@nalyses
REVUE DES LITTÉRATURES FRANCO-CANADIENNES ET QUÉBÉCOISE

Vol. 3, no 2, Printemps-été 2008

ISSN: 1715-9261

*Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @nalyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @nalyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.*

https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index

**Margot IRVINE**

## Introduction

Ce dossier propose plusieurs études des réseaux que les femmes de lettres ont formés dans les dernières années du XIX^e^ siècle. Pendant la première moitié de ce siècle, la pratique littéraire de beaucoup de femmes de lettres se caractérise par le fait d'écrire seules, sans le soutien d'un cénacle, d'un grenier ou d'une communauté professionnelle qui les admette. C'est à partir de 1850 et surtout pendant la Belle Époque que les femmes auteurs commencent véritablement à faire partie de l'institution littéraire et à créer leurs propres communautés. Certaines de ces communautés sont virtuelles, comme le montre Jeanne Humphries, dans son étude des lettres que de nombreuses femmes écrivent à Émile Zola et à Lucie Dreyfus, en témoignage de soutien. Autour du grand homme qu'est Zola, une communauté de femmes ayant des intérêts et convictions semblables se crée, chacune étant consciente que son point de vue trouve écho chez d'autres.

Un réseau de femmes de lettres plus formel s'établit en 1904 avec la création du prix Vie heureuse, ancêtre du prix Femina. Pour la première fois, une communauté de femmes de lettres s'érige en arbitre littéraire et ose porter jugement sur les ouvrages de leurs contemporains et contemporaines. Margot Irvine examine la création du Comité du prix Vie heureuse, un jury qui n'a jamais revendiqué le titre d'« Académie » bien qu'il en adopte toutes les fonctions. Une des femmes ayant siégé à ce jury adopte un rôle de conseillère envers la jeune Rachilde. Michael Finn étudie l'amitié de Rachilde avec Georges de Peyrebrune, montrant que l'auteure décadente a elle aussi tenté de se créer un réseau de femmes de lettres et qu'il existe une certaine convergence, inattendue, entre les vues de ces deux femmes de générations différentes. Les relations de Rachilde avec le bas-bleuisme ne sont pas toujours harmonieuses, cependant, et Finn décrit également

un « anti-réseau » de femmes indignées par la légende que Rachilde entretient autour de sa personne.

L'article de Chantal Savoie montre que la professionnalisation des femmes de lettres avançait également de l'autre côté de l'Atlantique, au Canada français, pendant cette même période. Son étude du parcours varié de Gaétane de Montreuil offre un autre exemple des façons dont une femme tente de se créer une position dans le monde des lettres, au début du XX^e^ siècle.

Le dossier se clôt avec un article de Béatrice Didier, dans lequel celle-ci expose un projet en cours, qui constitue à lui-même à la fois un outil important ainsi qu'un réseau entre chercheurs et chercheuses qui s'intéressent à la création des femmes. Il s'agit d'un très riche dictionnaire des femmes créatrices qui étudie leurs contributions à travers toutes les époques, dans tous les pays et dans tous les domaines.

Ce dossier décrit donc de nombreuses formes de réseaux, qu'elles soient virtuelles, concrètes ou forgées à travers la correspondance et les activités professionnelles, qui ont permis aux femmes de se constituer des carrières dans le monde des lettres et, qui plus est, de se faire accepter, petit à petit, par l'institution littéraire.

Les articles qui composent ce collectif ont d'abord été présentés, sous une forme différente, lors de la rencontre annuelle de l'Association canadienne d'études francophones du XIX^e^ siècle (ACEF XIX), qui s'est déroulée, dans le cadre du congrès de la Fédération canadienne des sciences humaines, à l'Université York (Toronto) en mai 2006.

**Jeanne HUMPHRIES**

## La lettre : réseau virtuel au féminin à la fin du XIX^e siècle

Le réseau Internet est aujourd'hui un support par lequel les individus communiquent et forment de nouvelles communautés dites « virtuelles ». Si le terme est nouveau, le phénomène est loin de l'être. Au XIX^e siècle déjà, un réseau permettait aux gens, séparés par les distances géographiques ou sociales, de communiquer : le réseau postal. Par le biais de la lettre, les personnes pouvaient se rapprocher d'un autre éloigné d'eux et tenter, comme les internautes de nos jours, d'établir une véritable communauté de pensée. Ces réseaux épistolaires avaient des fonctions et des usages proches de ceux d'Internet, explique Jelena Jovicic, car « les deux phénomènes forment des espaces discursifs où circulent des identités et des informations, et où se développent des communautés virtuelles grâce aux médias de communication » (2000, p. 69).

Selon plusieurs critiques féministes, le fait d'appartenir à une communauté (virtuelle ou réelle) revêt une importance particulière pour les femmes. Dans *Le Deuxième Sexe*, par exemple, Simone de Beauvoir avance que, pour se faire entendre, se libérer des contraintes sociales et politiques auxquelles elles font face, les femmes doivent apprendre à dire « nous », à s'affirmer collectivement comme sujet : « Les prolétaires disent "nous". Les Noirs aussi. Se posant comme sujets ils changent en "autres" les bourgeois, les Blancs. Les femmes […] ne disent pas "nous". » (1949, p. 18-19) Les critiques féministes des écrits autobiographiques ont également souligné l'importance d'un réseau de femmes dans la constitution d'un sujet au féminin. D'après Susan Friedman, le sujet féminin se construit et existe dans les relations que la femme entretient avec les autres : « *The self constructed in women's autobiographical writing is often based in, but not limited to, a group consciousness*. » (1988, p. 40-1). Comme Beauvoir, Friedman insiste en cela sur l'importance de réseaux dans lesquels les femmes peuvent se sentir moins isolées et établir enfin une voie de communication.

On le sait, au XIXe siècle la formation de telles communautés de femmes était encore relativement difficile, surtout pour les femmes dépourvues de renommée. Comme le remarque Beauvoir, c'est au XIXe siècle que la bourgeoisie « réclame la femme au foyer d'autant plus âprement que son émancipation devient une véritable menace », que la classe ouvrière considère les femmes comme de « dangereuses concurrentes » et que « la religion, la philosophie, la théologie [et] la science » cherchent systématiquement à prouver l'infériorité du sexe féminin (1949, p. 24). Vu le climat social de cette époque, les femmes n'avaient souvent que la lettre comme moyen d'accès à une communauté où, selon les paroles de Christine Planté, « elles n'étaient guère admises autrement » (1998, p. 17).

## L'affaire Dreyfus : création d'un réseau épistolaire au féminin

Pendant l'affaire Dreyfus, plus de 270 femmes ont envoyé des lettres à Émile Zola[1]. Dans leurs lettres, ces femmes inconnues, provenant d'origines et de classes sociales très variées, ont témoigné leur soutien ou leur condamnation pour la lutte de Zola contre l'antisémitisme et l'injustice. C'est également dans ces lettres qu'elles ont tissé, consciemment ou non, des liens avec les victimes de l'affaire, avec d'autres femmes ainsi que d'autres « victimes » d'injustices[2]. Écrire une lettre à Zola, nous le constaterons, leur donnait la possibilité de dire « nous » et de se joindre à toute une communauté de personnes animées des même sentiments. C'est en fait grâce à leurs lettres à Zola que ces femmes ont

[1] Le corpus est constitué à partir de plus de 20 000 lettres envoyées à Zola conservées, en photocopie ou sur microfilm, dans les archives Émile Zola déposées au Centre d'études du dix-neuvième siècle français Joseph Sablé à l'Université de Toronto. Les lettres de notre corpus appartiennent à la collection du docteur Brigitte Émile-Zola. Les extraits de lettres sont cités ici avec son aimable autorisation.

[2] Entre début décembre 1897 et fin février 1898, période qui marque le début de l'engagement public de Zola en faveur de Dreyfus et qui culmine avec le procès qui a suivi la publication de « J'accuse! », plus de deux mille lettres ont été envoyées à Zola. Parmi ces lettres, 271 (12 %) émanent de femmes.

pu créer un réseau virtuel au féminin[3]. « [L]a lettre », explique avec justesse Michel Lacroix, donne naissance et fait vivre les relations entre les membres d'un réseau; elle tend certes à réduire la distance entre eux, mais pas nécessairement, du moins n'a-t-elle pas pour but de l'effacer. Loin d'être écrite à rebours, à défaut d'une rencontre, la lettre est vue dans cette perspective comme le lieu où penser ensemble mais à distance » (1998, p. 120). Cette analyse des lettres de femmes envoyées à Zola cherchera donc à mettre en évidence le fait que « la lettre [est] l'une des formes majeures du lien social » (Lacroix, 1998, p. 111), et ce, particulièrement pour certaines femmes au XIX^e siècle.

## Lettres à Zola : les épistolières s'identifient à leurs consœurs

Dans leurs lettres à Zola, les épistolières sont nombreuses à considérer les conséquences de l'affaire non seulement sur Alfred Dreyfus, mais aussi sur toutes les personnes qui l'entourent : « ce pauvre Dreyfus, comme il m'empêche de dormir! », écrit une femme, « À la pensée de la femme et du frère de ce pauvre martyre [*sic*] notre cœur se serre souvent, bien souvent » [98 02 28b][4]. Zola et Dreyfus ne sont pas les seules victimes de l'affaire, les lettres de femmes en attestent : « Les meilleurs souhaits pour vous, comme pour le malheureux Dreyfus et sa pauvre Oh! Pauvre femme!! » [98 01a] On peut noter que, dans un nombre important des lettres, c'est le sort fait à Lucie Dreyfus qui semble préoccuper les épistolières : « je souffre en embrassant mon mari » [98 01 14g], avoue une épistolière, hantée par l'image de la malheureuse qui lutte pour retrouver le sien et lui rendre l'honneur. On pourrait même avancer que ces femmes s'identifient aux circonstances désespérées de l'épouse de Dreyfus : « cette pauvre Madame Dreyfus! », écrit une femme, « Comment fait-elle pour vivre encore, comment son cœur martyrisé ne se brise-t-il pas de douleur et d'angoisse! » [98 02 26a]. D'autres décrivent toutes les injustices que

[3] Jane Everett définit les réseaux épistolaires de la façon suivante : « ensemble des échanges épistolaires […] qui passent à un moment donné par un même "point" ou "noyau", en l'occurrence, un(e) même correspondant(e) » (1998, p. 128).

[4] Chaque lettre de ce corpus est identifiée par sa date d'envoi. Dans les cas où plusieurs lettres ont été envoyées le même jour, elles sont classées par ordre alphabétique selon le nom de l'expéditrice et la date d'envoi est suivie d'un a, b, c, etc.

subit Lucie Dreyfus, même nous semble-t-il, les plus anodines. Considérons la lettre suivante : « que Dreyfus soit coupable ou innocent, on [n']a pas le droit de le tourmenter d'une manière, qui rappelle les temps de l'inquisition, et qui va si loin, jusqu'à priver sa femme des lettres de son mari […] de quel droit tourmente-t-on cette malheureuse, qui a déjà tellement souffert, jusqu'à la priver de cette chère écriture » [98 01 24]. Une épistolière avance même que Zola assure la défense de Lucie Dreyfus et non pas de son époux : « Grand homme, qui défendez une malheureuse femme torturée par les monstres. Pauvre femme! » [98 01b]

Cet intérêt pour l'épouse de Dreyfus n'est pas limitée aux lettres à l'étude. D'autres historiennes ont également constaté que beaucoup de femmes françaises et étrangères s'intéressaient particulièrement à Madame Dreyfus (Sabiani, 1986; Cross, 1997; Cosnier, 1997; Blum, 1998). « L'affaire », écrit Françoise Blum, « est aussi une histoire de femmes, parce qu'elle est une histoire de justice, les droits de l'homme se déclinent au masculin comme au féminin. » (1998, p. 96) À la même époque, Colette Cosnier avance que c'est Madame Dreyfus qui encadre entièrement le compte rendu des procès dans le journal *La Fronde* (1997, p. 75). En effet, expliquent ces historiennes, Madame Dreyfus incarnait pour de nombreuses femmes au XIX^e siècle le martyre d'une épouse et d'une mère exemplaire, un supplice auquel les femmes s'identifiaient (voir Sabiani, 1983, p. 200). Même dans les quotidiens traditionnels, comme *L'Aurore*, on s'intéresse souvent à cette victime par association. On y publie, par exemple, un extrait d'une lettre écrite par Madame Guibert, une femme qui nous est aujourd'hui inconnue, dans laquelle elle ne prend pas parti pour Dreyfus, mais pour sa femme : « En protestant contre les raffinements de cruauté dont souffre Mme Dreyfus », écrit-elle, « à laquelle on soustrait l'écriture de son mari, les femmes accompliront un devoir d'épouse, de mère, de Française et de chrétienne. » (*L'Aurore*, 20 janvier 1898) Vu cet intérêt public pour Madame Dreyfus, on comprend pourquoi les épistolières écrivant à Zola s'imaginent facilement toutes les difficultés que l'épouse de Dreyfus doit endurer : « Je plains de toute mon âme Madame Dreyfus; car je me figure facilement combien je souffrirais à sa place. » [98 01 14f]

