. En contrepartie, le vrai féminisme se définirait comme celui qui valorise le travail de la femme à l'extérieur du foyer pour des raisons d'ordre social ou de charité chrétienne, pour subvenir aux besoins de la famille ou pour sauvegarder l'indépendance et la vertu de la femme. Sitôt la nécessité extrême disparue, la femme devrait selon ce principe retourner au foyer, car le travail lui serait nuisible physiquement, il réduirait prétendument la vigueur de sa résistance, ses nerfs devenant alors moins solides et ses maternités plus pénibles. Tous ces arguments reposent sur une division du travail instaurée par la Bible dans le récit des premiers jours de la création, lorsqu'après la chute, Dieu dit à Adam « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front. » et à Ève « Tu enfanteras dans la douleur¹¹ ». Dans une société sous l'emprise du pouvoir clérical, l'allusion à ces châtiments originels différents pour l'homme et la femme intervient comme un argument de poids contre le travail des femmes à l'extérieur du foyer.

La présence de la femme dans les sphères publiques est perçue comme une menace pour les familles et pour la patrie, en cette époque où le gouvernement met en place une politique nataliste poussant les femmes à avoir des grossesses nombreuses. Mary Travers Bolduc s'affirme d'ailleurs par une identité d'épouse-mère-ménagère, laquelle est supportée par une conception conservatrice du rôle de la femme. En effet, elle dénonce la participation des femmes aux affaires publiques comme une ingérence et un « grand danger » dans la chanson « Les femmes¹² ». Ainsi, bien qu'elle mène une vie de tournée dans le Canada français et en Nouvelle-Angleterre, elle continue de promouvoir l'absence relative des femmes sur le marché du travail et dans les affaires publiques, se présentant comme une ménagère convertie en chansonnière pour faire vivre les siens pendant la crise, adhérant ainsi au modèle conservateur de la vraie féministe proposé par Madame W. Raymond. Que doit penser le public de cette femme qui est le principal soutien financier de son foyer, ce qui est peu commun à l'époque, fait qu'elle assume publiquement ? Son parcours est résolument atypique et sa liberté financière est telle que, s'il faut en croire sa correspondance¹³, elle gère le budget familial

10 Mme W. Raymond, « Le travail des jeunes filles », 1929, p. 1-32.

11 Gn, 3, 16-18.

12 Mary Travers dite La Bolduc, *op. cit.*, p. 157.

13 Les correspondances de Mary Travers Bolduc font partie d'un fonds d'archives conservé au Musée de la Gaspésie de Gaspé.

de façon autonome. Pourtant, par le biais d'une narration à tendance autobiographique, La Bolduc se décrit comme une femme type de sa génération.

Espérant éviter les critiques de son image de femme forte et libérée, la chansonnière insiste dans ses chansons sur ses rôles d'épouse fidèle, de reine du foyer et de mère exemplaire. En quelque sorte, la chansonnière se défend d'être loin de la maison et d'avoir une carrière et se représente remplissant des rôles traditionnellement féminins. Sa destinée, tout comme celle des autres femmes placées dans sa situation sociale, est depuis le jeune âge encouragée à être centrée sur la famille et sur la maison. De même, son travail s'inspire des chansons, des gigues et des *reels* qui se faisaient dans les veillées de campagne, fêtes populaires et folkloriques qui ont aussi pour cadre la maison ; il y a donc une coïncidence entre le lieu de vie et d'apprentissage musical de l'artiste. Il en résulte très certainement dans ses textes une esthétique de la quotidienneté, celle des travailleurs, des chômeurs et des ménagères, mais aussi celle de l'actualité dont elle nous livre une chronique chantée. La description de la banalité des activités ménagères donne lieu à l'apparition inédite d'une narratrice mère à la maison, qui chante pour amuser un public familial, et qui devient ainsi le personnage central d'un récit du chômage qui se déroule dans un décor de veillée canadienne. À ce quotidien de la crise, se surimpose la thématique de la fête populaire, laquelle se retrouve dans la musique elle-même qui invite à la danse (« La bastringue¹⁴ »), dans les chansons de Noël ou dans une chanson à boire publicitaire créée pour les bières Labatt (« La reine des bières¹⁵ »). Cet esprit de célébration intervient comme un élément qui détourne le public de la morosité de la crise et d'une réalité du travail problématique. Ainsi, l'*habitus* de la chansonnière, c'est-à-dire sa disposition individuelle envers son environnement et certains éléments de culture héritée de sa formation non académique, le rapprochement entre ses prestations musicales et le travail des humoristes qui l'accompagnent dans ses tournées, de même que ses premières expériences de travail transforment sa manière de jouer de la musique, de chanter et d'écrire ses chansons. Sa disposition d'esprit optimiste, mais critique, son absence de prétention, sa familiarité avec le public qu'elle appelle « mes bons amis » (« La chanson du bavard¹⁶ »), voire sa tenue sobre sur scène, viennent alimenter l'apparente authenticité de son discours.

L'*habitus* individuel de La Bolduc se manifeste dans l'affirmation virulente de son identité linguistique, par son fort accent gaspésien qu'elle ne tentera jamais d'amoindrir, mais qu'elle accentuera plutôt en utilisant des tournures régionales. Sa manière d'aborder le travail et de travailler la langue populaire québécoise, en y faisant foisonner les anglicismes et les expressions gaspésiennes dans des formules qui rappellent le ton des causeries quotidiennes, lui permet d'être en accord complet avec le monde du travail qu'elle décrit dans ses chansons. C'est ainsi qu'elle s'attire les bonnes grâces d'un public qui se reconnaît dans son œuvre et qui apprécie la langue jugée

14 Mary Travers dite La Bolduc, *op. cit.*, p. 95.

15 *Ibid.*, p. 207.

16 *Ibid.*, p. 125.

vivante de ses textes. Son écriture, ses enregistrements et ses prestations sur scène font preuve d'un art de persuader l'auditoire par l'usage de lieux communs divers. En effet, l'opposition chez elle entre le travailleur honnête et les injustices qu'il subit au quotidien — l'incapacité par exemple de payer un loyer trop cher pour ses revenus — est décrite dans une perspective de rétablissement de la situation, qui peut parfois se traduire par une agressivité soudainement exprimée. Il existe une dimension argumentative dans les chansons de La Bolduc, d'abord en fonction des prémisses inhérentes à un texte comme « Ça va venir découragez-vous pas¹⁷ », lequel exige un accord préalable avec le public afin que le message passe efficacement. Dans cette chanson, il n'y a pas de désignation nominale explicite, sinon celle du « je » optimiste qui turlutte en attendant les jours meilleurs et qui représente la chanteuse elle-même, de même que le « nous » de la chansonnière et de son public au chômage. La misère décrite dans les couplets de cette chanson est présentée comme un problème personnel confié aux auditeurs. Cette chanson, enregistrée en 1930, traite des contrariétés quotidiennes d'une femme dont le mari est au chômage et met de l'avant des couplets qui affichent son mécontentement envers sa propre situation économique, sentiment de frustration qui s'exprime à quelques reprises dans l'expression d'une envie de violence qu'elle voudrait diriger contre les diverses instances qui réclament le peu d'argent que possède la famille : le propriétaire, le vendeur d'assurance ou la compagnie d'électricité par exemple. Le refrain, lui, dédramatise les différents problèmes relevés dans l'ensemble de la chanson et tente de raviver l'espoir du public en des lendemains qui chantent et qui turluttent. Cette chanson-témoignage se démarque dans l'ensemble de la production de la chanson québécoise de l'Entre-deux-guerres, car elle aborde la pauvreté du point de vue d'une femme et de l'intérieur, puisque la chanteuse nous fait le récit d'une misère personnelle vécue au quotidien, ce qui ajoute à son discours une forme de vérité émotive à laquelle le public n'est pas habitué et qui le charme aussitôt.

Éthos

L'image que la locutrice donne d'elle-même dans son discours lui permet d'établir sa crédibilité par la mise en évidence de qualités morales comme la bienveillance et la magnanimité. Par extension, tout acte discursif chez elle, ses chansons ou la manière dont elle met en valeur son image, contribue à rendre manifeste son tempérament humble et jovial. La Bolduc crée un univers cantologique dans lequel elle incarne différentes facettes de la travailleuse, se présentant à la fois comme ménagère et comme « femme de renom » (« Mon vieux est jaloux¹⁸ »), alors que le chômage et la question de l'emploi précaire se manifestent dans son œuvre sous la forme de la problématique phare d'une subsistance personnelle. Son triomphe au Québec et dans le Canada français repose en bonne partie sur sa réputation de femme du peuple représentant une communauté de prolétaires ne disposant pas de libre arbitre et dépendant de la volonté

17 *Ibid.*, p. 91.

18 *Ibid.*, p. 79.

d'un autre, employeur ou État, sur lequel ils n'ont pas le pouvoir d'agir et duquel ils dépendent pour pourvoir à leur existence. L'image de la chansonnière est donc celle d'une femme ordinaire devenue chansonnière de la crise pour faire vivre ses enfants et son mari, mais aussi pour défendre ses semblables, c'est-à-dire les familles frappées par le chômage. Son discours populiste n'incite pas les chômeurs à se révolter contre le gouvernement, mais appuie un gouvernement sauveur du peuple, et l'image de la chansonnière n'en est pas une de meneuse révolutionnaire des opprimés, mais de porte-parole des plus pauvres. Dans la construction de sa propre personnalité publique, Mary Travers Bolduc mise sur l'effet de *catharsis* que peut avoir son récit personnel sur les spectateurs et suggère implicitement aux plus pauvres d'accepter leur misère comme un état dont ils ne sont pas nécessairement responsables, cela, dans une langue de tous les jours qui tente aussi de désamorcer un sentiment de honte culturelle vécue par les moins fortunés de la société qui ont souvent peu fréquenté l'école.

La Bolduc parle au nom des plus démunis et s'adresse directement à eux, en utilisant fréquemment le pronom « nous », qui souligne l'appartenance de la narratrice aux classes les plus pauvres de la société, bien qu'elle en vienne au cours des années 1930 à dépasser amplement le seuil de la pauvreté et à être à l'aise financièrement grâce à son succès populaire. Elle met par ailleurs de l'avant un nationalisme qui se veut rassembleur, la très grande fréquence des mots « Canada » ou « canadien » dans son répertoire en témoigne fort bien. Les chansons de La Bolduc contiennent des indices d'allocution désignant l'auditoire, qui tient véritablement la place d'un personnage fictif imaginé par la chansonnière. Il arrive aussi que la chansonnière s'adresse directement à certains groupes de personnes, les mères de famille ou les employeurs par exemple, pour leur livrer ses conseils. L'encyclique sur le chômage du Pape Pie XI, qui paraît dans le *Devoir* du 5 octobre 1931, deux jours après sa publication officielle, convie le public à une croisade de charité et de secours qui répondrait au commandement de charité proclamé par Jésus. L'empathie pour le pauvre chômeur et sa famille qui se dégage des textes de La Bolduc s'inscrit dans cette foulée de compassion chrétienne, bien que l'entraide ne puisse dépasser les limites du possible, étant donnée la pauvreté généralisée des foyers. En chantant « décourageons-nous pas », la chansonnière tente ainsi de ragaillardir les nécessiteux par des chansons joyeuses dans lesquelles la pauvreté apparaît comprise par une femme du peuple, qui chante son indigence dans un accent populaire et une voix nasillarde et moqueuse. Chantant sur des airs vieillots et parlant « comme l'ancien temps » (« Chanson du bavard¹⁹ »), la chansonnière valorise une québécoisité populaire et juge l'actualité de manière conservatrice, en abordant la pauvreté sous l'angle de la vie domestique, donc du point de vue d'une femme conservant un rôle traditionnel. La manière dont elle travaille la langue la distingue d'autres types d'auteurs-interprètes de chanson française qu'on entend beaucoup à la radio à l'époque, des chanteurs de charme entre autres, utilisant un français standard pour chanter des opérettes, de même qu'elle se différencie aussi d'une chanson scolaire comme celle de la Bonne chanson. La

19 *Ibid.*, p. 125.

chansonnière place la langue québécoise au centre de ses préoccupations artistiques, cette langue étant la sienne, celle des classes les plus pauvres où on quitte jeune l'école pour aller travailler, mais c'est aussi la langue de ses aïeux et elle n'hésite pas à remplir ses textes d'expressions vieilles.

La Bolduc est perçue comme une artiste linguistiquement révolutionnaire par certains, voire comme un modèle de fierté nationale, alors que d'autres détestent chez elle sa fierté pour une langue qu'on jugera fautive et à l'image d'une pauvreté culturelle et économique de laquelle on veut se distancier en période de grande pauvreté. Les détracteurs de La Bolduc lui reprochent sa vulgarité en raison de son humour qualifié de grossier et de son emploi de la langue de tous les jours, mais ceux qui se montrent choqués par sa musique n'apprécient probablement pas non plus les particularités du genre de la chanson folklorique canadienne-française qui tend vers cet emploi de la langue populaire. D'ailleurs, les divergences d'opinions envers son travail de la langue sont aussi influencées par un découpage institutionnel et littéraire de la chanson qui dépasse le simple discours que tient la chansonnière. Une cloison étanche s'interpose entre les romances sentimentales en vogue à l'époque, chantées avec lyrisme dans un accent français et dans une langue remplie de symboles et de tournures poétiques, et la chanson de La Bolduc, qui emprunte la langue de tous les jours pour décrire les mœurs de l'époque, la quotidienneté, voire la banalité. La chansonnière réussit à vendre des dizaines de milliers d'exemplaires de ses soixante-dix-huit tours, ce qui laisse deviner la grande efficacité de son discours et de ses choix musicaux.

Travail et préjugés

Mary Travers Bolduc propose certaines solutions au problème du chômage dans ses chansons, mais il n'en reste pas moins que ses textes véhiculent parfois une pensée raciste envers le travailleur émigrant, envisagé comme un voleur de travail. Ce type de discrimination fait partie d'un bon nombre de discours de l'époque, ceux d'un Lionel Groulx ou, de manière extrême, d'un Adrien Arcand, lesquels ont alimenté un nationalisme dans lequel il était bienvenu de se méfier des immigrants. Ainsi, dans la chanson « L'ouvrage aux Canadiens²⁰ » (1931), elle aborde la question problématique de la main-d'œuvre bon marché étrangère sous l'angle d'une exclusion de l'immigrant, qui ne fait pas partie de ces Canadiens qu'elle évoque si souvent dans ses chansons. Son nationalisme en est donc un qui exclut l'autre, comme pour mieux définir une identité canadienne de souche francophone et catholique qui, selon elle, devrait avoir des privilèges. Elle affirme dans cette chanson qu'il n'est pas raisonnable que des immigrants travaillent alors que des Canadiens sont au chômage, en avançant qu'« [u]n bon Canadien [...] vaut trois immigrés » lorsque vient le temps de travailler. Ce nationalisme raciste et cette valorisation chauvine de la force de travail des Canadiens sont bien acceptés à l'époque dans le discours courant. Ils apparaissent ici au sein d'une chanson qui blâme l'étranger plutôt que l'employeur qui engage pour moins

cher ou que l'État qui ne trouve aucune solution adéquate au problème du chômage. Le discours que tient La Bolduc s'oppose à la tolérance et à l'universalité et souhaite défendre un Canada pour les Canadiens, plutôt que de prôner une solution pour tous contre le chômage. Elle soutiendra encore cette idée dans la chanson « Sans travail²¹ », invoquant le *pathos* des auditeurs lorsqu'elle clame que les Canadiens souffrent et se sacrifient pour les immigrants. Il y a vraiment ici une volonté de rejeter la faute de l'absence de travail sur l'étranger. Le caractère folklorique et entraînant de la chanson facilite la propagation de cette discrimination raciale, et contribue à sa diffusion dans tous les discours sociaux. Le contexte nationaliste et populiste dans lequel s'énonce la chanson accentue le racisme et enferme le groupe adhérent à ces idées sur lui-même.

La parole efficace ici est-elle le reflet d'une manipulation du sujet cantologique par les instances au pouvoir ? La narratrice est-elle consciente de mettre de l'avant un sophisme raciste dans sa défense à tout prix du chômeur canadien-français catholique ? Nous croyons que oui, car l'étranger est perçu dans d'autres chansons qui n'abordent pas la question du travail comme un être à part, voire comme un intrus, dont on se moque ou dont on a peur. Les raisonnements racistes et les questionnements sur le travail font partie de la parole efficace de la chansonnière, à laquelle s'identifient bon nombre de chômeurs qui croient mériter en priorité les rares emplois disponibles. Ainsi, plutôt que de décrire le problème comme relevant exclusivement de l'absence de travail, La Bolduc envisage la situation sous l'angle d'un surplus de travailleurs et d'une hiérarchisation de ceux-ci en fonction de leur origine. Cette croyance en la vaillance exemplaire du Canadien est d'ailleurs fréquente dans le discours de la chansonnière.

Il existe en somme différentes facettes à cette fiction du travail élaborée avec l'espoir de convaincre l'auditoire qu'une solution contre la situation instable des travailleurs pendant la crise est possible d'abord et avant tout dans le cadre d'un nationalisme traditionnel et religieux, fortement réaffirmé pendant la crise. Nous avons observé à quelques reprises l'accord entre la chansonnière et certaines lois ou idées du gouvernement : retour à la terre, politique nataliste dont elle vante pratiquement les mérites dans la chanson « Les cinq jumelles²² », antiféminisme, foi en la bonté des hommes politiques prônant des idées conservatrices, alors que dans la chanson « Le secours direct²³ », elle appuie avec ardeur l'aide gouvernementale apportée aux familles. La volonté de redonner le moral aux travailleurs se fait principalement à travers l'expression d'une confiance en les hautes instances gouvernementale et le gouvernement apparaît comme une entité saine et salubre qui mériterait la foi de la population et dans lequel on se doit d'avoir confiance, comme si s'associaient ici la foi chrétienne et la foi politique dans la fiction qu'élabore La Bolduc d'une société des travailleurs en période de crise.

21 *Ibid.*, p. 173.

22 *Ibid.*, p. 175.

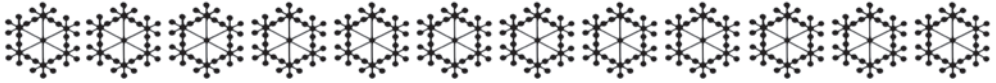
23 *Ibid.*, p. 223.

Références

BOLDUC, Mary Travers, *Madame Bolduc : paroles et musiques*, compilées par Lina Remon en collaboration avec Jean-Pierre Joyal, Montréal, Guérin, 1993.

MÉNARD, Johanne, « À la recherche de solutions », 2001 [en ligne] http://history.cbc.ca/history/?Mival=Section.html&series_id=1&episode_id=13&chapter_id=3&lang=F [site visité le 18 janvier 2007].

RAYMOND, Mme W., *Le travail des jeunes filles*, Montréal, École sociale populaire, n° 187 (1929), 32 p.



« Qui sème peu récolte peu » : Chrétien de Troyes au champ romanesque

BAPTISTE FRANCESCHINI

A bien des égards, parler de travail au Moyen Âge n'est pas chose aisée. Si l'on reconduit les bornes communément admises pour délimiter la période, il est, d'une part, impossible d'embrasser presque dix siècles d'histoire en une seule et même pensée sociale. D'autre part, nous sommes, bon gré mal gré, confronté à la rareté des documents. Non seulement le primat de l'oral caractérisant la société médiévale génère un blanc de l'écrit souvent difficile à combler, mais, plus l'on cherche à remonter le temps, plus les traces susceptibles de nous renseigner s'exposent à une usure matérielle qui les rend parfois proprement muettes. Comment dès lors suivre et comprendre la réflexion qui a pu se nouer autour de la notion de travail, sans être confronté à une part d'hypothèse ? S'il est vrai que l'entreprise requiert une infinie précaution, elle n'est pas impossible à mener : les recherches de Jacques Le Goff ou de Georges Duby en témoignent. Il ne s'agira pourtant pas ici d'apporter de nouveaux éléments de réponse, ni de faire l'état de la recherche sur ce point, mais de lire, à la lumière de quelques travaux de médiévistique, une représentation littéraire de l'homme au travail. À partir du prologue du *Conte du Graal*¹ de Chrétien de Troyes, nous voudrions montrer comment le texte concentre et problématise certaines questions relatives au labeur, tel qu'il a pu être conçu au Moyen Âge. Le roman s'ouvre, en effet, sur une étonnante métaphore de l'auteur semeur en train de répandre ses graines romanesques. L'image, développée sur quelques vers, invite à penser l'écriture sur le mode du travail au champ. Cette mise en scène paysanne de l'écrivain retiendra notre attention en ce qu'elle permet, semble-t-il, de légitimer un geste créateur qui ne va pas de soi au XII^e siècle.

Travail et ascèse : le labeur chrétien

Dans un monde qui n'accorde le pouvoir démiurgique qu'à Dieu, la création littéraire, qui plus est en langue vulgaire, est toujours susceptible de constituer un

1 Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*, 1990.

blasphème, puisqu'elle ose faire concurrence à celle, parfaite, du Créateur. Chrétien de Troyes, à l'instar de tous ses pairs, se voit donc engagé dans un délicat projet de justification, qu'il met d'ailleurs en branle dès les premiers vers de son roman :

Qui petit seime petit quiaut
 Et qui auques recoillir viaut
 En tel leu sa semence espande
 Que fruit a cent doble li rande.
 [...]
 Crestiens seime et fait semence
 D'un romanz que il encommence
 Et si lo seime en sin bon leu
 Qu'il ne puet estre sanz grant preu².

L'ouverture reprend presque littéralement la deuxième épître de Paul aux Corinthiens : « Sachez-le, celui qui sème peu moissonnera peu, et celui qui sème abondamment moissonnera abondamment³ ». Dans cet univers des lettres, sur lequel règnent en maîtres les clercs, c'est un passage obligé que de rattacher une œuvre en langue vernaculaire à la Bible. Par le truchement de la référence sacrée, l'auteur résorbe non seulement le hiatus qui éloigne la production romane des autorités latines, mais, ce faisant, formule aussi la promesse d'un récit édifiant qui perpétue les Écritures. Cette sentence biblique, à partir de laquelle se fondera la métaphore du romancier paysan, fait en outre un étonnant écho à la célèbre parabole du semeur expliquée par saint Matthieu : « Celui qui a reçu la semence dans la bonne terre, c'est celui qui entend la parole et la comprend ; il porte du fruit, et un grain en donne cent, un autre soixante, un autre trente⁴ ». Ce n'est pas innocemment que Chrétien de Troyes récupère à son compte un geste de semaison manifestement lourd de sens : il se donne à voir dans l'accomplissement impeccable du devoir religieux, puisqu'il accueille, au cœur même de son texte, le message divin, et se charge, à son tour, de le répandre.

La métaphore est d'autant plus intéressante qu'elle opère un glissement social qui participe encore de cette entreprise de légitimation. Le clerc, s'il est un homme d'esprit, reste avant tout un homme de Dieu et doit consacrer la plupart de son temps à la prière : dans la société médiévale tripartite⁵, il appartient en ce sens au groupe des

2 Chrétien de Troyes, *op. cit.*, v. 1-4 et v. 7-10, p. 26 : « Qui sème peu récolte peu, et qui veut avoir belle récolte, qu'il répande sa semence en un lieu qui lui rende au centuple ! [...] Chrétien sème et fait semence d'un roman qu'il commence, et il le sème en si bon lieu qu'il ne peut être sans grand profit. »

3 2Co, 9, 6.

4 Mt, 13, 23.

5 À ce propos, nous renvoyons à de nombreux travaux, parmi lesquels ceux de Georges Dumézil (*Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Latomus, 1958), Georges Duby (*Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978), ou encore Jacques Le Goff (« La société chrétienne », *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion (Champs), 1964, p. 243-297).

oratores. Chrétien choisit donc par l'image de transiter dans la sphère rustique des *laboratores*, ceux qui travaillent de leurs mains nues. En réinvestissant virtuellement l'effort physique, il recharge l'écriture de connotations beaucoup plus douloureuses. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de l'entendre déclarer à la fin de son prologue que sa tâche de romancier n'est pas de tout repos :

Crestiens qui entant et poine
Par lo commandant lo comte
A arimer lo meillor conte
Qui soit en cort reial⁶.

Le champ lexical du labeur témoigne d'une activité qui, pour toute intellectuelle qu'elle soit, ne semble pas moins mettre la chair à rude épreuve. L'argument d'un travail soutenu qui imprime au corps la fatigue s'inscrit alors dans un discours de l'ascèse. Parce qu'elle est aussi éprouvante que le geste paysan, l'écriture permet non seulement de rabaisser l'orgueil⁷, mais constitue *de facto* une voie louable pour se rapprocher de Dieu. En effet, si le travail physique est originellement rivé au châtiment divin⁸, et fut par là même considéré comme maudit, il sera progressivement réhabilité au point de constituer, pour la société féodale qui émerge au IX^e siècle, le destin naturel du chrétien⁹. La règle de saint Benoît, sur laquelle se fonde l'organisation des premières communautés religieuses à partir du VI^e siècle, est en ce sens explicite :

L'oisiveté est ennemie de l'âme.
Aussi, à certains moments,
Les frères doivent être occupés à travailler de leurs mains.
À d'autres moments,
Ils doivent être occupés à la lecture de la Parole de Dieu¹⁰.

6 Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*, op. cit., v. 60-63, p. 30 : « Chrétien n'aura donc pas perdu sa peine, lui qui, sur l'ordre du comte, s'applique et s'évertue à rimer le meilleur conte jamais conté en cour royale. »

7 On notera, à ce propos, que c'est précisément cet aveu du labeur qui autorise Chrétien à déclarer que son conte est, à ce jour, le meilleur que l'on ait jamais entendu. Il ne s'agit pas pour lui d'encenser un talent inné, mais bien d'insister sur le mérite qu'il peut tirer de ses efforts. Il échappe ainsi très subtilement aux accusations de péché d'orgueil que la société médiévale a tôt fait de formuler.

8 Cette punition est celle affligée à Adam pour avoir commis le péché originel : « C'est à la sueur de ton front que tu gagneras le pain » (Gn, 3, 19). C'est le passage qui, semble-t-il, a été le plus glosé par les clercs médiévaux (Jacques Le Goff, « Le travail dans les systèmes de valeur de l'occident médiéval » 1990, p. 10).

9 Puisqu'il est impossible de rendre ici compte des évolutions diverses du concept de travail au cours du Moyen Âge, nous renvoyons à l'article de Jacques Le Goff cité précédemment et à l'ouvrage éclairant de Robert Fossier, *Le travail au Moyen Âge*, 2000.

10 *La règle de saint Benoît*, 1992, p. 80.

La prière et le travail font partie d'un même programme ascétique pour échapper à ce péché capital qu'est la paresse : mettre le corps à rude épreuve, c'est entretenir la pureté de son âme. De même, et comme le montrera Robert Fossier, les plus anciennes traces de calendriers peints ou sculptés abandonnent peu à peu les symboles antiques des mois au profit de figures d'hommes aux champs : le laboureur, le vendangeur ou le bêcheur sont autant d'images significatives d'une activité physique résolument inscrite dans le quotidien médiéval¹¹. La scène du labour, étymologiquement lié au labeur, offre donc à Chrétien une résonance toute trouvée pour entériner de nouveau sa soumission à Dieu et offrir à son œuvre une réception immunisée de toute accusation de blasphème.

Travail et redevance : le labeur féodal

La justification de l'écriture ne se fait pas seulement dans une perspective chrétienne : le monde paysan convoqué par l'auteur permet de faire émerger un univers féodal tout aussi chargé de sens. Dans ce nouveau paradigme se dessine alors un rapport singulier à la terre puisque, conformément au fonctionnement du fief, celui qui la possède n'est pas celui qui la travaille, et inversement :

Les travailleurs ont sur la terre des droits d'usages et d'occupation mais la propriété appartient à une hiérarchie de seigneurs, dont aucun n'a la disposition absolue du sol, mais dont chacun a, sur le produit ou sur les héritages de ses inférieurs, des droits de prélèvement fixés par la coutume¹².

Chrétien de Troyes, en empruntant le masque du serf médiéval, réitère une mise à distance de son œuvre, car il refuse, en apparence, d'en réclamer l'entière propriété : son roman, comme toute production agricole, ne fait que répondre aux impératifs du seigneur sous la protection duquel il mène ses activités. Son prologue est en ce sens parfaitement révélateur d'un texte non seulement commandé, mais aussi destiné à un supérieur hiérarchique :

Il le fait por lo plus prodome
Qui soit en l'empire de Rome,
C'est li cuens Felipes de Flandres.
[...]
Or oez commant s'an délivre¹³.

De la même façon que l'écriture est un travail au champ, l'univers courtois, dans lequel le récit apparaît, récupère le fonctionnement du domaine seigneurial. Ainsi, le succès attendu par l'auteur n'est plus à remettre sur le compte d'un quelconque talent artistique, mais se voit étonnamment expliqué par une demande royale qui ne peut

11 Robert Fossier, *op. cit.*, p. 20.

12 Charles Parain, « Caractères généraux du féodalisme », 1971, p. 13.

13 Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*, *op. cit.*, v. 11-13, p. 26 et v. 66, p. 30 : « Il le fait [son roman] pour le meilleur homme qui soit dans l'empire de Rome, c'est le comte Philippe de Flandres. [...] Écoutez comment il s'en acquitte. »

être que de bon goût. C'est à cet égard le sens du proverbe initial : la meilleure des semences ne vaut rien si la terre dans laquelle elle est plantée n'est pas riche. Le prologue du *Chevalier à la charrette* ne fonctionne pas autrement que sur la réactualisation de cette hiérarchie seigneuriale :

Puis que ma dame de Chanpaigne
Vialt que romans a feire anpraïne,
Je l'aprandrai mout volentiers,
Comme cil qui est suens antiers
De quanqu'il puet el monde feire
Sanz rien de losange avant treire.
[...]
Del Chevalier de la Charrete
Comance Crestiens son livre
Matiere et san li done et livre
La Contesse, et il s'antremet
De panser, si que rien n'i met
Fors sa painne et s'antancion¹⁴.

Malgré l'absence de métaphore paysanne, l'auteur ne justifie pas moins le geste scriptural par les mêmes procédés. L'effort littéraire est bien présent, mais bien plus encore, l'impulsion créatrice n'est pas une initiative personnelle : elle incombe explicitement à la Dame de Champagne. Chrétien de Troyes, qu'il soit serf ou serviteur, cherche donc toujours à s'abriter sous le bouclier du mécénat.

Afin de réaffirmer cette distance prise avec son œuvre, l'écrivain précise en outre que la matière sur laquelle il travaille lui a été imposée. Pour en revenir plus précisément au prologue du *Conte du Graal*, on notera la mention faite d'un livre source que Philippe de Flandres aurait donné à l'auteur pour l'inspirer, interdisant de ce fait l'idée d'une création *ex nihilo*¹⁵. Ce don originel qui lance l'écriture ne va d'ailleurs pas sans rappeler le protocole féodal par lequel le seigneur autorise à son serf l'exploitation de sa terre :

La concession du fief par le seigneur au vassal se fait au cours d'une cérémonie, l'investiture consistant, en un acte symbolique, en la remise d'un objet (étendard,

14 Chrétien de Troyes, *Le chevalier à la charrette*, 1991, v. 1-6 et v. 24-29, p. 52 : « Puisque ma Dame de Champagne veut que j'entreprenne un roman, je l'entreprendrai volontiers comme le peut faire un homme qui est sien tout entier pour tout ce que je puis faire au monde, sans recourir à la moindre flatterie. [...] Chrétien commence donc à rimer son livre du Chevalier à la Charrette. La comtesse lui en donne la matière et le sens et il s'entremet de penser, n'y dépensant guère que son travail et son attention. »

15 C'est un *topos* récurrent de la littérature médiévale que de justifier l'invention par le biais d'une œuvre, orale ou écrite, préexistante dont on ne ferait finalement que la redite ou la translation du latin vers la langue vernaculaire. De ce fait, le critère d'originalité au Moyen Âge repose sur ce que Chrétien appellera la *conjointure*, c'est-à-dire l'agencement d'éléments reçus en héritage. On comprend, à cet égard, les *a priori* parfois persistants que génère cette littérature qui semble ressasser ses objets à l'infini.

sceptre, verge, anneau, couteau, gant, morceau de paille, etc.). Elle suivait en général la foi et l'hommage¹⁶.

Le rapprochement est éclairant : le livre donné pour modèle, détail anodin s'il en est, à tout le moins topique, permet à l'imagerie du fief de se déployer à nouveau, confirmant ainsi l'inscription de Chrétien de Troyes dans un espace littéraire sur lequel il n'a pas, en apparence, les pleins pouvoirs. Son travail, aussi brillant soit-il, échappe alors subtilement à toute controverse, puisqu'il n'est pas l'expression d'une subjectivité libre, chose impensable au Moyen Âge, mais bien celle d'un génie¹⁷ sous contrainte et, en ce sens, acceptable aux yeux de la société.

Du travail romanesque : les marques de l'autorité

Le travail de l'écriture, à l'instar du labeur au champ, concourt somme toute à l'effacement d'un auteur paysan qui voue son existence entière aussi bien au Seigneur qu'à son seigneur. Véritable scénario d'aliénation ici joué par Chrétien de Troyes, puisqu'il n'apparaît pas autrement dans son prologue que par le biais de la troisième personne. Apparemment dépossédé de son texte et de son autorité, l'écrivain n'en cherche pas moins à récupérer discrètement le masque du démiurge. En effet, la figure du semeur par laquelle il se met en scène reste ambiguë. L'auteur convoque un cadre paysan, mais semble refuser de tomber pour autant dans le monde du vilain, dont il connaît l'image peu reluisante que l'intelligentsia médiévale lui associe volontiers¹⁸. Giovanni Cherubini rappelle, à cet égard, la tradition d'un regard méprisant fréquemment jeté sur l'homme rustique :

La satire met souvent en relief, avec sa saleté, la pauvreté des vêtements et la grossièreté de ses aliments, une sorte de sauvagerie du paysan, qui semble parfois se placer à un niveau presque intermédiaire entre la bête et l'homme¹⁹.