Certaines des femmes qui écrivent à Zola parlent également dans leurs lettres de l'épouse de ce grand écrivain. Or, si les épistolières pensent à Madame Zola, c'est surtout pour jeter des regards d'envie sur sa proximité avec le grand Zola : « Comme votre femme doit être fière de posséder un mari tel que vous » [98b 01b], écrit une correspondante. Une autre épistolière avoue ne vouloir rien de plus au monde que d'être la femme de Zola : « la femme qui veut que s'appeler Mme Zola[,] je comprends qu'elle soit fière car si le ciel est destiné à m'appeller [*sic*] comme ça je n'envierais rien à la lune ni au soleil. » [98 02 10] Le fait d'être envieuse de Madame Zola est en soi très significatif. Dans un premier temps, cette jalousie révèle à quel point les épistolières désirent se rapprocher de Zola, d'être aussi proche de lui que l'est vraisemblablement son épouse. Dans un second temps, envier Madame Zola est une façon de reconnaître, peut-être implicitement, le rôle que joue cette femme dans l'affaire. En effet, selon certaines épistolières, Madame Zola a une part dans la défense de Dreyfus puisqu'elle doit subir les mêmes attaques que son mari et lutter courageusement pour défendre leur réputation. Considérons la lettre suivante, dans laquelle l'épistolière met sur le même pied d'égalité Zola et son épouse : « La courageuse Madame Zola, qui n'a pas reculé d'assister aux débats si pleines [*sic*] de danger peut bien être fière du [nom] que vous deux avez illustré ensemble par un si rare et noble courage. » [98 02 13]

Vu cet intérêt marqué pour leurs consœurs, ce n'est pas un hasard que quelques épistolières aient également envoyé des lettres aux épouses de Zola et Dreyfus. Parmi les lettres déposées dans les archives Émile Zola pour la période couvrant l'affaire Dreyfus, deux lettres de femmes sont adressées à Madame Zola. Dans une lettre, l'épistolière exprime de l'admiration : « Il vous revient une part, Madame, de l'admiration que soulève M. Zola. Pour qu'un homme arrive à un tel degré de sincérité, de persévérance et de courage, il faut qu'il ait une compagne digne de lui. » [98 02 09] Dans l'autre, les propos sont moins laudateurs : « Madame, […] je ne veux pas vous tuer[,] votre mort serait trop douce mais je vous lancerais du vitriol à la figure pourque [*sic*] l'on puisse dire en vous voyant défigurée voila la femme de l'ignoble Zola. » [98 02 07a]

Une troisième lettre est destinée à Zola, mais se rapporte uniquement à Madame Dreyfus : « Puisque vous [vous intéressez] à lafaire [*sic*] Dr[e]yfus, je viendrai vous demendé [*sic*] ladresse [*sic*] de Madame Dreyfus. J'aurai quelque chose à lui confier au sujet de son marie [*sic*] [c]ertainement qui lui serai[t] bien agréable. C'est un secret que j'ai gardé jusqu'à présent. » [98 02 21d] Enfin, dans une quatrième lettre trouvée dans les archives, une correspondante de Zola nommée Vittoria Falta prétend, bien qu'il n'en reste aucune trace, avoir envoyé une lettre à Madame Dreyfus : « Un de ces derniers jours j'ai envoyé à l'adresse – Madame Dreyfus épouse du Capitaine Dreyfus déporté à l'Ile du Diable – Paris – une lettre recommandée. » [98 01 21][5] Cette épistolière n'est pas la seule à avoir cherché à communiquer directement avec l'épouse du condamné. Environ 30 % des plus de 3000 lettres et télégrammes déposés au fonds Dreyfus au Musée de Bretagne ont été envoyés à Lucie Dreyfus. Parmi ces 860 lettres, 383 (45 %) sont de femmes. Encore plus intéressant, dans l'inventaire des lettres envoyées à Lucie Dreyfus lors de l'affaire Dreyfus, apparaissent plusieurs noms de notre corpus de lettres. Il semblerait que plusieurs femmes qui ont écrit à Zola aient également éprouvé le besoin d'envoyer une lettre à l'épouse de Dreyfus[6].

Le fait d'adresser leurs lettres de soutien ou de condamnation à des personnes qui n'ont eu, à en croire le peu d'attention qu'on leur consacre encore aujourd'hui dans les livres d'histoire, qu'un rôle secondaire dans les procès de Zola et Dreyfus est révélateur. Écrire une lettre à Madame Zola répondait au désir de lui envier sa proximité à Zola ou pour reconnaître qu'elle s'était mise en campagne, comme son époux, pour prouver l'innocence de Dreyfus. Même la lettre qui condamne la participation de Madame Zola et qui menace de la défigurer avance l'idée que Madame Zola était impliquée, comme son mari, dans l'affaire. C'est aussi ce que révèlent les lettres envoyées à Madame Dreyfus. Ce n'était pas seulement Dreyfus la victime, son épouse a également été en butte à

[5] La lettre envoyée par cette épistolière, Vittoria Falta, n'a pas été trouvée dans la liste des lettres envoyées aux Dreyfus.

[6] Parmi celles-ci, on trouve Maria et Marie [98 01 13d], Emma Cagli [98 01 16b], Louise Ardin [98 02 06a], Madame Robert Godet [98 02 08d] et Cécile Hatzfeld [97 12 03].

la persécution d'une nation profondément antisémite : on lui avait enlevé son époux, on lui refusait toute communication (épistolaire) avec Dreyfus, on la croyait complice du crime de son mari… Pour les mêmes raisons qu'elles ont envoyé des lettres à Zola, des centaines de femmes ont écrit à Lucie Dreyfus, autre victime ou, selon l'opinion, autre coupable, et cherché à se rapprocher d'elle.

## Écrire ensemble : les épistolières se transforment en « nous »

Elles ont également tenté de se relier à d'autres femmes qui n'étaient pas impliquées directement dans l'affaire, mais qui se sont quand même senties assez impliquées pour écrire une lettre à Zola. Considérons, par exemple, les lettres où des épistolières ont choisi d'écrire ensemble. Un peu moins de 10 % des lettres de femmes envoyées à Zola pendant l'affaire Dreyfus ont une signature collective : « Quatre ou cinque [*sic*] demoiselles [qui] se sont réunies pour envoyer [à Zola] une adresse des jeunes filles de Vienne » [98 02 04c]. Cet acte collectif est significatif dans la mesure où il révèle que ces femmes partageaient une communauté d'intérêts; elles n'étaient pas seules à penser ainsi, affirment-elles dans une autre lettre : « Nous sommes un cercle de femmes furieuses de voir votre acharnement à la perte de la [F]rance. » [98 02 08]

Écrire ensemble ou parler au nom de plusieurs revient souvent dans les lettres de ces femmes. En quelque sorte, ces épistolières transforment le « je » en « nous », un acte, nous l'avons vu, lourd de conséquences pour les femmes qui veulent se faire entendre. En effet, plusieurs épistolières insistent sur le fait qu'elles parlent pour d'autres ou avec le soutien d'autres femmes : « Permettez à une inconnue de se faire l'interprète des sentiments d'enthousiasme qu'éveille votre conduite dans un petit groupe d'Italiennes. » [98 01 19a] En s'identifiant à une communauté, ces femmes peuvent donner plus de valeur à leurs propos. Cela ne suffit pas d'être trois jeunes filles de la Hollande qui soutiennent Zola, il faut être « un nombre innombrable de jeunes filles comme nous » [98 01 30a]. En plus d'universaliser leurs propos, le fait d'écrire *ensemble* et d'exprimer une opinion *partagée* était une façon, pour ces épistolières, d'établir des liens avec d'autres femmes, de confirmer l'existence d'une communauté de femmes. C'est en effet ce que nous révèle une épisto-

lière : « J'ai devant moi vos deux lettres (à la France et à la jeunesse, humanité, vérité, justice). […] Je les ai lues devant mes amies qui sont toutes de mon avis. » [98 01 29b, souligné dans le texte]

C'est sans doute aussi pour cette raison que ces épistolières parlent souvent des autres femmes écrivant à Zola. En premier lieu, il convient de comprendre comment elles savent qu'elles ne sont pas les seules à lui adresser une lettre et que, comme le note une épistolière, « tout le monde le fait » [98 01 24c]. Il s'avère que c'est Zola lui-même qui le leur divulgue. Dans une entrevue publiée dans *Le Petit journal* du 7 février 1898, par exemple, Zola fait la remarque suivante sur les milliers de lettres qu'il reçoit, notamment celles envoyées par des femmes :

> Dans toutes les classes sociales, depuis les ducs jusqu'aux artisans, jusqu'aux paysans, jusqu'aux cuisinières, dont le suffrage sans orthographe me parvient sur un papier taché de graisse, partout ma voix a fait écho. Des lettres […], qui me faisaient sourire, me venaient de femmes qui m'avaient aimé à quinze ans, qui me rappelaient des souvenirs de jeunesse […] mais la plus drôle est sans contredit celle d'une fille publique de Hollande qui, après son nom, a ajoutée naïvement ce qualificatif : « cocotte ».

En lisant les lettres envoyées à Zola pendant cette période, on constate que les femmes ont lu cet article. Voici la « réponse » qu'une de ses correspondantes lui adresse :

> Il y a huit jours à peu près je lu[s], sur le petit journal le compte rendu des attestations qui vous parvenaient, vous félicitant de votre attitude à l'égard du traître. Énumérant la profession de chacunes [*sic*] d'elles, vous citez qu'une cocotte résidant en Hollande vous a encouragé à poursuivre votre but... Des cuisinières qui vous faisaient parvenir leurs félicitations. C'est après avoir lu cet article que l'unes [*sic*] de ces dernières croit devoir vous répondre. [98 01 14][7]

Cette épistolière n'est pas la seule à reconnaître que Zola reçoit un « amas de lettres venant de la France et de l'Europe entière, qui louent

[7] Comme en témoigne la lettre que nous venons de citer, les lettres de notre corpus n'existent pas sans contact, elles sont la continuation d'un dialogue entamé par les lettres ouvertes et les entrevues de Zola. Il est donc possible de considérer les lettres de notre corpus comme faisant partie d'une correspondance « normale » dans la mesure où une véritable relation (épistolaire) existe entre Zola et ces épistolières.

ou bl[â]ment [son] attitude » [98 01 19]. En effet, elles sont nombreuses à parler des autres lettres qu'on lui envoie. En voici un exemple : « Je sais que tous les jours vous recevez de tous les points de l'Europe des quantités immenses de lettres. » [98 02 26b] En reconnaissant chez d'autres épistolières les mêmes sentiments qu'elles expriment dans leurs propres lettres, ces femmes soulignent qu'elles ne sont pas seules, qu'elles font partie d'une communauté par rapport à laquelle elles peuvent se définir.

Pour les mêmes raisons beaucoup de femmes se décrivent, dans leurs lettres à Zola, en tant que « juives » ou « persécutées ». Une femme commence sa lettre de la façon suivante : « je suis juive et c'est tout dire » [98 01 18b]. Une autre croit nécessaire de donner la description suivante d'elle-même : « Je ne suis qu'une pauvre juive russe. » [98 01 31] Une femme souligne être « une vieille femme pauvre (juive et veuve) » avant de remercier Zola d'avoir « adouci ses derniers jours, par [son] éloquence, [sa] générosité et par cet acte d'humanité qui est non pareil! » [98 02 26c] Ces femmes établissent en cela un réseau implicite avec tous les autres « misérables et persécutés » [98 01 20a] du monde qui sont reconnaissants du rôle de Zola dans l'affaire Dreyfus. Autrement dit, en précisant qu'elles sont nombreuses à écrire à Zola ou « juives », les épistolières peuvent dire « nous » et faire partie d'une plus grande collectivité qui fait l'objet de mesures de discrimination.