La métaphore paysanne permet une dérobage de l'autorité, mais Chrétien n'est cependant pas décidé à quitter complètement l'univers des lettrés pour celui des *idioti* ou des *rudes*²⁰. L'imagerie du semeur, précisément parce qu'elle réfère à un geste d'une haute technicité, ne condamne donc pas l'auteur aux tâches élémentaires que l'on relèguerait plus facilement aux simples d'esprit. Robert Fossier évoque, à ce propos, la rigueur du travail de semaison :

Le geste auguste du semeur demande beaucoup d'expérience, afin d'obtenir la régularité indispensable à une bonne prise en terre ; c'est donc l'affaire d'un homme d'âge, un sac en bandoulière d'une dizaine de litres, et marchant lentement, environ 8 kilos ; avec une

16 Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, 1964, p. 71.

17 Entendons ici « génie » au sens le plus étymologique de « singularité ».

18 On pense notamment à certains personnages des fabliaux caractérisés par l'ignorance, la bêtise ou la grossièreté.

19 Giovanni Cherubini, « Le paysan et le travail des champs », 1989, p. 155.

20 Maria Teresa Fumagalli, « L'intellectuel », dans Jacques Le Goff, *L'homme médiéval*, Paris, Seuil (Point / Histoire), p. 203.

moyenne de 2 à 3 hectolitres à l'hectare, [...] il faudra au semeur trente fois changer son sac et parcourir 15 kilomètres par jour²¹.

Outre les conditions que l'on s'imagine proprement harassantes, l'activité doit être assurée par une personne largement qualifiée pour une étape aussi décisive dans le cycle agricole. Ce n'est pas incidemment que Chrétien de Troyes choisit un métier qui non seulement requiert une certaine virtuosité, mais qui constitue de plus l'activité première à toute culture : il faut planter pour récolter.

En effet, en se faisant métaphoriquement dépositaire du blé, qui au Moyen Âge englobe toutes les céréales panifiables²², l'écrivain devient celui sur lequel repose l'alimentation de toute une société : il est bien un auteur, au sens le plus étymologique du terme²³, principe fertilisant qui permet de faire croître les choses. À l'époque médiévale, la semaison est une étape fondamentale, nécessaire au bon fonctionnement du fief. Tout un cortège de croyances et de rituels païens s'est d'ailleurs développé dans le folklore paysan afin que les grains tiennent leurs promesses de belle récolte :

Avant de semer, on passait les semences dans un crible, fait d'une peau de loup, comportant trente trous — ou bien, on les touchait avec l'épaule d'une taupe. Pour écarter les oiseaux, il était conseillé ou bien d'arroser le champ d'une eau où avaient trempé une écrevisse et une corne de cerf — ou bien d'écrire sur le champ « Raphaë », ou bien d'enfermer un crapaud dans un vase et de l'enterrer au milieu du champ (en ce cas, ne pas oublier de le retirer avant la récolte, sinon la récolte serait perdue)²⁴.

Ces pratiques, qui nous paraissent aujourd'hui farfelues, témoignent néanmoins avec force du caractère sacré que l'on attribuait aux semailles, geste primordial qui lance le cycle de la vie. Jusque-là dernier maillon des hiérarchies divine et seigneuriale, l'écrivain se place donc désormais en initiateur qui féconde la terre et par là même le texte. L'ambiguïté de la semence, à la fois graine végétale mais aussi sperme, laisse en outre l'occasion à l'auteur de marquer très subtilement son œuvre du sceau de son identité. En définitive, au commencement était... le verbe de Chrétien de Troyes ! C'est — semble-t-il — ce détournement de la formule évangélique²⁵ qui affleure ici : la référence biblique faisait apparemment office de bouclier à l'œuvre ; c'est maintenant le texte qui se joue d'elle, affirmant sa singulière autonomie au sein du champ littéraire.

Au terme de ce parcours, on s'étonnera de la force avec laquelle le prologue concentre, en quelques vers seulement, les faisceaux conceptuels qu'une époque a pu formuler autour de la notion de travail. Le labeur, qu'il s'inscrive dans la sphère chrétienne ou dans l'univers plus particulièrement féodal, constitue pour Chrétien de Troyes un argument solide pour échapper aux susceptibles détracteurs que son roman pourrait provoquer. Par la métaphore paysanne, l'écriture se donne alors un droit à

21 Robert Fossier, *op. cit.*, p. 186.

22 Georges Le Franc, *Histoire du travail et des travailleurs*, 1975, p. 101.

23 Le terme vient en effet du latin *augere*, « faire grandir, augmenter ».

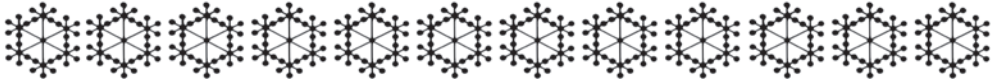
24 Georges Le Franc, *op. cit.*, p. 103-104.

25 Nous faisons référence à Jn, 1, 1.

l'existence dans et par l'effort, sans jamais pourtant accepter de s'aliéner à la tâche, ni d'être réduite à une simple redevance. La figure ambivalente du semeur est, en ce sens, révélatrice d'une entreprise complexe de justification, puisqu'il s'agit toujours d'osciller entre la soumission et l'affirmation de soi. La perspective du travail pour aborder le texte médiéval permet somme toute de poser la question d'une subjectivité manifestement en mutation. Il faudra aussi noter que l'imagerie du travailleur ne participe pas seulement de cette légitimation de l'œuvre : elle engage aussi plus largement une conception de la création à rebours de l'idée pythique que les Anciens pouvaient s'en faire. Le texte n'est pas ici le fruit d'une inspiration, au sens le plus mystique du terme, mais consacre bien une action uniquement humaine et soutenue en vue d'un résultat. De ce fait, le récit de Chrétien de Troyes est proprement efficace, car il verra, dès le siècle suivant, l'accomplissement de l'effet voulu par l'auteur : on récoltera les fruits du *Conte du Graal* au centuple, puisque jamais un roman médiéval n'aura fait plus d'émules que celui-ci. À la cyclicité du calendrier paysan répond donc celle des aventures de Perceval : belle métaphore germinative d'une littérature arthurienne qui n'a jamais fini de se ramifier, et qui produit, encore aujourd'hui, quelques fleurs au parfum chevaleresque.

Références

- La règle de saint Benoît*, Paris, Sodec / AIM (Témoins du Christ), 1992 (trad. L. Rivière).
- CHERUBINI, Giovanni, « Le paysan et le travail des champs », dans Jacques LE GOFF (dir.), *L'homme médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 129-158.
- FOSSIER, Robert, *Le travail au Moyen Âge*, Paris, Hachette (La vie quotidienne), 2000.
- FUMAGALLI, Maria Teresa, « L'intellectuel », dans Jacques LE GOFF, (dir.), *L'homme médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 201-232.
- LE FRANC, Georges, *Histoire du travail et des travailleurs*, Paris, Flammarion, 1975.
- LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion (Champs), 1964.
- — —, « Le travail dans les systèmes de valeur de l'occident médiéval », dans Jacqueline HAMMESSE et Colette MURAILLE-SAMARAN (dir.), *Le travail au Moyen Âge*, Louvain, Institut d'études médiévales (Textes, études, congrès), 1990, vol. X, p. 7-22.
- PARAIN, Charles, « Caractères généraux du féodalisme », dans *Sur le féodalisme*, actes de la journée d'études du C.E.R.M. du 27 avril 1968, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 13-17.
- TROYES, Chrétien de, *Le chevalier à la charrette*, Paris, Garnier-Flammarion (Bilingue), 1991 (trad. J.-Cl. Aubailly).
- — —, *Le conte du Graal*, Paris, Le livre de poche (Lettres gothiques), 1990 (trad. et éd. Ch. Méla).



De l'orfèvre à l'écrivain : poétique du « texte-bijou » à la fin du XIX^e siècle¹

SOPHIE PELLETIER

La distinction entre artiste et artisan aura occupé bon nombre de théoriciens de l'esthétique. Si la frontière entre *arts libéraux* et *arts mécaniques* a historiquement établi une hiérarchie des pratiques artistiques, les arts décoratifs (céramique, orfèvrerie, poterie, etc.) ont longtemps tenu le bas du pavé au sein de cette hiérarchie. À la fin du XIX^e siècle, les relations entre arts et métiers se font pourtant plus étroites, de sorte que peintres, sculpteurs, joailliers et orfèvres travaillent en interaction : des artistes s'approprient les méthodes et techniques des artisans², des peintres s'improvisent joailliers d'un jour, des expositions conjuguent Beaux-Arts et arts décoratifs³.

En effet, le XIX^e siècle est riche en bouleversements sociaux et scientifiques qui favorisent l'éclosion de nouvelles tendances en arts de la parure comme dans les Beaux-Arts et qui contribuent à estomper la traditionnelle hiérarchie des disciplines artistiques. Les découvertes de mines de diamants en Afrique du Sud en 1867 et l'essor de l'éclairage électrique remettent les diamants à la mode⁴ ; les fouilles archéologiques en Égypte et le développement des entreprises coloniales provoquent l'émergence de nouveaux styles⁵ ; les expositions universelles permettent aux créateurs d'examiner le travail d'autrui — contemporain ou ancien. Les impressionnistes découvrent l'art de l'Extrême-Orient, et certains accordent dès lors une plus grande importance à la valeur décorative de l'art⁶, développent un goût pour le travail du miniature, s'inspirent

1 Cet article s'inscrit dans le cadre de recherches doctorales subventionnées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

2 Paul Gauguin travaillera notamment la céramique.

3 Voir Renée S. Neu, « Bijoux modernes et d'avant-garde », dans Ernst Albrecht et Jeanne Heiniger (dir.), *Le Grand Livre des bijoux*, 1974, p. 248.

4 *Ibid.*, p. 245.

5 L'archéologie est effectivement une nouvelle science au XIX^e siècle. Voir Julia Przyboś, *Zoom sur les décadents*, 2002, p. 181.

6 Voir Pierre Francastel, « Japonisme et décor », *L'Impressionnisme*, Paris, Denoël (Bibliothèque médiations), 1974, p. 109-132.

des estampes japonaises et s'approprient des techniques d'impression habituellement réservées aux arts appliqués. Face à l'industrialisation, les défenseurs du mouvement *Arts and Crafts*, quant à eux, valorisent le travail de l'artisan, qu'ils élèvent au rang des Beaux-Arts⁷.

Plus que de simples témoins du foisonnement des modes dans le domaine des arts appliqués ou du brouillage des frontières entre les pratiques artistiques, les écrivains de la fin du XIX^e siècle apparaissent comme des vecteurs de ces tendances⁸. Car si les importants liens professionnels et personnels entre les écrivains de la fin du XIX^e siècle et les peintres qui leur sont contemporains ne sont plus à démontrer⁹, les auteurs de l'époque fréquentent également les arts décoratifs¹⁰. Dépêché aux Expositions universelles de Londres en 1871 et 1872, Mallarmé — sous le pseudonyme de L.-S. Price — prête une plume extasiée à la description et à la critique des meubles, bijoux et

-
- 7 Pour les rapports — complexes — entre industrialisation et Art Nouveau, voir Debora L. Silverman, « The Abdication of Technology and the Elevation of the Crafts », *Art Nouveau in Fin-de-siècle France : Politics, Psychology, and Style*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press (Studies on the History of Society and Culture), 1989, p. 52-63 ; et Stephen Escritt, « Art et industrie : un artisanat ancien, une technologie nouvelle », *L'Art nouveau*, Paris, Phaidon (Arts et Idées), 2002, p. 335-380. Les deux auteurs soulèvent des différences fondamentales entre les pratiques de certains artistes Art Nouveau et les idéaux du mouvement *Arts and Crafts*.
 - 8 L'esthète, amateur d'art et poète Robert de Montesquiou est certainement l'une des figures chez qui s'exprime le plus l'imbrication entre les arts décoratifs et la littérature. Voir Didier Coste, « Robert de Montesquiou, poète critique : la cristallisation du décoratif », *Romantisme*, vol. 13, n° 42 (1983), p. 103-117 ; Pascale Mac Garry, « Le bijou et la chauve-souris : une enveloppe de Robert de Montesquiou », *Littérature*, n° 72 (décembre 1988), p. 114-127 ; Willa Z. Silverman, « Unpacking his Library : Robert de Montesquiou and the Esthetics of the Book in Fin-de-siècle France », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 32, nos 3-4 (printemps-été 2004), p. 316-331.
 - 9 La critique d'art pratiquée par plusieurs écrivains, de Baudelaire à Mirbeau, tout comme l'amitié qu'entretient Zola avec Cézanne, ou encore la circulation du personnage de Nana, personnage de l'une des toiles de Manet avant la publication du roman éponyme de Zola, traduisent en effet l'étroite interrelation entre littérature et Beaux-Arts dans la seconde moitié du siècle. L'ouvrage de Pamela Genova, *Symbolist Journals : A Culture of Correspondance* (Aldershot, Ashgate (Studies in European Cultural Transition), 2002) met d'ailleurs en lumière l'importance de la presse fin-de-siècle dans la formation des liens entre écrivains, artistes et musiciens. Peter Collier et Robert Lethbridge ont quant à eux réuni une série d'études concernant les rapports entre littérature et arts visuels durant tout le XIX^e siècle dans *Artistic Relations : Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, London, Yale University Press, 1994. Voir également l'ouvrage dirigé par Patrick McGuinness, *Symbolism, Decadence and the Fin-de-siècle : French and European Perspectives* (Exeter, University of Exeter Press, 2000), qui propose une approche interdisciplinaire.
 - 10 Il suffit de consulter quelques textes critiques au sujet de l'esthétique fin-de-siècle pour comprendre à quel point littérature et arts appliqués se sont influencés. Voir Philippe Julian, « The Esthetics of Symbolism in French and Belgian Art », dans Anna Balakian (dir.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 529-546, ainsi que l'important panorama de José Pierre, *L'Univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Somogy, 1991.

autres tapisseries qu'il découvre lors de ces événements¹¹. Mallarmé apporte même sa contribution à l'essor des journaux de mode, qui foisonnent dès le Second Empire en France : bien qu'il déplore qu'« on multiplie les éditions à bon marché des poètes » et qu'il fustige « la vulgarisation de l'art¹² », il fondera *La dernière mode. Gazette du monde et de la famille*, revue où cohabitent aisément la reproduction d'une robe, un poème de Catulle Mendès, une recette ou une nouvelle de Daudet. De la main de l'écrivain à la main-d'œuvre de l'artisan, il n'y a qu'un pas — qu'une page.

C'est l'étude d'œuvres littéraires qui nous permettra ici de mieux saisir les liens qui se tissent, au tournant du siècle, entre littérature et arts décoratifs¹³. Au sein d'*À rebours* (1884) de Huysmans et de *Monsieur de Phocas* (1901) de Lorrain, textes où plusieurs formes d'art méritent l'attention de l'esthète¹⁴, le travail de l'écrivain, qui cisèle son verbe, est en fait textualisé de la même façon que le labeur de l'orfèvre : le bijou devient matière narrative, la main manipule à la fois la page et la gemme, la langue devient un matériau à tailler et à sculpter. Se forme ainsi une véritable poétique du « texte-bijou ».

Des bijoux inspirants

Huysmans et Lorrain, à la manière de joailliers, fabriquent eux aussi des bijoux. Des bijoux imaginaires, soit, mais qui ne sont pas que de simples parures, d'anodines décorations. Dans *À rebours* et *Monsieur de Phocas*, les bijoux, créations de l'écrivain, constituent eux-mêmes une matière narrative. *À rebours* consacre chacun de ses chapitres aux opinons de des Esseintes sur un art en particulier (la littérature, sacrée d'abord, profane ensuite, les peintures de Gustave Moreau¹⁵, mais aussi la botanique,

11 Ces articles sont regroupés sous l'appellation « Lettres de Londres » dans l'édition préparée par Michel Draguet des *Écrits sur l'art* de Mallarmé, 1998, p. 85-107. Pour une analyse de l'apport concret des arts décoratifs à la poésie de Mallarmé, voir Rae Beth Gordon, « Aboli Bibelot ? The Influence of the Decorative Arts on Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau », *Art Journal*, n° 45 (1985), p. 105-112.

12 Stéphane Mallarmé, « Hérésies artistiques », dans *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 74.

13 C'est également l'approche que propose Mária Halász dans « Some Aspects of the Correlation between Literary Decadence and Art Nouveau », dans Béla Köpeczi et György M. Vajda (dir.), *Actes du colloque de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, tenu à Budapest du 12 au 17 août 1976, Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1980, p. 575-581.

14 D'ailleurs, tant Lorrain, journaliste, que Huysmans, critique d'art, se sont positionnés publiquement par rapport aux manifestations artistiques de leur époque, qui les ont fortement influencés. Voir à ce sujet Will L. McLendon, « Jean Lorrain : Impresario de l'Art Nouveau », *Orbis Litterarum*, vol. 39 (1984), p. 54-64 ; Charles Maingon, *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977. L'ouvrage *Huysmans : une esthétique de la décadence* s'intéresse quant à lui à la poétique de l'écrivain, telle qu'elle s'est élaborée dans son œuvre romanesque et critique (Robert Kopp, Christian Heck et André Guyaux (dir.), 1987).

15 Il existe une — très — abondante critique au sujet des liens entre les peintures de Gustave Moreau et l'écriture de Huysmans et de Lorrain. Notamment, la question de la *transposition d'art* qui, selon Henry Bouillier, « consiste à utiliser toutes les ressources du langage, des mots, pour donner réellement un équivalent du modèle plastique » (« Huysmans et les transpositions d'art », dans Robert Kopp, Christian Heck et André Guyaux, *op. cit.*, p. 128-129), a occupé bon nombre d'exégètes.

la parfumerie, la joaillerie), si bien que le roman évacue toute intrigue au profit de la description : « Étourdi par une telle richesse descriptive, le lecteur conclut que cette écriture cherche à entraver le développement de l'intrigue. Celle-ci semble disparaître sous le poids des objets évoqués¹⁶ », souligne Julia Przyboś. La matière narrative d'*À rebours* ne repose pas sur la quête d'un héros — qui ici reste immobile —, mais bien sur des objets esthétiques et artistiques, dont des gemmes. Le chapitre 4 est, en effet, voué à la description des pierres précieuses qui forment la carapace de la tortue de des Esseintes. Ainsi la joaillerie est dotée d'un potentiel narratif et mérite un chapitre entier, comparable à ceux destinés aux Beaux-Arts. Surtout, la place qu'occupe ce chapitre, glissé entre celui sur les Écritures latines et celui décrivant les œuvres de Moreau, confère à la gemmologie un statut de « véritable art¹⁷ ». L'économie textuelle tend à hisser ce domaine au statut d'art consacré. Même que la joaillerie dissémine son lexique par delà la section qui lui est allouée. La fin du chapitre 3 traite du déclin de la littérature chrétienne — art traditionnellement noble — en des termes habituellement appliqués à la bijouterie : « les *fabriques* de verbe aux sucres épurés, [...] d'adjectifs bizarres, *taillés* grossièrement dans l'*or* ; avec le goût barbare et charmant des *bijoux* goths, étaient détruites¹⁸ ». Suit le passage sur la tortue « décorée », puis le chapitre sur les Salomé de Moreau, où se conjuguent éléments sacrés, architecturaux et décoratifs — en deux dimensions ceux-là :

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillés de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.¹⁹

L'endroit où s'insère le chapitre 4 dans le roman permet d'emblée de considérer la tortue de des Esseintes comme une œuvre d'art, mais c'est surtout le vocabulaire utilisé dans les descriptions qui est à ce sujet signifiant : il crée un effet de parallélisme entre les différentes pratiques recensées par l'esthète.

Si les bijoux constituent un bon matériau pour l'écrivain Huysmans, qui leur dédie tout son chapitre 4, les auteurs prisés par des Esseintes donnent aussi des bijoux à lire : alors que Mallarmé crée une Hérodiade libérée du « fourreau de ses joailleries²⁰ », Théodore Hannon éblouit des Esseintes « avec les chatoyements de ses étoffes, avec les incandescences de ses pierres, avec ses somptuosités, exclusivement matérielles²¹ ». Quant à Baudelaire, voulant explorer les profondeurs de l'âme humaine, il « descen[d] jusqu'au fond de l'inépuisable *mine*, s'[...] engag[e] à travers les *galeries*

16 Julia Przyboś, « De la poétique décadente : la bibliothèque de des Esseintes », 1988, p. 71.

17 Nous sommes à ce sujet tout à fait d'accord avec Pierre Brunel, qui affirme que, dans *À rebours*, « il faut [...] insister sur la nécessité interne de ces catalogues, et aussi sur la nécessité interne de leur interruption » (« *À rebours* : du catalogue au roman », 1987, p.17).

18 J.-K. Huysmans, *À rebours*, 1978, p. 94. Nous soulignons.

19 *Ibid.*, p. 104.

20 *Ibid.*, p. 219.

21 *Ibid.*, p. 213.

abandonnées ou inconnues²² ». Par métaphore comme au sens propre, la pierre est matière de littérature.

Une quinzaine d'années après *À rebours*, la gemme réapparaît au cœur d'un roman : l'intrigue de *Monsieur de Phocas* repose sur l'obsession du duc de Fréneuse, dit M. de Phocas, un esthète collectionneur de bijoux, qui cherche une lueur transparente, verte, dans les pierres ou les yeux des femmes. Puisque la quête du « héros » tourne entièrement autour des joyaux, ceux-ci deviennent une condition *sine qua non* au roman : sans gemmes, pas de récit. Le livre se présente d'ailleurs comme le manuscrit du duc de Fréneuse lui-même, qui aurait « consigné dans ces feuillets les premières impressions de [son] mal²³ ». Voilà que le collectionneur se veut auteur.

La pierre inspire la parole et l'écriture. Ainsi en va-t-il de l'écrivain à qui le duc confie son manuscrit : cet auteur anonyme a consacré des « pages inoubliables » à l'« art de ciseleur » du grand joaillier Barruchini, il a « décrit en poète l'art prismatique aux lueurs troubles et multiples de cet orfèvre magicien²⁴ ». La prise de parole de l'écrivain dépasse sa propre volonté, elle semble inéluctable : d'elle-même, « la formule [...] monte aux lèvres devant ces fruits d'émail et ces fleurs de gemme emmaillées dans des ors²⁵ ».

Esthète, le duc de Fréneuse connaît les bijoux du ciseleur en eux-mêmes, mais il les découvre aussi à travers la littérature²⁶. La longue tirade qu'il voue aux écrits *au sujet* des joyaux l'illustre bien. Le bijou devient ainsi une construction à la fois littéraire et joaillière²⁷. Ainsi, lorsque Monsieur de Phocas affirme, à la fin de son discours qui convoque tant des bijoux réels que légendaires, « vous voyez que je connais mes auteurs²⁸ », le mot « auteur » prend un sens ambigu : désigne-t-il l'écrivain ou le ciseleur ? Car auteur et joaillier partagent un même objet, une même « matière narrative ».

Le livre-bijou

Or, la littérature implique une pratique matérielle, une activité, celle de lire ou d'écrire. Avant même l'étape de la lecture, le livre est un objet dont le lecteur se saisit ; avant même l'étape de l'écriture, la page est touchée par la main de l'écrivain.

22 *Ibid.*, p. 177. Nous soulignons.

23 Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 2001, p. 56.

24 *Ibid.*, p. 53.

25 *Ibid.*, p. 54.

26 Comme Huysmans lui-même, qui améliorera sa connaissance de la symbolique des pierres en consultant un ouvrage de William Jones, *History and Mystery of Precious Stones*, London, Richard Bentley and son, 1880.

27 D'ailleurs, à l'époque où œuvre Lorrain, des joailliers écrivent sur leur art : Germain Bapst et Henri Vever, par exemple, font paraître d'importants ouvrages sur la pratique de la joaillerie à leur époque. Voir Graham Hughes, *5000 ans de joaillerie*, 1973, p. 99. Hughes indique même que le talent de Bapst s'est peut-être « affirmé plus sur le plan littéraire que dans le travail du métal » (*ibid.*, p. 102).

28 Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 55.

Chez Huysmans et Lorrain, l'auteur (ou le lecteur), à l'instar du joaillier, manipule un objet concret, qui devient pièce de collection. C'est du bout de sa canne, « un jonc d'au moins dix louis, dont la pomme, un ivoire vert d'un travail bizarre²⁹ », que Monsieur de Phocas feuillette son manuscrit. Quelques pages plus loin, le narrateur se souviendra du duc de Fréneuse, qui « relisait [ses pages] [...] du bout de sa canne et du coin de ses yeux³⁰ ». Ces deux passages soulignent la matérialité de la pratique littéraire : pour lire, il faut tourner les pages. Surtout, la coordination de la canne et des yeux — organe anatomiquement essentiel pour lire — confère, au sein de l'acte de lecture, la même importance à la participation de la canne qu'à celle des yeux. Le duc *relisait du bout de sa canne* : les bijoux sont directement, et physiquement, impliqués dans la littérature.

Dans *Monsieur de Phocas*, la rédaction mobilise aussi les efforts de la main, de celle-là même qui porte et manipule les pierres. Dès le début du roman, la main du duc de Fréneuse est définie par ses bijoux et, surtout, apparaît comme une synecdoque du personnage : c'est en remarquant le fin bracelet qui orne le poignet du duc que le narrateur le reconnaît³¹, ce qui illustre à quel point les pierres et métaux font partie du corps de l'esthète, constitutifs qu'ils sont de son identité. Par ailleurs, le premier souvenir que le narrateur évoque à propos du duc est celui de sa main examinant les gemmes du ciseleur Barruchini : « ce jour-là, la main dégantée du duc de Fréneuse planait avec d'infinies lenteurs au-dessus d'un tas de pierres dures [...] ; et la main parfois se posait, [...] désignant du doigt la gemme choisie...³² ». D'emblée, le narrateur ne se souvient pas du duc, mais de sa *main*, qui occupe par ailleurs la fonction grammaticale de sujet dans ses souvenirs — c'est elle, et non le duc, qui scrute et choisit les pierres. S'imprime dans la tête du lecteur, dès les premières pages du roman, l'image forte d'une main qui a pour rôle de montrer des gemmes. Or, cette main a une autre fonction, l'écriture, mise en évidence lorsque le narrateur parcourt les pages du duc, « entièrement écrites de sa main³³ ». À l'instar de la canne, qui est physiquement impliquée dans l'acte de lecture comme dans l'apparence du dandy, la main sert à la fois l'écriture et la parure : s'instaure ainsi une correspondance entre l'amateur de pierres et l'écrivain, entre la pierre et la page³⁴.

Cette matérialité de la littérature se trouve également mise en scène dans *À rebours*, où les livres occupent une place centrale : véritables bijoux, ces livres sont parures ou pièces de collection. Chez des Esseintes, « volumes, bibelots, meubles³⁵ »

29 *Ibid.*, p. 50.

30 *Ibid.*, p. 60.

31 *Ibid.*, p. 50.

32 *Ibid.*, p. 51.

33 *Ibid.*, p. 59.

34 L'association entre les objets « livre » et « bijou » passe aussi par la contiguïté des différents ateliers : l'officine du maître ciseleur de *Monsieur de Phocas* se situe « rue Visconti[,] où Balzac fut imprimeur » (*ibid.*, p. 51).

35 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 175.

et bibliothèques³⁶ composent le décor³⁷ ; même, des récipients d'encre³⁸ occupent la fonction de babioles ornementales³⁹. Esthète, le personnage est particulièrement tenté par les livres dont la reliure est ornée :

deux grandes vitrines regorgeaient d'albums et de livres. Il s'approcha, attiré par la vue de ces cartonnages en papier bleu-perruquier et vert-chou gaufrés, sur toutes les coutures, de ramages d'argent et d'or, de ces couvertures en toiles couleur carmélite, poireau, caca d'oie, groseille, estampées au fer froid, sur les plats et les dos, de filets noirs⁴⁰.

Comme le dandy, le livre est paré, il est vêtement (il a des « coutures », des couvertures de « toiles ») et orfèvrerie (en font foi ses « ramages d'argent et d'or » et ses « estampes »). Le papier se fait ornement : parfois remplacé par des « étoffes apprêtées, des papiers à poils, des papiers reps⁴¹ », parures de l'homme comme de l'ameublement, il est d'autres fois confectionné à partir d'une « pâte [dont] les fétus [sont] remplacés par des paillettes d'or⁴² ». La calligraphie soignée, les lettres, « relevées de points d'or⁴³ » ou frappées par le poinçon de l'orfèvre⁴⁴ en font aussi foi : le livre, bijou ou tissu, se pare d'emblée comme une décoration⁴⁵.

Mais, au-delà de leur caractère ornemental, les volumes, présentés sous vitrine, deviennent ici des pièces de collection. L'esthète accorde de l'importance au caractère exclusif des livres qu'il achète : le papier pailleté d'or est préparé spécialement pour lui par un négociant anglais, et de cette façon il rassemble une collection d'ouvrages singuliers :

Il [se] procur[e], dans ces conditions, des livres uniques, adoptant des formats inusités qu'il [fait] revêtir par Lortic, par Trautz-Bauzonnet, par Chambolle, par les successeurs de Capé, d'irréprochables reliures en soie antique, en peau de bœuf estampée, [...]

36 *Ibid.*, p. 74.

37 Cette question occupe d'ailleurs l'attention de Jean de Palacio, dans « À rebours, ou les leçons du rangement d'une bibliothèque », *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier (Noire), 1994, p. 203-214.

38 L'encre de Chine est aussi utilisée par des Esseintes dans sa toilette quotidienne : dans son cabinet de toilette se trouvent en effet « de petites bouteilles remplies de solutions d'encre de Chine et d'eau de rose à l'usage des yeux, des instruments en ivoire, en nacre, en acier, en argent » (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 159). Non seulement la fonction de l'encre est ici détournée, mais cette fiole se trouve parmi des objets de toilette servant tout autant à l'apparence physique du personnage qu'à la décoration de son cabinet — ce sont de beaux objets, en ivoire, en nacre, en acier, en argent... bref, des bijoux.

39 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 71 et 159.

40 *Ibid.*, p. 167.

41 *Ibid.*, p. 176.

42 *Id.*

43 *Ibid.*, p. 219.

44 *Ibid.*, p. 176.

45 Lorsqu'il souhaite feuilleter ses volumes, des Esseintes a d'ailleurs la manie de « s'installer [...] dans [...] [les] niches dont le décor lui sembl[e] le mieux correspondre à l'essence même de l'ouvrage que son caprice du moment l'amèn[e] à lire » (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 70) : l'ameublement a un rôle à jouer dans une expérience de lecture réussie.

des reliures [...] à compartiments et à mosaïques, doublées de tabis ou de moire, ecclésiastiquement ornées de fermoirs et de coins, parfois même émaillées par Gruel-Engelmann d'argent oxydé et d'émaux lucides⁴⁶.

Ces livres-décoration constituent des pièces uniques, confectionnées par la main de grands maîtres⁴⁷ : que les noms des artisans soient donnés spécifiquement en est un signe⁴⁸. C'est grâce à l'apport de l'artisan que le livre chez des Esseintes atteint le statut d'objet de collection.

En somme, Huysmans et Lorrain mettent en scène une matérialité du littéraire (lecture, écriture, livre) qui assimile la pratique de la littérature aux arts plastiques : sa proximité avec le travail de l'orfèvre s'en trouve renforcée.

Les matériaux : langue, pierres et métaux

Comme le joaillier, l'écrivain travaille à partir d'un « matériau » : la langue. Il manipule la phrase, la plie, la façonne, la tord, la taille, il « frapp[e], dans des gerbes d'étincelles, l'épithète d'un coup sec⁴⁹ », crée des pièces « superbement frappée[s] dans un style d'or⁵⁰ ». Karen Humphreys a avant nous observé comment chez Barbey d'Aurevilly l'utilisation des gemmes fonctionne comme une métaphore du processus créateur⁵¹. Dans *À rebours* et *Monsieur de Phocas* — mais de façon plus marquée, il est vrai, chez Huysmans —, ce rapprochement entre le travail de l'écrivain et celui du joaillier donne lieu à l'élaboration d'un art poétique. Si Thomas Welcôme s'extasie, en présence du duc de Fréneuse, devant les descriptions qu'il retrouve chez Villiers de l'Isle-Adam, « dans le métal en fusion de son verbe⁵² », des Esseintes recherche les écrivains qui, dans leur pratique, font preuve d'originalité, des écrivains dont « l'ardente éloquence fon[d] et tor[d] cette langue⁵³ ». La création est bouillonnante activité, le génie est « ardent », la langue en fusion sera façonnée. Le cabinet de travail de l'écrivain ressemble à une fonderie où l'on travaille le métal. Au sein d'une poétique décadente qui vise à faire du neuf, mais qui doit forcément composer avec une langue

46 *Ibid.*, p. 176.

47 Pour reprendre les catégories de Genette — qui s'inspire lui-même de Nelson Goodman —, la littérature constituerait ainsi pour des Esseintes un art « autographique » (c'est-à-dire un « art où chaque œuvre est un objet unique », comme la peinture ou la sculpture), plutôt qu'une pratique allographique (« où chaque œuvre est ou peut être un objet multiple, [...] une série d'objets tenus pour identiques, comme les exemplaires d'un texte ») (*L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, 1994, p. 23).

48 De la même façon, lorsque des Esseintes se penche sur la calligraphie spéciale de son livre de Mallarmé, il parle du travail d'un « surprenant calligraphe » (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 219) : dans chacun de ces cas, le livre est confectionné par une main humaine, la main d'un maître, d'un *artisan* en particulier.

49 *Ibid.*, p. 90.

50 *Ibid.*, p. 221.

51 Voir Karen Humphreys, « Dandyism, Gems, and Epigrams : Lapidary Style and Genre Transformation in Barbey's *Les Diaboliques* », 2003, p. 259-277.

52 Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 246.

53 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 182.

— un « métal » — dont plusieurs combinaisons ont déjà été produites, l'image de la fonderie est, en effet, tout indiquée : des Esseintes exige « des fontes nouvelles et de phrases et de mots⁵⁴ ». Naît ainsi une littérature ampoulée, truffée d'archaïsmes, de mots recherchés et de phrases dont la complexité de structure surprend, qui « ten[d] à faire du texte lui-même un objet de luxe⁵⁵ ». La langue en elle-même devient une matière, (ré)inventée par l'écrivain : « le sujet “matériel” du roman se double d'une écriture “matérialisée” à outrance⁵⁶. »

L'écrivain fin-de-siècle colore sa langue, il la texture, à l'instar du joaillier, dont les créations sont serties de pierres : si des Esseintes admire Aloysius Bertrand, « qui a transféré les procédés du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, des petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celle des émaux lucides⁵⁷ », c'est qu'il a une vision de l'écrivain qui « plaque ses couleurs vibrantes⁵⁸ », qui fabrique des vers « luisants comme du phosphore⁵⁹ ». Des Esseintes dénigre le latin, une langue « sans couleurs, ni nuances », aux expressions « rocailleuses⁶⁰ ». La métaphore des pierreries sert ici d'art poétique, afin d'exprimer comment la matière polie (« luisant[e] comme du phosphore ») est à opposer à la matière brute et morte (« rocailleuse »)⁶¹. La comparaison entre l'œuvre littéraire et les gemmes permet par ailleurs d'asseoir une poétique fondée sur la force des images qui, telles les pierres, se reflètent les unes dans les autres et qui, grâce à leurs savantes coupes, réfractent dans mille directions. C'est en effet toute une écriture — « symboliste » — qui fonctionne par associations et métaphores que des Esseintes admire chez Mallarmé :

Percevant les analogies les plus lointaines, [Mallarmé] désignait souvent un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s'il avait été simplement indiqué par son nom technique⁶².

Refondue, tordue, raffinée, colorée, éclatante : la langue, de métal et de pierre, se matérialise en bijou. Toutefois, des Esseintes se désole des « forme[s] privée[s]

54 *Ibid.*, p. 208.

55 Geneviève Sicotte, « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin-de-siècle », 2000-2001, p. 147.

56 Julia Przyboś, « De la poétique décadente : la bibliothèque de des Esseintes », *art. cit.*, p. 71.

57 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 221.

58 *Ibid.*, p. 90.

59 *Ibid.*, p. 91.

60 *Ibid.*, p. 84.

61 La métaphore du « mot-bijou » est aussi le prisme par lequel le roman de Huysmans revendique un style musical : tels des mots, deux bijoux, en se heurtant, provoquent un tintement, sonnent et résonnent. Ainsi l'esthète recherche le travail d'un « poète forgeant un hexamètre éclatant et sonore » (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 90). Un adjectif comme « éclatant », grandement utilisé dans *À rebours*, devient polysémique : il peut autant renvoyer à une teinte qu'à un son, car la littérature est tout à la fois couleur et musique.

62 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 220.

d'idées⁶³ » ; dans certains cas, les « sonorités de timbres, [les] éclats de métal, ne lui masqu[ent] pas entièrement le vide de la pensée⁶⁴ ». La minutie et la précision, qualités de l'écrivain — de l'orfèvre —, doivent aussi être impliquées dans un processus analytique : des Esseintes est attiré par « des flores byzantines de *cervelle* et des déliquescentes compliquées de langue⁶⁵ », il admire un roman qui « analys[e] avec une placide finesse [...] [dans] une langue splendidement orfèvrerie⁶⁶ ». L'écrivain assume la fonction d'un artisan, d'un artisan du travail intellectuel, d'« un manieur expérimenté de loupe, un ingénieur savant de l'âme, un habile horloger de la cervelle », avec son « adresse à manier cet outil perfectionné de l'analyse⁶⁷ ». La création littéraire se fait véritable *art mécanique* : la production intellectuelle convoque les compétences du plasticien comme de l'ingénieur⁶⁸.

Par ailleurs, tandis que Claudius Ethal, dans *Monsieur de Phocas*, croit à l'« expression » des émeraudes⁶⁹ ou que le duc de Fréneuse s'épanche sur « l'arabesque épique » d'une falaise de « phosphore, [d']onyx et [de] pierres précieuses⁷⁰ », Huysmans lui-même, plus tard, recourra au vocabulaire habituellement appliqué à la littérature pour célébrer la « parole » des gemmes. Dans sa préface de 1903, il soulignera l'importance qui devrait être accordée à la symbolique des pierres, leur attribuant des propriétés langagières :

Sans doute, je ne nie pas qu'une belle émeraude puisse être admirée pour les étincelles qui grésillent dans le feu de son eau verte, mais n'est-elle point, si l'on ignore l'*idiome des symboles*, une inconnue, une étrangère avec laquelle on ne peut *s'entretenir* et qui se *tait*, elle-même, parce que l'on ne comprend pas ses *locutions* ? [...] L'on peut très bien dire qu'elles [les pierreries] sont des minéraux *significatifs*, des substances *loquaces*, qu'elles sont, en un mot, des symboles⁷¹.

63 *Ibid.*, p. 214.

64 *Ibid.*, p. 86.

65 *Ibid.*, p. 206. Nous soulignons.

66 *Ibid.*, p. 87.

67 *Ibid.*, p. 187.

68 Cela introduit un autre aspect des arts appliqués : ils requièrent de la machinerie. Ayant un faible pour les « poésies fabriquées par un ingénieux mécanicien qui soigne sa machine, huile ses rouages, en invente, au besoin, de compliqués et d'inutiles », des Esseintes souligne cette importante dimension du travail de l'artisan, qui ne s'applique habituellement pas au labeur de l'écrivain (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 91). Humphreys, quant à elle, remarque que les textes de Barbey d'Aurevilly regorgent d'« outils » qui renvoient à l'aspect « artisanal » du travail de l'écrivain, d'autant plus que dans certains manuscrits, ces outils seraient dessinés (Karen Humphreys, *op. cit.*, p. 261 et 266).

69 Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 240.

70 *Ibid.*, p. 252.

71 J.-K. Huysmans, « Préface : Écrite vingt ans après le roman », *op. cit.*, p. 50. Nous soulignons. Ce mandat d'« écouter » les gemmes, Huysmans le réalise une fois converti, en 1898, dans *La Cathédrale*. Au tournant du siècle, les pierres et matériaux *signifient* littéralement, ils parlent à l'écrivain, ils se font *textes*, en plus d'apparaître *dans les textes*.

Littérature et orfèvrerie s'associent, s'imbriquent, comme pour former une seule et même pratique artistique.

Conclusion

À rebours et Monsieur de Phocas convoquent tout un foisonnement de pratiques artistiques⁷² ; pour l'œil éveillé et sensible de l'esthète, littérature, décoration, musique, peinture, joaillerie suscitent la réflexion. Ces deux romans font cohabiter plusieurs disciplines, ils s'offrent en ce sens comme des manifestations romanesques de *La dernière mode* de Mallarmé. Les arts dialoguent entre eux, partagent des techniques et des méthodes, des thèmes⁷³ et des formes — l'illustre l'admiration qu'éprouve des Esseintes devant les œuvres de Gustave Moreau :

Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises⁷⁴.

Pour l'esthète fin-de-siècle, il n'y a plus des arts, il n'y a que l'Art, et l'utilisation de la métaphore joaillière participe de cette fusion des média : appliquée à plusieurs pratiques, elle les réunit comme autant de pierres précieuses enfilées sur une même cordelette métallique.

En présentant la littérature comme un « art sur les autres arts », mais aussi comme un art plastique et un art formel, À rebours et Monsieur de Phocas deviennent des « livres sur les livres », des « livres sur les arts » — voire de l'« art pour l'art », dans la lignée des *Émaux et camées* de Théophile Gautier. Poussé par son intérêt marqué pour la peinture et la sculpture, Gautier évoque en effet, dans sa poésie, des tableaux, statues et objets précieux⁷⁵, il pense l'écriture en termes d'art et d'ambition formelle. La littérature ne devrait servir aucune cause, si ce n'est la « cause artistique » : tel des Esseintes, qui croit aux inventions du poète, « compliqué[es] et inutiles⁷⁶ », Gautier revendique le droit à l'inutilité de l'art. Afin de se positionner pour une séparation de l'art et de la politique, il renverra, dans la préface d'*Albertus*, à la joaillerie : « Les

72 *Monsieur de Phocas* ne traite pas que de littérature et de joaillerie : architecture, peinture et sculpture sont également des pratiques où le duc de Fréneuse est susceptible de retracer pierres et « leur verte ».

73 Plusieurs thématiques propres à la littérature décadente sous-tendent également le travail des joailliers : ceux-ci exploitent la figure de la « femme-nature » — femmes-fleurs et femmes-libellules abondent dans les créations de Lalique, par exemple —, donnent dans le religieux et le mystique, en plus d'être inspirés, eux aussi, par l'art de l'Extrême-Orient — le « japonisme ». Voir Renée S. Neu, *loc. cit.*, p. 246.

74 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 110.

75 Voir Claudine Gothot-Mersch, « Préface », dans Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, 1981, p. 10.

76 J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 91.

bijoux curieusement ciselés, les colifichets rares, les parures singulières, sont de pures superfluités. Qui voudrait cependant les retrancher⁷⁷ ? »

Pourtant, les textes-bijoux décadents ne sont pas que « pures superfluités ». En prônant l'art pour l'art, les décadents prennent paradoxalement une position sociale. Certes, le bijou est inutile, Gautier l'a bien écrit. Mais, à la fin du XIX^e siècle, cette inutilité revendiquée comporte une prise de position sociale. Comme le port du bijou, qui constitue à l'époque — pour les hommes — « une entrave à l'effort utile⁷⁸ » qu'on attend du bourgeois, le texte-bijou se présente comme une contestation de l'impératif d'efficacité et prend part au discours public⁷⁹. Autrement dit, dans une société où l'utilité est une valeur en soi, l'inutilité en constitue forcément une. Le bijou devient l'apanage du dandy, nostalgique de l'aristocratie, qui cherche à se distinguer⁸⁰ dans un monde entièrement tourné vers le profit ; le « texte-bijou » s'affirme par rapport à une société capitaliste, mais aussi par rapport à un champ littéraire désormais autonome, soumis aux lois du marché⁸¹. Par ailleurs, que les bijoux — ou le texte-bijou — soient envisagés comme issus d'un travail artisanal est contraire au triomphe de l'industrialisation⁸². Le livre-bijou de des Esseintes, unique, apparaît comme la concrétisation d'une volonté d'opposition face à la nouvelle production en série. Plus que des manifestes littéraires ou artistiques, les « textes-bijoux » prennent donc position contre des changements sociaux. Et la pierre, sculptée par la main de l'homme, intacte malgré le passage du temps, incarne cette volonté, par la création, de résister.

77 Théophile Gautier, « Préface d'*Albertus* », citée par Claudine Gothot-Mersch, *loc. cit.*, p. 9.

78 Philippe Perrot, « Le vêtement masculin : le triomphe du noir », dans *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, 1984, p. 61. L'idéologie bourgeoise incitera les hommes à porter des vêtements sobres, tous pareils, conformément à sa valorisation du travail, de l'utilité et de l'égalité.

79 D'ailleurs, tant *À rebours* que *Monsieur de Phocas* prennent clairement position contre la bourgeoisie productiviste : des Esseintes fustige « l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu » (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 238), tandis que Monsieur de Phocas est opprimé par « l'unanime laideur [des] villes modernes, où les palais sont des banques et les églises des usines » (Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 181).

80 Baudelaire écrivait d'ailleurs : « Le dandysme n'est même pas [...] un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit » (*Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, 1976, t. 2, p. 710).

81 Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (Libre Examen), 1992, p. 165-200.

82 La production en série touche également le secteur de la joaillerie, qui profite de « la puissance du travail organisé des manufactures » (Graham Hughes, *op. cit.*, p. 101). Des Esseintes déplore le phénomène, et indique que « seul [...] le saphir a gardé des feux inviolés par la sottise industrielle et pécuniaire » (J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 96-97). Par ailleurs, le développement de la haute couture expliquerait, selon Jean-Pierre Lecercle, l'échec de *La Dernière Mode* de Mallarmé — et plus généralement des journaux de mode qui proposent patrons et modèles, milieu en déclin à partir de la Commune (*Mallarmé et la mode*, 1989, p. 29). En ce sens, la gazette de Mallarmé semble relever d'un monde voué à disparaître au tournant du siècle.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, t. 2 (éd. Claude Pichois), p. 683-724.
- BOUILLIER, Henry, « Huysmans et les transpositions d'art », dans Robert KOPP, Christian HECK et André GUYAUX (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Honoré Champion, 1987, p. 127-134.
- BRUNEL, Pierre, « À rebours : du catalogue au roman », dans Robert KOPP, Christian HECK et André GUYAUX (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Honoré Champion, 1987, p. 13-21.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1994.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, « Préface », dans Théophile GAUTIER, *Émaux et Camées*, Paris, Gallimard (Poésie), 1981, p. 7-22.
- HUGHES, Graham, *5000 ans de joaillerie*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- HUMPHREYS, Karen, « Dandyism, Gems, and Epigrams : Lapidary Style and Genre Transformation in Barbey's *Les Diaboliques* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, n^{os} 3-4 (printemps-été 2003), p. 259-277.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 1978.
- LECERCLE, Jean-Pierre, *Mallarmé et la mode*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Lettres de Londres », *Écrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 1998 (éd. M. Dragnet), p. 85-107.
- — —, « Hérésies artistiques. L'art pour tous », *Écrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion (GF), 1998 (éd. M. Dragnet), p. 67-75.
- NEU, Renée S., « Bijoux modernes et d'avant-garde », dans Ernst ALBRECHT et Jeanne HEINIGER (dir.), *Le Grand Livre des bijoux*, Lausanne, Edita, 1974, p. 243-284.
- PERROT, Philippe, « Le vêtement masculin : le triomphe du noir », *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Bruxelles, Complexe (Historiques), 1984, p. 56-63.
- PRZYBOŚ, Julia, « De la poétique décadente : la bibliothèque de des Esseintes », *L'Esprit créateur*, vol. 28, n^o 1 (printemps 1988), p. 67-74.
- PRZYBOŚ, Julia, *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti (Les essais), 2002.
- SICOTTE, Geneviève, « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin-de-siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n^{os} 1-2 (automne-hiver 2000-2001), p. 138-153.



Pablo Neruda, poète compagnon

DELPHINE RUMEAU

La poésie de Pablo Neruda met en scène le travail ; elle donne voix aux artisans, aux ouvriers, et montre les lieux de leurs activités. Or, cette représentation, presque attendue dans une œuvre engagée, se double d'un portrait plus surprenant du poète en travailleur. Si la poésie de Neruda veut avoir prise sur le réel et entend dire le monde, elle n'en est pas moins lieu d'un questionnement sur les conditions de son exercice. Le discours sur le travail assume cette fonction critique ou « métatextuelle » et il est peut-être le seul lieu où celle-ci s'exerce véritablement. La notion de travail ouvre cette réflexion et en constitue la véritable pierre angulaire. Elle permet, en effet, d'articuler un art poétique à un discours sur la place du poète dans la société, mais aussi sur les pouvoirs de représentation de la poésie, autrement dit sur son rapport au réel. Il s'agira donc de montrer la cohérence de cette poétique et d'étudier quelques images privilégiées de l'artiste en travailleur. Ces dernières révèlent que le discours réflexif de Neruda est aussi souvent l'occasion d'un engagement polémique et d'un dialogue avec la tradition.

La réflexion de Neruda sur le travail poétique s'accompagne d'une interrogation sur la place du poète dans la cité et ces deux aspects sont à ce point indissociables qu'il est difficile de savoir lequel précède l'autre d'un point de vue chronologique ou logique. Si la position de Neruda sur ces notions a changé au cours du temps, leur implication est en revanche une constante : le poète inspiré est un être isolé, sans rôle dans la société, alors que le poète travailleur y a toute sa place. Or, Neruda a tout d'abord épousé la première posture, avant d'assumer fermement la seconde. Le début de sa création¹ est, en effet, placé sous le signe d'une mystification de l'activité poétique et d'un *ensimismamiento*² indépassable de l'être. Neruda, alors consul honoraire en Asie, écrit dans une lettre à l'écrivain argentin Héctor Eandi : « Le poète ne doit pas

1 On pense en particulier à la création des années 1920, avec *Vingt poèmes d'amour*, textes dans lesquels le désir reste en souffrance, ou les recueils majeurs de *Résidence sur la terre*, ensembles de poèmes hermétiques et douloureux.

2 Le terme désigne le fait d'être « en soi-même », « en si mismo », et la difficulté de l'être à sortir des frontières de sa singularité.

s'exercer, il a reçu un mandat, qui est de pénétrer la vie et de la rendre prophétique : le poète doit être une superstition, un être mystique³ ». Ce poète inspiré et investi d'une mission sacrée est aussi celui de la lassitude existentielle et de la solitude irréductible, que résume ce vers de « Walking around » : « Sucede que me canso de ser hombre⁴ » (« Il se passe que je suis fatigué d'être homme »). L'idée d'inspiration et le sentiment de solitude vont alors ensemble, comme le feront quelques années plus tard travail et engagement.

La poétique de Neruda change profondément au cours des années 1930, plus précisément pendant son séjour consulaire en Espagne. On situe parfois pareille rupture en relation avec la guerre qui éclate en 1936, mais l'évolution a en réalité commencé plus tôt : dès avant la guerre d'Espagne, les poèmes de Neruda cherchent de moins en moins à « rendre prophétique » la vie et sont de plus en plus investis d'une volonté de constater la présence des choses et de les inventorier. Le mot « *hay* », « il y a », devient la mesure de cette poésie qui consent davantage au monde et qui accepte de témoigner de son existence. Bientôt, « *hay* » se précisera en « *hay que* », « il faut que ». « Sur une poésie sans pureté », texte fondateur de cette nouvelle pratique régie par la nécessité, introduit une comparaison relativement inattendue entre l'outil et le poème :

Il est très salubre, à certaines heures du jour ou de la nuit, d'observer attentivement les objets au repos [...].

Ils témoignent de l'impureté confuse de l'homme dans la manière dont ils sont rassemblés, dans l'utilisation et l'abandon du matériel, dans les empreintes laissées par les pieds et par les doigts, dans cette persistante ambiance humaine qui inonde les choses de l'intérieur et de l'extérieur.

Faisons en sorte que la poésie que nous cherchons soit elle aussi corrodée par les devoirs de la main, mouillée par la sueur et envahie par la fumée, qu'elle sente l'urine et le lis éclaboussé par les différents métiers exercés dans et hors la loi⁵.

Les deux termes sont ainsi mis sur un même plan parce qu'ils témoignent de « l'impureté confuse de l'homme ». Ce texte, publié en 1935, a évidemment une forte intention polémique, à une époque où le maître mot de l'esthétique européenne est celui de « poésie pure », dans le sillage de Mallarmé, de Valéry mais aussi de Juan Ramón Jiménez en Espagne. Neruda s'oppose ainsi clairement à une conception autotélique de la poésie, où la pureté du signifiant l'emporterait sur la visée référentielle. « Sur une poésie sans pureté » est un manifeste anti-mallarméen et anti-valéryen qui veut redonner à « l'universel reportage » une dignité poétique. Au-delà de l'attaque en règle des « puristes », ce texte introduit la notion de travail, par le biais surprenant de l'impureté, que le poète doit non seulement accueillir, mais travailler à rendre visible dans le poème.

3 Pablo Neruda, *Obras completas*, 1999, t. 1, p. 949 ; nous traduisons. Nous nous référons toujours à cette édition des œuvres complètes en cinq volumes (1999-2002).

4 Pablo Neruda, « Walking around », *Residencia en la tierra, Obras completas, op. cit.*, t. 1, p. 308.

5 Pablo Neruda, « Sur une poésie sans pureté », *Né pour naître*, 1996, p. 160-161.

Le poète qui travaille accepte d'assumer un rôle dans la vie sociale et refuse la position de retrait dans une tour d'ivoire. La prise de conscience des devoirs du poète sera radicalisée par la guerre d'Espagne :

Quand les premières balles traversèrent les guitares d'Espagne et qu'au lieu de sons il en surgit des flots de sang, ma poésie s'arrêta comme un fantôme au milieu des rues de l'angoisse humaine et un courant de racines et de sang monta en elle. Dès lors mon chemin se confond avec celui de tous. Je m'aperçois brusquement que, du sud de la solitude, je suis allé vers ce nord qu'est le peuple, le peuple auquel mon humble poésie voudrait servir d'épée et de mouchoir, pour éponger la sueur de ses grandes douleurs et lui donner une arme dans sa lutte pour le pain⁶.

Dans un texte beaucoup plus tardif, « Ode à la poésie », la découverte de l'utilité publique du poète semble cette fois précéder celle de l'importance du travail. Il est donc vain de chercher laquelle des deux affirmations est première, l'essentiel résidant plutôt dans leur dépendance. L'ode revient sur le parcours qui conduit de l'enfermement solitaire à la découverte d'une solidarité universelle :

Cerca de cincuenta años
caminando
contigo, Poesía.
Al principio
me enredabas los pies
y caía de bruces
sobre la tierra oscura
o enterraba los ojos
en la charca
para ver las estrellas.
Más tarde te ceñiste
a mí con los dos brazos de la amante
y subiste
en mi sangre
como una enredadera.
Luego
te convertiste en copa⁷.

Près de cinquante ans
que je fais route
avec toi, Poésie.
Au début
tu me faisais des croche-pieds
et je m'affalais
sur la terre noire,
ou j'enterrais mes yeux

6 Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, 1973, p. 196-197.

7 Pablo Neruda, « Ode à la poésie », *Odas elementales, Obras completas, op. cit.*, t. 2, p. 198-199 ; *Odes élémentaires*, 1974, p. 220-221.

dans la vase des mares
 pour voir les étoiles.
 Plus tard tu t'es enlacée
 à moi avec les deux bras de l'amante
 et tu es montée
 dans mon sang
 comme une liane.
 Puis
 tu t'es changée en une coupe.

Le poème fait d'abord référence à une pratique qui, se voulant inspirée, débouche sur un dire de l'obscurité et de l'enfermement. La strophe raconte une découverte progressive de l'altérité, celle de l'amour érotique, puis celle d'un amour plus collectif, symbolisé par l'image de la coupe. Ce motif est très présent dans l'œuvre de Neruda et, s'il y a des explications biographiques à cette récurrence⁸, il est clairement utilisé comme une sorte de talisman anti-mallarméen dans ce texte. Alors que la coupe du « Toast funèbre » est vide⁹, celle de « Ode à la poésie » est inépuisable. La suite du poème raconte la métamorphose de la poésie, de naïade en travailleuse, blanchisseuse, vendeuse de pain, fileuse, métallurgiste. La poésie, ainsi placée sous le signe de la nécessité, devient un métier à proprement parler. La dernière partie des *Mémoires* de Neruda s'intitule d'ailleurs « La poésie est un métier », en espagnol *oficio*, plus solennel que le français « métier », et davantage marqué par les connotations d'obligation et de devoir. On retrouve ce terme dans le premier vers du prologue du recueil *Navegaciones y regresos* (*Navigations et retours*) :

Cumpliendo con mi oficio,
 piedra con piedra, pluma a pluma¹⁰.

Accomplissant mon devoir
 pierre à pierre, plume à plume.

Le verbe choisi par Neruda est intéressant, puisqu'il est formé à l'aide du préfixe « con », « avec », que la construction du terme exige de répéter dans la préposition « con » : l'idée de devoir s'associe ainsi à celle de « l'avec », de la communauté, de la solidarité. Le poète est, comme le disent les *Mémoires*, investi d'une responsabilité collective, héritier du prêtre des premiers âges de l'humanité :

8 Pablo Neruda, « La coupe de sang », *Né pour naître*, op. cit., p. 181-182.

9 *Salut de la démence et libation blême*,
Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor,
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !
 (Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », *Œuvres complètes*, 1998, t. 1, p. 27).

10 Pablo Neruda, « A mis obligaciones », *Obras completas*, op. cit., t. 2, p. 743.

De la même façon, à l'époque moderne, pour défendre sa poésie, il reçoit son investiture de la rue et des masses. Le poète civil d'aujourd'hui reste l'homme du plus vieux sacerdoce. Lui qui avait signé autrefois un pacte avec les ténèbres doit maintenant interpréter la lumière¹¹.

Si l'importance du travail est alors établie de manière irréversible, il reste à comprendre comment celui-ci est pratiqué et ce que recouvre précisément un discours réflexif qui prend une forme largement métaphorique.

Le travail ouvrier ou artisanal peut s'apparenter au travail poétique parce qu'il exerce une transformation sur la matière : l'artisan et le poète façonnent tous deux cette dernière, lui donnent une forme et une visibilité nouvelles. Il faut bien souligner à quel point, pour Neruda, il n'y a pas de contradiction entre la nature et le travail : c'est la même énergie qui est à l'œuvre dans la croissance naturelle et dans l'activité humaine. « Oda a la madera » (« Ode au bois ») sera ainsi davantage l'éloge du bûcheron et de la hache que celui de la forêt originelle :

Mi pecho, mis sentidos
se impregnaron
en mi infancia
de árboles que caían
de grandes bosques llenos
de construcción futura.
[...]
La sierra rechinaba
cantando sus amores de acero
[...]
Y la selva
desgarrando la entraña
de la naturaleza
pariendo
castillos de madera
viviendas para el hombre¹².

Ma poitrine, mes sens
se sont imprégnés,
dans mon enfance,
d'arbres tombants,
de grands bois pleins
de future construction.
[...]
La scie grinçait
en chantant ses amours d'acier
[...]

11 Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, op. cit., p. 347.

12 Pablo Neruda, « Oda a la madera », *Obras completas*, op. cit., t. 2, p. 152-153 ; *Odes élémentaires*, op. cit., p. 157-159.

Et la forêt
 déchirant les entrailles
 de la nature,
 mettant bas
 des châteaux de bois,
 des demeures pour l'homme.

On peut entendre, dans ce poème, des échos sensibles aux vers de Walt Whitman consacrés à l'avancée des pionniers et au défrichement qui l'accompagne, en particulier dans "Song of the Broad-Axe"¹³, « Chanson de la hache à la large lame ». Le leitmotiv de Whitman, "the shapes arise", célèbre l'adéquation de la nature et des activités des pionniers : loin de signifier une destruction ou une perturbation du territoire vierge, l'abattage des arbres dessine le territoire, lui donne un contour et des reliefs nouveaux. Pour reprendre les catégories de Leo Marx dans son ouvrage sur les rapports entre nature et industrie dans la littérature américaine, *The Machine in the Garden*¹⁴, la machine met en valeur le jardin whitmanien, elle ne contredit pas la nature, mais travaille à sa plus grande perfection. L'ode de Neruda évoque, dans ses termes et dans sa problématique, l'éden industriel de Whitman. Le travail humain prolonge l'énergie naturelle de même que le travail poétique transforme la matière en la façonnant sans hiatus radical.

La question est évidemment de savoir de quelle matière il s'agit. Neruda semble souvent poser une équivalence stricte entre la matière que travaille l'artisan et la matière du poème : au rebours d'une tendance très forte de la modernité à contester les pouvoirs de représentation du langage, il fait du poème le lieu même de la présence du monde. Pour autant, ce discours ne saurait être interprété de manière tout à fait littérale. Il s'agit bien plutôt d'entendre un refus d'une poésie qui serait jeu verbal, activité purement réflexive, et de lire dans ce poème une volonté d'accorder aux mots le crédit qui leur est souvent contesté. Et c'est ici que la notion de travail trouve toute son importance.

L'acte de foi dans les pouvoirs de représentation du langage étonne en effet à double titre chez un poète amené par sa situation historique et géographique à remettre en question la langue qui est la sienne. Mais si Neruda ne s'inscrit ni dans une contestation moderne de la valeur référentielle du langage, ni dans une critique « post-coloniale » de la langue du colonisateur, il n'est pas pour autant un poète résolument anachronique, encore moins un poète naïf, et il ne suppose pas un rapport immédiat de la langue au réel. Neruda prend effectivement acte de la distance qui sépare le mot de la chose, et certaines œuvres, en particulier les deux premières *Résidences*, sondent même douloureusement cette distance. Mais, au moins à partir de la troisième *Résidence*, Neruda *travaille* à la réduire. Dans ses mémoires, *J'avoue que j'ai vécu*, Neruda fait un éloge du mot et affirme sa richesse référentielle pour qui sait le *travailler* :

13 Walt Whitman, « Song of the Broad-Axe », *Leaves of Grass*, 1973, p. 184-195.

14 Voir Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Londres / New York, Oxford University Press, 1964.

Tout ce que vous voudrez, oui monsieur, mais ce sont les mots qui chantent, les mots qui chantent et qui descendent... Je me prosterne devant eux... Je les aime, je m'y colle, je les traque, je les mords, je les dilapide... J'aime tant les mots... Les mots inattendus... Ceux que gloutonnement on attend, on guette, jusqu'à ce qu'ils tombent soudain... Termes aimés... Ils brillent comme des pierres de couleur, ils sautent comme des poissons de platine, ils sont écume, fil, métal, rosée... Il est des mots que je poursuis... Ils sont si beaux que je veux les mettre tous dans mon poème... Je les attrape au vol, quand ils bourdonnent, et je les retiens, je les nettoie, je les décortique, je me prépare devant l'assiette, je les sens cristallins, vibrants, ébernués, végétaux, huileux, comme des fruits, comme des algues, comme des agates, comme des olives... Et alors je les retourne, je les agite, je les bois, je les avale, je les triture, je les mets sur leur trente et un, je les libère¹⁵...

Ce texte très dense mêle plusieurs niveaux de réflexion linguistique et poétique. Neruda se « prosterne » devant les mots, affirme leur puissance et dit leur vie en tout point semblable au réel. Les hypallages traduisent cette coïncidence, puisque les adjectifs qui les décrivent sont ceux qui s'appliqueraient à leur référent – le mot « olive » est par exemple gras. Les mots sont animés, ils semblent vivre en langue, sans avoir même besoin de l'actualisation d'un locuteur, bien plutôt transformé en spectateur, ou même en mangeur. Mais à côté de cette déférence et de ce plaisir essentiel, un autre rapport aux mots est introduit, celui du travail, de la transformation active. Le poète gourmand doit « cuisiner » ses mots, les préparer, les assaisonner pour en tirer tous les sucs. Le poète qui « guette » les mots au début du passage se met à les « poursuivre » pour leur faire subir toutes sortes de manipulations. L'éloge des mots en soi se double d'un éloge du travail poétique : les mots sont assez souples et malléables pour être façonnés et ajustés à l'intention du poète.

Un poème du recueil *Las manos del día*, intitulé « Verbo », précise cet art poétique fondé sur le travail qui doit réduire la distance du mot au réel :

Voy a arrugar esta palabra,
voy a torcerla,
sí,
es demasiado lisa,
[...].
Quiero que en la palabra
se vea la aspereza,
la sal ferruginosa,
la fuerza desdentada
de la tierra,
la sangre
de los que hablaron y de los que no hablaron¹⁶.

15 Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, op. cit., p. 72.

16 Pablo Neruda, « Verbo », *Las manos del día*, *Obras completas*, op. cit., t. 3, p. 385.

Je vais rider ce mot
 je vais le tordre,
 oui,
 car il est trop lisse
 [...].
 Je veux que dans le mot
 se voie l'aspérité,
 le sel ferrugineux,
 la force sans dents
 de la terre,
 le sang
 de ceux qui ont parlé et de ceux qui n'ont pas parlé.

Ce poème propose une véritable grammaire du travail poétique, qui repose sur la subordination et le subjonctif. Le poète *veut que* son poème *soit, travaille jusqu'à ce qu'il soit*. La subordination est la syntaxe du poète travailleur : le verbe de la principale dit l'effort pour atteindre l'action visée dans la subordonnée. Le subjonctif dit en fait la temporisation, l'idée que le travail poétique *tend* vers la présence. On retrouve aussi dans ce poème le désir énoncé dans *Sur une poésie sans pureté* de laisser sur les mots une marque de fabrique, une trace de leur processus de fabrication. Ces mots sont au plus près du réel, mais le fait qu'on puisse y lire les empreintes du travail poétique atteste que la relation au référent n'est pas immédiate et qu'elle est le résultat d'un travail volontaire.

On aura eu l'occasion de remarquer que le discours sur le travail poétique revêtait souvent une dimension polémique. Cette dernière apparaît très clairement dans les images du portrait du poète en travailleur. Un poème tardif, appartenant au recueil *Fin de Mundo*, assume pleinement son caractère métatextuel et rassemble les métaphores privilégiées par Neruda pour évoquer le poète compagnon. Ce poème est intitulé « Artes poéticas », où l'on remarque l'étonnant pluriel, premier contre-pied à une tradition de l'art poétique décliné au singulier. Plutôt que de formuler un système, une poétique définitive, Neruda préfère énoncer au pluriel des figures du poète. La première posture est celle du poète charpentier :

Como poeta carpintero
 busco primero la madera
 áspera o lisa, predispuesta :
 con las manos toco el olor,
 huelo el color, paso los dedos
 por la integridad olorosa,
 por el silencio del sistema,
 hasta que me duermo o transmigro
 o me desnudo y me sumerjo
 en la salud de la madera,
 en sus circunvalaciones.

Lo segundo que hago es cortar
con sierra de chisporroteo
la tabla recién elegida :
de la tabla salen los versos
como astillas emancipadas,
fragantes, fuertes y distantes
para que ahora mi poema
tenga piso, casco, carena,
se levante junto al camino,
sea habitado por el mar¹⁷.