*

Dans cette analyse, nous avons vu que c'était grâce à des lettres envoyées à Zola que des connexions ont pu être faites entre femmes, entre juives, entre victimes. Zola était en quelque sorte le « hub », pour reprendre la terminologie d'Internet, par lequel des femmes se sont connectées pour pouvoir se joindre au réseau. Certes, il importe de souligner que ces liens entre femmes étaient forcément virtuels. En effet, à notre connaissance, celles-ci n'ont jamais pu se regrouper en dehors de la sphère épistolaire. Ce n'était que grâce à leurs lettres qu'elles pouvaient se rapprocher les unes des autres et être conscientes de l'existence d'une véritable communauté au féminin. Car, comme nous l'avons démontré, il ne peut y avoir de doute que ces épistolières

savaient qu'elles n'étaient pas les seules à écrire à Zola et que le fait de rédiger une lettre était une façon d'entrer en dialogue, certes par l'intermédiaire de Zola, avec d'autres femmes avec qui elles avaient une certaine affinité. Parfois, ces épistolières cherchent à créer des rapports individuels avec les acteurs, ou actrices, de l'affaire. D'autres fois, elles se rapprochent des autres femmes ou des autres victimes qui se sentent mêlées à l'affaire. Dans tous les cas, on voit que ces femmes reconnaissaient la valeur d'appartenir à une plus grande communauté, qu'elle soit réelle ou virtuelle.

## Bibliographie

BEAUVOIR, Simone. 1976 [1949], *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, t. I.

BLAND, Caroline et Máire CROSS. 2004, « Gender Politics: Breathing New Life into Old Letters », *in* Caroline et Máire Cross (eds), *Gender and Politics in the Age of Letter-Writing, 1750-2000*, Aldershot, Ashgate, p. 3-14.

BLUM, Françoise. 1998, « Itinéraires féministes à la lumière de l'Affaire », dans Michel Leymarie (dir.), *La Postérité de l'Affaire Dreyfus : dix études*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 93-101.

BRUNET, Manon. 2002, « Prolégomènes à une méthodologie d'analyse des réseaux littéraires. Le cas de la correspondance de Henri-Raymond Casgrain », *Voix et Images*, vol. XXVII, nº 2, hiver, p. 216-237.

COSNIER, Colette. 1997, « Les "Reporteresses" de la Fronde », dans Eric Cahm et Pierre Citti (dir.), *Les représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, p. 73-82.

CROSS, Máire. 1997, « Les représentations de l'Affaire Dreyfus dans le journal *La Fronde* entre décembre 1897 et septembre 1899 », dans Eric Cahm et Pierre Citti (dir.), *Les représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, p. 83-90.

EVERETT, Jane. 1998, « Réseaux épistolaires : le cas du Québec dans les années trente », dans Benoît Melançon (dir.), *Penser par lettre*. *Actes du colloque d'Azay-le-Ferron*, Montréal, Fides, p. 125-144.

FRIEDMAN, Susan Stanford. 1988, « Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice », dans Shari Benstock (dir.), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, p. 34-62.

GRASSI, Marie-Claire. 2000, « Introduction », dans Marie-Claire Grassi (dir.), *Épistolaire/Epistolary Writing*, *L'Esprit Créateur*, hiver, vol. XL, nº 4, p. 3-6.

JOVICIC, Jelena. 2000, « Les réseaux épistolaires (1850-1900) : un espace virtuel », dans Marie-Claire Grassi (dir.), *Épistolaire/Epistolary Writing*, *L'Esprit Créateur*, hiver, vol. XL, nº 4, p. 68-79.

LACROIX, Michel. 1998, « Du réseau comme communauté secrète : Paulhan, la NRF et le Collège de sociologie », dans Benoît Melançon (dir.), *Penser par lettre*, *actes du colloque d'Azay-le-Ferron*, Montréal, Fides, p. 107-123.

PERROT, Michelle. 2001, « La Fronde des femmes au temps de l'Affaire Dreyfus », dans Kathryn Grossman *et al*. (dir.), *Confrontations: Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Rodopi, p. 287-300.

PLANTÉ, Christine. 1998, « Introduction », dans Christine Planté (dir.), *L'épistolaire, un genre féminin*, Paris, Honoré Champion, p. 11-23.

SABIANI, Julie. 1983, « Féminisme et Dreyfusisme », dans Geraldi Leroy (dir.), *Les écrivains et l'affaire Dreyfus*, Actes du colloque organisé par le Centre Charles Peguy et l'Université d'Orléans, Paris, PUF, p. 199-206.

**Margot IRVINE**

## Une Académie de femmes?

Dans une entrevue publiée dans le *Petit Journal*, l'auteure Mme Daniel Lesueur se demande pourquoi les femmes de lettres tentent de se faire admettre à l'Académie française. Elle déclare que c'est une institution qui a perdu son prestige et incite plutôt les femmes à se mettre à part et à « faire du neuf ». Elle les encourage à créer une nouvelle académie qui serait différente : « L'Académie des hommes donne des prix de vertu, n'en donnons pas. Elle s'occupe du dictionnaire, laissons-le lui. Trouvons le but qui expliquera l'existence de l'Académie des femmes et bientôt elle naîtra. » (dossier « Académie », Paris, Bibliothèque Marguerite Durand). Le vœu exprimé par Mme Lesueur est réalisé deux ans plus tard, en 1904, avec la fondation, par un groupe de femmes de lettres, du prix Vie heureuse qui, en 1919, devient le prix Femina. Le jury du prix Vie heureuse n'a jamais revendiqué le titre d'« Académie », mais depuis ses débuts, il en a adopté toutes les fonctions. Cette étude se propose d'examiner, dans un premier temps, comment on pourrait considérer le jury du Prix Femina comme une Académie de femmes et, dans un second temps, dans quelle mesure la création de cette communauté littéraire féminine a facilité l'accès des femmes de lettres au pouvoir culturel officiel en France.

La question de l'admission possible des femmes à l'Académie française a été débattue tout au long du XIX^e siècle. Bien avant Mme Lesueur, George Sand avait aussi rejeté l'idée de poser sa candidature à l'Académie parce qu'elle considérait que « les sénats littéraires sont condamnés à disparaître dans un temps donné » et que « le privilège d'appartenir à une assemblée d'élite n'est qu'un stimulant très secondaire » (1996, p. 65). En 1863, quand Sand a écrit ces lignes, sa carrière était déjà bien établie et le titre d'académicienne n'aurait pas ajouté grand-chose à son éclat. De fait, à l'époque, la déclinaison de ce terme au féminin lui aurait certainement valu un peu de ridicule et Sand avait prudemment jugé qu'un fauteuil académique ne valait pas la controverse qu'elle aurait occasionnée. Comme le note James F. English, les

symboles de consécration littéraire tels les prix ou les académies profitent certes à ceux et à celles qu'ils récompensent et reconnaissent, mais aussi parfois à ceux et à celles qui s'éloignent des centres bureaucratiques de la culture pour maintenir leur indépendance et qui voient, grâce à cette indépendance, leur prestige culturel augmenter, ce qui serait le cas de Sand (voir 2005, p. 41).

Toutefois, le prestige culturel offert par l'Académie a été sollicité par de nombreuses femmes de lettres. À la fin du siècle, en 1893, Pauline Savari, romancière et directrice d'un journal appelé *L'Abeille féministe internationale*, s'est proposée pour le fauteuil d'Ernest Renan, forçant ainsi l'Académie à se prononcer sur la question de l'admission possible des femmes. En réponse, l'Académie a écrit qu'elle ne considérait pas que ses traditions lui permettaient même d'examiner la question et elle refusa de discuter du sujet (1996, p. 86). Il faudra attendre 1971 pour que l'Académie française enregistre comme valable une candidature féminine (celle de Françoise Parturier, journaliste) et qu'elle admette comme valide un vote en faveur d'une femme. Ce n'est que dix ans plus tard, en 1981, qu'a lieu la réception de Marguerite Yourcenar, première femme à siéger à l'Académie française.

Puisqu'il était manifestement impossible pour une femme de se faire admettre à l'Académie française à la fin du XIX^e siècle, il n'est pas surprenant que les femmes aient maintes fois discuté de la possibilité de créer leur propre académie. Au tournant du siècle, cette question se posait sérieusement puisque les femmes de lettres étaient de plus en plus nombreuses à vivre de leur plume. De plus, elles suivaient peut-être dans la presse le processus de création d'une autre académie privée qui leur aurait servi d'exemple. Il s'agit de l'Académie Goncourt, envisagée dans le testament d'Edmond de Goncourt dès 1874, mais dont il était publiquement question depuis la mort du romancier en 1896.

En 1902, le *Journal des débats* et la revue *Femina* ont organisé un plébiscite demandant à leurs lecteurs et lectrices les noms des 40 femmes qui, à leur avis, devraient former une Académie féminine idéale. Les lecteurs et lectrices ont participé en grand nombre à ce vote, les revues ayant reçu un total de 8 277 suffrages. Les résultats de ce scrutin (voir

l'annexe 1) voient Sarah Bernhardt élue en première place avec la quasi-unanimité des votes. Ce plébiscite a déclenché dans la presse une série d'articles à propos de l'intérêt de passer à l'étape suivante et de créer, à partir de cette académie féminine idéale, une académie féminine réelle. Bien que le courrier des lectrices du magazine *Femina* indique que celles-ci auraient été en faveur de la création d'une telle académie, la majorité des quarante femmes élues à l'Académie virtuelle se sont prononcées contre l'idée. Elles avancent une grande variété de raisons pour expliquer leurs hésitations. Georges de Peyrebrune se plaint que le groupe ainsi constitué serait trop hétérogène; Madeleine Lemaire, Mme Edmond Rostand et Jeanne Marni émettent des doutes sur le rôle possible d'une telle Académie et, finalement, Marie-Anne de Bovet soutient qu'il serait préférable que les femmes soient admises aux institutions existantes (1902, p. 316-317).

Toutefois, l'exclusion des femmes des institutions existantes devient encore plus apparente l'année suivante, en 1903, quand le premier jury du prix Goncourt est constitué de dix hommes de lettres. Non seulement les femmes sont exclues du jury, mais il semble également que leurs ouvrages ne soient pas pris en considération pour le prix. Plusieurs pensaient que le premier prix Goncourt aurait dû être décerné à la poète Anna de Noailles, et non pas à l'auteur inconnu, John-Antoine Nau, qui l'a reçu. La poésie de la Comtesse de Noailles est exclue par le jury parce que les statuts du Prix Goncourt précisent qu'il peut seulement être décerné à un ouvrage de fiction. L'année suivante, en 1904, un des livres qui était sérieusement en lice pour le Prix Goncourt fut un roman, *La Conquête de Jérusalem*, de Myriam Harry. Bien que le livre soit très bien reçu par la critique, les jurés de l'Académie Goncourt ne semblent pas l'avoir pris au sérieux et quelques membres du jury ont fait des commentaires misogynes à propos du roman et de son auteure. Pierre Descaves, le fils de Lucien Descaves, qui faisait partie du premier jury Goncourt, s'est rappelé que « Huysmans trouvait que la littérature se féminisait suffisamment sans qu'il fût opportun d'offrir une prime aux chères "consœurs" » (1949, p. 159). Le prix Goncourt de 1904 fut donc attribué à Léon Frapié, autre auteur aujourd'hui inconnu, pour son roman, *La Maternelle.*

## Un nouveau prix littéraire

Dans cette controverse, Madame Caroline de Broutelles, jeune directrice d'un magazine pour femmes nommé *La Vie heureuse*, fondé en 1902, a trouvé le soutien nécessaire pour établir un autre prix littéraire, dont le jury serait composé uniquement de femmes de lettres (voir annexe 2 pour une liste des membres du premier jury). Presque toutes les femmes de lettres élues à l'Académie féminine idéale deux ans plus tôt ont accepté de participer à ce jury. On pourrait soutenir que le premier jury du prix Vie heureuse a été constitué en grande partie à partir des résultats du plébiscite de 1902. Beaucoup de ces femmes avaient publié des romans ou des articles dans les deux grands magazines féminins du tournant du siècle, *Femina* (Pierre Lafitte) et *La Vie heureuse* (Hachette). Elles reconnaissaient sans doute le rôle important que ces magazines jouaient dans la représentation croissante des femmes dans l'univers des lettres (2003, p. 51) et elles comprenaient que ce nouveau prix aurait le même but : pallier l'insuffisance de consécration des ouvrages des femmes de lettres à l'époque.