Comme poète charpentier
je cherche d'abord le bois
rugueux ou lisse, prédisposé :
de mes mains je touche l'odeur,
je sens la couleur, je passe les doigts
dans l'intégrité odorante,
dans le silence du système,
jusqu'à m'endormir ou me déplacer,
ou me devêtir et m'absorber
dans la santé du bois,
dans ses circonvolutions.

En deuxième lieu, je découpe
avec une scie qui crépite
la planche que je viens de choisir :
de la planche sortent les vers
comme des éclats émancipés,
parfumés, forts et distants
pour qu'à présent mon poème
ait un sol, une coque et un carénage,
s'élève au bord du chemin,
soit habité par la mer.

La métaphore du poète charpentier est très fréquente dans l'imaginaire de Neruda. Il y a bien sûr une explication biographique : Neruda vient des forêts du Sud chilien et le bois est une matière privilégiée de l'enfance, une des premières médiations avec les forces vives de la nature. Mais l'insistance est trop forte pour s'interpréter uniquement en termes de plaisir sensoriel, d'autant que Neruda emploie parfois cette image dans des contextes inattendus. On ne sera guère étonné de la trouver dans *Chant général*, œuvre « massive », somme américaine, résidence de la mémoire et de l'identité du continent. Mais elle est aussi utilisée pour évoquer la poésie amoureuse. *La centaine d'amour*, ensemble de poèmes consacrés et dédiés à Matilde, contient un prologue, dans lequel le mot « charpentier » n'apparaît pas tel quel, mais affleure à travers un réseau de termes y

17 Pablo Neruda, « Artes poéticas », *Fin de Mundo, Obras completas, op. cit.*, t. 3, p. 438-439.

renvoyant. Pour faire ses « sonnets de bois », le poète explique comment il a recueilli des morceaux de bois, « soumis au va-et-vient de l'eau et des intempéries », « vestiges très doux ». Il confie ensuite : « j'ai construit avec une hache, un couteau, un taille-crayons, ces boiseries d'amour, et j'ai édifié des petites maisons de quatorze planches pour qu'y vivent tes yeux, que j'adore et que je chante¹⁸ ». On ne saurait expliquer cette métaphore longuement filée par la seule prédilection de l'imagination matérielle nerudienne pour le bois et pour les maisons, réelles ou poétiques. L'expression « sonnets de bois » s'entend pleinement lorsque l'on y fait résonner les échos de la tradition. Le métadiscours de Neruda, qui refuse les termes théoriques et se masque derrière l'apparente simplicité d'un vocabulaire élémentaire, prend tout son sens situé par rapport à d'autres arts poétiques. Neruda explique, dans ce prologue, avoir eu conscience que « de tout temps, les poètes ont disposé leurs rimes qui rendaient un son d'argenterie, de cristal », mais que lui, « avec beaucoup d'humilité, a fait ces sonnets de bois et leur a donné le son de cette substance opaque et pure¹⁹ ». La métaphore du poète orfèvre ou joaillier, qui cisèle les mots dans des matières précieuses, renvoie à la tradition pétrarquiste ; elle est aussi souvent utilisée par Neruda pour parler des poètes baroques espagnols. Le charpentier qui construit des sonnets s'oppose clairement à l'orfèvre de ces esthétiques. Le prologue qui est tout entier construit autour de ces métaphores filées fixe ainsi un horizon d'attente au lecteur : le titre est une première indication générique, que le prologue corrige en précisant que ces sonnets sont aussi des anti-sonnets, en tout cas des sonnets anti-baroques. Le lecteur s'explique ainsi l'absence de rimes dans ces poèmes qui jouent la présence du signifié contre l'ostentation sonore du signifiant. Mais c'est au fond à tous les niveaux herméneutiques que s'applique cette clef de lecture. Les sonnets consacrent en effet un amour qui est radicalement différent de celui qui enflamme Pétrarque : il se nourrit de la présence de l'être aimé et non de son absence, il ne cherche aucunement à transcender l'amour sensuel dont il affirme le caractère indépassable. La métaphore du poète charpentier soutient un prologue métatextuel, un programme de lecture qui situe le poète dans et contre une tradition.

La strophe suivante décline la métaphore artisanale en introduisant l'image du poète boulanger :

Como poeta panadero
 preparo el fuego, la harina,
 la levadura, el corazón,
 y me complico hasta los codos,
 amasando la luz del horno,
 el agua verde del idioma,
 para que el pan que me sucede
 se venda en la panadería²⁰.

18 Pablo Neruda, « À Mathilde Urrutia », *La centaine d'amour*, 1995, p. 9.

19 *Id.*

20 Pablo Neruda, « Artes poéticas », *Fin de Mundo, Obras completas, op. cit.*, t. 3, p. 439.

Comme poète boulanger
Je prépare le feu, la farine,
la levure, le cœur,
et je me plonge jusqu'aux coudes,
pétrissant la lumière du four
l'eau verte de la langue,
pour que le pain qui m'échoit
se vende à la boulangerie.

Le travail poétique est ici décrit à la manière d'une recette de cuisine : tous les verbes appartiennent au vocabulaire de la boulangerie, et seuls quelques ingrédients rappellent de quelle pâte est pétri ce pain poétique, en particulier l'étrange « eau verte du langage ». Loin d'être une image énigmatique, hermétique, qui romprait la volonté de simplicité et de transparence de ces vers, l'expression renvoie peut-être aux enchantements chromatiques des voyelles de Rimbaud, ou, plus sûrement, à l'encre verte qu'utilisait invariablement Neruda pour rédiger ses manuscrits. Le comparé s'efface à terme complètement dans les derniers vers de la strophe, qui présentent l'objet du travail poétique comme un produit de consommation à la fois ordinaire et essentiel, le pain. Cette image est elle aussi centrale dans le métadiscours nerudien, et l'une de ses occurrences les plus frappantes se trouve dans le discours prononcé à la réception du Prix Nobel en 1971. Une très large part de ce texte est consacrée à la place et à la fonction du poète dans la société et il est une nouvelle fois l'occasion de dialoguer avec la tradition philosophique et littéraire, de définir sa position dans un débat immémorial :

Le poète n'est pas un « petit dieu ». Non, le poète n'est pas un « petit dieu ». Il n'est pas placé sous le signe cabalistique d'un destin supérieur à celui qui exerce d'autres métiers ou professions. J'ai souvent répété que le meilleur poète est l'homme qui nous fournit le pain quotidien : le boulanger le plus proche, qui ne se prend pas pour Dieu. Il accomplit chaque jour son devoir communautaire, sa tâche majestueuse et humble de pétrir, de mettre au four, de dorer le pain et de le livrer²¹.

Le discours de Neruda peut se comprendre assez largement comme une réponse au défi platonicien. Une réponse plus qu'une contestation, car après tout, Platon ne bannissait pas irrémédiablement le poète. Neruda s'attache ici à montrer que le poète, « boulanger le plus proche », fournit un aliment vital à la cité. Or, à l'intérieur de ce premier dialogue, s'inscrit une deuxième conversation polémique : « Le poète n'est pas un "petit dieu". Non, le poète n'est pas un "petit dieu" ». Le choix de la forme négative plutôt que la définition affirmative et la réitération de cette négation ne sont pas seulement des effets rhétoriques mais les marques d'un discours adressé en réponse à un interlocuteur aisément identifiable, du moins pour un public sud-américain. Le créateur « petit dieu » est une expression chère à Vicente Huidobro, poète compatriote et contemporain, tenant d'une esthétique beaucoup moins engagée, avec qui Neruda

entretiendra toujours un dialogue tendu, et néanmoins continu, comme en témoigne cette référence.

Enfin, dans un troisième déploiement métaphorique, Neruda assimile, non le poète cette fois, mais la poésie elle-même, à un métier ouvrier, la métallurgie :

Yo soy y no sé si lo sepan
tal vez herrero por destino
o por lo menos propicié
para todos y para mí
metalúrgica poesía²².

Je suis, et j'ignore si on le sait
peut-être destiné à être forgeron,
du moins j'aurais soutenu
pour tous et pour moi
une poésie métallurgique.

La métallurgie est une des activités essentielles de l'industrie chilienne, et cette troisième image a sans doute pour but de donner sa place au compagnon Neruda dans une corporation fondamentale de la vie ouvrière de son pays. Mais à nouveau, la comparaison joue sur plusieurs niveaux de significations. Plus que d'une zélée image réaliste socialiste qui ferait du poète un stakhanoviste du verbe, il s'agit d'une métaphore polémique, qui s'oppose à d'autres conceptions de la poésie. Le métallurgiste travaille, en effet, le métal de façon opposée à un autre praticien de cette matière, l'alchimiste. Or, l'image du poète alchimiste appartient au répertoire des clichés de l'art poétique. Lui substituer l'image du poète métallurgiste est une façon de « délexicaliser » une métaphore presque indéterminable à force d'être usée et de la mettre en doute. Le poète alchimiste se rêve magicien et se revêt des prestiges factices de l'ésotérisme et de l'occulte pour pratiquer une poésie nécessairement hermétique. Le poète métallurgiste en sera l'exact contraire : il ne cherche pas à mystifier ses lecteurs, il fabrique une poésie transparente, transitive, d'utilité publique. Cette entreprise de démystification est par ailleurs assez systématique dans l'œuvre de Neruda, notamment dans les passages du *Chant général* consacrés aux mines de cuivre chiliennes. Neruda propose un voyage initiatique qui s'apparente à une descente aux Enfers. Mais en lieu et place d'un vocabulaire sacré, le poème utilise un lexique géologique et technique qui doit dissiper les terreurs engendrées par le monde souterrain pour le rendre à ses beautés telluriques. Le poète métallurgiste réfute le sacré, il travaille simplement à rendre visibles les profondeurs et les merveilles de la matière, à la transformer en outil, en instrument utile pour tous. Le métallurgiste est de plus assimilé au forgeron, référence à l'Héphaïstos de l'*Iliade*. L'univers ouvrier s'associe au monde homérique pour faire de la poésie une activité au fondement de la création humaine. Les métaphores artisanales

22 Pablo Neruda, « Artes poéticas », *Fin de Mundo, Obras completas*, op. cit., t. 3, p. 439.

permettent donc à Neruda d'énoncer un discours réflexif qui se refuse à la formulation théorique, mais elles sont aussi le lieu d'un engagement polémique, d'un dialogue à plusieurs voix dans l'espace et dans le temps de la tradition poétique.

Il faudrait sans doute apporter quelques nuances à ces analyses pour montrer que les positions de Neruda sont en réalité moins simples et moins monolithiques que ne le disent les textes ici retenus. La dimension « volontariste » de son art poétique est aussi paradoxalement le revers des doutes qui continueront en fait à le traverser. Plusieurs poèmes montrent que Neruda n'est en réalité pas toujours absolument convaincu d'accomplir un travail qui soit l'égal de celui de l'artisan ou de l'ouvrier. Le poème « El culpable » dans *Las manos del día* dit ce questionnement douloureux :

Me declaro culpable de no haber
hecho, con estas manos que me dieron,
una escoba.

¿ Por qué no hice una escoba ?

¿ Por qué me dieron esas manos ?

Para qué me sirvieron
si sólo vi el rumor del cereal²³...

Je me déclare coupable de ne pas avoir
fait, avec ces mains que j'ai reçues,
un balai.

Pourquoi n'ai-je pas fait de balai ?

Pourquoi ai-je reçu des mains ?

À quoi m'ont-elles servi
si je n'ai fait que regarder la rumeur des céréales...

Le paradoxe est que, à force de se considérer tel un travailleur comme les autres, le poète nie la spécificité de sa pratique, et le discours métaphorique risque de se révéler illusoire : le poète est un artisan de la matière, et pourtant, il ne produit pas l'objet tangible de l'artisan. L'objection platonicienne à la poésie, qui l'accuse précisément de se contenter d'imiter ce que les autres produisent, redevient alors douloureusement pertinente. On peut ainsi lire le caractère très volontariste des arts poétiques nérudiens comme une volonté de conjurer un doute qui resurgit pourtant dans certains textes. Mais il faudrait aussi préciser que ces questionnements travaillent et infléchissent en profondeur le discours nérudien : ses tout derniers poèmes réflexifs seront plus nuancés, moins « forcenés », et reconnaîtront davantage la spécificité du travail poétique. Ils suggèrent que celui-ci ne se situe peut-être pas exactement sur un même plan que le travail ouvrier ou artisan mais, précisément parce qu'il ouvre des

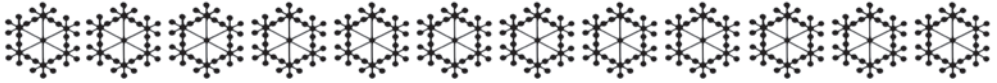
23 Pablo Neruda, « El culpable », *Obras completas*, op. cit., t. 3, p. 335.

perspectives sur le réel qui lui appartiennent en propre, il demeure un travail utile, répondant à une nécessité, « apportant sa contribution à la sueur, au pain, au vin et au rêve de toute l'humanité²⁴ ».

24 Pablo Neruda, « Discours de Stockholm », *Né pour naître*, *op. cit.*, p. 475.

Références

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998, t. 1 (éd. B. Marchal)
- NERUDA, Pablo, *Fin de Mundo, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2002, t. 3 (éd. Hernán Loyola), p. 394-509.
- — —, *Las manos del día, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2002, t. 3 (éd. Hernán Loyola), p. 335-392.
- — —, *Residencia en la tierra, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 1999, t. 1 (éd. Hernán Loyola), p. 255-345.
- — —, *Odas elementales, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 1999, t. 2 (éd. Hernán Loyola), p. 37-256.
- — —, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1973 (trad. C. Couffon).
- — —, *La centaine d'amour*, Paris, Gallimard (Poésie), 1995 (trad. J. Marcenac et A. Bonhomme).
- — —, *Né pour naître*, Paris, Gallimard (L'étrangère), 1996 (trad. C. Couffon).
- — —, *Odes élémentaires*, Paris, Gallimard (NRF), 1974 (trad. J.-F. Reille).
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York, Norton, 1973.



Le « galérien du style » et le « grand jeu » de « l'interviewue ». Écriture et médiatisation littéraire chez Louis-Ferdinand Céline

MICHEL LACROIX

A cinquante ans de distance, deux auteurs volontiers campés dans une féroce intransigence emploient une même formule pour désavouer leur image médiatique et manifester leur aménité : « jouer le jeu ». Sous la plume du plus contemporain des deux, l'expression surgit dans une nouvelle sur l'obtention du prix de Flore¹. Sur le mode autobiographique, Michel Houellebecq y raconte comment, à de multiples reprises, les acteurs du milieu littéraire ont redouté ses apparitions sur la scène publique. De Jean Ristat, du prix Tristan-Tzara, qui craint qu'il ne refuse le prix, à un organisateur de colloque à qui on a dit « Houellebecq... bonne idée... [...] mais il faut faire gaffe... éviter qu'il ne se déshabille en public² », tous anticipent le pire, ce qui conduit Houellebecq à rectifier son image :

-
- 1 Michel Houellebecq, « Je suis normal. Écrivain normal », dans *Des nouvelles du prix de Flore*, 2004. Il s'agit là d'un exercice d'écriture auquel furent astreints tous les récipiendaires du prix, de 1994 à 2003. Comme l'explique Frédéric Beigbeder, fondateur du prix, à Ravalec, dans la « Préface autosatisfaite » du recueil : « le Café de Flore offre six mille euros et un verre de pouilly fumé quotidien à chaque lauréat pendant un an. Depuis dix ans, nous avons exigé en échange que les auteurs primés rédigent une nouvelle sur le Prix de Flore » (Frédéric Beigbeder, « Préface autosatisfaite », *Des nouvelles du prix de Flore*, op. cit., p. 23). Cet exercice d'autolégitimation collective par lequel les auteurs légitiment le jury qui les a consacrés en lui consacrant une nouvelle constitue une première dans l'histoire des prix. Tard venu sur la scène encombrée des récompenses littéraires — Bertrand Labès en dénombre 1336 dans son *Guide Cartier 2000 des prix et concours littéraires*, Paris, Le Cherche Midi, 1999 — le prix de Flore est contraint à une surenchère médiatique dont le recueil est l'aboutissement, non sans ironie : de la « préface autosatisfaite » à la quatrième de couverture, vantant le prix « le plus littéraire de l'univers » et le « cahier de photos extrêmement people » joint aux nouvelles, on y amalgame constamment complaisance et distance.
- 2 Michel Houellebecq, loc. cit., p. 77.

Établissons les choses avec clarté. [...] j'ai bavardé [à la télévision], [...] je me suis prêté avec bonne humeur au jeu des signatures et des dédicaces. Je n'ai jamais insulté un photographe. [...] De quoi me soupçonne-t-on ? J'accepte les distinctions, les honneurs, les récompenses. Je joue le jeu. Je suis normal. Écrivain normal³.

Dans les *Entretiens avec le professeur Y*⁴, Louis-Ferdinand Céline se montre lui aussi prêt à assumer publiquement le rôle de l'auteur. Toutefois, la revendication d'une singularité exceptionnelle — « [c'est] moi [...] le seul écrivain du siècle⁵ » — rend difficile toute prétention à la « normalité » de sa part ; de même, l'emploi constant des guillemets met à distance la formule « jouer le jeu » et la rattache à celui qui impose cette loi, dans les *Entretiens*, Gaston Gallimard⁶. Ainsi, là où Houellebecq prétend adhérer sans réserve au personnage social d'écrivain et construit comme une douce apothéose la découverte de son statut de « star », Céline souligne plutôt qu'il ne s'y plie qu'à son corps défendant, pour « sortir de [son] effacement⁷ ».

Par delà ces différences, tous deux se rejoignent dans leur lecture des scénarios inhérents au « jeu littéraire ». Se prétendant novice en la matière, Céline montre le « scientifique » en lui, curieux de « prospecte[r] les abords de ce “jouer le jeu”⁸ », ce qui lui permet d'expliquer au lecteur que cela signifie d'abord « passer à la Radio... toutes affaires cessantes !... d'aller y bafouiller ! tant pis ! n'importe quoi !... mais d'y faire bien épeler son nom cent fois⁹ », puis qu'il faut se faire filmer, interviewer et photographier, pour « que ça repasse dans cent journaux !... encore !... et encore¹⁰ !... ». Présenté comme antérieur et extérieur aux parcours et stratégies individuels des auteurs ou éditeurs, comme un ensemble de règles implicites et d'activités prédéterminées, ce jeu ne repose pas sur un travail du texte, n'implique l'écrivain que comme « auteur », personnage ayant livré un texte au public. Tout comme chez Houellebecq, il s'agit essentiellement d'un travail de promotion postérieur à l'écriture et à la publication, d'une sorte de service après-vente, comme l'indique Bertrand Legendre¹¹. En un mot, « jouer le jeu » revient à accomplir un travail paratextuel où sont simultanément médiatisés texte et auteur.

3 *Ibid.*, p. 78.

4 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, 1955.

5 *Id.*, p. 83.

6 En fait, Gaston Gallimard emploie l'expression dans une lettre du 17 septembre 1952, dans laquelle il réagit aux reproches de Céline, qui accuse les Éditions Gallimard de n'avoir pas fait de publicité pour son *Féerie pour une autre fois*, premier texte original publié chez Gallimard depuis la signature de son contrat, l'année précédente. Gallimard y écrit : « Parbleu, je comprends très bien que vous ne veuillez pas jouer le jeu, que vous refusiez toutes concessions — Cela me plaît même — Mais ne rendez pas la N.R.F. responsable d'une mévente qui n'est due qu'à votre attitude » (Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la N.R.F., 1931-1961*, 1991, p. 174).

7 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 11.

9 *Id.*

10 *Ibid.*, p. 12.

11 Bertrand Legendre, « Le premier romancier à l'épreuve de la fabrication de l'auteur : constructions et déconstructions », dans Marie-Pier Juneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, à paraître chez Nota Bene.

Quelles sont, selon les époques, les diverses facettes de ce travail au nom du texte, ses ressorts médiatiques, les genres qu'il emprunte ? Comment ressources éditoriales et dispositions auctoriales, quatrièmes de couverture et entrevues, publicités et photographies, parviennent-elles à se concilier ou en viennent-elles à différer ? Qui a la charge, économique, sociale et symbolique, de défendre l'œuvre, de parler pour elle ? Quelle médiation, par rapport au texte ou à l'auteur, ce travail de médiatisation crée-t-il¹² ? Cette dernière question est particulièrement importante, dans le cas de Céline, car les *Entretiens avec le professeur Y* ne font pas qu'aborder le phénomène de la médiatisation comme objet de discours, ils le mettent en scène, le livrent à la fiction et le relient au travail du texte. Comme je tenterai de le montrer, le fil d'Ariane qui conduit, à travers bien des méandres et des contradictions, du « jeu » médiatique à l'exhibition de l'écriture, permet de voir comment Céline construit son image d'écrivain dans la confrontation hostile avec les personnages de l'éditeur, de l'intervieweur et, ultimement, du lecteur.

Le « clown » et la publicité hostile

Série de cinq articles publiés dans *La nouvelle nouvelle revue française*, en 1954 et 1955¹³, puis repris en volume, les *Entretiens avec le professeur Y* mettent en scène un Céline « persécuté¹⁴ », « copié¹⁵ », « volé », « épuré¹⁶ », étiqueté « traître, génocide, homme des neiges¹⁷ », un génie maudit en somme, écrasé par le silence. Pour en sortir, il se décide à se livrer au « grand jeu » de « l'interviewé¹⁸ » et se choisit, à défaut d'un Jean Paulhan oscillant entre le surmenage et les vacances, un intervieweur « hostile... surnois et méfiant¹⁹ », le Professeur Y. Après un court prologue, le texte prend ainsi la forme d'une longue entrevue entre les deux personnages, jusqu'au délire ultime du professeur et au récit du parcours mouvementé des deux comparses à travers Paris, du square des Arts-et-Métiers au siège de la revue, 5 rue Sébastien-Bottin.

12 Entre autres travaux permettant d'aborder la question de la médiatisation de l'écrivain, signalons, en plus des actes du colloque mentionnés dans la note précédente : « Images de l'écrivain », *Textuel*, n° 22 (1989) ; Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2005 ; Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée (Lignes fictives), 2005 ; Jean Marie Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992 ; Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (dir.), *Portraits de l'écrivain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

13 Louis-Ferdinand Céline, « Entretiens avec le Professeur Y », *La nouvelle nouvelle revue française*, parutions en juin (vol. III, n° 18), novembre (vol. III, n° 23) et décembre 1954 (vol. III, n° 24), puis en février (vol. IV, n° 25) et avril 1955 (vol. IV, n° 27).

14 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, p. 29.

15 *Ibid.*, p. 35.

16 *Ibid.*, p. 44.

17 *Ibid.*, p. 37.

18 *Ibid.*, p. 13.

19 *Ibid.*, p. 14.

Céline l'écrivain met donc en scène Céline l'auteur dans le rôle de l'interviewé, rôle largement institutionnalisé, alors, dans les pratiques médiatiques et les mécanismes de légitimation²⁰, mais susceptible de nombreuses modalités. Or, une des particularités des *Entretiens avec le professeur Y* consiste dans le renversement de la dynamique de l'entrevue. Tout en exprimant sa réticence pour l'exercice de « relations publiques », Céline se lance lui-même dans la quête d'intervieweurs, sollicite d'abord Paulhan, « puis deux !... puis trois !... puis dix [candidats] !... qu'étaient très capables... et qui voulaient bien²¹ », mais se bute sur une exigence étonnante de la part de gens censés recueillir, eux, ses paroles à lui : « [ils] posaient une condition : que je les mouille pas ! ... *que je les cite pas* ! Ils acceptaient, mais "anonymes"²² ». Fui plutôt que recherché, contrairement aux personnalités médiatiques habituelles, le futur interviewé se voit doté au détour d'une phrase de la fonction essentielle de l'intervieweur, celle du contrôle de la parole, du pouvoir de citer l'autre. Une rapide correction, au paragraphe précédent, annonçait déjà cette confusion des rôles : « Paulhan, si on s'interviewait ?... plutôt si vous m'interviewiez²³ ! »

Ce retournement institutionnel et énonciatif où l'interviewé se cherche un intervieweur et s'arroge ses prérogatives essentielles se concrétise dans la relation entre Céline et le professeur Y. Une fois les protagonistes réunis au square des Arts-et-Métiers, l'entretien tarde à se mettre en branle : « je m'attendais à ce qu'il me questionne... c'était convenu... non ! rien du tout²⁴ !... », se désole Céline, qui passe alors à l'attaque : « Vous êtes joliment peu aimable ! Monsieur le Professeur Y ! [...] On est là pour un interviewe ! [...] Comment voulez-vous que je pérorer, comment voulez-vous que je "joue le jeu", si vous ne posez aucune question²⁵ » ? Après quelques autres gentilles invitations, le professeur Y se hasarde en guise de première question à proposer « un petit débat philosophique [...] un débat, mettons, par exemple, sur les mutations du progrès par les transformations du "soi"²⁶ ? », ce qui lui vaut un refus radical de Céline qui déclare : « j'ai pas d'idées moi ! aucune ! » et précise « je vous le déclare : je suis hostile²⁷ ».

Dès la première question du professeur Y, immédiatement invalidée, la dynamique de l'entretien est établie : Céline sera le meneur de jeu, contrôlant l'échange de paroles et le choix des sujets, sous le signe de l'hostilité. Aux injures et reproches de l'écrivain

20 Philippe Lejeune en a tracé un portrait historique centré sur les séries d'entretiens radiophoniques de l'après Seconde Guerre mondiale : « La voix de son maître. L'entretien radiophonique », dans *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, 1980. Voir aussi les numéros des revues *Lieux littéraires* (« L'interview d'écrivain », n°s 9-10 (2006)) et *Nottingham French Studies* (vol. 42, n° 1 (printemps 2003)).

21 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 14.

22 *Ibid.*, p. 14 ; je souligne.

23 *Ibid.*, p. 13.

24 *Ibid.*, p. 15.

25 *Ibid.*, p. 16.

26 *Ibid.*, p. 19.

27 *Id.*

à l'intervieweur — « vous êtes tellement abruti²⁸ », « vous êtes obtus²⁹ », « vous êtes ramolli, un véritable clancul³⁰ », « vous sabotez l'interviewe³¹ » — répondent les commentaires malveillants du professeur : « vous êtes grotesque de prétention³² », « vous rabachez, Monsieur Céline³³ ! », « vous êtes d'une vanité de paon³⁴ », « vous êtes qu'un vieillard scléreux, rabacheur, aigri, prétentieux, fini³⁵ ». Aussi Céline peut-il légitimement déclarer au professeur Y que leurs entretiens ne correspondent guère au modèle dominant :

implorant que vous devez être !... vous devez adorer mes paroles !... et vous adorez rien du tout !... [...] les autres, les écrivains qu'on aime, sont suppliés, révéérés ! Chaque mot qui leur sort !... même leurs silences sont révéérés ! leurs intervieweurs sont pâmants³⁶ !

Notons en passant que la mise en scène de l'« interview féroce ! [...] face aux fauves³⁷ ! » revient dans les romans ultérieurs de Céline, en particulier dans le prologue de *Rigodon*, où les intervieweurs se révèlent tous, en fait, des « insulteur[s]³⁸ ».

La représentation que Céline donne de lui-même dans ces entretiens est ainsi celle d'un écrivain contraint d'accomplir lui-même la promotion et la légitimation de son œuvre, de prendre en charge tous les aspects du travail paratextuel, dans un climat général d'hostilité. Certes, il y a là-dessous des aspects institutionnels liés à la position de Céline dans le champ littéraire de l'après-guerre et à l'échec de sa rentrée chez Gallimard, celui d'un écrivain placé sur la liste noire du C.N.E., en exil à Sigmaringen, puis au Danemark, bref d'un véritable hors-la-loi du monde littéraire³⁹, dont la rentrée en France et sur la scène littéraire, en 1951, signalée par le passage chez Gallimard,

28 *Ibid.*, p. 25.

29 *Ibid.*, p. 35.

30 *Ibid.*, p. 45.

31 *Ibid.*, p. 51.

32 *Ibid.*, p. 23.

33 *Ibid.*, p. 34.

34 *Ibid.*, p. 38.

35 *Ibid.*, p. 52.

36 *Ibid.*, p. 51-52.

37 *Ibid.*, p. 21.

38 Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, 2001 [1969], p. 732. Ces romans fictionnalisent parallèlement les tensions entre l'écrivain et les éditeurs ou les autres figures de la scène littéraire. Voir, entre autres, dans ce même volume les notes de Henri Godard (« Céline et les éditeurs », p. 1006-1014).

39 Sur l'épuration littéraire, voir : Pierre Assouline, *L'épuration des intellectuels, 1944-1945*, Bruxelles, Complexe (La mémoire du siècle), 1985 ; Tony Judt, *Past Imperfect : French Intellectuals, 1944-1956*, Berkeley, University of California Press, 1992 ; Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, 1999. Sur la trajectoire de Céline, à l'époque : Philippe Alméras, *Céline. Entre haines et passion*, Paris, Robert Laffont (Biographies sans masque), 1994 ; François Gibault, *Céline. 1944-1961 : cavalier de l'apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1985 ; Patrick McCarthy, « Occupation and Exile : 1940-51 », dans William K. Buckley (dir.), *Essays on Louis-Ferdinand Céline*, Boston, G. K. Hall, 1989, p. 204-226.

est marquée du sceau de l'échec, tant commercial que critique⁴⁰. On peut donc voir, dans l'auto-représentation en écrivain solitaire, isolé, persécuté, précisément parce que génial, une réaction à cette situation littéraire, un retournement de l'opprobre et du désintérêt en manifestation de singularité conforme au mythe de l'écrivain maudit ; toutefois, cela ne va pas sans ironie, chez Céline, puisque les premières pages des *Entretiens* s'élèvent précisément contre ce mythe et l'idée qu'« il convient que l'artiste souffre ! Et pas qu'un peu ! [...] puisqu'il n'enfante que dans la douleur⁴¹ ! », de sorte que selon « M. Socle », « la véritable vie du véritable artiste n'est qu'un long ou court jeu de cache-cache avec la prison⁴² ». Ce ne serait pas là la première contradiction célinienne, puisque, comme le soulignait Marie-Christine Bellosta, l'art de Céline carbure à la contradiction⁴³. On peut par ailleurs se demander si la relation entre la topique de la persécution et la contre-attaque violente, centrale à la variante célinienne du mythe, ne constitue pas une métamorphose de la justification exprimée dans les pamphlets. D'une solitude haineuse à l'autre, il y aurait une continuité méritant d'autant plus l'analyse que le moteur initial de l'antisémitisme, dans la mise en scène qu'en donne *Bagatelles pour un massacre*, est celui de la rivalité littéraire.

La force des contraintes exercées par l'état du champ littéraire sur la « fortune » économique et symbolique de Céline est telle qu'une lecture des *Entretiens* ne saurait négliger cette détermination. Toutefois, il faut se garder de réduire le texte à une simple « effet de champ » pour analyser plus finement la dialectique entre déterminismes sociaux et travail textuel, et tenir compte des diverses formes de médiation entre ces deux plans. Ainsi, il faut noter, en premier lieu, que le rapport que Céline entretient avec sa position dans le champ se joue sur diverses scènes discursives, dont celle des lettres à son éditeur, celle de l'effort de publicité et de critique déployé à son sujet et au sujet des autres auteurs de la maison dans *La nouvelle nouvelle revue française*, et plus largement, celle de la réception de ses œuvres d'après-guerre. On peut observer à cet égard que l'auto-représentation célinienne déployée dans les *Entretiens* est d'abord esquissée dans les *Lettres à la NRF*, où elle se fonde sur une lecture de la critique contemporaine. Par ailleurs, il est possible de voir, dans les *Entretiens*, un texte où Céline élabore une nouvelle version de sa posture d'auteur, pour reprendre à Jérôme Meizoz cette notion sur laquelle nous reviendrons⁴⁴.

Dans cette optique, l'hostilité omniprésente dans les *Entretiens* ne tient pas seulement à l'échec de la rentrée de Céline chez Gallimard et dans le champ littéraire

40 Les deux premiers romans publiés chez Gallimard, *Féerie pour une autre fois* (1952) et *Normance* (1954) n'eurent que de très rares échos critiques et des ventes faibles. Le rapport envoyé par Robert Gallimard à Céline, le 23 mars 1954, fait état de seulement 6 300 exemplaires vendus du premier, en deux ans (*Lettres à la N.R.F., 1931-1961, op. cit.*, p. 212). Ayant connu à deux reprises (avec le *Voyage* et *Bagatelles pour un massacre*) des ventes supérieures à 80 000 exemplaires, Céline ne peut être que déçu de ce retour manqué.

41 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y, op. cit.*, p. 9.

42 *Id.*

43 Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, 1990.

44 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, 2007.

français, après 1951, mais tient aussi à des traits textuels, dont la propension à la caricature. Cette violence célinienne peut aisément être lue sous le signe de l'humour, comme le montre le compte rendu, par Gide, des *Bagatelles pour un massacre*⁴⁵ ; sur ce plan non plus, par conséquent, les *Entretiens* ne sont pas exceptionnels au sein du corpus célinien. Toutefois, contrairement aux pamphlets, où l'humour constitue en quelque sorte un effet pervers de l'outrance plutôt qu'un objectif explicite, la violence verbale est ici textuellement associée au rire. « Je fais le clown⁴⁶ », lance ainsi le personnage de Céline au professeur Y, exploitant une des figures courantes de l'autodérision littéraire, comme l'a montré Claude Abastado⁴⁷. Dans la même veine, le narrateur explique son hostilité envers l'interviewer par une stratégie de l'effet comique : « je lui dis tout ce que je trouve de méchant !... [...] qu'on se boxe si on s'interviewe pas !... je raconterai le tout à Gaston ! Il se marrera !... il m'avancera une brique de mieux⁴⁸ !... » Comment dire plus clairement que la mise en scène de l'hostilité plaît au lecteur, qu'il y a une stratégie du clown violent dans l'auto-représentation célinienne ? « Le lecteur veut rire et c'est tout », résume le narrateur dans *D'un château l'autre*⁴⁹.

Cela dit, la complicité avec Gaston affichée dans ce passage n'est pas caractéristique des *Entretiens*. L'image de l'éditeur dominant ce texte correspond bien davantage aux clichés habituels, celui de l'homme riche qui pense « coffre⁵⁰ », qui ne lit rien⁵¹, préférant confier cette tâche à son comité de lecture. Ce portrait vaut en fait pour l'ensemble de la N.R.F., peuplée de gens constamment partis en vacances⁵², qui dorment, ronflent, se baladent « à la campagne, en ville, dans le monde, en croisière⁵³ », mais ne « font rien⁵⁴ », pendant que les « crève-la-faim » travaillent. Cette dichotomie nettement populiste, voire poujadiste, sera reprise et développée dans les romans ultérieurs de Céline, avec plus de hargne encore contre Gallimard et Paulhan. D'un côté se trouvent Gaston, « l'achevé sordide épicière, implacable bas de plafond con » et les éditeurs, « macs tous ! », « banc de squales ! [...] tout gorgés du sang des scribouilleurs ! », de

45 Gide insiste sur la dimension caricaturale des textes céliniens : « il est bien évident qu'il veut rire », « il va de soi que c'est une plaisanterie » (« Les Juifs, Céline et Maritain », p. 302), rapprochant pour ce faire les tirades antisémites des pamphlets du morceau de bravoure sur les asticots à la fin de *Mort à crédit*. Gide prend cependant garde de noter : « si ce n'était pas une plaisanterie, alors il serait, lui Céline, complètement maboul » (p. 302-303).

46 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 42.

47 Voir, à ce sujet, Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, 1979, p. 236-246. Significativement, le personnage du clown signale la dérive carnavalesque du mythe du poète, amalgame dérision et cruauté, accompagnant souvent les dénonciations de la « prostitution du poète », de « l'exhibition devant un public qui le paie » (p. 242).

48 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 21.

49 Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, op. cit., p. 71.

50 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 77.

51 *Ibid.*, p. 93.

52 *Ibid.*, p. 13-14.

53 *Ibid.*, p. 94.

54 *Id.*

l'autre, Céline et les « malade[s] travailleur[s]⁵⁵ ». Ceci range Céline du côté des ouvriers les plus misérables, voire plus bas encore : « Moi, je serai toujours bien inférieur question forfait ou “à la pièce” à Julien Labase manœuvre-balai... forçat de choc⁵⁶ ». À cet égard, comme pour la représentation des relations avec les journalistes, les *Entretiens* correspondent à une phase de mise au point d'un discours désormais invariable, résumé par l'exclamation suivante : « au turf ?... personne ! Moi ! à moi la cuisine ! Moi, le boulot⁵⁷ ! ».

Dans la longue série des métaphores associant l'écrivain à la figure de la prostituée et des plaintes contre la mentalité honteusement commerciale des éditeurs⁵⁸, croquer l'éditeur en maquereau ne se démarque guère par son originalité, bien qu'il soit plus rare que l'on fasse un portrait-charge d'un éditeur aisément identifiable dans des romans et presque inconcevable de trouver la caricature d'un éditeur dans un roman publié dans sa propre maison. Toutefois, dans le contexte des *Entretiens*, celui de la promotion, s'y glisse une critique relativement lucide d'une des conséquences du système des entrevues, à savoir le transfert partiel sur l'auteur des tâches relevant des services de presse et de publicité des maisons d'édition : un éditeur signalait d'ailleurs le bonheur que représentent les écrivains qui, dans les entrevues, sont « auto-vendeurs⁵⁹ ». Le commentaire de Céline au professeur Y — « c'est pour Gaston que nous travaillons⁶⁰ » — s'avère sous cet angle assez incisif. L'écrivain qui accepte de « jouer le jeu » ne fait pas qu'œuvrer à l'amélioration de son capital symbolique et économique, il travaille aussi à la fortune de son éditeur ; il travaille même à sa place, dans la perspective de Céline.

L'écrivain et la machine à laver

La posture de l'écrivain exploité par son éditeur s'appuie, chez Céline, sur un autoportrait de l'écrivain en travailleur manuel. À l'association, relativement étonnante,

55 Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, op. cit., p. 20, 59, 220, 221 et 222.

56 *Ibid.*, p. 429.

57 *Ibid.*, p. 59.

58 Incidemment, Sylvie Perez met en exergue de son ouvrage sur la relation entre auteur et éditeur deux citations qui expriment parfaitement ces lieux communs, dont l'une vient de Céline — « Tous les éditeurs sont des charognes » — l'autre de Gallimard — « Un auteur, un écrivain, le plus souvent n'est pas un homme. C'est une femelle qu'il faut payer, tout en sachant qu'elle est toujours prête à s'offrir ailleurs. C'est une pute » (*Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*, 2006, p. 7). Utile, pour le tour d'horizon des principales topiques, ce livre ne procède cependant pas à leur analyse ; voir plutôt Pascal Durand et Anthony Glinioer, *Naissance de l'éditeur : l'édition à l'âge romantique*, Paris, Les impressions nouvelles (Réflexions faites), 2005. Voir aussi les articles rassemblés dans « L'écrivain éditeur », François Bessire (dir.), *Travaux de littérature*, vol. XIV (2002) et XV (2002). Signalons en passant le peu d'intérêt des chercheurs pour les représentations de l'éditeur, dans les romans ou ailleurs : le recensement de ces représentations n'est guère plus avancé que leur analyse.

59 Formule utilisée par Marcel Jullian, en 1978, à propos de Bachelard et de Genevoix, citée par Philippe Lejeune, « La voix de son maître. L'entretien radiophonique », op. cit., p. 104.

60 L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 18.

avec le manœuvre-balai, accomplie dans *D'un château l'autre*, répond, dans les *Entretiens*, celle avec la femme de ménage : « Il publiera votre interview, [Paulhan], vous croyez ? — Diantre, s'il en veut pas, il le foutera en l'air ! — Et si il le passe ? — Il le payera trois mille francs la page !... il paye sa femme de ménage, à labeur égal, bien davantage⁶¹ ! ». Écrire, en somme, dans les *Entretiens*, est un labeur, l'écrivain un ouvrier méritant salaire, mais plus mal payé encore qu'une femme de ménage.

Une telle exhibition du caractère économique de l'activité littéraire rompt avec la dénégation inhérente au fonctionnement du champ littéraire. Céline n'hésitera pas, dans les *Entretiens*, comme dans les entrevues réelles ou dans ses romans, à exploiter le capital de scandale inhérent à une telle position. Il rétorque à Madeleine Chapsal de *L'Express*, qui avance « peut-être qu'écrire est un besoin » : « Oui, mais sous la dépendance de la machine à laver », puis précise qu'il a écrit le *Voyage* pour se « payer un appartement⁶² ». Il lance à Pierre Descargues : « J'ai toujours écrit pour me faire un peu d'argent⁶³ » ; confesse à Louis-Albert Zbinden, demandant « pour quelles raisons est-ce que vous avez fait paraître ce nouvel ouvrage ? » : « Dame, évidemment, c'est surtout [...] pour des raisons économiques⁶⁴ » ; et va, dans sa lancée, jusqu'à ramener dans une entrevue avec André Parinaud l'activité littéraire à la quête d'une resquille : « Je cherche toujours la combine qui me permettrait de gagner les 20 000 ou 30 000 francs qui en plus de ma retraite [...] me permettraient de vivre⁶⁵ ». Hélas, ajoute-t-il, « c'est mon éditeur qui va s'engraisser. Ce salaud⁶⁶ ! ». Rappelons que Céline avait obtenu bien plus que cela, à la signature de son contrat avec Gallimard, en 1951, puisque l'avance était de 5 millions de francs⁶⁷... La représentation de l'écrivain âpre au gain parce que misérable se heurta, d'ailleurs, avec Parinaud, à une confrontation brutale

61 *Ibid.*, p. 78.

62 L.-F. Céline, « Interview avec Madeleine Chapsal (*L'express*) », 1976, p. 21 et 23. Publication originale : Madeleine Chapsal, « Voyage au bout de la haine... avec L.-F. Céline », *L'express*, n° 312 (14 juin 1957). Citons le chapeau de *L'express*, qui marque l'hostilité à l'endroit de l'interviewé : « Ses réponses, ou plutôt son monologue, éclairent crûment les mécanismes mentaux de ceux qui, à son image, ont choisi de mépriser l'homme. L'aveu de son formidable échec, la pitié que peut nous inspirer cette force presque impersonnelle à force d'avoir été dénudée par l'existence ne doivent ni ne peuvent faire oublier que d'autres rêvent de cette victoire sur l'esprit que l'on nomme fascisme. »

63 Louis-Ferdinand Céline, « Interview avec Pierre Descargues (*La tribune de Lausanne*) », 1976, p. 16. Publication originale : Pierre Descargues, « Ainsi parle L.-F. Céline qui fait cette semaine sa rentrée littéraire », *La tribune de Lausanne*, n° 153 (2 juin 1957).

64 Louis-Ferdinand Céline, « Interview avec Louis-Albert Zbinden (*Radio-Lausanne*) », 1976, p. 68. Publication originale : Louis-Albert Zbinden, « Miroir du temps », *Radio-Télé Suisse Romande*, 25 juillet 1957.

65 Louis-Ferdinand Céline, « Interview avec André Parinaud, II (*Arts*) », 1976, p. 37. Publication originale : André Parinaud, « Céline. "Je suis un pauvre homme brisé qui n'a qu'une force : sa haine et son style" », *Arts*, n° 624 (19-25 juin 1957).

66 *Id.*

67 Voir la reproduction du contrat dans Pascal Fouché, *Bibliographie des écrits de Louis-Ferdinand Céline, 1918-1984*, 1985, n. p.

avec la réalité économique, quand l'interviewer objecta : « Mais il vous a déjà avancé des millions et avec ce livre vous a fait une rente ». Sans dévier de son refrain, Céline répliqua : « [ç]a ne m'empêche pas de manger des nouilles et de boire de l'eau⁶⁸ ».

Ici et là, dans des entrevues avant la guerre, Céline avait glissé ce topos désacralisant⁶⁹, mais il ne l'exploite systématiquement qu'après 1951 et le retour d'exil. Cette nouvelle facette de l'écrivain greffe à l'image du misérable persécuté celle du vieux roué littéraire, dans une surcharge volontaire de l'infamie et de l'impureté. « Je me suis roulé dans ma fange de vieux cochon », dit-il d'ailleurs à propos de l'entrevue avec *L'Express*⁷⁰, faisant écho à la formule du « "je" à la merde⁷¹ » des *Entretiens*. En plus de mettre dos à dos écrivains engagés et écrivains esthétisants, ce discours correspond parfaitement au mouvement de dévoilement des intérêts mesquins, d'exhibition des pulsions, qui anime toute l'œuvre de Céline, depuis le *Voyage* en passant par les pamphlets, mouvement qui n'épargne jamais le personnage-narrateur, pas plus dans le *Voyage* que dans les *Entretiens avec le professeur Y*⁷².

Les considérations pécuniaires sont malgré tout relativement mineures dans la représentation générale de l'écrivain en travailleur, probablement à cause de la difficulté de concilier cet axe discursif avec le rétablissement du capital symbolique. Comment, en effet, éviter que l'aveu d'avidité capitaliste ne ruine la valeur de l'œuvre ? Pour que l'écrivain-ouvrier ne se réduise pas uniquement à un cynisme économique brutal, Céline emprunte deux pistes, dans les *Entretiens*. La première passe par la figure de l'inventeur, qui complète celle du travailleur et lui donne un vernis de révolution technique irréfutable, même si la portée de cette révolution oscille entre la référence à Lavoisier, d'un côté, et l'évocation du bouton de col à bascule, de l'autre. On peut à ce

68 Louis-Ferdinand Céline, « Interview avec André Parinaud, II (*Arts*) », *op. cit.*, p. 37.

69 Entre autres avec Élisabeth Porquerol, qui note : « Cette histoire d'argent l'a dominé, le domine, une vraie maladie. Ce qu'on gagne, ce qu'on ne gagne pas, ce qu'on pourrait gagner, il en est hanté. La première question : combien on me paie mes articles. Au chiffre énoncé, il se récrie : dégoûtant, etc. [...] Je lui dis qu'il a déjà dû en ramasser une bonne pincée avec *Voyage*, il me répond "Le pèze ? y en a juste de quoi me faire une retraite de garde-barrière" [...] A-t-il vu dans la littérature un moyen de s'en tirer, de faire fortune ? En partie, certainement. » (« Propos recueillis par Élisabeth Porquerol », 1976, p. 46). Comme Dauphin et Godard ont choisi de publier l'ensemble des notes de Porquerol, publiées en 1961 seulement, plutôt que le résumé publié en janvier 1934 dans *Allô-Paris*, on ne peut savoir si ce discours de Céline sur l'art et l'argent a effectivement été diffusé avant la guerre.

70 Louis-Ferdinand Céline, « Interview avec André Parinaud, II (*Arts*) », *op. cit.*, p. 37. D'emblée, dans cette entrevue, Céline démonte la logique de l'entrevue : « Vous êtes venu voir la vedette, dit-il en ricanant. Tous ces cons qui me redécouvrent en apprenant que je viens de publier *D'un château l'autre*. Ils viennent visiter la ruine... pour voir si ça tient encore ! Si je ne sens pas trop mauvais. Mais je leur en donne pour leur argent. Je connais le truc, je réponds toujours à la demande. Doux comme un mouton le Céline, bavant ou crachant. Qu'est-ce qu'il vous faut aujourd'hui ? », p. 36-37.

71 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, p. 67.

72 Voir, à ce propos, la contribution de Sylvain David, « *L'analyse* Bardamu. Représentation du travail et travail du texte », dans cette même livraison, p.43-56.

propos se demander si le sort fait, dans l'œuvre célinienne, à la dualité professionnelle de l'auteur ne place pas la « vocation » médicale bien au-dessus de la littérature.

Toutefois, la voie royale de l'autolégitimation célinienne repose sur l'association entre le travailleur et le styliste. Le long commentaire sur son écriture que Céline développe dans les *Entretiens* a depuis longtemps attiré les céliniens, qui en ont fait la quintessence de son art poétique. Il faut reconnaître, en effet, qu'avec la mise en valeur du « petit truc » de l'expression de « l'émotion du "parlé" à travers l'écrit⁷³ » et la métaphore révélatrice du « bâton brisé » Céline soulignait à bon droit l'importance de son rôle dans l'oralisation de la narration. On a peu relevé, cependant, que la défense du style, dans les *Entretiens*, reposait sur un recours systématique au lexique de l'effort. « C'est pas qu'un petit turbin je vous jure⁷⁴ », annonce d'emblée Céline, « c'est une fatigue à pas croire le roman "rendu émotif"⁷⁵ », cela ne s'atteint « qu'au prix de patiences infinies⁷⁶ », avec « énormément de peine [...] mille patiences », « des années de tapin acharné, bien austère, bien monacal⁷⁷ ». Il n'est pas jusqu'à la métaphore du métro émotif qui n'insiste sur le labeur inhérent aux rails biseautés, ouvragés au poil de micron. La double nécessité de la sueur et du salaire place l'écriture sous l'enseigne conjointe de l'émotion et de la technicité, des « Arts et métiers », comme le laisse entrevoir le nom du square servant de cadre fictif aux *Entretiens*.

Il importe, ici, de dépasser ce qui semble à première vue une opposition binaire entre le styliste acharné et les écrivains à idées, pour souligner que l'auto-représentation de Céline joue sur au moins deux tableaux. Le déni des « idéas » se comprend aisément, dans la situation où se trouve Céline, celle d'un écrivain honni pour ses positions idéologiques antérieures, au sein d'un champ dominé par le primat de l'engagement politique⁷⁸. En revanche, la convergence entre la figure du virtuose du style qui peaufine ses textes, qui mise sur le langage et l'émotion brute, développée dans les *Entretiens*, et la position prise par *La nouvelle nouvelle revue française*, celle d'un retour aux expérimentations esthétiques libres, alliance qui a permis le repêchage de Céline accompli par Paulhan et Gallimard, s'aperçoit moins aisément. Or, Céline ne veut pas être « annexé » par Paulhan et *La NRF*, dans son combat contre les logiques conjointes

73 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 23.

74 *Id.*

75 *Ibid.*, p. 28.

76 *Id.*

77 *Ibid.*, p. 35.

78 Pour le portrait de la politisation radicale du champ littéraire français de l'après-guerre, les analyses d'Anna Boschetti (*Sartre et « Les Temps modernes » : une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1985) et de Gisèle Sapiro (*La guerre des écrivains, 1940-1953*, op. cit.) sont les plus détaillées. On peut voir, chez Sapiro, comment la revendication du droit à l'erreur, par Paulhan, dans l'après-guerre, et son opposition à l'épuration rejoint la défense de la littérature pure prônée par *La nouvelle revue française* depuis sa fondation ; parallèlement, elle montre comment « Gallimard s'emploie à tirer les plus célèbres écrivains collaborationnistes de leur purgatoire » (p. 684), dont Céline, avec qui Paulhan est entré en relation épistolaire dès 1947.

de l'épuration et de l'engagement ; aussi combat-il également sur ce front. La mise en évidence du cynisme économique, l'auto-représentation en scribouillard salarié misérable et méprisable affirme avec force la singularité de Céline, son extériorité à *La NRF*, parce qu'incompatible avec l'idéalisme littéraire de la « nénéref ». La figure de l'écrivain au travail, dans les *Entretiens*, opère ainsi, sous le signe de l'hostilité tous azimuts, une défense unifiée de la valeur économique et symbolique de l'œuvre. Je suis « le seul écrivain du siècle⁷⁹ », payez-moi.

Mais il y a autre chose encore, dans le travail des *Entretiens* et sa représentation dans le même texte, dont l'examen permettra de boucler le cercle qui relie la représentation de l'écrivain à la représentation de sa médiatisation. Il faut souligner à cet égard l'étrangeté de la démarche « générique » adoptée par Céline pour défendre son œuvre. Pourquoi, en effet, mettre en scène une entrevue fictive ? Le contexte médiatique y fut certainement pour beaucoup dans ce choix. « Genre relativement récent [...] dont la popularisation coïncide avec la croissance des médias de masse⁸⁰ », l'interview devint une pratique journalistique commune, en France, à la fin du XIX^e siècle, puis un élément majeur du processus de légitimation littéraire dans l'entre-deux-guerres avec la célèbre série « Une heure avec... » de Frédéric Lefèvre⁸¹. Comme le signalent Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, ce « développement du journalisme littéraire » a fortement contribué à transformer « l'écrivain en personnalité⁸² ». Mais un nouveau pas fut franchi, selon Philippe Lejeune, avec le développement fulgurant des entretiens radiophoniques, au tournant des années cinquante : « de 1949 à 1953, environ vingt-trois séries de ce genre ont été enregistrées et diffusées⁸³ », conduisant pour plusieurs à une publication subséquente en volume. Comme le remarque Lejeune, les écrivains élus pour ces entretiens avaient l'essentiel de leur carrière derrière eux ; n'y figure en effet « aucun écrivain né après 1900⁸⁴ ». De par son âge, Céline aurait pu figurer aux côtés des Gide, Colette, Claudel et autres Cocteau ou Mauriac, mais il n'était pas comme eux un candidat à la consécration définitive. Du moins pas encore.

L'importance inédite des entretiens radiophoniques dans l'accession au panthéon littéraire a sans doute été d'autant plus remarquée par Céline que, comme l'indiquent Dauphin et Godard, ses « contacts avec la presse durant ces six premières années après

79 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, p. 85.

80 Christopher Johnson, « Introduction : the genre of the interview », 2003, p. 1. Notre traduction.

81 Cette rubrique des *Nouvelles littéraires*, hebdomadaire fondé en 1922 et tirant dès 1925 à 125 000 exemplaires, en était selon François Chaubet « la page la plus célèbre » (*Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres*, 2006, p. 120). Lefèvre republia plusieurs de ces entrevues dans une série de six volumes parus de 1924 à 1933, chez Gallimard. Quelques-unes de ces entrevues ont été rééditées, en trois volumes, *Une heure avec*, 1996 et 1997, Éditions Siloë, Nantes.

82 Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, « Avant-propos », *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, *op. cit.*, p. 9-10.

83 Philippe Lejeune, « La voix de son maître. L'entretien radiophonique », *op. cit.*, p. 120.

84 *Ibid.*, p. 125.

le retour du Danemark restent sporadiques et limités⁸⁵ ». Qui plus est, plusieurs des séries d'entretiens sont diffusées dans les années allant de son retour en France à la mise en chantier des *Entretiens*, dans les premiers mois de 1954 : Paul Léautaud, Jean Cocteau, Paul Claudel, Michel de Ghelderode et Georges Duhamel sont interviewés en 1951 ; André Breton, Francis Carco, François Mauriac et Henry de Montherlant en 1952 ; Paulhan, Jean Giono, Paul Fort, la princesse de Bibesco et Julien Benda en 1953⁸⁶. Devant cela, Céline ne peut que constater l'ampleur du « déficit médiatique » qui est le sien, dont la diffusion radiophonique est le symbole.

« Passer à la radio » constitue d'ailleurs la première manifestation concrète du « jeu » littéraire, brocardée dans les *Entretiens*. Mais, dans ce texte, Céline réalise, comme on l'a vu, une perversion du modèle des entretiens. D'une part, le personnage de l'écrivain prend le contrôle de la parole et pratique sa propre légitimation, monopolisant ainsi les fonctions dévolues à l'intervieweur. D'autre part, il fait de l'intervieweur un intermédiaire haineux et imbécile⁸⁷. Ainsi, la représentation de la médiatisation, à partir d'une acceptation initiale du « jeu », signale en fait un refus très net de jouer le jeu. Ou plutôt, puisque le travail de publicité, de promotion de la valeur des textes, a lieu, malgré tout, par le biais d'un dialogue fictif, donc d'un monologue *écrit*, il s'agit d'un mouvement de refus de la médiation inhérente aux relais médiatiques, de rejet de la parole intermédiaire et de monstration d'une autre médiation, celle de l'écriture, laquelle a recours à la caricature, à l'outrance et à la fiction. Ainsi, mettre en scène un faux travail paratextuel accompli dans l'hostilité sert de prétexte au déploiement d'une autolégitimation agressive et mégalomane, et conduit ultimement à l'exhibition de l'écriture. Un motif obsédant opère, tout au long des *Entretiens*, un effet de specularité remarquable ; l'interpellation constante — « combien de pages » — adressée par Céline au professeur Y accomplit un retour sur soi de l'écriture, équivalent celineux du « j'écris *Paludes* » de Gide. Avec la crise de gâtisme du professeur Y, dans les dernières pages, cette mise en abyme prend plus nettement forme encore, Céline se résolvant à écrire l'entrevue, dans une boucle proustienne où le personnage annonce sa transformation rétrospective en auteur du texte que l'on est en train de lire : « je vais le figoler moi l'interviewue ! [...] putain d'interviewue⁸⁸ ! ».

En adoptant le genre par excellence de la médiatisation littéraire, celui de l'entrevue, pour le déconstruire et saper ses fondements grâce à la fiction, Céline

85 Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, « Exil danois, exil français », dans *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, *op. cit.*, p. 144.

86 En plus de ce foisonnement de séries, il faut souligner la quantité d'émissions qu'elles pouvaient comporter. Carco, Ghelderode et Paulhan ont droit à huit émissions chacun, ce qui est significatif, mais ils sont les moins bien lotis du groupe, loin derrière les quarante et une émissions de Claudel, les quarante de Mauriac ou les trente-huit de Léautaud...

87 Céline va ainsi radicalement à l'encontre du « genre de l'entretien, qui suppose une collaboration amicale [et] exclut [l']agressivité » (Philippe Lejeune, « La voix de son maître. L'entretien radiophonique », *op. cit.*, p. 119-120).

88 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, p. 150.

réalise la fusion du travail paratextuel et du travail textuel⁸⁹. Par la mise en évidence de la fabrication du personnage d'écrivain et par le dévoilement ironique, caricatural, de la figure du clown violent, les *Entretiens* opèrent, ce faisant, une critique ou, à tout le moins, une déconstruction de la mise en scène de soi inhérente à la médiatisation de l'écrivain. Et pourtant, il y a, malgré tout, une mise au point de l'image « définitive » de Céline, reprise *ne varietur* dans les textes ultérieurs. La fiction d'entrevue trace, en effet, la voie aux entrevues véritables. Quand, à partir de 1957, sous l'impulsion de Roger Nimier, chargé par Gallimard de défendre *D'un château l'autre*, les interviewers se pressent à Meudon, Céline n'hésitera pas à paraphraser le discours élaboré dans les *Entretiens*. Tout se passe ainsi comme si Céline adoptait, dans ses relations concrètes avec le monde littéraire et médiatique, une présentation de soi créée, d'abord, dans les *Entretiens*⁹⁰. Rien de nouveau, à cet égard, dans sa trajectoire, puisque chez lui, « l'option littéraire précède et commande en quelque sorte le comportement social », comme le souligne Meizoz, qui trace un parallèle avec Houellebecq : « [ils] mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur⁹¹ ». De Céline à Houellebecq, la médiatisation de la littérature s'est nettement accélérée, de sorte qu'on peut juger que le cas Houellebecq (dont il ne peut être question ici d'entamer l'analyse) est symptomatique d'un « nouvel état du champ littéraire contemporain⁹² » dans lequel la mise en scène de soi comme auteur dans les médias est une étape cruciale et incontournable dans les trajectoires littéraires⁹³. Par ailleurs, les textes de Céline jouent plus fortement que ceux de Houellebecq sur l'ambiguïté

89 Ironiquement, l'écrivain de l'oralité se donne alors comme contrainte, pour accomplir la monstration de ce travail, d'oraliser la fiction d'une entrevue, là où les élus de l'entretien radiophonique ont plutôt eu tendance à réécrire la transposition de leurs échanges, pour en gommer les scories trop « orales ». On indique, dans la note introduisant les *Entretiens* de Breton, que ce dernier « avait tenu à en réécrire le texte » (André Breton, *Entretiens*, 1969 [1952], p. 11). Plus interventionniste encore, Jean Paulhan réécrivit aussi les questions de l'intervieweur, dans la version imprimée de ses entretiens avec Robert Mallet : *Les incertitudes du langage*, Paris, Gallimard (Idées), 1970.

90 Un ingénieur critique a exploité avec brio cette confusion, en reprenant textuellement de larges passages des *Entretiens*, dans ses « Entretiens avec le Professeur... Brissaud », publiés originellement dans le *Bulletin du Club du Meilleur Livre*, n° 17 (octobre 1954), p. 23-25, et reproduites, sous le titre « Interview avec André Brissaud (*Bulletin du Club du Meilleur Livre*) », 1976, *op. cit.*, p. 157-164. Brissaud glisse un clin d'œil dans son article, écrivant : « Je sens [...] que Céline ne s'adresse plus à moi seul. [...] Ce qu'il me dit j'ai l'impression de l'avoir déjà entendu », p. 159.

91 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 31.

92 *Ibid.*, p. 19.

93 Dans le cas des *Nouvelles du prix de Flore*, par-delà les postures individuelles d'auteur, le recueil esquisse une sorte de posture partagée, attribuée non pas au prix littéraire lui-même, mais à l'ensemble des acteurs qui en sont partie prenante (donateurs, jurés, récipiendaires). Ceci ouvre la porte à une question non abordée dans l'ouvrage de Jérôme Meizoz, celle des postures collectives, propres aux groupes, dont ceux de l'avant-garde.

de leur statut autobiographique. La comparaison entre les deux n'a par conséquent qu'une valeur relative, heuristique. Quoi qu'il en soit, le travail d'élaboration posturale met en évidence, dans les deux cas, l'importance des médias et, plus spécifiquement, du paratexte dans l'auto-représentation, de même que le rôle primordial joué par les textes. Le personnage de l'auteur est une création textuelle explicite, chez eux, avant d'être reproduit dans les interactions médiatiques. Le « jeu » véritable, en définitive, est textuel. « Je » aussi, par voie de conséquence. Cependant, en se conformant, sur la scène publique, à ce personnage, Céline et Houellebecq brouillent la frontière entre fiction et authenticité, non sans un malin plaisir, paraphrasant ainsi Charles-Albert Cingria, qui écrivait : « Il est entendu que chaque fois que je dis “je”, je m’“autorise”⁹⁴. » Je fais l'auteur, semblent-ils dire : je « joue » à être ce personnage que j'ai inventé.

94 Charles-Albert Cingria, « Two Questions », 1937, p. 180.

Références

- ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979.
- BEIGBEDER, Frédéric, « Préface autosatisfaite », dans V. RAVALEC (dir.), *Des nouvelles du prix de Flore*, Paris, Flammarion, 2004, p. 21-24.
- BELLOSTA, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures modernes), 1990.
- BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard (Idées), 1969 [1952] (éd. R. Bertelé).
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard (Folio), 1957.
- — —, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955.
- — —, « Interview avec André Brissaud (*Bulletin du Club du Meilleur Livre*) », *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 157-164.
- — —, « Interview avec Madeleine Chapsal (*L'Express*) », *Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 18-36.
- — —, « Interview avec Pierre Descargues (*La tribune de Lausanne*) », *Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 15-17.
- — —, « Interview avec André Parinaud, II (*Arts*) », *Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 36-40.
- — —, « Interview avec Louis-Albert Zbinden (*Radio-Lausanne*) », *Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 67-79.
- — —, *Lettres à la N.R.F., 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991 (éd. P. Fouché).
- — —, *Rigodon, Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2001 [1969], t. 2 (éd. H. Godard), p. 709-927.
- CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.
- CINGRIA, Charles-Albert, « Two Questions », *La nouvelle revue française*, n° 286 (1^{er} juillet 1937), p. 179-180.
- DAUPHIN, Jean-Pierre et Henri GODARD, « Avant-propos », dans *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 9-10.
- DAUPHIN, Jean-Pierre et Henri GODARD, « Exil danois, exil français », dans *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 141-172.
- FOUCHÉ, Pascal, *Bibliographie des écrits de Louis-Ferdinand Céline, 1918-1984*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1985.
- GIDE, André, « Les Juifs, Céline et Maritain », *Essais critiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, (éd. Pierre Masson), p. 302-307.
- HOUELLEBECQ, Michel, « Je suis normal. Écrivain normal », dans V. RAVALEC (dir.), *Des nouvelles du prix de Flore*, Paris, Flammarion, 2004, p. 73-82.

JOHNSON, Christopher, « Introduction: the genre of the interview », *Nottingham French Studies*, vol. XLII, n° 1 (printemps 2003), p. 1-4.

LEGENDRE, Bertrand, « Le premier romancier à l'épreuve de la fabrication de l'auteur : constructions et déconstructions », dans Marie-Pier LUNEAU et Josée VINCENT (dir.), *La fabrication de l'auteur*, à paraître chez Nota Bene.

LEJEUNE, Philippe, « La voix de son maître. L'entretien radiophonique », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 103-160.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

PEREZ, Sylvie, *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*, Paris, Bertillat, 2006.

PORQUEROL, Élisabeth, « Propos recueillis par Élisabeth Porquerol », dans *Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard (Cahiers Céline), 1976 (éd. J.-P. Dauphin et H. Godard), p. 43-49.

SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.



Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences d'une condamnation

DAVID VRYDAGHS

L'histoire et la critique littéraires voient habituellement dans la déclaration de « guerre au travail¹ » des surréalistes l'expression d'une révolte totale et sans nuance, visant autant la société industrielle, bourgeoise et capitaliste, qui connaît alors une taylorisation accélérée, que l'art verbal dans ses aspects techniques. Certes, contre « l'ordre facile et répugnant du travail² », le groupe de Breton ne s'est pas contenté de quelques formules lapidaires et bien senties, telles celles qui figurent dans le quatrième numéro de *La révolution surréaliste*, mais a mené un combat de longue haleine, dont l'arsenal a été décrit en détail par Jean-Michel Pianca :

Par des procédés d'écriture souvent apparentés à l'automatisme et soumis aux principes de distraction, d'ennui, d'indolence, de paresse ; par la mise en scène de personnages dont la seule présence constitue une critique de la société industrielle occidentale ; par l'insistance sur des notions comme l'ennui, l'oisiveté, le désœuvrement, présentées sous un jour positif, productif de valeurs morales ; par l'exaltation de la liberté la plus totale et la plus folle, incompatible par nature avec l'organisation actuelle de la société ; par tous ces moyens (la littérature, pour les surréalistes, est un moyen), ils ont lancé un assaut qu'ils estimaient décisif contre le travail³.

Sans remettre en cause la pertinence de ces observations, on voudrait ici nuancer l'affirmation, devenue lieu commun de l'histoire littéraire, selon laquelle l'écrivain surréaliste condamne sans détour toute forme de travail, en particulier de travail littéraire. Une lecture attentive de la production surréaliste des années 1920 permet ainsi d'apercevoir, parfois sous le ton péremptoire de certaines déclarations, une adhésion, ancienne ou renouvelée, au labeur littéraire. Sauf à considérer qu'Aragon et Breton ne furent pas surréalistes, il est donc faux de supposer, comme le fait Jean-Michel

1 *La révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925 ; l'inscription figure sur la page de couverture.

2 *Ibid.*, p. 32. La formule est de Paul Éluard.

3 Jean-Michel Pianca, « "Et guerre au travail" », 1984, p. 45-46.

Pianca, qu'aucun texte surréaliste ne vient nuancer ou contredire la promotion de valeurs anti-laborieuses⁴.

Dans les pages qui suivent, on analysera en priorité les contributions d'André Breton et de Louis Aragon à ce débat interne au mouvement. Le souci d'économie n'est pas seul à nous dicter ce choix. Il tient d'abord à la position de ces deux hommes dans le groupe : au *leader* et à celui qui lui dispute parfois ce rôle échoit la responsabilité de produire les textes théoriques pouvant servir d'exemple, voire de mot d'ordre au groupe⁵. C'est dès lors chez eux que l'on trouve les réflexions les plus abouties, mais aussi les plus ambiguës, sur le travail littéraire. Le privilège accordé aux écrits de Breton et d'Aragon découle également du fait que ceux-ci vont progressivement constituer deux options distinctes, bien qu'ambivalentes, entre lesquelles les surréalistes auront à choisir.