Dans *The Economy of Prestige*, James English montre que les nouveaux prix littéraires naissent souvent de l'exclusion perçue par un groupe des possibilités de reconnaissance littéraire existantes. Le prix Vie heureuse est l'un des premiers prix à être fondé dans le but de contester les avenues de consécration existantes. Le nombre de prix culturels a beaucoup augmenté dans ce qu'English nomme « l'ère post-Nobel ». Il explique la prolifération des prix ainsi : « *Every prize that declares or betrays a social agenda opens the door to new prizes claiming greater purity of aesthetic judgement, while every prize claiming such purity opens the door to new and more explicit articulations of artistic value with the social good.* » (2005, p. 60) En 1904, les prix littéraires significatifs en France étaient les prix décernés par l'Académie française et le tout nouveau prix Goncourt. Le jury fondateur du prix Vie heureuse distingue son prix de ces autres comme suit :

> Les prix de l'Académie sont, de par la volonté de leurs fondateurs, attribués à des œuvres strictement définies. Les Goncourt, en fondant par leur testament un prix simplement attribué, sans qu'il fût posé de candidature, après débats et par le vote, à un homme de lettres, auteur du meilleur roman de l'année, ont

> créé une autre spécialisation. Dans le seul champ des œuvres d'imagination, les clauses de leur testament éliminent encore les poètes. Et vraisemblablement le prix ne sera jamais attribué à une œuvre de femme. Il appartenait à des femmes de supprimer, avec les autres, cette double restriction. Le prix de cinq mille francs, dit prix Vie heureuse, qui est attribué chaque année par un jury composé de femmes de lettres, est destiné au meilleur ouvrage de l'année, imprimé en langue française, que l'auteur soit un homme ou une femme, qu'il soit écrit en vers ou en prose. (2000, p. 237)

Les femmes du jury du prix Vie heureuse se nomment le « Comité du prix Vie heureuse ». Elles ne se désignent jamais comme étant une académie. Cependant, le jury fonctionne exactement comme s'il en était une. Selon James English, le premier rôle de toute académie est de juger du talent. Dès la création d'une académie, afin d'exercer concrètement ce rôle d'arbitre, concours, prix et médailles sont mis en place et sont distribués aux artistes dont la production répond le mieux aux critères définis par l'académie (voir 2005, p. 39). Puisque le jury du prix Vie heureuse a été constitué dans le but de récompenser le meilleur ouvrage de l'année par un prix, ce jury se pose d'emblée comme une académie. De plus, le jury indique, dans le premier article de ses statuts, que son but principal est « d'encourager les lettres et de rendre plus étroites les relations de confraternité entre les femmes de lettres » (1952, p. 242).

Une académie est aussi un réseau social qui favorise la création de liens de confraternité. C'est sans doute afin d'encourager la création de ces liens qu'il fut décidé que le comité se composerait de 22 membres, deux fois le nombre qui siège à l'Académie Goncourt. De toute évidence, le comité Vie heureuse a eu beaucoup de succès dans la création de liens entre ses membres. Le réseau formé est évident dans des publications collectives comme le *Cahier des Muses,* publié à Genève en 1922 avec des contributions de presque toutes les femmes du jury Femina. Nous trouvons aussi plusieurs exemples d'auteures plus âgées, les doyennes du jury, qui encouragent les femmes de lettres de la génération suivante. À titre d'exemple, Jane Dieulafoy, membre du jury Vie heureuse de 1904 à 1916, a écrit des comptes rendus des ouvrages de ses jeunes consœurs Mary Duclaux et Myriam Harry. Elle a aussi publié une brochure à propos de l'œuvre littéraire d'une autre jeune collègue au jury, Anne Barratin (voir Dieulafoy, 1912).

Puisque le Comité du prix Vie heureuse se donne le droit de juger du talent et qu'il tente de créer des relations de confraternité entre femmes de lettres, pourquoi ne revendique-t-il pas, pour ce réseau de femmes, le titre d'académie? Dans son article « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », Sylvie Ducas note à quel point il était transgressif à l'époque, pour ce groupe de femmes, de seulement se réunir et se constituer juges du talent littéraire : « Qu'un groupe de femmes s'octroie le pouvoir d'exprimer un suffrage à une époque où les femmes mariées sont encore, aux yeux du droit et de la loi, des "incapables majeures" entièrement soumises à l'autorité de leur époux n'est sans doute pas sans incidence sur le sentiment d'incongruité à les voir s'ériger en jury littéraire. » (2003, p. 58)

## Le magazine *Vie heureuse*

À ses débuts, le prix Vie heureuse manquait de prestige; c'est là un facteur important qui explique l'hésitation à revendiquer le titre d'Académie. Le magazine *La Vie heureuse* n'était pas une publication littéraire et les prix qu'on associait traditionnellement au journal étaient des concours entre les lectrices dans des domaines typiquement domestiques (meilleure recette, plus belles fleurs, etc.). Est-ce que ce prix allait être un autre prix d'amateur, allant dans le même sens? De plus, on accusait le prix d'être un prix publicitaire, créé pour vendre des exemplaires du magazine *Vie heureuse*, et il y avait certainement là une part de vérité. Le magazine *Vie heureuse* appartenait à la maison Hachette et les 5 000 francs qui récompensaient le lauréat du prix provenaient du budget de la maison d'édition et témoignent de sa reconnaissance de l'importante valeur économique de la presse féminine. À l'époque, il y avait des précédents de prix et de concours lancés pour vendre des journaux, le plus célèbre exemple étant la création de la course cycliste le Tour de France, organisé pour la première fois en 1903 dans le but premier de vendre des exemplaires du journal sportif *L'Auto*.

Nous avons donc affaire à un prix essentiellement publicitaire, qui manque d'autant plus de prestige à cause de son association avec les bas bleus de l'époque. English note que le prestige d'un prix dépend

beaucoup du prestige de ses juges : « *The status of the judges guarantees the stature of the prize […] and the stature of the prize guarantees the honor associated with judging it.* » (2005, p. 123) En dépit de sa position de départ peu favorisée, ce prix est devenu le très convoité Prix Femina que nous connaissons aujourd'hui grâce à la capacité des membres du jury à reconnaître et à récompenser le talent littéraire. Les prix littéraires s'associent le prestige de leurs lauréats et c'est ainsi, par la justesse répétée de ses choix, qu'un prix voit son étoile monter (2005, p. 124). Un article paru dans *Le petit parisien* en 1914 témoigne de la montée de la fortune du prix Vie heureuse au cours de sa première décennie d'existence, et reconnaît a posteriori la fonction « académique » du jury du Prix Vie heureuse :

> On avait un peu « souri », sur le boulevard et dans les cafés où l'on tient des parlotes littéraires, quand, il n'y a pas tout à fait dix ans, l'Académie des femmes de lettres fut fondée sous le titre modeste de « Comité du Prix de la Vie heureuse ». On l'avait, pas très drôlement, baptisée le « Rayon des Bas-Bleus ». Et puis, on passa à un autre genre d'exercice… Puisque cette académie était pourvue d'argent, et qu'elle distribuait des prix littéraires, on lui fit de beaux sourires : mais la paradoxale assemblée ne se montra pas autrement émue de ces grâces intéressées. Elle alla chercher par la main, sans se préoccuper des « coteries » arrivistes, les timides, les maussades inconnus qui lui parurent mériter les flatteuses distinctions dont elle disposait, et elle affirma ainsi sa volonté bien arrêtée de ne récompenser que le talent. (1914)

Dans le palmarès de débutants en littérature couronnés par le Comité du Prix Vie heureuse-Femina figurent Romain Rolland, Edmond Jaloux, Marguerite Audoux, Roland Dorgelès, Georges Bernanos et Antoine de Saint-Exupéry. D'autres indices du prestige croissant du Prix vie heureuse se trouvent dans la correspondance des membres du jury. Ces femmes recevaient régulièrement des lettres d'auteurs célèbres ou de critiques influents sollicitant l'appui du jury pour un candidat particulier. Une première lettre allant dans ce sens date de 1908, à la troisième édition du prix. Il s'agit d'une réponse de Marcelle Tinayre à une lettre d'un critique du *Figaro* qui lui avait écrit pour solliciter son appui en faveur d'un auteur qui ne figure pas, en fin de compte, dans le palmarès du prix (dossier « Tinayre », Bibliothèque Marguerite Durand). Myriam Harry a publié une lettre qu'elle avait reçue de Pierre Loti en 1911, qui appuyait le roman couronné de Louis de Robert. Cette lettre

publiée augmente le prestige culturel de Harry en rendant publique la dette de Loti envers elle (1954, p. 9). La correspondance de Judith Cladel, membre du jury de 1916 à 1958, contient des lettres de Paul Valéry et de Colette, entre autres, qui ont usé de leur influence auprès de ce membre influent du jury pour appuyer des romans qui, malgré leur intervention, ne figurent pas dans le palmarès Femina (Fonds Cladel, Lilly Library, Indiana University). La correspondance des membres du jury contient aussi des lettres de remerciement des lauréats annuels du prix, ainsi que des lettres de ceux et celles qui n'ont pas obtenu le vote du jury, mais qui sont reconnaissants d'avoir vu leur candidature appuyée, au moins au premier tour.

## Un plus grand accès au pouvoir culturel?

Est-ce que la création de ce jury et de ce prix a facilité, à l'époque, l'accès des femmes au pouvoir culturel? Certains soutiennent que non. Par exemple, dans ses souvenirs, Pierre Descaves suggère que les femmes de lettres auraient été considérées plus sérieusement pour le Prix Goncourt « si, à l'imitation du Prix Goncourt, ne s'était fondé, dès 1904 [...] un autre prix, le Prix Vie Heureuse [...], attribué par un jury féminin. On pensait que ce "pendant" du Goncourt ne manquerait pas de donner aux "chères consœurs" les compensations de gloire et de succès que les Dix étaient présumés ne pas vouloir leur accorder. » (1949, p. 160) Le prix Vie heureuse a récompensé douze ouvrages de femmes avant que le prix Goncourt n'aille, en 1944, pour la première fois à une femme. C'est vrai qu'il a donc récompensé pendant cette période plus d'œuvres d'hommes que d'œuvres de femmes, mais chaque édition du prix a permis aux femmes de lettres d'exprimer publiquement leur jugement sur la littérature de leur époque, une liberté dont elles ne jouissaient pas avant 1904. La correspondance du jury révèle à quel point leur rôle était épuisant et ingrat. Madame de Saint-René Taillandier écrit par exemple à sa consœur au jury Judith Cladel : « Heureusement que nous avons fait deux heureux au Femina — l'éditeur et l'auteur — car pour ce que nous récoltons nous-même du Prix Femina ce n'est pas lourd… sauf le homard et les yeux fatigués! » (lettre du 13 janvier 1956, fonds Cladel, Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington). La correspondance révèle aussi les joies

associées à ce travail. Un autre exemple se trouve dans une lettre de Claire Sainte-Solive à Cladel :

> Je pense très souvent à vous. Je vous imagine perdue au milieu des livres et lisant à satiété (sans doute au-delà) pour que votre candidat soit réellement le meilleur. […] J'espère reprendre, dès l'été prochain, nos causeries sur le divan. J'en partais toujours heureuse et enrichie. (lettre du 6 novembre 1956, fonds Cladel, Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington)

La participation à cette « académie » offrait la possibilité d'échanges intellectuels agréables et enrichissants, et aussi une part de pouvoir dans l'institution littéraire. C'est à cause de cette acquisition graduelle d'un certain pouvoir culturel que la constitution du jury du prix Vie heureuse nous semble être à la fois un réseau important pour les femmes de lettres et un moment clé dans l'histoire de l'accès des femmes au pouvoir culturel en France.