Ces variations dans le positionnement des « chefs » du surréalisme à l'égard du travail littéraire ne sont pas qu'égarements passagers ou inflexions fines de la pensée. Elles sont le signe d'un conflit de *leadership*. En cela, elles ressortissent à une logique qui, pour une large part, est socio-historique. Plus précisément, on fera ici l'hypothèse que ces positions mouvantes résultent de l'intrication de trois facteurs. Le premier d'entre eux tient aux origines sociales des deux hommes, proches mais non comparables. La façon dont ceux-ci posent la question du travail et la réponse qu'ils y apportent dépendent en second lieu de l'état d'avancement du projet avant-gardiste et, corrélativement, de l'état du champ littéraire dans lequel ce projet se formule. Enfin, les trajectoires littéraires de Breton et d'Aragon, très tôt divergentes, ne furent pas sans conséquence sur leurs conceptions du travail littéraire et de leur taux de tolérance à son endroit. Parce que les effets de ces facteurs sont constamment intriqués et que la chronologie est encore le mode d'exposition qui permet le mieux de saisir les différentes étapes d'un questionnement dans toutes ses ambivalences, c'est cet ordre qu'on suivra.

Littérature, ou l'impression que les possibles se rétrécissent

Pour les futurs surréalistes, la question du travail s'est d'abord posée concrètement. Issus pour la plupart d'une petite bourgeoisie « nouvelle » peu dotée en capital économique et surtout culturel, ils se voient confier la tâche de poursuivre l'ascension sociale de leurs parents⁶ ou, dans le cas particulier d'Aragon, de récupérer un statut récemment perdu⁷. Si la guerre retarde pour eux le moment de choisir une carrière

4 *Ibid.*, p. 44.

5 À côté de Breton et d'Aragon, des poètes comme Robert Desnos ou Benjamin Péret, pour ne prendre que ces exemples, paraissent davantage être des praticiens du surréalisme : Desnos avec ses jeux de mots, Péret avec ses vers libres qui ressemblent à des chansons.

6 Par exemple, les époux Breton rêvent pour leur fils de polytechnique. Voir Henri Béhar, *André Breton*, 2005, p. 31.

7 La grand-mère d'Aragon, bourgeoise habituée à mener une vie mondaine, avait perdu son statut et sa fortune en même temps que son mari, parti tenter sa chance en Asie mineure. Voir Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, 2004, p. 21-22 et 28.

professionnelle, l'armistice signé fin 1918 ramène cette question au premier plan. Vécu par leurs familles respectives comme un déclassement, le choix de la carrière des lettres ne met pas un terme aux pressions sociales et familiales⁸.

Le manque de goût des futurs surréalistes devant l'avenir professionnel qui leur est proposé participe de leur adhésion à la littérature la plus légitime et aux valeurs de désintéressement qui y ont cours⁹ ; mais il ne permet aucunement d'expliquer la condamnation du travail littéraire que prononceront ensuite les principaux surréalistes et Breton en premier. Il n'y a pas, en effet, de relation causale immédiate entre la position sociale des futurs surréalistes, fils de familles petites-bourgeoises dont l'adolescence se prolonge au-delà des limites socialement admises, et leur positionnement anti-littéraire ultérieur. Entre la révolte contre les pères et celle, plus tardive, contre les pairs, plusieurs prismes (ou médiations) exercent leurs forces et retraduisent les pressions familiales et sociales initiales en problématiques adaptées à la logique propre au monde littéraire¹⁰.

Ce sont bien des questionnements propres au monde des lettres et des angoisses nées des positions occupées par les futurs surréalistes dans le champ littéraire qui sont au principe des premières représentations critiques du travail littéraire chez ceux-ci. Commencées assez traditionnellement par la poésie et la critique littéraire, les carrières littéraires des « trois mousquetaires » — c'est ainsi qu'on appelle Aragon, Breton et Soupault dans le milieu — ne laissent pas présager une révolte future contre l'institution littéraire (et l'art verbal en particulier), d'autant qu'ils fréquentent avec assiduité les grands écrivains du temps (les Gide, Valéry, Apollinaire, etc.), auprès desquels ils viennent chercher conseils et approbations. Les premiers numéros de *Littérature*, revue qu'ils ont créée au printemps 1919, ne témoignent pas davantage en faveur d'une révolte prochaine. Les trois directeurs reçoivent avec gratitude le parrainage de plusieurs auteurs consacrés (Gide, Valéry, Larbaud et Jacob) et y accueillent les esthétiques variées des débutants les plus prometteurs (Jean Paulhan, Paul Éluard, Pierre Drieu La Rochelle, Paul Morand ou encore Raymond Radiguet)¹¹.

8 Ainsi, en 1920, la famille Breton demande à Paul Valéry de rappeler le jeune homme à la raison petite-bourgeoise. Après avoir tenté de répondre, en vain, aux souhaits des Breton, Valéry trouvera pour leur fils plusieurs sources de revenus : un emploi administratif à *La nouvelle revue française* et un autre de lecteur d'épreuves pour Marcel Proust. Voir Henri Béhar, *op. cit.*, p. 115-116.

9 Sur la promotion du désintéressement comme valeur cardinale des univers artistiques, voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1998 [1992].

10 Les prismes les plus importants sont ceux de la langue (le contexte social d'origine doit passer en langue pour apparaître dans un texte), du champ littéraire (comme pratique sociale organisée et possédant sa propre histoire, à partir de laquelle le contexte social d'origine est relu et retraduit) et de la position occupée dans ce champ par les écrivains concernés. Pour plus de détails, lire Alain Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, n° 70 (mai 1988), p. 64-71 ; et Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004, p. 47-50.

11 Pour plus de détails sur le sommaire des premiers numéros de *Littérature* et leur caractère conventionnel, voir Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », 1983, p. 39-40.

Sans perdre du jour au lendemain ses aspects mesurés, le ton général de *Littérature* se fait néanmoins plus grave au fil des numéros. Cela vient du fait que les trois jeunes hommes commencent à prendre conscience de l'avenir de littérateurs de second plan qui leur est promis s'ils continuent de s'inféoder aux grandes figures du temps (Gide et Valéry). Leur révolte contre les pairs, qui suit cette prise de conscience, n'a pas toutefois le tour précis et radical que nous lui connaissons dans les histoires littéraires. Elle prend d'abord la forme d'une inquiétude face à l'avenir, de plus en plus sourde, de plus en plus malaisée à dominer.

L'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? », lancée dans la quatrième livraison de *Littérature*, touche, par la question qu'elle pose, à l'*illusio* du champ, ou croyance fondamentale en la littérature et à son importance. Mais elle n'a pas, comme l'affirme Gérard Durozoi, « pour but essentiel de tourner en ridicule les professionnels de la plume¹² ». Elle est plutôt une interrogation inquiète sur ce que la pratique de la littérature peut offrir. Sachant qu'une des réponses préférées du trio directeur de *Littérature* est le célèbre et lapidaire « Par faiblesse¹³ » de Valéry, on comprend que l'enquête a échoué à dissiper leurs angoisses. Qu'attendre, en effet, du futur quand l'un de vos auteurs préférés, après un long silence, revient à la littérature en se fustigeant¹⁴ ?

Ces inquiétudes, formulées dans la revue, transparaissent également dans plusieurs textes de cette époque, dont *Les champs magnétiques*, écrit à quatre mains. Le livre est traversé par une angoisse profonde. Il s'ouvre ainsi sur une scène de vie quotidienne nous montrant les deux narrateurs jeunes et oisifs, certes, mais aussi sans espoir :

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille¹⁵.

Une sensation d'étouffement dans le présent se dégage de ce passage. La séquence des indicatifs présents souligne combien le temps semble s'être arrêté. D'autres aspects du passage concourent à créer cette impression : il en va ainsi, dans la première phrase, de l'antithèse entre le caractère éphémère d'une goutte d'eau et l'aspect perpétuel de ce qu'elle renferme ; ou, à la fin du paragraphe, de l'aspect poisseux des tables, signe que le temps s'est écoulé sans entraîner de changement notable.

12 Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, 2004, p. 14.

13 *Littérature*, n° 10 (décembre 1919).

14 Est-il besoin de rappeler que Paul Valéry — et ce n'était pas pour rien dans le charme qu'il exerçait sur Breton — avait fait vœu de renoncer à la poésie en octobre 1892, vœu qu'allait rompre la parution de *La Jeune Parque* en 1917 ?

15 André Breton et Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, dans André Breton, *Œuvres complètes*, 1988, p. 53.

À la fin du livre, cette attente épuisante de l'avenir apparaît sous un jour plus menaçant encore. La dernière page a des allures de pierre tombale : la mention « la fin de tout », placée en haut et au centre, est suivie de la reproduction graphique d'un écriteau : « André Breton & Philippe Soupault / Bois & charbon¹⁶. » La formule réfère évidemment à l'esthétique du texte. Ne demandant pas d'habileté ou de connaissance particulières, le commerce des matériaux mentionnés est une parfaite métaphore de la technique d'écriture employée : les matières (mots, images, phrases) sont mises en circulation (en texte) sans recevoir de traitement particulier (les résultats obtenus par la méthode de l'écriture automatique n'ont pas été corrigés). Mais l'enseigne appelle aussi un hors-texte : les pancartes publicitaires pour la firme des charbons Breton, qui ornent alors les murs de Paris et irritent considérablement le jeune homme¹⁷. L'inscription qui clôt *Les champs magnétiques* se charge dès lors de sens nouveaux : elle n'est plus seulement là pour faire signe vers l'esthétique du texte, ni par ironie envers la carrière des lettres, mais pour signifier l'impasse dans laquelle se trouvent les poètes : leur avenir ne se dessine que sous un jour peu glorieux. Loin d'être des condamnations sans équivoques de la carrière des lettres, les provocations des directeurs de *Littérature* sont davantage des réponses, parfois ironiques, souvent inquiètes, au sentiment de ne pas jouer un rôle décisif.

L'intermède dada

L'arrivée de Tristan Tzara à Paris change quelque peu la donne et les représentations que les futurs surréalistes se font du travail littéraire. Mais modifie-t-elle en profondeur les conceptions de ces jeunes gens sur cette question ? Nous ne le pensons pas.

En 1920 (du moins jusqu'à l'été), Breton et ses amis participent activement aux spectacles-provocations de la saison dada et ouvrent les pages de *Littérature* au dadaïsme. Le ton de la revue change à nouveau : la critique se fait plus cinglante envers les écrivains de la grande bourgeoisie, comme Gide, Barrès, Valéry ou Proust ; l'humour ravageur est également plus présent. Néanmoins, comme l'ont fait naguère remarquer Bertrand, Dubois et Durand, « la revue de Breton reste fort en retrait vis-à-vis de ses sœurs dadaïstes *Dadaphone* et autres *Cœur à Barbe* : les manifestes que Breton y insère, par exemple, témoignent d'une inspiration bien plus grave que les placards injurieux de Tzara ou les aphorismes percutants de Picabia¹⁸ ».

Ambitieux et inquiet de son avenir, Breton comprend très vite que le dadaïsme n'est guère une solution aux problèmes existentiels et littéraires posés dans *Littérature* et *Les champs magnétiques* : de la même façon qu'il se plaçait alors dans l'ombre des écrivains de *La nouvelle revue française*, il se situe désormais dans la foulée de Tzara et de Picabia, véritables *leaders* du dadaïsme parisien. Occupant somme toute

16 *Ibid.*, p. 104.

17 L'anecdote est rapportée par Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, 1988, p. 190.

18 Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, *art. cit.*, p. 41.

l'« arrière » de l'avant-garde, il tente de ravir le *leadership* à ses rivaux. Dans cette lutte pour le pouvoir symbolique¹⁹, Breton est amené à défendre ce qui le distingue le plus de ses rivaux : soit une conception « sérieuse » de la littérature, dans laquelle le travail a encore sa part. La parution dans *La nouvelle revue française* d'un article consacré aux *Chants de Maldoror* le mois suivant la publication des 23 manifestes Dada dans *Littérature* est révélatrice de ce point de vue. Après avoir annoncé en mai que « Dada, ne reconnaissant que l'instinct, condamne *a priori* l'explication²⁰ », Breton adopte une attitude inverse dans son article sur Lautréamont. Il y signale, en effet, que « c'est encore dans le travail littéraire, appliqué ou non, qu'on trouve le mieux à satisfaire sa volonté de puissance²¹ », pour s'attarder ensuite à comprendre les effets produits par le style de Lautréamont sur son lecteur.

Passés les premiers émois dadaïstes, l'esprit de sérieux de Breton, la rigueur avec laquelle il se penche sur des questions poétiques et esthétiques réapparaissent ainsi avec de plus en plus de force sous sa plume. L'angoisse de devenir un littérateur n'est pas morte avec Dada, ni d'ailleurs son profond amour pour la littérature. *Clairement*, texte anti-dadaïste de 1922, en rend bien compte :

La littérature, dont plusieurs de mes amis et moi usons avec le mépris qu'on sait, n'est point traitée par nous comme une maladie [...]. J'écrirais, je ne ferais plus que cela, si, à la question : Pourquoi écrivez-vous ? je pouvais répondre en toute certitude : J'écris, parce que c'est *encore* ce que je fais le mieux. Ce n'est pas le cas et je pense aussi que la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. Un grand malentendu nous guette ici, la vie, telle que je l'entends, n'étant pas même l'ensemble des actes finalement imputables à un individu, qu'il s'en soit ressenti pour l'échafaud ou le dictionnaire, mais la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine. Cela ne va pas plus loin. C'est encore, je ne sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement²².

Le ton narquois, le mépris affiché, le détachement apparent envers les œuvres et le rappel de la première enquête de *Littérature* contrebalançant à peine le doute éprouvé devant l'écriture et, surtout, l'amour que Breton porte à la poésie. Si celui-ci, au sortir de Dada, méprise désormais ouvertement ceux qui « ont toujours exercé l'art comme un métier²³ », ses propositions restent de surface, et il ne prône pas en contrepartie une conception dilettante de la littérature.

Mais c'est chez Louis Aragon qu'on voit le mieux combien l'opposition au travail littéraire relève davantage du tribut payé à Dada que de l'adhésion à une représentation critique du métier littéraire. Aragon a beau s'en prendre à tout type de convention et commander un nettoyage par le vide de toutes les valeurs dans l'un des 23 manifestes

19 *Ibid.*, p. 40-43.

20 André Breton, *Les pas perdus*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 230.

21 *Ibid.*, p. 234.

22 *Ibid.*, p. 265.

23 *Id.*

dada de *Littérature*²⁴, il contrevient immédiatement aux dérisions dadaïstes en publiant *Anicet ou le Panorama, roman*²⁵ en 1920 et *Les aventures de Télémaque* deux ans plus tard²⁶. Par ailleurs, ses articles critiques, qu'il publie depuis 1918 dans diverses revues, témoignent de sa sensibilité au travail du style. À le lire pendant ces années, on constate que ses opinions en la matière n'ont guère souffert de l'épisode Dada. En 1918, il réagissait en ces termes aux propos de Max Jacob, qui, dans la préface du *Cornet à dés* (1916), contestait la valeur des poèmes en prose de Rimbaud en arguant de leur manque d'habileté technique :

Un matin triste, j'ai ouvert *Les Illuminations* et voici que s'effaça le décevant visage de la vie. Les mers montaient, symphoniques, au-dessus des maisons et, pour l'Univers, resurgi du Déluge, impossibles, des fleurs naissaient. Monde neuf dont la géométrie se complique de dimensions nouvelles, quel mathématicien en établira les lois ? Logiquement, je suis ravi au domaine du possible, les théories s'enchaînent comme des forçats, l'absurde devient l'essentiel, je jongle avec des additions d'infinis algébriques. La clef de ce mystère, c'est l'inconnue d'une insoluble équation. Mais lui, que n'effraie pas la quadrature du cercle, suppose l'impossibilité résolue, échafaude sur ce postulat, avec ses montagnes, ses fleuves et ses palais, le magique décor de Circeto des hautes glaces²⁷.

En accumulant les termes mathématiques et musicaux, en comparant les *Illuminations* à la Création, en employant un registre lexical touchant au monde du travail manuel le plus dur (« forçats », « échafaude », etc.), Aragon montre combien Rimbaud est, à ses yeux, un véritable artisan du poème en prose, un travailleur de la matière poétique. En 1919, il reste fidèle à ces valeurs, préférant les pastiches pleins d'« ingéniosité²⁸ » de Marcel Proust à « la quincaillerie du bazar²⁹ » offerte par Tristan Tzara dans ses *Vingt-cinq poèmes*. Un an plus tard, après la parution de son manifeste dada, Aragon méprise le « faux métier³⁰ » et le style « à l'esbroufe³¹ » de Pierre Benoit

24 *Littérature*, n° 13 (mai 1920).

25 La mention du genre dans le titre étant à elle seule une provocation. Le roman se veut par ailleurs une réflexion sur les différentes tendances de la littérature moderne et un bilan critique de leurs apports, ambition qui échappe au dadaïsme, du moins sous cette forme construite.

26 L'ouvrage se veut une réécriture dadaïste du *Télémaque* de Fénelon, livre dans lequel Aragon avait appris à lire (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, 1981, p. 15). Il l'est pour partie, puisque Mentor, le guide de Télémaque, devient dans le roman d'Aragon un précepteur dadaïste. Mais le roman montre aussi que le dadaïsme est déjà dépassé : d'abord Mentor n'est guère écouté ; ensuite, le conflit final qui l'oppose à son élève tourne à l'avantage de ce dernier ; enfin, le roman s'achève sur l'annonce d'une esthétique nouvelle, certes encore imprécise, mais néanmoins présentée comme un au-delà du dadaïsme. Voir, pour plus de détails, la lecture d'Yvette Gindine dans *Aragon prosateur surréaliste*, 1966, p. 24-26.

27 Louis Aragon, *Chroniques (1918-1932)*, 1998, p. 18.

28 *Ibid.*, p. 54. Aragon lui-même recourt souvent au pastiche dans ses articles critiques pour *Littérature*, mais aussi dans ses premiers romans (notamment dans *Anicet* et *Les aventures de Télémaque*). Voir sur ce point Yvette Gindine, *Aragon, op. cit.*, p. 25.

29 *Ibid.*, p. 46.

30 *Ibid.*, p. 75.

31 *Id.*

pour leur opposer la rigueur et la précision de Flaubert. Malgré la bouffonnerie dada, Aragon conserve donc en lui assez de sérieux pour juger tout écrivain à l'aune de ce baromètre, le style, qui est aussi celui qu'emploie le principal arbitre de la légitimité littéraire au début des années 1920, *La nouvelle revue française*.

Si Aragon est moins préoccupé que Breton par le dadaïsme et plus soucieux de défendre un travail littéraire fondé sur la virtuosité du style, c'est d'abord parce que cette virtuosité est un de ses atouts les plus notables, dès ses débuts littéraires ; mais c'est également en raison de son itinéraire personnel. Chez Aragon, les problèmes de carrière professionnelle se posent, sinon avec moins d'urgence, sur un autre mode que pour Breton. Enfant illégitime, il n'hérite d'aucun espoir de perpétuation d'un statut ou d'ascension sociale. L'envie de réussir n'en est pas moins forte chez lui, au contraire, mais ne s'accompagne pas d'un dégoût profond pour le travail sous toutes ses formes, d'autant que celui-ci n'était pas valorisé par sa grand-mère (qui passait pour sa mère)³². Signalons enfin que ses premiers livres — des romans pour la plupart — reçoivent un bon accueil de la part des critiques de *La nouvelle revue française*, qui voient en Aragon une promesse d'avenir, quand Breton peine à faire reconnaître sa poésie et l'on aura compris que les écarts, de légitimité notamment, commencent à se creuser entre les deux amis. Leur engagement total, mais fondamentalement différent dans le surréalisme, n'aura de cesse de les faire grandir.

Le surréalisme, ou comment concilier inspiration et rigueur

Au regard de la question qui nous occupe, la véritable rupture se situe après Dada, quand un groupe se reforme autour de Breton, à l'automne 1922, lors des expériences de sommeil hypnotique auxquelles participent René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Éluard, Max Morise et Max Ernst³³. Progressivement, Breton dote son mouvement d'un nom (le surréalisme), d'un *credo* esthétique (foi en le merveilleux, promotion de l'inconscient comme source pure d'inspiration, etc.), d'un *Manifeste* enfin. C'est à ce moment que les attaques contre le travail littéraire réapparaissent au premier plan de ses préoccupations.

32 Les deux motifs — revanche sociale et désintérêt pour le travail, jugé vulgaire — se croisent dans cette évocation de son enfance par Aragon : « Je suis d'une de ces familles bourgeoises qui, au début du siècle, courbaient encore le dos sous un monde d'idées et de préjugés hérités avec la vie, un piano et quelques actions ou obligations à lots, de plusieurs générations de fonctionnaires, d'officiers de marine et de propriétaires terriens. Ce monde avait dans la pratique cessé d'être le leur, puisque aussi bien ces familles n'avaient plus les moyens d'y faire figure. Elles devaient bien parfois s'avouer qu'elles étaient en marge de la société dont elles conservaient la dévotion, dont elles subissaient le prestige. D'où ces efforts insensés pour paraître, ces sacrifices de tout ce qui aurait éclairé l'existence à ce qui pouvait lui donner le décorum, cet espoir pitoyable de regagner le paradis perdu, [...] » (*Pour expliquer ce que j'étais*, 1989, p. 23).

33 Soupault, encore dadaïste, n'a pas rejoint Breton après la rupture avec Tzara ; Aragon est absent de Paris au moment des sommeils et ne peut donc apprécier ce qui se joue là.

Remarquons que ces attaques surviennent au terme d'un nouveau changement de position. Après avoir fait sécession avec le dadaïsme et rassemblé autour de sa personne la fraction la plus parisienne et la plus modérée du mouvement, il s'est employé à ravir la position la plus avancée de l'avant-garde à Tzara. L'« anéantissement³⁴ » de Dada, commencé en 1922, s'achève un an plus tard lors de la soirée du *Cœur à barbe*, quand Breton, accompagné pour l'occasion d'Aragon, Éluard et Péret, fait irruption dans la salle et interrompt le spectacle dada par ses coups de canne : Dada ne s'en remettra pas. Fort de sa position de *leader* du seul mouvement d'avant-garde, Breton lance alors une offensive contre *La nouvelle revue française*, assaut dont le *Manifeste du surréalisme* est l'arme principale. Pour être crédible comme avant-garde, le surréalisme se devait de prendre de la sorte ses distances avec la littérature dominante, d'autant que ses échanges avec *La nouvelle revue française* avaient été nombreux. La promotion de valeurs anti-laborieuses, qui apparaît alors avec la force qu'on lui connaît, notamment dans l'évocation de l'attitude de Saint-Pol-Roux³⁵, dépend étroitement de ce positionnement du surréalisme naissant : comment mieux se distinguer de *La nouvelle revue française* qu'en luttant contre les formes et les valeurs qu'elle a contribué à porter au pinacle (le roman, mais aussi l'artisanat des lettres et le style, marque du génie créateur et singulier, fruit d'un travail de longue haleine). L'écriture automatique, dont le *Manifeste* assure la promotion, est la forme poétique de l'oisiveté revendiquée. Elle ne demande, en effet, aucun travail préalable. Il suffit, rappelle Breton, de se faire « les sourds réceptacles », « les modestes *appareils enregistreurs*³⁶ » de l'inconscient.

Curieusement, c'est quand Breton semble le plus éloigné du travail littéraire que celui-ci fait retour dans le *Manifeste*. Insidieusement peut-être, mais enfin il est là. Pastichant une recette de cuisine pour prouver la facilité de l'écriture automatique, Breton insiste sur plusieurs points : la disponibilité du sujet est certes importante ; mais elle n'est pas décisive ; d'autres « consignes » suivent, qui touchent à la ponctuation, au rythme, à l'*inventio* et à la *dispositio* et qui se terminent par cette remarque, ironique certes, mais qui sonne aussi comme un aveu : « C'est très difficile³⁷. » Comme un aveu, parce que ce que Breton demande ici, et n'a d'ailleurs jamais cessé de demander, c'est une forme de rigueur et l'obéissance à une poétique (d'un genre nouveau pour l'époque, mais ce n'en est pas moins une façon de concevoir et d'agencer les matériaux textuels)³⁸.

34 L'expression est de Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Pascal Durand, *art. cit.*, p. 48.

35 « On raconte que chaque jour, au moment de s'endormir, Saint-Pol-Roux faisait naguère placer, sur la porte de son manoir de Camaret, un écriteau sur lequel on pouvait lire : LE POÈTE TRAVAILLE. » (André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 319).

36 *Ibid.*, p. 330.

37 *Ibid.*, p. 332.

38 L'esprit de rigueur se manifeste ailleurs dans le texte, notamment lorsqu'il fustige les tenants du positivisme. Il ne leur reproche pas d'être rigoureux, mais de ne pas l'être assez, s'en prenant à « la loi du moindre effort » qui guide leurs travaux (*ibid.*, p. 313).

Si Breton parvient non sans mal à la condamnation du travail littéraire pour assurer au surréalisme l'obtention de la position la plus avancée de l'avant-garde, ce n'est pas le chemin que prend Aragon. Dans « Une vague de rêve », texte paru fin 1924 dans la revue *Commerce*, soit peu après le *Manifeste* de Breton, Aragon suit globalement le même canevas argumentatif que son prédécesseur, à tel point qu'on peut considérer ce texte comme un « *Manifeste bis*³⁹ ». Comme Breton, Aragon retrace la brève histoire du mouvement, revenant sur *Les champs magnétiques* et les sommeils pour en faire l'origine du surréalisme (deux expériences qu'il n'a pourtant pas vécues, étant chaque fois absent de Paris lorsqu'elles eurent lieu) ; comme lui, il dresse une liste des membres du groupe ; comme lui encore, il combat le positivisme et les « bossus de la pensée⁴⁰ » qui le protègent ; comme lui enfin, il loue le merveilleux : « La liberté commence où naît le merveilleux⁴¹. » Mais Aragon ne se sent pas obligé d'en venir à une critique du travail littéraire. Au contraire même, puisqu'il compare le surréalisme dans ses aspects poétiques à un « exercice⁴² » fatigant que seul le « repos⁴³ », nécessaire après plusieurs heures, vient interrompre.

Les différences s'accusent donc entre les deux amis, d'autant qu'Aragon publie au même moment « Le passage de l'Opéra », première partie de son nouveau roman, *Le paysan de Paris*, dans *La revue européenne* de Philippe Soupault⁴⁴. À première vue pourtant, ce texte prolonge le *Manifeste* de Breton : certes, aucun mot, à nouveau, sur le travail littéraire ; mais Aragon loue la toute-puissance de l'imagination et fait concurremment le procès de la raison ; il rappelle combien Dada a eu tort et le surréalisme raison ; il vante les mérites de ce nouveau « stupéfiant », de ce « philtre d'absolu⁴⁵ » qu'est le surréalisme sur un ton publicitaire. Celui-ci dut néanmoins déplaire à Breton, d'autant que le goût d'Aragon pour la parodie était connu dans le groupe et que la structure du *Paysan de Paris*, avec ses nombreux discours rapportés en style direct et attribués à différents personnages (dont l'Imagination), rappelle le procédé employé dans *Les aventures de Télémaque* pour tourner le dadaïsme en dérision. Toujours est-il que Breton força Aragon à lire des extraits de son nouvel *opus* devant le groupe surréaliste. Grâce à un récit ultérieur d'Aragon, on connaît l'accueil qui lui fut réservé lors de cette soirée de lecture rue Fontaine :

Breton me dit devant tout le monde : « Lis-leur donc ce que tu m'as lu tout à l'heure. [...] Lis... ça sera très bon pour eux... ils en prendront de la graine... »

En fait de graine, je n'ai jamais déchaîné de ma vie pareille consternation. Il y eut un silence avec des toux, le bruit des chaises remuées, les regards échangés, les moues...

39 Voir Marie-Thérèse Eychart, « Une vague de rêves, premier manifeste du surréalisme ? », 2006, p. 39-51.

40 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, op. cit., p. 11.

41 *Ibid.*, p. 23.

42 *Ibid.*, p. 15.

43 *Ibid.*, p. 16.

44 Sur cette publication comme provocation à l'égard de Breton, lire Michel Meyer, *Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, 2001, p. 15.

45 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 2005, p. 81.

puis, finalement, avec beaucoup de gentillesse quelqu'un qui dit, une femme : « Mais, mon petit, pourquoi perdez-vous votre temps à écrire des choses pareilles ? » Ce sur quoi l'orage éclata dans toute sa grandeur mythique [...], et le déluge des mots indignés. Je rougirais de les redire. C'était à ce point inattendu, que je n'en eus même pas plaisir⁴⁶.

Si Aragon en remet sans doute dans la description de son trouble et de l'accueil qui lui fut fait, on ne peut douter de la réalité et du sens de la manœuvre de Breton : en offrant *Le paysan* et son auteur en pâture aux plus jeunes, l'auteur du *Manifeste* s'assure de son ascendant sur le groupe (en même temps qu'il en assure Aragon)⁴⁷.

En 1925, c'est donc la condamnation du travail sous toutes ses formes qui primera, non l'attitude prônée par Aragon. En guise de soumission sans doute, celui-ci rejoint le concert des protestations surréalistes dans le quatrième numéro de *La révolution surréaliste*, déclarant notamment : « Ah ! banquiers, étudiants, ouvriers, fonctionnaires, domestiques, vous êtes les fellateurs de l'utile, les branleurs de la nécessité ! Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures⁴⁸. » Mais il ne dit mot du travail littéraire... et poursuit, dans un relatif secret, ses expérimentations sur la forme romanesque dans *La défense de l'infini*, immense roman qu'il rédige depuis 1923⁴⁹.

Redéfinir le surréalisme

Le conflit de *leadership* entre Breton et Aragon, larvé mais réel, se poursuit au fil des ans. Ce n'est pas le lieu ici d'en indiquer tous les tenants et aboutissants ; seul un épisode-clé pour notre propos nous retiendra ici.

Nous sommes en 1927. Les deux *leaders* du surréalisme ont récemment adhéré au Parti communiste français et en ont fait part publiquement dans *Au grand jour*, brochure qui appelle les surréalistes non communistes à faire de même et agite devant leurs yeux le spectre d'une exclusion par l'intermédiaire du rappel du sort fait à Soupault et à Artaud, deux anciens surréalistes qui avaient refusé de suivre une voie politique. C'est dire si la cohésion du groupe est à refaire et le surréalisme, à redéfinir. Breton et Aragon vont s'y employer dans deux livres rédigés au même moment, en connaissant la teneur de leurs propos respectifs⁵⁰.

46 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, op. cit., p. 52-53.

47 Breton réitérera sa condamnation du *Paysan de Paris* dans *Nadja*, non sans humour puisqu'il fait dire à Fanny Beznos, rencontrée au marché aux puces de Saint-Ouen, qu'elle avait trouvé ce livre ennuyeux, au point d'en interrompre rapidement la lecture (André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 679).

48 Louis Aragon, *Chroniques*, op. cit., p. 236.

49 Il le détruira en grande partie en 1928, moins par souci d'obéir au mot d'ordre surréaliste qu'à la suite d'une profonde crise existentielle (il tentera également de se suicider).

50 Breton et Aragon écrivent, en effet, leurs livres respectifs au cours de l'été 1927, à Varengueville, où ils passent leurs vacances à quelques kilomètres l'un de l'autre. Comme Breton le rappelle dans ses conversations avec André Parinaud, Aragon et lui se voient alors chaque jour pour se lire les pages qu'ils viennent d'écrire. Près de trente ans après ces événements, Breton se souvient encore de son agacement devant la facilité de composition d'Aragon, indiquant ainsi que leur rivalité n'était pas près de cesser (*Entretiens*, 1969, p. 145).

Parus en 1928, *Nadja* et le *Traité du style* établissent ainsi un dialogue à distance entre deux conceptions du surréalisme qui, pour se défaire de leur adversaire, n'hésitent pas à grossir ce qui les en distingue. Dans *Nadja*, texte pourtant très construit⁵¹, Breton n'hésite pas à critiquer toute forme de travail, dépréciant l'idée même de faire un livre, professant son dépit de voir le style incapable de rendre compte un tant soit peu des « événements qui [...] bouleversent de fond en comble les données d'un problème [la vie] dont on a cru pouvoir faire attendre la solution⁵² », réaffirmant les pouvoirs de « la Merveille⁵³ », faisant enfin de *Nadja* le personnage « improductif⁵⁴ » par excellence.

À l'opposé, dans le *Traité du style*, ouvrage célèbre pour son déluge verbal montrant jusqu'à l'excès ce dont le surréalisme est capable en matière d'injures, Aragon défend la logique d'un véritable travail littéraire. Il revient plusieurs fois au sens traditionnel du premier mot de son titre pour « discuter⁵⁵ » du style — chose impensable pour Breton — et vanter rigueur et maîtrise en ce domaine, y compris (et surtout, serait-on tenté d'écrire) lorsqu'on suit « une méthode surréaliste⁵⁶ » :

Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour-propre et la sottise. [...] Il y a moyen, si choquant qu'on le trouve, de distinguer entre les textes surréalistes. D'après leur force, d'après leur nouveauté. Et il en est d'eux comme des rêves : ils ont à être bien écrits. [...]

Ainsi le surréalisme n'est pas un refuge contre le style. [...] dans le surréalisme, tout est rigueur, rigueur inévitable⁵⁷.