## Bibliographie

DESCAVES, Lucien. 1949, *Mes Goncourt*, Paris, Calmann-Lévy.

DIEULAFOY, Jane. 1912, *L'Œuvre littéraire de Madame Barratin*, Paris, Alphonse Lemerre.

DUCAS, Sylvie. 2003, « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », *Recherches féministes*, vol. 16, nº 1, p. 43-95.

ENGLISH, James F. 2005, *The Economy of Prestige*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

*Guide des prix littéraires, lauréats, primes, jurys, règlements*, Paris, Cercle de la librairie, 1952-.

GURY, Christian. 1996, *Les Académiciennes*, Paris, Éditions Kimé.

HARRY, Myriam. 1954, « Souvenirs du Femina », *Le Prix Femina, 1904-1954, Album du cinquantenaire*, Paris.

LARGARDÈRE, Paul. 1914, « Académiciennes! "Le Rayon des Bas-Bleus" », *Le petit parisien*, 5 juin.

L'HEUREUX, Marcel. 1902, « Une Académie Féminine : Peut-elle passer à la réalité? », *Femina*, nº 42, 15 octobre.

QUELLA-VILLÉGER, Alain. 2000, *Belles et rebelles : Le Roman vrai des Chasteau-Tinayre*, Bordeaux, Aubéron.

Annexe 1

**« L'académie féminine idéale » (selon les résultats de 8 277 suffrages recueillis par le *Journal des débats* et *Femina* et publiés dans la revue *Femina*, n° 39, 1er septembre 1902)**

Ont obtenu : MMmes

| | |
|---|---|
| 1. Sarah Bernhardt : 8 276 | 2. Madeleine Lemaire : 7 825 |
| 3. Louise Abbéma : 7 803 | 4. Daniel Lesueur* : 7 691 |
| 5. Augusta Holmès : 7 413 | 6. Duchesse d'Uzès : 7 409 |
| 7. Séverine* : 7 047 | 8. Jeanne Marni* : 6 996 |
| 9. Réjane : 6 917 | 10. Juliette Adam* : 6 808 |
| 11. Sœur Candide : 6 767 | 12. Edmond Rostand* : 6 541 |
| 13. Gyp : 6 497 | 14. Alphonse Daudet* : 6 106 |
| 15. Lucie Félix-Faure* : 6 104 | 16. Delna : 5 913 |
| 17. Bariet : 5 778 | 18. Georges de Peyrebrune* : 5 205 |
| 19. Bréval : 5 184 | 20. Georges Charpentier : 5 167 |
| 21. Ctesse Mathieu de Noailles* : 5 001 | 22. Judith Gautier* : 4 883 |
| 23. Demont-Breton : 4 779 | 24. Jean Bertheroy* : 4 761 |
| 25. Comtesse Greffulhe : 4 723 | 26. Marie-Anne de Bovet : 4 708 |
| 27. Achille Fould : 4 673 | 28. Calvé : 4 616 |
| 29. Cécile Chaminade : 4 608 | 30. Jane Dieulafoy* : 4 527 |
| 31. Carette : 4 521 | 32. Vicomtesse de Trédern : 4 517 |
| 33. Segond-Weber : 4 489 | 34. Gabrielle Réval* : 4 492 |
| 35. Baronne de Baye : 4 385 | 36. Jacques Vincent : 4 331 |
| 37. Georgette Leblanc : 4 303 | 38. Leconte de Nouy : 4 216 |
| 39. Octave Feuillet : 4 197 | 40. Jeanne Schutz : 4 191 |

* Membre du futur comité du prix La Vie heureuse

Annexe 2

**Membres du premier « Comité du prix *La Vie heureuse* »** (avec la durée de leur mandat)

| | |
|---|---|
| 1. Juliette Adam (1904-1936) | 2. Arvède Barine (1904-1907) |
| 3. Thérèse Bentzon (1904-1907) | 4. Mme Jean Bertheroy (1904-1924?) |
| 5. Caroline de Broutelles (1904-1940) | 6. Mme Catulle Mendès (1904-1954) |
| 7. Mme Pierre de Coulevain (1904-années 20) | 8. Julia Daudet (1904-1940) |
| 9. Lucie Delarue-Mardrus (1904-1945) | 10. Jane Dieulafoy (1904-1916) |
| 11. Mary Duclaux (1904-1935?) | 12. Claude Ferval (1904-1929?) |
| 13. Lucie Félix-Faure-Goyau (1904-1913) | 14. Judith Gautier (1904-1910) |
| 15. Daniel Lesueur (1904-années 20) | 16. Jeanne Marni (1904-années 20) |
| 17. Anna de Noailles (1904-1933) | 18. Mme Georges de Peyre-brune (1904-1917) |
| 19. Marguerite Poradowska (1904-1924?) | 20. Gabrielle Réval (1904-1938) |
| 21. Mme Séverine (1904-1929) | 22. Marcelle Tinayre (1904-1945) |

**Michael FINN**

## Rachilde : Une décadente dans un réseau de bas-bleus

Le 10 juillet 1884 paraît dans le *Gil Blas* un entrefilet signé Jeanne Thilda annonçant la création d'un club de bas-bleus dont elle est la présidente[1]. Pour ce premier repas mensuel, M^me^ Thilda a invité Barbey d'Aurevilly qui, croyant à un piège, refuse avec élégance ce qu'il appelle « le plus inacceptable des dîners ». Plusieurs journaux envoient des reporters. Joseph Gayda, de *L'Événement* (11 juillet), choisit de décrire la scène plutôt comme un défilé de mode, cataloguant les corsages, celui-ci « complaisamment ouvert », celui-là « garni de jais », un autre « largement échancré » et « parsemé de perles gris acier ». Une des participantes, Camée (Marguerite d'Aincourt), déploie « un charmant petit minois toujours en éveil, éclairé de deux beaux yeux pers, sous un flot de cheveux châtains […]. Toilette des plus simples : une robe d'étamine blanche simplement ourlée, sans autre parure qu'un bouquet. »

Pour sa part, Jeanne Thilda souligne les publications et affiliations professionnelles de ses collègues et son bilan nous montre qu'il y a encore du travail de déblayage à faire quant à l'étendue et à l'influence du journalisme féminin durant cette période :

> J'ai l'honneur d'être la Présidente d'une foule de jolies femmes brunes ou blondes, signant des romans, des pièces, des articles de noms connus, sinon tout à fait célèbres […]. Citons celles qui veulent bien être nommées et que la publicité n'effraie pas trop : Paul de Charry du *Pays*; Camée, de la *Patrie*; Camille Delaville de la *Presse* et de *l'Opinion nationale*; Georges de Peyrebrune, très félicitée de l'issue de son procès avec Sarah Bernhardt; Maurice Reynold, Gustave Aller, l'auteur du *Bleuet*; Olympe Audouard, la directrice du *Papillon*; M^me^ Bloch, statuaire, et votre servante, Thilda. De plus, quelques jolies femmes du monde, des débutantes dans les lettres. (*Gil Blas*, 10 juillet 1884)

[1] Jeanne Thilda est le pseudonyme de madame Arthur Stevens, née Mathilde Kindt. Elle a publié un très grand nombre de nouvelles dans le *Gil Blas* entre fin 1881 et 1884, rivalisant par le nombre et quelquefois par la grivoiserie avec Catulle Mendès. Maupassant loue sa collection, *Pour se damner* (1883), l'appelant « un recueil de fines nouvelles, joyeuses, bien nées, un peu poivrées parfois » (cité par Delaisement, t. II, p. 145).

Est-ce que Marguerite Eymery, c'est-à-dire Rachilde, était l'une de celles dont on a tu le nom parce que la publicité l'effrayait trop[2]? Le fait est qu'elle aurait pu se sentir tout à fait à l'aise dans le groupe, car elle connaissait et fréquentait le salon de trois de ces bas-bleus, Camille Delaville, Georges de Peyrebrune et Élisa Bloch[3]. Mais si elle ne voulait pas qu'on signale sa présence, c'était tout probablement à cause de la tempête qui allait se déchaîner à propos de *Monsieur Vénus,* qui venait tout juste de paraître et dont le *Gil Blas* avait dit, dix jours plus tôt : « Voici un roman terriblement hardi, plus que hardi peut-être. » (1er juillet 1884)

L'image qu'on se fait de la Marguerite Eymery de *Monsieur Vénus* est celle d'une jeune femme portant costume d'homme, signant « Rachilde, homme de lettres », et s'affichant dans les bals publics soit avec une prostituée à son bras (Hawthorne, 2001, p. 117), soit en compagnie de figures excentriques comme Jean Lorrain, qui l'accompagne au Bal des Quat-z-Arts ne portant qu'un maillot de lutteur, rose et collant, ainsi qu'un cache-sexe en peau de panthère (Rachilde, 1947, p. 24-28). Ainsi, malgré les multiples protestations de virginité de la jeune femme, les journalistes ne trouvent que trop facile d'imaginer qu'elle pratique toutes les perversités qu'elle exhibe dans ses romans. Cependant, comme nous allons le voir, il y a aussi une Rachilde bas-bleu. Et on aurait peut-être dû s'y attendre, car depuis Janet Beizer (1994, p. 258-260), la critique ne cesse de rester consternée devant l'ambivalence de ses livres : ceux-ci prônent le néant de la famille, le refus de la maternité et le renversement des relations de pouvoir dans

[2] Un autre reportage sur le dîner, signé Adèle de Chambry (*La Presse*, 15-16 juillet), mentionne la présence d'une Mlle X qui « a beaucoup de talent… et demande qu'on ne parle pas d'elle ». Est-ce Rachilde?

[3] Camille Delaville, pseudonyme de Camille Chartier, romancière, journaliste, fondatrice de la *Revue Verte*, qu'on donnait pour l'une des dernières secrétaires d'Alexandre Dumas; Georges de Peyrebrune, née Mathilde Marie Georgina Élisabeth de Peyrebrune, auteure de quelque 35 romans. La statuaire Élisa Bloch, née Marcus (1848-1904), débuta au salon de 1878 et exécuta de nombreux bustes, entre autres ceux de Camille Flammarion et de l'actrice Léonide Leblanc, amie de Rachilde. Jean Lorrain la décrira comme « une peintresse de talent, une brune éphébique à la tête de faunesse inquiétante et lascive et une amie de Barbey d'Aurevilly » Lettre à Charles Buet, citée par Gautier (1935, p. 34).

les rôles sexuels, mais ils démontrent en même temps une certaine complicité avec les valeurs traditionnelles. C'est, par exemple, Raoule de Vénérande qui rêve de créer un nouveau vice — la femme virile qui prend un homme efféminé pour maîtresse —, mais qui, par la suite, se sent obligée de rentrer dans la norme en épousant son amant. Épousailles ironiques, ou récapitulation involontaire du cliché social?

Rachilde entretient avec le bas-bleuisme, comme avec les femmes, une relation conflictuelle et ces conflits vont se manifester à l'intérieur de l'un des réseaux de bas-bleus dont elle fait partie, mais également dans l'apparition de ce que j'appellerais un « anti-réseau » formé de femmes mystifiées ou indignées par la légende que Rachilde se complaît à construire. On voit ces distinctions se dessiner dans la préface du roman *À mort*, où Rachilde parle en bien de son amie Camille Delaville, qui n'a pas fermé son salon à Rachilde après *Monsieur Vénus* (p. xxi), mais parle en mal d'autres bas-bleus « savants et pédants » (p. xiv).
Pourquoi cet antagonisme vis-à-vis des femmes? Rachilde l'attribue à sa relation avec sa mère, Gabrielle Eymery, une personne qu'elle décrit comme égoïste, fantasque et quelquefois incohérente, sur qui elle n'a jamais pu compter. Mais c'est aussi les dehors de la femme et son besoin sournois de séduire qui irritent Rachilde. Dans *Le Mordu*, une remarque assez viscérale semble représenter son attitude envers la féminité : « [T]oujours la femme, luxueuse, menaçante, la femme avec la futilité de son enveloppe, la rigueur de ses lois, la lâcheté de ses goûts […]. Elles ne pens[ent] point. » (p. 10-11)

## Le réseau familial

C'est cette mère parfois si peu raisonnable qui a coordonné, tant bien que mal, le premier réseau féminin dans lequel Rachilde a évolué. Le père de Gabrielle, le grand-père maternel de Rachilde, Urbain Feytaud, avait des relations au sein de la presse. Il avait été directeur d'un journal périgourdin et avait dirigé *Le Courrier du Nord* à Valenciennes. C'est sans doute par le biais de ses contacts que la famille Feytaud fait la connaissance du correspondant du *Figaro* en Dordogne et que Gabrielle Eymery se fait inviter avec sa fille au bureau parisien du directeur, Villemessant. Celui-ci s'esclaffe et envoie promener les visi-

teurs provinciaux quand on lui propose pour le grand journal une nouvelle intitulée « Le Chat jaune », écrite par l'adolescente. C'est la même Gabrielle qui assure à l'éditeur Dentu que Rachilde n'écrit pas ses propres livres. Celui-ci, complètement désarçonné, ne comprend pas que, selon Gabrielle, Rachilde est habitée par un mauvais esprit qui est le véritable auteur de ses ouvrages[4].

Aide et soutien quelque peu équivoques donc, mais qui réussissent en d'autres occasions. Une cousine de Rachilde, Marie de Saverny, directrice d'un journal de modes, *L'École des femmes*, obtient pour Rachilde une entrevue avec Sarah Bernhardt et celle-ci, à son tour, persuade Arsène Houssaye de préfacer *Monsieur de la nouveauté*, premier roman en volume de Rachilde. Nous savons également que Gabrielle Eymery elle-même a ouvert un salon à Paris quand elle a quitté le foyer conjugal vers 1883. Quelques lettres échangées entre Rachilde et Maurice Barrès en font foi, aussi bien que des lettres de Gabrielle Eymery à Barrès, qui fréquentait le salon en 1885[5].

## Une « ligue » anti-Rachilde?

Les vues iconoclastes de Rachilde sur le rôle traditionnel de la femme lui ont attiré non seulement de violentes critiques de la part des hommes[6], mais la curiosité et plus souvent l'opprobre de ses consœurs, pour des raisons toutefois très diverses. Trois romans à clefs écrits par des contemporaines de Rachilde révèlent trois types de réactions : d'abord, une curiosité et un intérêt littéraire et objectif, si je puis dire, pour le phénomène Rachilde en tant qu'objet d'étude; ensuite, une attitude d'indignation morale, doublée de soucis pour la santé mentale de la

[4] Ces deux épisodes sont racontés dans *Quand j'étais jeune*, p. 126-144.

[5] Voir, dans *Rachilde - Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, les lettres 4, 5 et 11. On lit également, dans une lettre inédite de Gabrielle Eymery à Barrès (Fonds Barrès, Département des manuscrits, BnF) : « Je suis allée chez ma fille aussitôt que vous avez quitté mon salon. »

[6] Dans le *Gil Blas* (29 septembre 1884), Colombine (Henry Fouquier) appelle Rachilde un hermaphrodite qui devrait être enfermé dans une maison de folles. Jules Boissière, dans *La Presse*, regrette qu'on ne fouette plus les folles en place publique, appelant *Monsieur Vénus* « les amours des gorets malades » (1er août 1884).

jeune femme; finalement, une horreur sans doute un peu feinte pour les soi-disant impostures de Rachilde, surtout pour ses proclamations d'innocence sexuelle. Son androgynie légendaire et le fait qu'elle avait abordé l'homosexualité dans ses œuvres ont naturellement attiré des homosexuelles, et en particulier une jeune femme du pseudonyme de Gisèle d'Estoc, autrement célèbre pour sa liaison avec Maupassant, mais qui a peut-être eu ou voulu avoir une liaison avec l'auteure de *Monsieur Vénus*. Mais avant l'ouvrage de Gisèle, examinons les romans de deux autres écrivaines, Louise Mie d'Aghonne et Georges de Peyrebrune[7].

Mie d'Aghonne était d'origine périgourdine comme Rachilde et avait de la famille à Périgueux même, non loin du hameau de Le Cros, où naquit Rachilde. À partir de novembre 1880, elle a publié dans le *Gil Blas* un roman feuilleton intitulé *La Buveuse de sang*, œuvre qui emprunte de multiples détails à la vie de Rachilde avant Paris : le père, ancien capitaine militaire à la retraite; la mère troublée par une tare héréditaire; sa fille (Clothilde) qu'on appelle « la fille de la folle » comme on appelait Rachilde « une touchado »; et même le fiancé de l'héroïne, un officier lourdaud de trente-cinq ans. Deux traits bien rachildiens ont fourni le germe du personnage de Clothilde : son côté androgyne (Clothilde chasse, monte à cheval, manie fusil et épée) et ses problèmes psychologiques (elle est sujette à des hallucinations et souffre de somnambulisme). Mie d'Aghonne brode sur ces excentricités pour en faire une vraie Dracula femme qui boit tout chaud le sang des oiseaux qu'elle tire. Ainsi, même en 1880, alors que Rachilde n'avait que 20 ans, sa légende naissante s'était répandue suffisamment en Périgord pour qu'un bas-bleu s'en soit saisi afin d'en faire un roman gothique et décadent.

Le tempérament explosif de Rachilde et les exagérations de sa vie de bohème ont failli mettre en doute la santé mentale de la jeune femme par quelques-unes de ses proches, si l'on se fie à certaines lettres encore inédites échangées entre Georges de Peyrebrune et Camille Delaville[8]. Peyrebrune a donc pris sur elle d'aborder le problème direc-

[7] J'esquisse ici brièvement un argument que j'ai développé en plus grand détail dans mon article « Imagining Rachilde: Decadence and the *roman à clefs* ».
[8] Renseignement aimablement communiqué par Mme Nelly Sanchez.

tement dans un court roman à clefs, *Une décadente*[9], qui met en scène une certaine Hélione d'Orval, soi-disant poète et écrivaine qui ruine sa vie en adoptant toutes les poses de la décadence. Hélione a tout de Rachilde : les cheveux courts, le chat, le désir de développer, avec sa littérature, son côté masculin et, bien sûr, la perspective sur le mariage : elle trouve l'idée horripilante. Peyrebrune fait en sorte qu'Hélione s'évade du marasme décadent en découvrant, par l'enfant de sa sœur, l'incomparable beauté de la maternité et en obéissant finalement aux supplications paternalistes du médecin qui l'aime et qui veut la sauver. *La Marquise de Sade* de Rachilde, roman complété seulement quelques mois plus tard, vers septembre 1886[10], devrait dorénavant se lire, comme une réplique cinglante à Peyrebrune, car Rachilde reprend en les raillant les thèmes de la maternité, du mariage, des médecins et du savoir supérieur des hommes.

Un troisième roman à clefs qui vise Rachilde de façon encore plus transparente, c'est *La Vierge-réclame* (1887), l'œuvre d'une écrivaine qui, quoique femme de lettres, peintre et peut-être sculpteure, ne fut pas le moins du monde un bas-bleu. Il s'agit de Gisèle d'Estoc[11], l'amante androgyne de Maupassant qui, un peu comme Rachilde, « ne s'habillait qu'en homme » (Raynaud, 1936, p. 131). *La Vierge-réclame* est un pamphlet acerbe dirigé contre une certaine M^lle^ Racliffe, qui a publié à vingt ans *L'Homme-Vénus* et qui vient de faire paraître *Madame de Sade*. Le ton adopté par d'Estoc est celui à la fois d'une bourgeoise scandalisée et de la critique masculine que nous avons mentionnée plus haut.
Les personnages des romans de M^lle^ Racliffe sont sortis d'un cerveau malade. Le roman *L'Homme-Vénus* est « un cas invraisemblable d'hystérie, inventé par une hystérique » (*La Vierge-réclame*, p. 22). Comme Maurice Barrès dans sa préface à *Monsieur Vénus*, d'Estoc affirme que Racliffe ne crée rien, elle ne fait que se raconter : « c'est sa personnalité qu'elle met en jeu » (p. 33). Surtout, M^lle^ Racliffe ment et

[9] Paris, Frinzine, 1886. Paru d'abord en feuilleton dans les numéros du 20 et du 27 mars 1886 de la *Revue Bleue*.
[10] Daté de 1887, le roman est en fait sorti à l'automne de 1886. Dans une lettre inédite du vendredi 20 août 1886 à Cazals, Rachilde dit : « Mais samedi en huit j'aurai fini ma Marquise de Sade. » N.a.f 13152, ff. 291-292, BnF.
[11] Voir l'article que lui consacre Léo Pillard d'Arkaï, « Fantaisie littéraire ».

triche continuellement au sujet de sa moralité personnelle, exhibant tour à tour la perversité de ses romans et sa soi-disant virginité, mais confiant bourgeoisement à toutes ses connaissances dans le privé qu'elle a un « mari » directeur de revues (p. 118).

Dans la dernière phrase du texte, Gisèle prétend qu'en disant la vérité, elle a gardé quelque chose pour elle. Son livre est d'ailleurs plein de suggestions mystérieuses au sujet d'une intimité entre les deux femmes, comme ces mots qu'elle adresse directement à M^lle^ Racliffe : « [C]'est grâce à un concours de circonstances qui ne se reproduira peut-être jamais que j'ai pu vous mesurer juste à votre taille » (p. 126-27). Quelle est la signification du déplacement de ce mot « juste »? Lapsus, coquille? La taille et les seins jouent un rôle significatif dans le jeu amoureux rachildien, si l'on en juge par la scène de *Monsieur Vénus* où Raoule de Vénérande, dans un geste ultime de passion, découvre ses seins et presse sa poitrine nue contre celle d'un Jacques Silvert ahuri : il avait voulu ignorer jusque-là que son amant(e) fût une vraie femme (p. 198). Les seins ont joué un rôle également dans la relation d'amitié intime entre Rachilde et Maurice Barrès. Dans un portrait de femme composé à l'époque de son amitié avec Rachilde (printemps 1885), Barrès décrit une femme aux yeux bleus qui caresse ses seins contre le coeur de son héros (1957, p. 119), et dans ses lettres d'amoureux à Rachilde où, brièvement, il l'appelle sa vraie maîtresse, il lui écrit : « je vous prie de rêver que vous êtes très décolletée et que je vous embrasse beaucoup » (Rachilde, 2002, p. 52).

Est-ce donc que Gisèle d'Estoc et Rachilde ont vécu une liaison? Il est certainement tentant de lire *La Vierge-réclame* comme le produit d'un dépit amoureux. Armand Lanoux (1967, p. 378) cite des sources qui prétendent que Rachilde aurait chassé d'Estoc de chez elle en l'appelant la Ventouse. C'est Melanie Hawthorne (2001, p. 121-125) qui a le mieux, jusqu'ici, résumé les faits entourant cette relation assez mystérieuse et elle fait bien de nous rappeler que le premier ouvrage de Rachilde publié après *La Vierge-réclame*, *Madame Adonis*, est l'histoire,

entre autres, de la séduction d'une femme par une autre femme qui se travestit en homme[12].

## Rachilde amie des bas-bleus

L'étonnant, cependant, de la carrière parisienne de Rachilde avant son mariage, c'est le fait que, avec toutes ses façons originales, ses costumes d'homme, ses fréquentations louches et son rejet du rôle traditionnel de la femme, elle ait fréquenté de manière assidue plusieurs salons littéraires et artistiques tenus pour la plupart par d'authentiques bas-bleus. Je ne parlerai pas ici du salon de l'actrice Léonide Leblanc, la grande horizontale qui fut la maîtresse, entre autres, du Duc d'Aumale et que Rachilde, avec d'autres, a aidée à passer de l'Odéon à la Comédie-Française. Je laisserai de côté également le salon de la statuaire Élisa Bloch, mentionnée brièvement dans différentes correspondances, mais dont on connaît peu de choses (voir pourtant Vallette, 1994, p. 54 et 60).