En adhérant ainsi à une représentation de l'écrivain largement partagée dans les cercles lettrés les plus divers, celle d'un homme au travail, Aragon contredit nettement l'auteur du *Manifeste* et de *Nadja*⁵⁸. Mais il ne s'éloigne pas pour autant du surréalisme (le déluge d'injures est là pour le montrer). Il cherche plutôt à convaincre les surréalistes sur ce chapitre important du mouvement et à se donner, dans le surréalisme, la liberté de créer à partir de la forme romanesque, qui fait l'essentiel de sa production depuis

51 Marguerite Bonnet, « Notice de *Nadja* », dans André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1501.

52 André Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 744.

53 *Ibid.*, p. 746.

54 L'expression est de Jean-Michel Pianca, qui ajoute : « Elle se livre au hasard, [...] n'a jamais de souci d'argent, tout au plus des ennuis, qu'elle envisage de surmonter par une prostitution toute provisoire, [...] elle refuse d'entrer dans le système de la société marchande : avec elle, le bon sens économique, l'épargne, la comptabilité se dissolvent. [...] Réfractaire à toutes les valeurs conventionnelles d'une société salariée, elle leur oppose les contre-valeurs qu'elle a choisies : hasard, liberté, insouciance, légèreté, oisiveté, jeu » (*art. cit.*, p. 43-44).

55 C'est l'acception première de *tractare*.

56 Louis Aragon, *Traité du style*, 2004, p. 192.

57 *Ibid.*, p. 188-190.

58 Pour plus de détails, lire notre article « La variation idéologique des systèmes d'adhésion : à propos du *Traité du style* de Louis Aragon », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, « L'idéologie en sociologie de la littérature », dossier publié sous la direction du groupe CONTEXTES, février 2007 [en ligne], <http://contextes.revues.org/document204.html>

Anicet et lui vaut une reconnaissance de plus en plus importante dans les milieux littéraires. En somme, Aragon entend, contre Breton, se donner la liberté d'être écrivain.

Les résistances à une « guerre au travail »

En définitive, ce parcours chronologique permet de poser trois constats, qui donnent lieu à autant de révisions de l'historiographie traditionnelle du mouvement.

Ainsi, en premier lieu, il n'y a pas de critique proprement dite du travail littéraire chez Breton et ses amis avant la formation du groupe surréaliste ; mais des attaques aux littérateurs eux-mêmes, perçus à la façon d'un corps de métier détestable (et d'autant plus honni qu'il fait obstacle à leurs ambitions de réussite). Ce conflit doit donc principalement aux conditions objectives de carrière faites à ces jeunes hommes : leur fréquentation des grands hommes du temps les placent dans une position de suiveurs et d'imitateurs dont leurs ambitions les éloignent très rapidement, ambitions dans lesquelles on croise des motivations d'ascension ou de revanche sociales le plus souvent inconscientes. Les attaques contre le métier, d'abord diffuses, se font plus précises quand vient Dada, mais elles sont davantage le tribut à payer pour faire partie du mouvement d'avant-garde que le signe d'une adhésion pleine et entière à une contre-représentation du métier d'écrire. Enfin, ces attaques touchent à la technique littéraire dès lors que le surréalisme commence à exister comme groupe indépendant de Dada et qu'il tente de reprendre la place occupée par celui-ci à l'avant-garde en affermissant son *credo* esthétique contre le *credo* dominant de *La nouvelle revue française*.

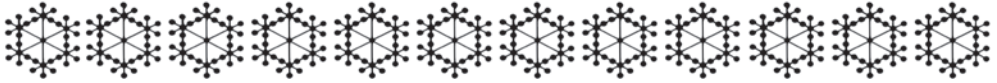
En second lieu, ni Breton ni Aragon n'ont véritablement abandonné les préoccupations techniques. Marqués tous les deux au plus profond par l'idéologie professionnelle des écrivains de la deuxième moitié du XIX^e siècle et de la Belle Époque, qu'ils ont lus avec avidité avant d'en rencontrer certains, ils n'ont jamais été aussi révolutionnaires qu'on aime à le prétendre et ont continuellement manifesté un souci de rigueur et de maîtrise, laissant ainsi entendre entre les lignes qu'ils concevaient encore, malgré tout ce qu'ils ont pu affirmer, leur art comme un travail.

Enfin, si Breton et Aragon sont en partie conscients de la prégnance de ces valeurs en eux et dans le mouvement qu'ils ont contribué à créer, ils n'ont pas adopté la même attitude à leur égard : il s'est agi d'en atténuer (on pense à Breton) ou, au contraire, d'en exacerber (on pense à Aragon) la portée, selon la place que ces écrivains occupaient dans le mouvement (Breton en était le *leader* quand Aragon était son second), celle qu'ils espéraient y prendre (le *leadership* de Breton était souvent remis en cause par les écrits d'Aragon) et ce que le mouvement représentait pour leur carrière littéraire (tout pour Breton ; un obstacle aux besoins romanesques d'Aragon).

Références

- La révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1975.
- Littérature*, n° 10, décembre 1919 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1978.
- Littérature*, n° 13, mai 1920 ; rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1978.
- ARAGON, Louis, *Chroniques (1918-1932)*, Paris, Stock, 1998 (éd. de B. Leuilliot).
- — —, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard (Folio), 2005.
- — —, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969 ; rééd. Paris, Flammarion (Champs), 1981.
- — —, *Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989.
- — —, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2004.
- BÉHAR, Henri, *André Breton*, Paris, Fayard, 2005.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Jacques DUBOIS et Pascal DURAND, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38 (juin 1983), p. 27-53.
- BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988.
- BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les champs magnétiques*, dans André BRETON, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. 1 (éd. de M. Bonnet), p. 53-106.
- BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard (Idées), 1969 (éd. R. Bertelé).
- — —, *Les pas perdus, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. 1 (éd. de M. Bonnet), p. 193-308.
- — —, *Le manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. 1 (éd. de M. Bonnet), p. 309-347.
- DAIX, Pierre, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Tallandier, 2004.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 2004.
- EYCHART, Marie-Thérèse, « Une vague de rêves, premier manifeste du surréalisme ? », postface à Louis ARAGON, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers (Poésie d'abord), 2006, p. 39-51.
- GINDINE, Yvette, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966.
- MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, Paris, Gallimard (Foliothèque), 2001.
- PIANCA, Jean-Michel, « "Et guerre au travail" », *Mélusine*, n° 5 (1984), p. 45-46.

ANALYSE



La valse aux adieux : entre le saint libertinage et le scepticisme enchanté¹

JONATHAN LIVERNOIS

Depuis quelques années, plusieurs monographies consacrées à Milan Kundera ont mis l'accent sur le climat de dévastation et de désenchantement dans lequel baignent les personnages du romancier : François Ricard, dans *Le dernier après-midi d'Agnès*, croit « qu'on peut lire l'œuvre de Kundera comme l'exploration d'un monde dévasté, ou plutôt abandonné, c'est-à-dire du monde tel qu'il ne cesse d'apparaître à la conscience exilée² » ; Éva Le Grand, dans *Kundera ou la mémoire du désir*, montre comment le kitsch est déconstruit dans le roman kundérien pour mettre au jour « l'insidieuse intrusion d'une réalité mensongère entre soi et le monde³ ». Si leurs propos semblent justes et sont corroborés par les intentions du romancier lui-même — il suffit de lire son *Art du roman* et ses *Testaments trahis* pour s'en convaincre —, nous croyons qu'il ne faut pas pour autant occulter l'autre face du Janus romanesque : la présence d'éléments mythiques et sacrés dans la prose kundérienne. Ainsi, il ne s'agit plus de parler du seul désenchantement, mais plutôt d'une sorte de tension ou d'oscillation romanesque : tantôt le roman s'élève vers une mémoire du mythe, tantôt il descend vers le sol de la prose, du « caractère concret, quotidien, corporel de la vie⁴ », comme l'écrit Kundera dans *Le rideau*. Cette bipolarité est souvent constitutive de l'identité du personnage kundérien. C'est le cas pour le riche américain Bertlef, l'un des personnages les plus énigmatiques de l'œuvre de Kundera, qui apparaît dans le roman *La valse aux adieux*⁵ (1973).

Riche en rebondissements et en situations tragico-comiques, *La valse aux adieux* a toutes les apparences d'un vaudeville. Dans le décor d'une petite ville d'eaux, la

1 Cette étude a été réalisée dans le cadre du Groupe de travail sur les arts du roman (TSAR) de l'Université McGill, dirigé par Isabelle Daunais, qui bénéficie de l'aide financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

2 François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, 2003, p. 30.

3 Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, 1995, p. 42.

4 Milan Kundera, *Le rideau*, 2005, p. 21.

5 Milan Kundera, *La valse aux adieux*, 2003.

rencontre de plusieurs personnages (Skreta, un médecin excentrique ; Jakub, un dissident à quelques heures de l'exil ; Ruzena, une infirmière enceinte ; Klima, un trompettiste pris au piège) conduit ou bien à leur mort, ou bien à la célébration de la vie sous toutes ses formes. Au cœur de cette alternative, Bertlef semble incarner — sans l'épuiser — l'étrange cohabitation du sacré et de la prose dans l'œuvre de Kundera. Vieux libertin qui n'est pas sans rappeler le docteur Havel des *Risibles Amours*, il est paradoxalement animé par une sorte d'ascétisme, par une foi débordante.

Mais Bertlef est condamné. Malade du cœur, il sait que « sa vie est suspendue à un fil⁶ ». Pourtant le fil ne se rompt pas, et *La valse aux adieux* ne se termine pas par la mort du personnage : bien au contraire, le roman se conclut par la perspective d'« un magnifique week-end⁷ » que Bertlef passera avec sa jeune épouse, leur enfant et le docteur Skreta, qui cherche à se faire adopter par l'Américain. Si sa vie est bien « suspendue à un fil », il ne fait pas de doute que ce fil est solidement attaché. Bertlef n'est pas qu'un vieil homme valétudinaire : sa vie est ancrée dans un *autre* monde⁸, fait de gestes miraculeux et de références bibliques qui rappellent à plusieurs égards la vie d'un saint, voire celle du Christ. À cet aspect divin viennent se mêler les plaisirs de la bonne chère et du libertinage, qui ne sont pas sans rappeler l'opulence bourgeoise de la Belle Époque. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si *La valse aux adieux* se déroule dans une de ces villes d'eaux que les mondains fréquentaient au début du siècle.

Si l'on en croit François Ricard, Bertlef est une figure satanique, « dans la mesure où ses gestes, ses paroles, son passé (les bribes que le roman nous en apprend suffisent à le placer sous le signe de la désillusion) le font apparaître [...] comme un être qui a retiré au monde toute créance⁹ ». Ce « désenchantement », qui le conduit à s'aménager « un espace à lui, protégé, harmonieux, comme une enclave de douceur et de bonté¹⁰ », se conjugue toutefois avec une croyance en la grandeur de l'homme. En effet, Bertlef croit fermement au message d'amour christique : « Vaut-il la peine d'être homme, oui ou non ? Je n'en ai aucune preuve mais, avec Jésus, je crois que oui¹¹. » À cet acte de foi, il faut ajouter les nombreux phénomènes inexplicables dont il semble l'agent. Parmi ces manifestations qui paraissent relever d'un autre monde, l'on notera cette lumière bleue qui éclaire par deux fois la chambre du vieil homme. Que signifie-t-elle ? Serait-elle, comme l'auréole bleue du saint Lazare que peint Bertlef, l'image d'une « joie divine », « paisible et douce¹² » ?

À cette lumière bleue, il faut opposer le petit objet, bleu lui aussi, qui sème la mort à l'autre bout de *La valse aux adieux* : le comprimé de Jakub. Lorsque, plusieurs années auparavant, celui-ci est sorti de prison, il a cherché une façon « de rester maître de sa

6 *Ibid.*, p. 165.

7 *Ibid.*, p. 328.

8 Voir Kvestolav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, 1995, p. 120.

9 François Ricard, *La littérature contre elle-même*, 2002, p. 180.

10 *Ibid.*, p. 181.

11 Milan Kundera, *La valse aux adieux*, *op. cit.* p. 151.

12 *Ibid.*, p. 141.

mort et de pouvoir en choisir l'heure et le moyen¹³ ». Son ami Skreta, jeune biochimiste, lui a alors fabriqué un comprimé mortel. Quinze ans plus tard, sur le point d'émigrer, Jakub veut tirer un trait sur sa vie passée. Il revient donc dans la ville d'eaux pour remettre à Skreta le comprimé. Mais dans un vaudeville où les quiproquos et les hasards se multiplient, l'objet bleu se retrouve plutôt dans le sac de la jeune infirmière enceinte, Ruzena, parmi des médicaments de la même couleur. Les conséquences seront funestes.

Même si sa présence peut paraître épisodique, Bertlef est au cœur d'un jeu oscillatoire, à l'échelle du roman, dont les bornes liminaire et terminale sont cette lumière bleue et le comprimé mortel bleu pâle. Sans la réduire à la tension entre le sacré et la prose, on peut croire que cette oscillation y participe, qu'elle en constitue une sorte d'avatar, de variation, pour reprendre le vocabulaire de Kundera.

L'auréole bleue de Bertlef

Deux mois après son concert dans la petite ville d'eaux, le célèbre trompettiste Klima revient parmi les curistes pour revoir et convaincre la jeune infirmière Ruzena de se faire avorter — même s'il n'est pas certain d'être le père de l'enfant. Tandis qu'il cherche du réconfort auprès de Bertlef, il remarque que le vocabulaire de ce dernier a « quelque chose de délicieusement suranné¹⁴ ». C'est en fait toute la personne de Bertlef qui semble sortie d'une autre époque. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'homme habite une chambre « où logeaient autrefois les ministres et les industriels¹⁵ », dans le seul foyer de la station qui n'a pas été rebaptisé depuis sa construction : l'hôtel Richmond, « le plus bel édifice de la station, immeuble de style Art nouveau du début du siècle¹⁶ ». Dans ces lieux riches de souvenirs bourgeois, les désirs de Bertlef sont comblés, comme s'il vivait encore à la Belle Époque. Dans « ce trou où il n'y a pas un restaurant qui serve un dîner correct¹⁷ », comme le dit le docteur Skreta, Bertlef réussit à faire bonne chère. Ses plaisirs semblent même redonner vie à la petite ville d'eaux, comme si une lumière éclairait un décor depuis longtemps plongé dans l'obscurité.

Cette force vive que Bertlef insuffle aux lieux se condense dans cette lueur bleue qui émane de sa chambre, jaillissant par exemple après sa nuit d'amour avec la jeune Ruzena¹⁸. Si cette luminescence procède de plaisirs corporels, elle n'en rappelle pas moins l'auréole des saints, qui irradie « à certains moments de joie intérieure intense¹⁹ ». Tout se passe comme si la lumière bleue venant de la chambre de Bertlef conjugait les joies corporelles du libertin et les joies intérieures du saint, affirmant du coup l'identité « bicéphale » du personnage.

13 *Ibid.*, p. 123.

14 *Ibid.*, p. 41.

15 *Ibid.*, p. 99.

16 *Ibid.*, p. 39.

17 *Ibid.*, p. 154.

18 *Ibid.*, p. 258.

19 *Ibid.*, p. 141.

Deux épisodes de *La valse aux adieux* permettent de saisir cette coexistence du sacré et de la prose au sein d'un même être. Il y a le repas au restaurant Slavia, qualifié d'« entracte²⁰ » par le romancier, pendant lequel Bertlef fait irruption parmi plusieurs convives en multipliant les bouteilles de vin et les excellents fromages. Mais il y a d'abord la soirée dans l'appartement de Bertlef, en plein cœur du roman.

Ce soir-là, Jakub accompagne son ami Skreta chez Bertlef, question d'étudier de près le comportement du riche Américain. Une fois dans l'appartement de l'hôtel Richmond, il note avec surprise la couleur bleue de l'auréole du saint Lazare peint par Bertlef. Pourquoi a-t-il utilisé cette couleur ? Réponse du principal intéressé : « J'ai fait l'auréole bleue, simplement parce qu'*en réalité* une auréole est bleue²¹. » Jakub, étonné, questionne Bertlef sur la valeur symbolique de l'auréole. Ce dernier réitère la *réalité* des saints et des auréoles bleues. Cette réponse pour le moins déconcertante n'incline cependant pas les deux convives à considérer Bertlef comme un dévot un peu dérangé : oubliant très rapidement cette histoire d'auréoles, ils passent sans transition au choix de l'alcool qu'ils boiront. Tout se passe comme si le caractère mystique — qu'il soit réel ou illusoire — de Bertlef était ignoré ou feint d'être ignoré. On considère l'Américain tout au plus comme « un type extrêmement curieux²² ».

La réaction de Klima, devant un des phénomènes inexplicables dont Bertlef semble être l'agent, est analogue à celle des deux convives. Le soir de sa première visite à Bertlef, il est ébloui par une lumière bleue :

Il ne voyait rien. Il ne voyait qu'une clarté qui provenait d'un angle de la pièce. C'était une étrange clarté ; elle ne ressemblait ni à la blanche luminescence du néon, ni à la lumière jaune d'une ampoule électrique. C'était une lumière bleutée, et elle emplissait toute la pièce²³.

Si Klima cherche à comprendre l'origine de cette « lumière tout à fait extraordinaire²⁴ », il n'envisage jamais de causes surnaturelles : Bertlef prend peut-être « un bain de soleil avec une lampe à ultraviolets²⁵ ». Il suffit que le riche Américain éclate de rire pour que Klima se convainque que cet éblouissement n'était sans doute qu'une illusion causée par le passage de l'obscurité du couloir à la luminosité de la chambre. La conversation bifurque aussitôt vers les problèmes personnels de Klima. Mais comment celui-ci peut-il oublier si rapidement la « lumière tout à fait extraordinaire » qu'il vient de voir ? Ne se souvient-il pas de l'auréole bleue de saint Lazare ? Comme les autres personnages du roman, Klima ne semble pas disposé à envisager l'existence d'une *autre* réalité, celle où les auréoles sont bleues et où Bertlef est beaucoup plus qu'« un type extrêmement curieux ».

20 *Ibid.*, p. 216.

21 *Ibid.*, p. 141. Nous soulignons.

22 *Ibid.*, p. 102.

23 *Ibid.*, p. 88.

24 *Ibid.*, p. 89.

25 *Ibid.*, p. 88.

Un autre phénomène inexpliqué met à l'épreuve cette attitude des personnages :

La porte s'ouvrait, un enfant entra. C'était une fillette qui pouvait avoir cinq ans ; elle portait une robe blanche à volants, ceinte d'un large ruban blanc attaché dans le dos par un grand nœud dont les pointes ressemblaient à deux ailes. Elle tenait à la main la tige d'une fleur : un grand dahlia. En voyant dans la pièce tant de gens qui semblaient tous stupéfaits et tournaient vers elle leur regard, elle s'arrêta, n'osant pas aller plus loin.

Mais Bertlef se leva, son visage s'illumina, et il dit : « N'aie pas peur, petit ange, viens. »

Et l'enfant, voyant le sourire de Bertlef et comme si elle y prenait appui, rit aux éclats et se mit à courir vers Bertlef qui lui prit la fleur et lui donna un baiser sur le front.

Tous les convives et le garçon observaient cette scène avec surprise. L'enfant, avec le grand nœud blanc dans le dos, ressemblait vraiment à un petit ange. Et Bertlef debout, penché en avant avec le dahlia dans la main, faisait songer aux statues baroques des saints que l'on voit sur les places des petites villes²⁶.

En plus de cette assimilation du personnage aux saints baroques des places publiques, on notera que l'arrivée de l'ange rappelle un certain héritage chrétien. Son apparition est la répétition d'un épisode biblique, implicitement annoncé par la peinture de Bertlef représentant saint Lazare, ce moine du XI^e siècle condamné par l'« ascétisme rigoureux [de son temps], intolérant à l'égard de toutes les joies profanes²⁷ ». On reconnaît ici la ligne de conduite de Bertlef : rendre grâce à Dieu par des « joies profanes ». Mais l'évocation du saint nom renvoie aussi au Lazare de la parabole de Jésus, « Le mauvais riche et le pauvre Lazare²⁸ ». On se souviendra qu'après leurs décès respectifs, le riche se retrouve « dans le séjour des morts, en proie aux tourments²⁹ », tandis que le pauvre est « emporté par les anges dans le sein d'Abraham³⁰ ». Entre les deux, dit Abraham, il y a « un grand abîme, pour que ceux qui voudraient passer d'ici [où se trouve Lazare] chez vous [où se trouve le mauvais riche] ne le puissent, et qu'on ne traverse pas non plus de là-bas chez nous³¹ ». Cette parabole semble ironiquement récupérée dans le roman, sauf qu'ici, Bertlef réussit à combler l'abîme entre le mauvais riche et le pauvre Lazare. Il est à la fois l'« homme riche qui [s'habille] de pourpre et de lin fin et qui chaque jour [fait] brillante chère³² » et le pauvre Lazare. Une parabole dévoyée, dans laquelle le mauvais riche s'élève avec les anges, est bel et bien inscrite dans *La valse aux adieux*.

Chers amis, dit-il, en se tournant vers ses invités, j'ai passé avec vous un très agréable moment et j'espère qu'il en va de même pour vous. Je resterais volontiers avec vous jusqu'à une heure avancée de la nuit, mais comme vous le voyez, je ne le peux pas. Ce

26 *Ibid.*, p. 161.

27 *Ibid.*, p. 43.

28 Lc, 16, 19-31.

29 Lc, 16, 23.

30 Lc, 16, 22.

31 Lc, 16, 26.

32 Lc, 16, 19.

bel ange est venu pour m'appeler auprès d'une personne qui m'attend. Je vous l'ai dit, la vie m'a frappé de toutes sortes de façons, mais les femmes m'ont aimé³³.

Le dévoiement de la parabole est renforcé par ces derniers mots, qui laissent croire que c'est une femme qui attend Bertlef, et non Abraham. Le libertinage est ici mêlé à la répétition d'un geste biblique. Puisqu'« une nuit d'amour [ferait] courir [à Bertlef] un grand danger³⁴ », on peut croire que c'est la force de l'*autre* monde, mêlée aux plaisirs corporels, qui empêche le personnage d'être emporté par la mort. Son ancrage dans l'*illo tempore* biblique lui permet peut-être de pallier la brièveté de sa vie humaine.

Les témoins de l'arrivée de l'ange n'envisagent pas ces dernières hypothèses. Si Olga — la protégée de Jakub qui s'est jointe aux convives — est très méfiante envers les croyants, qui « ont un sens aigu de la mise en scène des miracles³⁵ », Skreta et Jakub semblent accepter sans trop y croire l'identité angélique de la petite fille. Jakub ajoute néanmoins cette nuance importante : « Un ange proxénète et entremetteur. C'est bien comme ça que je me représente son ange gardien³⁶. » Même si l'image correspond à la double identité de Bertlef, qui oscille entre l'azur céleste et la sexualité, elle ne semble pas confirmer, dans l'esprit des personnages, le caractère surnaturel de la petite fille. Comme Klima, les convives passent outre cette apparition céleste pour se consacrer à leurs problèmes bien « terrestres » : Skreta désire se faire adopter par Bertlef pour profiter du passeport américain, Olga veut séduire Jakub, et ce dernier vit ses dernières heures dans son pays. Le caractère céleste de l'expérience vécue dans l'appartement de Bertlef ne modifie pas leur comportement. Du moins, pas pour le moment.

Le second épisode de *La valse aux adieux* qui révèle la double identité de Bertlef est celui de la « multiplication des vins et fromages³⁷ ». L'endroit où se déroule ce « petit miracle³⁸ » est le restaurant Slavia, « le pire des établissements de la station, café crasseux où les gens du pays [viennent] boire de la bière et cracher par terre³⁹ ». Le romancier décrit ainsi les lieux :

Autrefois, c'était sans doute le meilleur restaurant de la ville d'eaux et de ce temps il restait encore, dans le petit jardin, trois tables en bois peintes en rouge (la peinture était déjà écaillée) avec des chaises, souvenir du plaisir bourgeois des fanfares en plein air, des réunions dansantes et des ombrelles posées contre les chaises⁴⁰.

L'infirmière Ruzena, qui erre dans le décor, ne sait rien de ce passé bourgeois : elle ne va dans la vie « que sur l'étroite passerelle du présent, dépourvue de toute mémoire

33 Milan Kundera, *La valse aux adieux*, op. cit., p. 161-162.

34 *Ibid.*, p. 163.

35 *Id.*

36 *Ibid.*, p. 162.

37 François Ricard, « Comédie de la fin », dans Milan Kundera, *La valse aux adieux*, op. cit., p. 352.

38 Milan Kundera, *La valse aux adieux*, op. cit., p. 40.

39 *Ibid.*, p. 211.

40 *Ibid.*, p. 211-212.

historique⁴¹ ». Seul l'enfant qu'elle porte, croit-elle, pourra la tirer de cette « durée sans événements⁴² ». Mais c'est plutôt Bertlef qui bouleversera son destin.

Bertlef n'arrive pas au restaurant Slavia : il a « depuis longtemps la curieuse habitude de ne pas arriver mais d'apparaître⁴³ ». Malgré l'incrédulité des quelques gens attablés — auxquels s'est jointe la jeune infirmière —, l'Américain fait revivre, comme par enchantement, la splendeur qu'avait jadis le restaurant : la table sale et le mauvais vin sont remplacés par une table couverte d'une nappe immaculée où l'on sert un délicieux vin de 1922. D'excellents fromages sont apportés par un jeune garçon d'une douzaine d'années, qui ressemble à s'y méprendre au gamin qui a servi le repas dans l'appartement de Bertlef, un peu avant l'arrivée de l'ange. Deux passés se rencontrent de nouveau ici : l'abondance de la Belle Époque et le premier miracle du Christ, le jour du mariage à Cana. Bertlef donne ainsi une sorte de relief historique au restaurant vétuste. Du même souffle, il réussit à modifier le parcours jusqu'ici erratique de Ruzena, qui devient tout à coup scintillante comme un diamant. Bertlef rend hommage à cette beauté ignorée :

Je voudrais en trinquant marier le passé et le présent et le soleil de 1922 au soleil de cet instant. Ce soleil c'est Ruzena, cette jeune femme toute simple qui est une reine sans le savoir. Elle est, sur la toile de fond de cette ville d'eaux, comme un diamant sur l'habit d'un mendiant⁴⁴.

Ces quelques métaphores pompières et l'attitude de Bertlef suffiront pour que Ruzena ressente une force incroyable, venue d'en haut. C'est dans cette atmosphère de bien-être que la lumière bleue jaillira de nouveau, dans la chambre où les amants passeront la nuit.

Bertlef apparaît au restaurant Slavia au moment précis où la jeune infirmière s'apprête à prendre un médicament dans son sac. Le comprimé mortel s'y trouve déjà. Lorsque Bertlef dira plus tard à Ruzena qu'il est « venu à temps⁴⁵ », elle ne saisira pas la portée de cette affirmation. Elle ne saura pas qu'il lui a donné quelques heures de plus à vivre. Pendant ce temps, le comprimé mortel aura fait son œuvre. Bertlef se retire de l'avant-scène. Il cède sa place à la mort et au personnage de Jakub.

Le comprimé bleu pâle de Jakub

Skreta a fabriqué un poison mortel pour son ami Jakub afin que celui-ci puisse toujours demeurer maître de sa vie. Pour l'intellectuel qui s'apprête à traverser la frontière, ce comprimé appartient à la vie qu'il laisse dans ce pays où il a tant souffert. Quelques heures avant son départ, tous les gestes et toutes les situations deviennent riches « d'un sens exceptionnel⁴⁶ », et Jakub désire une restitution hautement

41 *Ibid.*, p. 212.

42 *Ibid.*, p. 53.

43 *Ibid.*, p. 222-223.

44 *Ibid.*, p. 226.

45 *Ibid.*, p. 239.

46 *Ibid.*, p. 199.

symbolique. Le fait qu'il trouve le tube de médicaments que Ruzena a oublié sur une table a nécessairement une signification qu'il doit déchiffrer. Depuis la veille, cette jeune femme est devenue le symbole de « son éternelle défaite⁴⁷ ». En effet, lorsqu'elle a voulu l'empêcher de sauver un chien pourchassé par des vieillards faisant partie de l'Association des volontaires de l'ordre public, il a compris : « elle était apparue sur la scène non pas comme persécuteur mais comme spectateur qui, fasciné par le spectacle, s'identifie aux persécuteurs⁴⁸. » La haine de Jakub venait de trouver son dernier objet.

L'exilé en puissance cherche donc la signification de ce tube, sur la table. Pourquoi la jeune femme détestée a-t-elle oublié des comprimés semblables au sien ? Pendant sa réflexion, il introduit son comprimé dans le tube de Ruzena. Quelques instants plus tard, la jeune femme revient. S'il résiste pendant un moment, Jakub finit par lui remettre le tube. Il passera ses dernières heures au pays à essayer de comprendre son geste.

Une première explication s'impose à lui lorsqu'il croise Ruzena et peut encore la sauver, avant que celle-ci ne prenne le poison mortel :

celui qui le met à l'épreuve (Dieu en qui il ne croit pas) ne réclame pas le sang des innocents. Au terme de l'épreuve, il ne doit pas y avoir la mort, mais seulement l'autorévélation de Jakub à lui-même, pour que lui soit confisqué à jamais son orgueil inapproprié⁴⁹

Mais Jakub ne fait rien. Il en vient à cette autre conclusion :

Jakub venait [...] de comprendre qu'il lui était absolument égal que la créature aux cheveux jaunes survive, et que ce serait en fait de l'hypocrisie et une comédie indigne s'il tentait de la sauver. Qu'il ne ferait ainsi que tromper celui qui le mettait à l'épreuve. Car celui qui le mettait à l'épreuve (Dieu qui n'existe pas) voulait connaître Jakub tel qu'il était vraiment, et non tel qu'il feignait d'être. Et Jakub avait résolu d'être loyal envers lui ; d'être tel qu'il était vraiment⁵⁰.

Dans ces deux passages, c'est l'intervention directe du romancier, entre parenthèses, qui révèle l'identité du juge que refuse de reconnaître l'intellectuel athée. En évoquant ce « Dieu qui n'existe pas », le romancier pointe ironiquement l'inadéquation ou le dilemme entre, d'une part, la survivance d'une instance transcendantale dans l'esprit de Jakub et, d'autre part, le scepticisme qui a conduit le personnage à douter du genre humain. Sa volonté de déchiffrer les messages d'un Dieu inexistant, amplifiée par son geste mortifère, ne cessera de croître jusqu'au dénouement de la triste comédie.

Le lendemain de son acte, Jakub est pourtant soulagé : Ruzena est vivante. Il comprend que le poison n'était qu'un leurre de son ami Skreta. Ce qui « lui permettait de faire de sa vie un mythe grandiose⁵¹ » n'était en fait qu'un placebo. L'intellectuel vient de jeter au sol le dernier de ses mythes : sa propre vie. Cette prise de conscience, fondée

47 *Ibid.*, p. 136.

48 *Ibid.*, p. 136-137.

49 *Ibid.*, p. 234.

50 *Ibid.*, p. 242.

51 *Ibid.*, p. 268.

sur des prémisses qui s'avéreront fausses — car le comprimé est bel et bien mortel —, ne confirme pas la désillusion de Jakub à l'égard du genre humain. Au contraire, le personnage devient sensible à la découverte d'une *autre* réalité qui semble lui avoir échappé. Cette découverte prend la forme d'une révélation.

Jakub est d'abord frappé par la beauté de la femme de Klima, Kamila, venue rejoindre son mari dans la petite ville d'eaux. Cette rencontre a quelque chose de baudelairien : comme dans « À une passante », le personnage a l'impression cruelle que la Beauté — la majuscule s'impose — apparaît finalement devant lui, avant de s'éloigner à tout jamais. Les deux personnages s'avancent dans le décor :

Ils marchaient ensemble à travers le jardin public, le ciel était bleu, les buissons du parc étaient jaunes et rouges et Jakub se répéta que le feuillage était l'image du feu où brûlaient toutes les aventures, tous les souvenirs, toutes les occasions de son passé⁵².

Le décor est à la fois apaisant et crépusculaire, mais ce ciel bleu, qui succède à la « lune ronde dans le ciel⁵³ », semble artificiel. Il n'amplifie pas moins la découverte de la beauté insoupçonnée. Jakub cherche un sens à l'image scintillante de la passante :

Jakub sentait qu'il était toujours plein de l'image de la belle femme. Le souvenir de cette beauté lui ramenait sans cesse à l'esprit une question : Et s'il avait vécu dans un monde entièrement différent de ce qu'il imaginait ? Et s'il voyait toute chose à l'envers ? Et si la beauté signifiait plus que la vérité, et si c'était vraiment un ange, l'autre jour, qui avait apporté à Bertlef le dahlia⁵⁴ ?

Privé de son dernier mythe — sa vie qui devait se conclure par une mort à la Sénèque —, Jakub en envisage un nouveau : le mythe d'un monde de beauté où les auréoles sont bel et bien bleues et où la petite fille est bel et bien un ange. À la chute de Jakub succède la prise de conscience que sa vie s'est déroulée au revers de la *vraie* vie. Le comprimé bleu pâle qu'il a déposé dans le tube de Ruzena l'a ramené du côté des persécuteurs. Il découvre que les combats politiques ne sont finalement que des miroirs aux alouettes ; la vraie vie se déroule beaucoup plus haut, à la hauteur du message d'amour de Bertlef :

[Jakub] songea encore que ce pour quoi il en voulait aux autres était quelque chose de donné, avec quoi ils venaient au monde et qu'ils portaient avec eux comme un lourd grillage. Et il songea qu'il n'avait lui-même aucun droit privilégié à la grandeur d'âme et que la suprême grandeur d'âme c'est d'aimer les hommes bien qu'ils soient des assassins⁵⁵.

Jakub quitte le pays avec le sentiment d'y avoir vécu en marge de la « réalité ». Sa voiture fonce vers la frontière. Il ne sait pas que Ruzena est déjà morte.

La rédemption finale de Jakub est-elle réelle ? Nous pourrions le croire : Jakub est tombé du socle de l'Histoire où il s'est longtemps maintenu comme un persécuté,

52 *Ibid.*, p. 273.