Le premier vrai salon parisien fréquenté par Rachilde était le « salon des étoiles » de l'amie de sa mère, Sylvie Pétiaux, et de son célèbre mari, l'astronome Camille Flammarion. Une chronique mondaine note la présence de la « mignonne Rachilde » chez les Flammarion (*Le Passant*, 27 juillet 1882) et la chroniqueuse, qui signe Pierre de Chatillon, est Camille Delaville. Celle-ci a toujours eu du succès dans le monde masculin du journalisme, écrivant pour *L'Événement*, *L'Opinion nationale*, *Le Gaulois* et *La Presse*, même si elle y défendait régulièrement des thèses féministes. On n'a toutefois qu'à feuilleter l'essai *Pourquoi je ne suis pas féministe* de Rachilde pour comprendre qu'elle ne partageait qu'à moitié ces vues sur l'émancipation de la femme, mais elle admirait néanmoins la force de caractère d'une amie qui, séparée de son mari qui lui avait soutiré une grande fortune, était comme Rachilde forcée de vivre, avec ses deux filles, de sa production littéraire[13].

---

[12] Voir aussi Gilles Picq, « On déstocke Gisèle ou comment donner de la chair à un ectoplasme. »

[13] Voir le chapitre qu'Olympe Audouard consacre à Delaville dans *Silhouettes parisiennes*.

Delaville défend la femme contre les hommes prédateurs. Un de ses romans, *La Loi qui tue,* porte en exergue une pensée de Beaumarchais : « La femme est majeure par ses fautes, mineure par ses droits. » C'est un ouvrage corrosif qui condamne les lois qui laissent la jeune épouse inexpérimentée sans défense contre un mari qui la bat et pille sa fortune. En 1882, avec le début des réformes en éducation, elle écrit un article intitulé « Bacheliers, crétins et filles savantes » où elle affirme ceci : « [U]n jour viendra où [les femmes] seront ce qu'elles auraient toujours dû être : la moitié du genre humain. Elles n'en seront ni moins belles, ni moins bonnes, ni moins douces » (*Le Passant*, 17 juillet 1882)[14]. Elle défend toutes les femmes, même celles d'un certain âge, même les provinciales qui sont souvent des lettrées et « des mondaines fort gracieuses, fort modernes, tout à fait séduisantes » (1886, p. 91).
En 1882, Delaville ouvre les colonnes de son journal *Le Passant* à Rachilde, qui y publie trois ou quatre courts textes. Au moment de la publication de *Monsieur Vénus*, alors que Rachilde est sauvagement attaquée par le critique Jules Boissière, Delaville prend la défense de son amie dans le même journal (voir *La Presse* du 1^er^ et du 4 août 1884), résumant dans un récit très sympathique les difficultés personnelles et professionnelles encourues par la jeune femme et par toute jeune écrivaine à Paris.

Au début de 1885, Rachilde réussit à placer un court roman feuilleton, *La Joie d'aimer*, dans le journal *l'Opinion*[15], appuyée vraisemblablement par son amie. Camille Delaville tient salon et Rachilde, mettant de côté son personnage bohème, s'y fait accompagner par « l'homme sérieux », Alfred Vallette (voir Vallette, 1994, p. 56, 58, 65, 69 et 73), qui deviendra son mari quelques années plus tard. C'est un salon où l'on danse beaucoup, ce qui plaît aux deux filles de la patronne et ne semble pas déplaire à Rachilde. En 1886, Delaville reprend la direction du *Passant*, dont la publication avait cessé, et change le nom du journal en *La Revue Verte*. Elle y défend les mêmes jeunes auteurs que Rachilde, comme Jules Renard. Les deux femmes sont demeurées de fidèles amies jusqu'en 1888, année où Camille meurt d'une maladie du

[14] Delaville's title seems to represent a jab at the study of Monseigneur Dupanloup, *Femmes savantes et femmes studieuses* (1865).
[15] Numéros des 17-18 février 1885, BnF MICR D 1290.

foie. Il est donc inexact de dire, comme le fait Claude Dauphiné, qu'après la publication de *Monsieur Vénus*, « la solidarité féminine ne joua guère » et que « les bas-bleus à la mode firent la grimace » (1991, p. 56).

L'autre grande amie de Rachilde, malgré ce qu'elle avait écrit dans *Une décadente*, était Georges de Peyrebrune. Le seul élément, à première vue, qui semblerait pouvoir lier Peyrebrune à Rachilde, consiste dans leurs origines périgourdines communes, car toutes deux sont nées très près l'une de l'autre aux environs de Périgueux et elles ont été, pendant leur adolescence respective, les écrivaines stars de leur province. Sur d'autres plans, cependant, tout les séparait.

Née en 1841[16], Mathilde Marie Georgina Elisabeth de Peyrebrune avait dix-neuf ans de plus que Rachilde et dix-huit ans seulement quand elle fit un mariage malheureux avec Paul Adrien Numa Eimery, dont elle a vécu séparée pendant près d'un demi-siècle. Deux choses semblent avoir survécu à cette relation : le sentiment que les hommes sont « des chiens enragés de lubricité » (1882, p. 46) et le désir intense, jamais exaucé, d'avoir un enfant. Peyrebrune avait, à la différence de Rachilde, une réputation de moralité austère et, pourtant, cette femme à la discipline « couventuelle » — comme disait Catulle Mendès (Peyrebrune, 1901, p. iii) — a été, pendant vingt ans, la confidente intime de la jeune décadente et un substitut de cette mère en qui elle n'avait jamais eu confiance. Un jeu de lettres de Rachilde, inédit et sans doute incomplet, en fait foi[17].

Les années 1880 furent une décennie faste pour Peyrebrune : elle a publié 14 de ses 35 ouvrages durant cette période. Elle est éditée par Calmann-Lévy, Plon, Charpentier, Ollendorff et Dentu. Deux de ces romans paraissent d'abord en feuilletons dans la *Revue des Deux Mondes*. Ces mêmes dix années ont servi à créer la légende de Rachilde, mais des 12 ouvrages publiés entre 1880 et 1890, deux l'ont été par le porno-

[16] La date de 1848 retenue par la BnF est fausse. Je remercie monsieur Jean-Paul Socard de Périgueux, dont les travaux érudits sur Georges de Peyrebrune m'ont permis de mieux comprendre les origines et le caractère de ce personnage complexe.
[17] Correspondance déposée à la Bibliothèque municipale de Périgueux.

graphe Auguste Brancart à Bruxelles, et la plupart des autres par celui qu'elle a appelé par la suite « la pire des canailles » (Auriant, 1989, p. 29), Édouard Monnier, connu pour ses couvertures en couleurs risquées et son habitude de tricher sur le nombre d'exemplaires imprimés. Ayant trouvé le roman *À mort* trop sérieux, il demande un jour à Rachilde : « Pourquoi ne faites-vous pas violer un peu votre héroïne? C'est trop littéraire, votre feuilleton. » (lettre inédite à Peyrebrune, 1886) Et la maison Calmann-Lévy, qui avait publié *Gatienne* de Peyrebrune, ayant accepté d'éditer *La Princesse des ténèbres* de Rachilde, mais craignant sans doute le scandale, a toutefois insisté pour qu'elle signe l'ouvrage d'un nom autre que celui de l'auteur de *Monsieur Vénus* (Holmes, 2001, p. 42, note 44). Ainsi, la page-titre porte le nom d'un certain Jean de Chilra. Peyrebrune et Rachilde semblaient vivre, on le comprend, dans deux mondes complètement distincts et il a sans doute fallu un certain courage à la première pour garder le contact avec la deuxième.

Cependant, des lettres de Rachilde révèlent que six mois à peine après l'avoir apparemment écartée de son salon à cause de la publication de *Monsieur Vénus*, Peyrebrune est en train d'essayer d'aider Rachilde dans la promotion de son nouveau roman *Nono*, et plus tard, lorsque Peyrebrune recherche un éditeur pour un recueil de nouvelles, c'est Rachilde qu'elle consulte. Rachilde fréquente le salon de Peyrebrune et en fait un personnage sympathique — Émilienne de Valmont — dans son roman *Le Mordu*. Leurs échanges les plus intimes ont pour propos des sujets très délicats, les hésitations douloureuses de Rachilde au moment de son mariage avec Vallette, la mise en observation de Gabrielle Eymery dans un hôpital psychiatrique.

Mais qu'est-ce qui a pu faire concrètement que Peyrebrune se soit prise de sympathie pour cette jeune récalcitrante pleine du désir de choquer et convaincue de l'importance de vivre pleinement et scandaleusement ce qu'elle baptisait son côté viril et créateur? La réponse se trouve, je crois, dans un ouvrage de Peyrebrune qui est à la fois un témoignage très personnel, presque un testament littéraire, et aussi un document frappant sur la difficulté d'être de toute femme seule dans la société française de la fin du XIX^e^ siècle. Si Georges de Peyrebrune semble s'être occupée de Rachilde comme de sa propre fille — avec,

tout de même, des périodes de désaccord orageux —, c'est que l'histoire de son initiation aux milieux littéraires parisiens et peut-être celle de son initiation à l'amour recoupent sur plusieurs points celles de sa jeune compatriote. Sans accepter le mode de vie de Rachilde, Peyrebrune connaissait, pour les avoir vécus, les déboires et le sentiment de solitude de la romancière de province qui espère s'imposer dans la capitale rien que par ses écrits.

Le portrait des milieux artistiques et littéraires que présente Peyrebrune dans *Le Roman d'un bas-bleu* est amer et désolant. Les éditeurs, les journalistes, les écrivains collègues et même la majorité des autres femmes s'attendent à ce qu'une femme seule compense en nature la « faveur » d'être publiée. Sylvère de Parclet[18], l'héroïne du roman, subit des tentatives de séduction ou carrément de viol de la part de chaque éditeur qu'elle approche, et son ami, Guy d'Harssay (portrait transparent de l'ami de Peyrebrune, Arsène Houssaye), indigné de sa naïveté, lui jette cette formule : « Mon cher, où prenez-vous qu'une femme, une artiste réussisse à quoi que ce soit, dans ce monde, sans y aller de sa peau? » (p. 64)

Peyrebrune a donc pu apprécier le désespoir de Rachilde, qui a souvent essuyé les mêmes propositions insultantes (voir la préface de *À mort*, p. xv-xvii) alors qu'elle tentait de se faire introduire dans les rédactions. Et les éditeurs laissaient tomber leurs collaboratrices sans hésitation. Après qu'on lui avait offert une collaboration payée dans un des journaux de Léonce Détroyat, directeur de *L'Estafette*, Rachilde se voit abandonnée par l'éditeur au moment où elle n'a plus le sou.

Pouvait-on alors compter sur des collègues bas-bleus directrices de revue ou de journal pour placer ses feuilletons? Peyrebrune reproduit textuellement dans *Le Roman d'un bas-bleu* (p. 170), en l'attribuant à une M^me^ X…, une lettre de Juliette Adam de la *Nouvelle Revue*, dans laquelle celle-ci refuse brutalement l'ouvrage qu'on lui propose, non pas parce qu'il est inférieur — « il aura certainement un grand succès », écrit M^me^ Adam —,

[18] Son nom rappelle l'Oratoire de Paraclet et les amours tragiques d'Héloïse et Abélard.

mais bien parce que la conduite trop vertueuse de l'héroïne engendre tous les malheurs des autres personnages. Le roman est donc jugé « odieux » et la directrice « ne l'imprimerai[t] pour rien au monde »[19].

Mais il y a plus. Quoique cela puisse étonner, les œuvres littéraires du bas-bleu et de la décadente révèlent des attitudes convergentes vis-à-vis de la sexualité : la peur des rapports sexuels et le dégoût de l'homme. En général, les héroïnes rachildiennes refusent les rapports intimes, même avec leur mari : la marquise de Sade, Mary Barbe, menace de tuer son mari s'il la violente; la jeune épouse de *L'Hôtel du Grand Veneur* promet de se suicider si son époux essaie de consommer leur mariage. Souvent d'ailleurs, la première expérience sexuelle de l'héroïne a été un viol : c'est le cas dans de nombreux romans, *Monsieur de la nouveauté*, *Nono*, *La Virginité de Diane*, *Le Meneur de louves*, et Rachilde avoue pour son propre compte redouter « la force des mâles du plein air » (1886, p. x).