53 *Ibid.*, p. 169.

54 *Ibid.*, p. 288.

55 *Ibid.*, p. 321.

pour découvrir la « vraie » réalité où les anges volent en emportant le saint libertin Bertlef. Pourtant, sous un ciel bleu en carton-pâte⁵⁶, cette rédemption pourrait être une astuce théâtrale, un trucage. Depuis la coulisse, un metteur en scène semble souffler les répliques finales d'une pièce déjà vue. La conclusion de *Crime et châtiment* revient à l'esprit du lecteur.

Dans *La valse aux adieux*, en effet, le romancier cite explicitement le roman de Dostoïevski. Au cours de ses réflexions, Jakub se rappelle le meurtre commis par Raskolnikov. Contrairement au personnage de Dostoïevski, il ne croit pas que les hommes soient des créatures divines⁵⁷ : son mépris du genre humain l'empêche de craindre la loi de Dieu — en qui il ne croit pas. On ne peut cependant manquer de relever la ressemblance entre sa prise de conscience finale et la rédemption du personnage de *Crime et châtiment*. Même si une certaine tristesse s'empare de Jakub, il peut désormais espérer, de l'autre côté de la frontière, « la lente rénovation d'un homme, [...] sa régénération progressive, [...] son passage graduel d'un monde à un autre, [...] sa connaissance progressive d'une réalité totalement ignorée jusque-là⁵⁸ ». Cette réalité ignorée est celle où Bertlef a été emmené par un ange, comme le Lazare de la parabole. Pour Raskolnikov, cette réalité ignorée est la vie que révèle l'Évangile laissé par Sonia, qui lui avait déjà lu « la résurrection de Lazare⁵⁹ » de Béthanie. La symétrie est parfaite. Trop parfaite, sans doute, pour ne pas ébranler la crédulité du lecteur.

C'est sans compter la rapidité un peu douteuse de la conversion : du jour au lendemain, le sceptique a été foudroyé sur son cheval, sous un ciel bleu. Certes, on peut croire que le départ vers l'étranger a rendu Jakub sensible à la beauté et à la grandeur de son pays. Mais cela peut-il expliquer son revirement ? Il ne faudrait pas non plus oublier que la prise de conscience repose sur un imbroglio digne du plus vaudevillesque des vaudevilles. La rédemption finale de Jakub, sous un ciel bleu en carton-pâte, serait-elle ironique ?

Certes, d'un côté, il y a une rédemption qui sonne faux, qui incline à croire que l'élévation finit toujours par ramener au sol. Mais d'un autre côté, il y a Bertlef. Il n'est pas un saint qui représenterait la dimension sacrée inscrite en creux dans l'œuvre de Kundera, pavant la voie à un réenchantement du monde. Saint et libertin, il est plutôt celui qui vient brouiller les pistes, qui vient « bloquer » le désenchantement complet que pourrait engendrer *La valse aux adieux*. Au milieu d'un décor en carton-pâte, dont l'aspect factice révèle la grande illusion d'un autre monde, un fil relie Bertlef à cet autre monde. On peut croire que cette présence ténue du sacré au milieu de la prose fonctionne un peu comme un cran d'arrêt. Le roman qui saperait tous les mythes, qui effacerait tous les repères, faisant du sol romanesque une plaine dévastée sans horizon, ne condamnerait-il pas ses personnages à errer, à ne pas savoir comment

56 Voir François Ricard, *La littérature contre elle-même*, op. cit., p. 27.

57 Milan Kundera, *La valse aux adieux*, op. cit., p. 304.

58 Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*. *Journal de Raskolnikov*. *Les carnets de Crime et châtiment*. *Souvenirs de la maison des morts*, 1950, p. 588.

59 Id.

entamer leurs parcours ? Parce qu'il est par définition un monde « stable » qui confère un sens à chaque chose, le sacré, même s'il ne tient plus qu'à un fil, donne du relief à ce parcours, informe la prose romanesque, souvent instable et bornée par la brièveté de la vie humaine.

Références

- CHVATIK, Kvestolav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard (Arcades), 1995 (trad. B. Lortholary).
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtiment. Journal de Raskolnikov. Les carnets de Crime et châtiment. Souvenirs de la maison des morts*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950.
- KUNDERA, Milan, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard (Folio), 2003 [1976] (trad. F. Kérel).
- — —, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.
- LE GRAND, Éva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal / Paris, XYZ éditeur / L'Harmattan, 1995.
- RICARD, François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal (Compact), 2002 [1985].
- — —, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard (Arcades) 2003.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Charest, Marie-Josée

Marie-Josée Charest est diplômée de l'Université de Montréal et son mémoire a été dirigé par Monsieur Pierre Popovic. Elle s'intéresse de près à la chanson et à la socio-critique. Elle enseigne actuellement la littérature au Centre collégial de la Baie-des-Chaleurs, à Carleton-sur-Mer.

David, Sylvain

Sylvain David est professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Spécialiste de la littérature française du xx^e siècle, ses travaux de recherche portent notamment sur l'art du roman et sur l'écriture du fragment. Il a récemment publié *Cioran. Un héroïsme à rebours* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008). Il a également co-dirigé, en collaboration avec François-Emmanuel Boucher et Janusz Przychodzen, le collectif *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique* (Paris, Éditions de L'Harmattan, 2008).

Franceschini, Baptiste

Après avoir travaillé en maîtrise sur les phénomènes intertextuels au sein de la littérature romanesque courtoise du XII^e siècle, Baptiste Franceschini prépare actuellement en cotutelle, entre Bordeaux III et l'Université de Montréal, une thèse portant sur la mémoire du Moyen Âge dans l'œuvre de Jacques Roubaud. Ses intérêts de recherche se situent dans ce champ de la médiévistique qui tente d'analyser et de comprendre la résurgence des lettres romanes dans la production contemporaine.

Lacroix, Michel

Michel Lacroix est professeur au département de Lettres et communication sociale de l'UQTR. Ses recherches actuelles portent sur les réseaux intellectuels, les revues littéraires et les représentations de sociabilité.

Livernois, Jonathan

Jonathan Livernois est étudiant de troisième cycle au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Il a publié des textes dans plusieurs revues (*Études françaises*, *L'Inconvénient*, *L'Atelier du roman*, *Contre-jour* et *MENS*). Il a aussi

fait paraître, en collaboration avec Yvan Lamonde, une sélection de textes de Pierre Vadeboncoeur : *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965)* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2007).

Morlin, Isabelle

Agrégée de lettres modernes, Isabelle Morlin enseigne la littérature française à l'Université Jean-Moulin Lyon 3 (France). Spécialiste de la littérature du XVII^e siècle, elle prépare un doctorat sur les récits de voyage à la fin de l'âge classique (*Les récits de voyages par terre vers l'Orient asiatique à la fin de l'âge « classique » en France : un genre aux frontières du roman*). Elle a publié *La littérature française du XVII^e siècle* (en collaboration avec Jean-Pierre Landry, collection « Cursus », Paris, Armand Colin, 2002), « Du voyageur malgré lui aux voyageurs repentis » (dans *Présence de La Fontaine*, éditions CEDIC, volume 10, novembre 1996), « *Le Télémaque*, récit de voyage : topographie de l'épopée » (dans *Les Aventures de Télémaque de Fénelon, L'École des Lettres*, n°4, novembre 1994) et « Images pittoresques, texte romanesque : la représentation de l'indigène dans le *Voyage fait par ordre du roy Louis XIV dans la Palestine* par le Chevalier d'Arvieux (1717) » (dans *Études Littéraires*, volume XXXVII, n° 3 (été 2006)).

Parayre, Catherine

Catherine Parayre est professeure adjointe au département de Langues, Littératures et Cultures de l'Université Brock. Ses travaux de recherche portent sur la littérature occitane, mais également sur la représentation de la maladie et de la mort dans la littérature. Son quatrième livre (*La photographie et le vécu*, Wien, Praesens), traitant de l'autobiographie et de la photographie dans des œuvres françaises récentes, a paru en 2007.

Pelletier, Sophie

Sophie Pelletier poursuit présentement un doctorat en cotutelle entre l'Université de Montréal et Paris VIII. Elle travaille sur la récurrence du motif du bijou dans les œuvres de la fin du XIX^e siècle, plus particulièrement dans les romans dits « décadents ». Ces recherches reçoivent l'appui d'une Bourse d'études supérieures du Canada octroyée par le C.R.S.H.

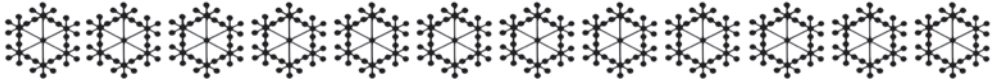
Rumeau, Delphine

Delphine Rumeau est docteur en littérature comparée de l'Université de Paris X-Nanterre. Elle a enseigné dans plusieurs institutions : Université McGill, Smith College et Northwestern University. Sa thèse porte sur la référence à l'épopée dans la poésie moderne, en particulier chez Walt Whitman, Pablo Neruda et Édouard Glissant.

Vrydaghs, David

David Vrydaghs est chargé de cours à l'université de Namur, où il enseigne la littérature française contemporaine, la littérature belge et le théorie littéraire. Auteur de

Michaux l'insaisissable (Genève, Droz, 2008), il consacre ses recherches actuelles à une sociologie de l'adhésion, à partir du cas du surréalisme français. Il a publié plusieurs articles sur ce sujet ainsi que sur la littérature française contemporaine dans *Études françaises*, *Études littéraires*, *Textyles*, *@nalyse*s, *Vox Poetica*, *COntEXTES*, etc. Membre du Collège de sociocritique de Montréal, il est aussi co-directeur de *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, publiée intégralement sur support électronique (<http://contextes.revues.org>).



Résumés / Abstracts

■ Marie-Josée Charest

CHANSONS DE TRAVAIL, CHANSONS DE CHÔMAGE : UNE LECTURE DU MONDE OUVRIER
PENDANT LA CRISE À TRAVERS L'ŒUVRE DE LA BOLDUC

Résumé

Pendant les années 1930, Mary Travers travaille à l'écriture de chansons folkloriques abordant la délicate question du labeur des plus pauvres en période de crise. Elle se dépeint comme une femme au service de la collectivité, elle évoque les hommes forcés au chômage pendant la crise économique et, dans un esprit traditionaliste, elle célèbre le labeur de l'agriculteur, qui, dans ses mots, devient le personnage mythique de « l'ancien temps » idéalisé. Comment se positionne-t-elle dans ses chansons traditionnelles par rapport à une réalité du travail de plus en plus industrialisée ? Comment juge-t-elle l'entrée des femmes sur le marché du travail ? Quelle est son opinion quant aux mesures de l'État alors que les emplois sont rares et que la pauvreté est criante ? Se considère-t-elle comme une femme de carrière, elle qui lance les premiers disques à succès de l'histoire de la chanson québécoise ? Soulevant quelques tabous et en renforçant d'autres, notamment à propos du travail des femmes, elle donne des chansons à l'image du discours social ambiant de son époque, mais se distingue elle-même par son propre métier de chansonnière et la façon dont elle en parle. La situation économique au Québec modifie la perception générale du travail et les textes de Mary Travers répercutent ce débat de façon originale, donnant accès au point de vue d'une femme travailleuse, issue des petits milieux où le travail est un moyen de survie, mais aussi une source de fierté. L'analyse sociocritique des chansons esquisse du même coup le portrait du discours social sur le travail pendant la crise.

Abstract

In the 1930s, Mary Travers wrote folk songs dealing with the thorny issue of the working poor during hard times. A self-styled "woman at the service of the community", she focused on those who lost their jobs as a result of the economic crisis. Heeding tradition, she lauded the work of farmers whom she perceived as the mythical representatives of an idealised "old era". How did she reconcile her songs praising tradition with an increasingly industrial labour market ? How did she react to women entering the workforce ? What did she think of government actions in the face of dwindling employment and pressing poverty ? Did she consider herself to be a career woman, what with hers being the first successful recordings of Quebec folk songs ? Confronting or buttressing established

taboos such as those about women in the workforce, she wrote songs reflecting those societal issues prevalent at the time. Yet, she set herself apart both through her trade as a songwriter and her depiction of it. The economic situation in the province of Quebec influenced how labour was perceived, and her writings, favouring the standpoint of a working woman from the lower classes where employment is a matter of both survival and pride, echoed this perception with originality. A sociological and critical analysis of her songs illustrates the societal discourse on labour that prevailed during hard times.

■ Sylvain David

L'ANALYSEUR BARDAMU. REPRÉSENTATION DU TRAVAIL ET TRAVAIL DU TEXTE

Résumé

Si le roman *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis-Ferdinand Céline, a pu faire scandale à son époque en évoquant l'aliénation des masses ouvrières, non pas dans la langue de ceux qui dirigent mais bien de ceux qui travaillent, il n'en reste pas moins que le texte, contre toute vraisemblance sociolinguistique, place également le français oral populaire dans la bouche de personnages de bourgeois, de savants, voire d'intellectuels. L'analyse cherche à dégager les connotations sociales d'un tel déplacement langagier, dans la visée de réfléchir à la paradoxale conception – et donc représentation – du travail qui en découle.

Abstract

The novel *Journey to the end of the night* (1932), by Louis-Ferdinand Céline, created a scandal at the time by evoking the alienation of the working classes, not in the language of those who command but rather of those who work. Nevertheless, and against any sociolinguistic probability, the text also puts oral-popular French in the mouths of middle-class characters, scientists, or even intellectuals. The analysis seeks to reveal the social connotations of such a linguistic displacement, in order to reflect on the resulting conception – and thus representation – of work, and the paradoxes it contains.

■ Baptiste Franceschini

« QUI SÈME PEU RÉCOLTE PEU » : CHRÉTIEN DE TROYES AU CHAMP ROMANESQUE

Résumé

Chrétien de Troyes ouvre son *Conte du Graal* sur une étonnante métaphore de l'écrivain semeur en train de répandre ses graines romanesques. Cette représentation paysanne d'un auteur qui travaille le texte comme on travaillerait la terre permet alors de légitimer une écriture littéraire toujours susceptible, au Moyen Âge, de constituer un affront aux Écritures. En se peignant dans l'effort rustique, Chrétien de Troyes choisit donc de reconduire sa soumission, tant à l'ordre divin (le labeur est bien le destin de tout bon chrétien depuis le péché originel) qu'à la hiérarchie féodale où le fruit de l'activité n'est qu'une exigence du fief que le travailleur ne saurait réclamer.

Abstract

Chrétien de Troyes' *Le Conte du Graal* opens with a surprising metaphor of the writer depicting himself in the country, sowing his narrative seeds. This rustic figuration of a novel being worked on just as if tilling the soil seems to be a subtle way to legitimise the author. Indeed, medieval society was typically wary of the act of creation : only God was viewed as a powerful demiurge. Posing as a hardworking peasant, Chrétien de Troyes manages to avoid blasphemy : not only does he accept the fate of any good Christian, doomed to toil ever since the original sin, but he also reclaims the feudal system in which the worker has no rights to the fruit of his labour.

■ Michel Lacroix

LE « GALÉRIEN DU STYLE » ET LE « GRAND JEU » DE « L'INTERVIOUWE ».

ÉCRITURE ET MÉDIATISATION LITTÉRAIRE CHEZ LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Résumé

Au moment où l'entretien radiophonique devient un « genre » alliant médiatisation de l'écrivain et sacralisation des trajectoires, Louis-Ferdinand Céline procède à sa fictionnalisation dans les *Entretiens avec le professeur Y*. Or, comme nous le verrons, Céline assume le « travail paratextuel » de mise en marché de soi, inhérent à l'entrevue, mais en renverse les principes en adoptant la posture du clown violent, en plus d'exhiber avec force le labeur propre à l'écriture de l'oral (là où l'entretien radiophonique est plutôt un commentaire oral sur la littérature).

Abstract

Between 1945 and 1955, the serialisation of radio literary interviews made them a crucial genre in the mediatisation of literary figures and the crowning of their career. With his *Entretiens avec le Professeur Y*, published in 1954 and 1955, Louis-Ferdinand Céline used the genre but gave it a peculiar twist through fiction. Even while assuming the “paratextual work” of self-promotion, implicit in the interview, he subverted its logic by posing as a violent clown and making a manifesto of the genre on the “textualisation of orality”.

■ Jonathan Livernois

LA VALSE AUX ADIEUX : ENTRE LE SAINT LIBERTINAGE ET LE SCEPTICISME ENCHANTÉ

Résumé

Plusieurs critiques, comme François Ricard et Éva Le Grand, ont mis l'accent sur le désenchantement du roman kundérien. Si nous considérons leurs propos comme justes, nous croyons aussi qu'il faut rappeler la présence et l'importance des éléments mythiques et sacrés dans le roman de Milan Kundera. Nous posons l'hypothèse que le sacré et la prose sont unis par une oscillation qui organise le parcours des personnages du roman. Dans *La valse aux adieux*, cette oscillation est bornée par deux objets bleus : la lumière irradiant de Bertlef et le comprimé mortel de Jakub.

Abstract

Several critics, such as François Ricard and Éva Le Grand, insist on the disenchantment in Milan Kundera's works. If we agree with this point of view, we also believe that many important mythical and sacred elements are included in these novels. Our contention is that the characters' journey is guided by an oscillation between the sacred and the prose. In the *Farewell Waltz*, these poles are symbolized by two blue elements : the fabulous light irradiating from Bertlef and Jakub's fatal pill.

■ Isabelle Morlin

RÉCITS DE VOYAGES MARCHANDS DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE :
PORTRAIT DU NÉGOCIANT EN HÉROS

Résumé

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, pendant le règne de Louis XIV, encouragés par le pouvoir, les voyages connaissent un essor spectaculaire, et avec eux les récits qui en sont faits. Parmi eux, le récit de voyage commercial occupe une place importante. Des voyageurs comme Tavernier (*Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier...*, 1676) et Chardin (*Voyages de Monsieur le Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, 1686), tous deux experts en joaillerie, incarnent la figure du négociant cultivé et audacieux, représentatif de cette période.

Travaillant pour leur propre compte et fortune, ces voyageurs sont en phase avec l'ambition nationale de conquête. Leur parcours individuel s'inscrit donc dans un contexte d'épopée collective. L'aventure commerciale est marquée par un ennoblissement idéologique et le négociant, soudainement valorisé, y gagne un statut de protagoniste. Avec lui, le monde concret, généralement fort peu présent dans la littérature du XVII^e siècle, fait irruption dans la littérature de voyage : l'argent y est un thème omniprésent associé à celui de l'ascension sociale. Mais le voyage marchand est aussi le contexte d'une valorisation de la notion de « métier », de savoir-faire, et bien sûr de travail et d'effort.

Au-delà, on assiste à la promotion littéraire de certaines valeurs « bourgeoises », qui avaient eu jusque-là un statut plutôt marginal. Le récit devient souvent la preuve tangible d'une réussite sociale et matérielle, et la somme de connaissances est à l'image des profits que le voyage a permis d'effectuer : l'exigence de « rendement » intellectuel répond ici à l'impératif de profit commercial.

Abstract

In the second half of XVIIth century, during the reign of Louis XIV, there was a spectacular increase in the number of voyages, and of narratives made about them. Among these, the narrative of commercial voyage occupies an important place. Travellers like Tavernier (*Six voyages of Jean-Baptiste Tavernier...*, 1676), and Chardin (*Journal du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales*, 1686), both expert jewellers, typify the cultivated and daring trader representative of this period. Working for their own fortune, these travellers are also in phase with the national ambition of conquest. The commercial venture is heightened

by an ideological ennoblement, and the trader of higher stature, suddenly becomes a protagonist. With him, the real world, generally absent from XVIIth century literature, comes to the fore : money as a tool to social climbing is everywhere. But the commercial voyage also serves to valorise the concepts of trade, work and effort. Beyond that, one witnesses the literary promotion of certain «middle-class» values, which had been until then rather marginal. The narrative often becomes tangible proof of a social and material success and a sum of knowledge, with intellectual and material profit becoming equals.

■ Catherine Parayre

MÉTIERES D'ANTAN ET LANGUE MENACÉE : LA SURVIE LITTÉRAIRE DE L'OCCITAN MODERNE

Résumé

Aujourd'hui menacé de disparition, l'occitan, langue traditionnelle du sud de la France, produit une littérature qui, simultanément, imagine une identité occitane et en conçoit la nature illusoire. Il se développe ainsi dans la thématique des métiers traditionnels et du labeur agricole, trop souvent considérée comme le signe d'un repli identitaire, une rhétorique paradoxale consistant, certes, à exprimer la nostalgie d'un passé révolu, mais aussi à affirmer subtilement la nécessité de s'affranchir de celui-ci et à mettre en relief le rôle de l'écrivain en tant qu'acteur social extérieur au milieu décrit.

Abstract

Occitan, the traditional language of southern France currently in danger of extinction, fosters a literature that both imagines an Occitan identity and conveys its illusory nature. Thus, one may find in the realm of old crafts and agricultural work, too often considered to be the sign of an inward-looking society, the development of a paradoxical rhetoric that expresses feelings of nostalgia for a bygone past while subtly asserting the need to distance oneself from it, for instance by highlighting how the author is removed from the social environment s/he describes.

■ Sophie Pelletier

DE L'ORFÈVRE À L'ÉCRIVAIN : POÉTIQUE DU « TEXTE-BIJOU » À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Résumé

Écrits à une époque où les relations entre « arts » et « métiers » se font plus étroites, *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans et *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain thématisent et textualisent une littérature qui, ciselée par l'écrivain, devient orfèvrerie. Le joyau forme une matière narrative, la main manipule à la fois la page et la gemme, la langue est matériau. La métaphore du « texte-bijou » permet ainsi d'instaurer toute une poétique, mais elle inscrit également ces deux romans dans la société fin-de-siècle.

Abstract

Written at a time when boundaries separating “art” from “craft” were quite permeable, *À rebours* (1884) by Joris-Karl Huysmans and *Monsieur de Phocas* (1901) by Jean Lorrain

both show the themes and textures of a literature that, under the author's faceting skills, has become jewelry. Sapphires and emeralds form narrative matter, hands grip both pages and gems, and wording turns to precious stone. An entire aesthetic is derived from the "text-jewel" metaphor, yet establishes these two novels as natural products of a *fin-de-siècle* society.

■ Delphine Rumeau

PABLO NERUDA, POÈTE COMPAGNON

Résumé

La réflexion sur le travail constitue la pierre angulaire de l'art poétique de Pablo Neruda. Elle est en effet indissociable d'une interrogation sur la place du poète dans la cité et elle est aussi l'occasion d'une mise en cause des pouvoirs de représentation du langage : si Neruda prend acte de l'écart entre le mot et la chose, il affirme néanmoins la nécessité du travail pour combler cet écart. Enfin, les métaphores artisanales et ouvrières qu'il décline sont généralement l'occasion d'un engagement polémique et d'un dialogue avec la tradition.

Abstract

The notion of work is the keystone of Pablo Neruda's *ars poetica*. His reflection on poetical work is intertwined with an assessment of the poet's role in society and the power of depiction of language. Neruda acknowledges the gap that separates the word from the what, yet contends that this link shall be restored through poetical work. Moreover, the crafted or working metaphors he displays often bear witness to a taste for polemics and enable him to set up a dialogue with literary tradition.

■ David Vrydaghs

LES SURREALISTES FACE AU TRAVAIL. AMBIGUÏTÉS ET AMBIVALENCES D'UNE CONDAMNATION

Résumé

Le mouvement surréaliste français est connu pour son refus du travail, littéraire en particulier. Une lecture attentive des textes surréalistes des années 1920 nuance cependant ce cliché de l'histoire littéraire. Des ambiguïtés, voire des ambivalences, se font jour dans plusieurs textes importants, des *Champs magnétiques* (1919-1920) à *Nadja* et au *Traité du style* (1927-1928) en passant par le *Manifeste du surréalisme* de 1924. Leurs auteurs en étaient conscients et ont tenté, pour diverses raisons mises au jour ici, d'en atténuer (on pense à Breton) ou au contraire d'en exagérer (on pense à Aragon) la portée.

Abstract

The French Surrealist movement is famous for shying away from effort, particularly when it comes to literature. However, a careful reading of some surrealist texts from the Twenties shades this history of French literature's cliché. Ambiguity and ambivalence come to light in very important texts, whether *Les Champs magnétiques* (1919-1920), the *Manifeste du surréalisme* (1924), *Nadja* or *Traité du style* (1927-1928). Their authors were aware of it and tried to tone it down (in Breton's case) or to exaggerate it (in Aragon's case).

Prochains numéros

Penser la littérature par la presse

Sous la direction de Guillaume Pinson, Université Laval
et Maxime Prévost, Université d'Ottawa

Vol. 40, n°3

Parution : septembre 2009

Appels d'articles

Anarchisme et littérature au tournant du xx^e siècle et au-delà

Sous la direction de Sebastian Veg

Centre d'études français sur la Chine contemporaine

Membre associé du CRAL (EHESS-CNRS)

Date de tombée : 15 septembre 2009

Pour une interrogation renouvelée sur les rapports entre littérature et politique à l'époque moderne, qui s'efforce de dépasser l'opposition binaire entre l'engagement et l'art pour l'art au profit d'une pragmatique comparée des actes politiques et littéraires, l'anarchisme représente un objet particulièrement riche. Les liens entre les avant-gardes du premier xx^e siècle et l'anarchisme politique étant attestés (Breton et les surréalistes, Jarry, Artaud), il faut se demander s'ils ne sont que le résultat d'une coïncidence historique ou s'ils permettent au contraire de mieux comprendre le fonctionnement de la littérature elle-même dans sa dimension politique, voire s'ils peuvent être étendus dans le temps (Poulaille, Camus).

Comme l'a noté Jürgen Habermas, on peut établir un lien entre l'anarchisme comme mouvement de table rase politique et l'esthétique des avant-gardes qui cherche à placer l'œuvre hors de toute continuité historique. Peut-on faire l'hypothèse d'une matrice idéologique commune, brouillant les frontières politiques (on évoque souvent l'influence de Georges Darien sur Céline qui se déclara en 1933 « anarchiste jusqu'au bout des ongles »), qui accorde une primauté absolue à l'individu (à la manière de Stirner), et à sa capacité à transformer le réel (comme le romantisme) ? Y a-t-il une affinité plus profonde entre l'acte politique et l'acte de création artistique, si bien que la littérature a pu apparaître comme une sorte d'« acte pur », permettant à celui qui la pratique d'agir sur la société en refusant toutes les institutions étatiques ou corps intermédiaires, comme les surréalistes ? L'anarchisme se réduit-il en retour à un acte d'essence esthétique dépourvu de programme politique, qui semble avoir fasciné Mirbeau ou Fénéon ? La littérature moderniste et l'anarchisme se rapprochent-ils par

leur refus commun de la « représentation », au sens aussi bien politique qu'esthétique, comme l'atteste l'attirance de Mallarmé pour la « bombe », en rupture avec les « prophètes », aussi bien romantiques que révolutionnaires ?

Les contributions pourront aborder ces questions sous l'angle aussi bien de l'histoire des idées que des ressorts textuels d'une esthétique « anarchiste », sans nécessairement se limiter à la période du tournant du xx^e siècle.

Jean Anouilh aujourd'hui

Sous la direction de Bernard Beugnot

Université de Montréal

Date de tombée : 31 décembre 2009

Le dramaturge Jean Anouilh est né à Bordeaux le 23 juin 1910. Le vingtième anniversaire de sa mort (Lausanne, 3 octobre 1987) a été l'occasion de deux publications qui ont ramené la lumière sur une œuvre sans doute trop oubliée : le *Théâtre* en deux volumes (Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007) contient 34 pièces et met au jour d'importantes archives tant publiques que privées ; une nouvelle monographie (Jacqueline Blancat-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimisme*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2007) aussi bien informée que riche de perspectives.

Le centenaire devrait voir plusieurs manifestations ; on parle d'un colloque en France. Le numéro d'*Études littéraires* voudrait contribuer à un renouveau souhaitable, quoique le relatif déclin de ce théâtre en France et le peu de travaux qu'il inspire s'accompagnent d'un succès non démenti sur les scènes étrangères.

Sans revenir aux commentaires de pièces — à moins d'un apport neuf sur leur genèse et leur signification —, sans ressusciter les démons de la critique anouilhienne (pureté, virtuosité et la facilité, voire le modèle du boulevard), les contributions pourraient s'attacher en priorité à l'exploitation des archives, à l'emprise possible de la vision morale sur les consciences contemporaines, à l'homme de théâtre qui double l'écrivain, à l'histoire de la réception si variable selon les cultures, etc. Mais cette liste n'a rien de limitative ; nul regard n'est a priori exclu. Les articles doivent être transmis à Bernard Beugnot (beugnotmontreal@videotron.ca).

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3\$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3\$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3\$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3\$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3\$
(2, 3, 1969)	André Gide	3\$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3\$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3\$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3\$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3\$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3\$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3\$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3\$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3\$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3\$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3\$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3\$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3\$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3\$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3\$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3\$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3\$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3\$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3\$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3\$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3\$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3\$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3\$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3\$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3\$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3\$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3\$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3\$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3\$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3\$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3\$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3\$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3\$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3\$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3\$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3\$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3\$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3\$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3\$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3\$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3\$

(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3\$
(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3\$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3\$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3\$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3\$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3\$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6\$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6\$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6\$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6\$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6\$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6\$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6\$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6\$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6\$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6\$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6\$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6\$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6\$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6\$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6\$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6\$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6\$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10\$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12\$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12\$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12\$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12\$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12\$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12\$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25\$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30\$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30\$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15\$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15\$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15\$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15\$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15\$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15\$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15\$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15\$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15\$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15\$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15\$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15\$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15\$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15\$
(40, 1, 2009)	La nouvelle revue française	15\$

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros)

TARIFS (avant taxes)*	individu	étudiant	institution
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	72,00 \$
USA	39,00 \$	25,00 \$	75,00 \$
ÉTRANGER (\$ CAN.)	45,00 \$	27,00 \$	85,00 \$

*CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)

Coût de l'abonnement	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 6% \$	+ 13,95% \$	\$

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

nom et prénom _____

adresse _____

ville _____ pays _____

code postal _____ téléphone () _____

courriel _____

MODE DE PAIEMENT : CHÈQUE ☐ VISA ☐ MASTERCARD ☐

N° de la carte _____

Date d'expiration _____

signature _____

Paiement en dollars canadiens

- ☐ à l'étranger : mandat-poste international
- ☐ au Québec et au Canada :
chèque ou mandat-poste
libellé à l'ordre de la
Revue *Études littéraires*

Adressez ce coupon accompagné
de votre paiement à :

EXPRESS MAG
8155, rue Larry
Montréal, Québec
H1J 2L5

Les commandes téléphoniques :
1 800 363-1310 (ligne sans frais)

Études littéraires

Vente au numéro

Coût du numéro	Avec taxes (Québec seul.)	Avec taxes (Canada seul.)
3,00 \$	3,45 \$	3,00 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,42 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,63 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,70 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,84 \$

+ frais de poste

par numéro :

2,50 \$ (Québec, Canada)

4,00 \$ (étranger)

Je désire commander les numéros suivants (voir la liste des numéros disponibles)

Vol.	N°	Titre	Quantité	Prix unitaire	Total
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____

nom et prénom _____

adresse _____

ville _____ pays _____

code postal _____ téléphone () _____

courriel _____ signature _____

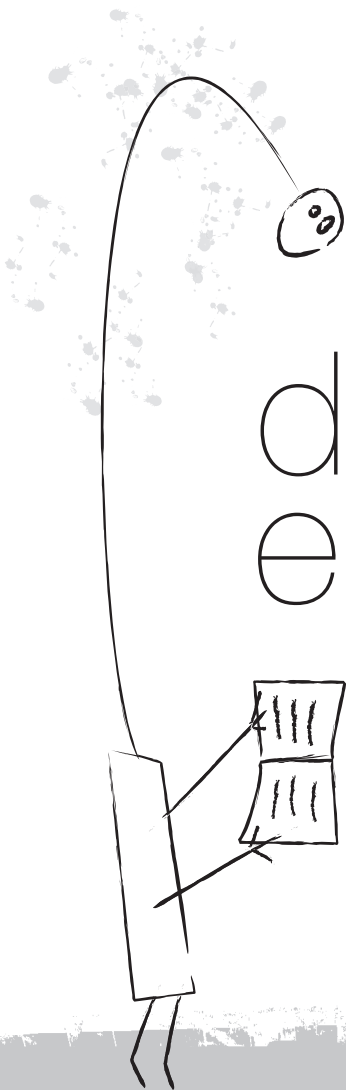
Paiement en dollars canadiens

- ☐ à l'étranger : mandat-poste international
- ☐ au Québec et au Canada :
chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la
Revue *Études littéraires*

Adressez ce coupon accompagné de votre paiement à :

La revue *Études littéraires*
Département des littératures, Faculté des lettres
Pavillon Charles-De Koninck
1030, avenue des Sciences-Humaines
Université Laval, Cité universitaire
(Québec) Canada, G1V 0A6

Téléphone 418 656-7844 Télécopieur 418 656-2991
Courriel revueel@lit.ulaval.ca



30 ans de culture en revues

30 ans
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

www.sodep.qc.ca

arts visuels | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | cinéma | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES
| CINÉMAS | SÉQUENCES | création littéraire | ALIBIS | BRÈVES LITTÉRAIRES | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ
| MŒBIUS | SOLARIS | VIRAGES | XYZ, LA REVUE DE LA NOUVELLE | culture, littérature et société | ENTRE LES LIGNES |
LETTRES QUÉBÉCOISES | LIAISON | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | SPIRALE | histoire et patrimoine
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | théâtre et musique | CAHIERS DE THÉÂTRE JEU |
CIRCUIT | L'ANNUAIRE THÉÂTRAL | théories, essais et analyses | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES
| INTERCULTURE | INTERMÉDIALITÉS | L'ACTION NATIONALE | POSSIBLES | PROTÉE | TANGENCE