Cette vision amère de l'amour physique, Peyrebrune la partage, elle qui fait dire à son héroïne Sylvère, qui médite sur sa nuit de noces : « Toute ma vie, si longue soit-elle, je n'oublierai jamais les affres torturantes de cette nuit cruelle [où je fus] meurtrie, assassinée, écrasée. » (p. 54) On trouve également chez Peyrebrune les mêmes images de la femme de marbre ou de bois qui pullulent chez Rachilde[20]. À l'idée de l'approche et surtout du toucher d'un homme, Sylvère se métamorphose en statue : « une tension nerveuse, angoissée, un raidissement […] donnait à cette douce chair de femme la rigidité du marbre » (p. 78).

Le refus des relations sexuelles a pour conséquence naturelle, chez les deux écrivaines, la recherche d'un amour qui dépasserait le physique. La critique n'a pratiquement jamais remarqué cette aspiration vers le spirituel chez Rachilde, tant lecteurs et lectrices se confondent en émerveillement devant le renversement des rôles masculin et féminin dans son œuvre. Et pourtant, dans le plus diabolique de ses romans, *La Princesse des ténèbres*, Madeleine n'aspire qu'à « amour éternel, volup-

[19] Lettre inédite du 28 juin 1881, Bibliothèque municipale de Périgueux.
[20] Voir l'article de Michael Finn, « Doctors, Malady and Creativity in Rachilde ».

té chaste » (p. 186), en comparant le cauchemar du mariage avec le rêve de l'amour (p. 270). C'est le même élan que l'on trouve chez Peyrebrune, encore plus quintessencié sans doute et, partant, encore plus irréalisable. Voici la vision du mariage parfait de Sylvère :

> Mais tandis que s'accomplissait, naïve, l'œuvre de vie, l'être uni pensait et aimait, cérébralement, en dehors de la chair. Nulle débauche d'imagination, nulle recherche de désirs neufs, de sensations aiguës; mais l'étreinte noble et pure, le spasme du cœur, la jouissance éperdue de l'âme. L'amour : un frisson chaste, voudrais-je le définir. (p. 228)

*

Pour revenir à notre dîner du début, il a donc existé dans les dernières années du XIX^e^ siècle des réseaux de femmes qui se sont connues par leur activité journalistique, leurs fictions et leur art. À mesure que les différentes émancipations féminines des années 1880 ont pris forme — les lois sur le divorce, sur l'éducation des filles, sur les écoles normales pour femmes, l'ouverture aux femmes des concours d'internes pour les hôpitaux parisiens —, ces réseaux se sont sans aucun doute resserrés. Ce sont les femmes seules — séparées, divorcées, veuves, célibataires — qui ont mené le jeu, des femmes comme Olympe Audouard, Camille Delaville, Georges de Peyrebrune, Jeanne Thilda, Louise Mie d'Aghonne et, de façon parfois un peu contradictoire, Rachilde. Le plus important pôle d'attraction était le journalisme, la voie la plus payante si l'on contribuait régulièrement à un journal valable et si l'on pouvait publier ses romans en feuilleton avant de les vendre en volume.

Pendant les années 1880, Delaville, Peyrebrune et Rachilde ont formé un de ces réseaux d'écrivaines qui se voyaient, se consultaient et se rendaient maints services. Il s'agit dans leur cas d'un réseau peu habituel par la juxtaposition conflictuelle des points de vue des trois femmes sur beaucoup de sujets, juxtaposition que semble reproduire la dynamique ambivalente relative aux valeurs sociales présente dans bien des ouvrages de Rachilde. Il semble que ce qui a joué dans cette relation triangulaire, c'est un certain féminisme qui reconnaît que, dans un monde dominé par le sexe fort, les relations d'amitié entre femmes

sont plus loyales que celles avec les hommes, trop souvent compliquées et compromises par la sexualité.

**Bibliographie**

AUDOUARD, Olympe. 1883, *Silhouettes parisiennes*, Paris, Marpon et Flammarion.

AURIANT. 1989, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, [Reims], À L'Écart.

BARRÈS, Maurice. 1957 [1888], *Sous l'œil des barbares*, Paris, Plon.

BEIZER, Janet. 1994, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press.

DAUPHINÉ, Claude. 1991, *Rachilde*, Paris, Mercure de France.

DELAVILLE, Camille. 1886, *La Femme jaune*, Paris, Librairie des Bibliophiles;

—. 1875, *La Loi qui tue*, Paris, Amyot.

DELAISEMENT, Gérard. 1984, *Guy de Maupassant. Le témoin, l'homme, le critique*, Orléans, CNDP, C.R.D.P. de l'Académie d'Orléans-Tours, 2 v.

ESTOC, Gisèle d'. 1887, *La Vierge-réclame*, Paris, Librairie Richelieu.

FINN, Michael. 2005a, « Imagining Rachilde: Decadence and the *roman à clefs* », *French Forum*, Vol. 30, No. 1, Winter, p. 81-96;

—. 2005b, « Doctors, Malady and Creativity in Rachilde », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 34, Nos 1 & 2, p. 121-133.

GAUTIER, Pierre Léon. 1935, *Jean Lorrain : la vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, André Lesot.

HAWTHORNE, Melanie. 2001, *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, Lincoln, University of Nebraska Press.

HOLMES, Diana. 2001, *Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford/New York, Berg.

LANOUX, Armand. 1967, *Maupassant le « Bel ami »*, Paris, Fayard.

MIE D'AGHONNE, Louise. 1880-1881, *La Buveuse de sang*, feuilleton du *Gil Blas* (du 14 novembre 1880 au 30 mars 1881).

PEYREBRUNE, Georges de. 1886, *Une décadente*, Paris, Frinzine;

—. 1901, *Deux amoureuses*, Paris, Lemerre;

—. 1882, *Les Femmes qui tombent*, Paris, Calmann-Lévy;

—. 1892, *Le Roman d'un bas-bleu*. Paris, Ollendorff.

PILLARD D'ARKAI, Léo. 1888, « Fantaisie littéraire », *Le Décadent*, 15-20 juin, p. 9-12.

PICQ, Gilles. 1998, « On déstocke Gisèle ou comment donner de la chair à un ectoplasme », *Les À-Côtés du siècle* (Premier colloque des Invalides, 7 novembre 1997), Montréal/Tusson, Paraphes/Du Lérot, p. 17-25.

RACHILDE. 1886, *À mort*, Paris, Monnier;

—. 1922, *L'Hôtel du Grand Veneur*, Paris, Ferenczi;

—. 1996 [1886], *La Marquise de Sade*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;

—. 1880, *Monsieur de la nouveauté*, Paris, Dentu;

—. 1977 [1884], *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion;

—. 1889, *Le Mordu*, Paris, Brossier;

—. 1928, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, coll. « Leurs raisons »;

—. 1896, *La Princesse des ténèbres*, Paris, Calmann-Lévy;

—. 1947, *Quand j'étais jeune*, Paris, Mercure de France.

—. 2002, *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, Brest, Faculté des lettres, Centre d'étude des correspondances et journaux intimes.

RAYNAUD, Ernest. 1936, *En marge de la mêlée symboliste*, Paris, Mercure de France.

VALLETTE, Alfred. 1994 [1944], *Le Roman d'un homme sérieux*, Paris, Mercure de France.

Chantal SAVOIE, « Gaétane de Montreuil, conseillère, bibliothécaire, professeure, critique, éditrice, publicitaire », dans Margot IRVINE (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX^e^ siècle*, *@nalyses*, printemps-été 2008

**Chantal SAVOIE**

# Gaétane de Montreuil, conseillère, bibliothécaire, professeure, critique, éditrice, publicitaire

À la fin du XIX^e^ siècle, l'émergence des pages féminines dans les grands quotidiens et la naissance de magazines féminins permettent à plusieurs femmes de lettres de faire leur entrée dans la sphère publique en signant des chroniques dans différents périodiques. De cette vaste production hétérogène, se détachent de nombreux écrits portant spécifiquement sur la littérature et c'est dans ces circonstances que peut se mettre progressivement en place une expertise littéraire féminine. Si, dans le contexte d'une étude plus vaste, nous abordons dans son ensemble le phénomène de l'émergence, au tournant du XX^e^ siècle, d'une compétence littéraire au féminin[1], nous souhaitons ici examiner la question de la mise en place progressive de cette expertise littéraire en abordant le début de la carrière de la journaliste Gaétane de Montreuil (pseudonyme de Georgina Bélanger, 1867-1951), chroniqueuse à *La Presse* (1898-1903), romancière, poète, nouvelliste, puis directrice du périodique féminin *Pour vous mesdames* (1913-1915).

C'est au moment où les femmes accèdent à l'espace public par la voie du journalisme, au cours des dernières décennies du XIX^e^ siècle, que Gaétane de Montreuil fait son entrée dans le champ littéraire. Sa trajectoire est typique de celle des femmes de lettres de son époque : la jeune Georgina Bélanger naît à Québec au sein d'une famille modeste (son père est tailleur de pierre) et étudie à l'école paroissiale, de même que dans quelques couvents, dont celui des Ursulines de Québec[2]. Elle

[1] Je remercie le CRSH pour son appui au projet « La naissance de la critique littéraire au féminin » (CRSH 2002-2006), ainsi que toutes les auxiliaires qui ont collaboré à cette recherche : Manon Auger, Claudia Raby, Roxanne Roy et Kathleen Tourangeau.

[2] Réginald Hamel (p. 20-21) insiste à de nombreuses reprises sur les diverses tentatives de Gaétane de Montreuil de se donner des antécédents plus prestigieux et de s'anoblir. Sa fréquentation du couvent des Ursulines en est un exemple : elle a bien fréquenté l'établissement, mais comme externe et une année seulement.

fait ses premières armes dans l'écriture publique au sein des pages du *Coin du feu* (créé 1893)[3] et du *Monde illustré* (créé en 1884). La jeune femme migre ensuite vers la métropole en 1898 pour y exercer le métier de journaliste et signe ses articles de pseudonymes[4], dont le principal est Gaétane de Montreuil. Outre sa collaboration régulière au quotidien *La Presse*, elle écrit pour d'assez nombreux journaux et périodiques[5], avant et après son mariage avec le poète Charles Gill[6]. Elle fonde même son propre périodique en 1913, *Pour vous mesdames*, mais des difficultés financières empêchent une parution régulière et une éventuelle inscription dans la durée. La chroniqueuse profite par ailleurs de sa position enviable dans le monde médiatique pour publier quelques poèmes dans les journaux et révéler ainsi des ambitions plus proprement littéraires. Contrairement aux autres journalistes de sa génération, elle participe peu aux activités des différentes associations féminines, caritatives ou patriotiques[7], préférant se consacrer plus directement aux activités littéraires. Ainsi, plutôt que de publier un recueil de chroniques comme premier ouvrage[8], à l'instar de la majorité de ses consœurs, Gaétane de Montreuil signe en 1912 un roman historique, *Fleur des ondes*. Suivront de très nombreux ouvrages et textes (romans, théâtre, recueils de poésies, contes, etc.), qui constituent une œuvre d'une envergure enviable pour l'époque, mais qui est pour l'essentiel tombée dans l'oubli.

---

[3] Il s'agit du premier périodique féminin canadien-français, fondé et dirigé par Joséphine Marchand-Dandurand (voir Boivin et Landry, ainsi que Sophie Montreuil).

[4] Gaétane de Montreuil, Clémencia, Aimée Patrie, Julia Patrie, Simon le voyageur, Zig-zag, Hélène Dumont.

[5] Notamment *Le Coin du feu*, *Le Monde illustré*, *La Presse*, *Le Journal de Françoise*, *Pour vous mesdames*, *Le Bien public*, *La Pays laurentien*, *Le Passe-temps*, *Le Pays* et *Mon Magazine*. Pour un tableau détaillé avec les dates des collaborations, voir Gosselin.

[6] Je n'insiste pas sur cette union qui tourne mal et qui a peu à voir avec mon propos ici. On peut lire les détails dans Hamel.

[7] Elle a bien fait partie de quelques associations, mais plus tardivement, à la fin des années 1920.

[8] Elle publiera un recueil, *Causeries*, mais en 1924, soit après la publication d'un roman, d'une adaptation théâtrale de son roman, de contes et de nouvelles.

La carrière de critique littéraire de Gaétane de Montreuil offre une perspective privilégiée sur les stratégies discursives mises en œuvre par les femmes de lettres au moment de leur entrée dans le monde littéraire. Sous quelle forme leur participation à la vie littéraire était-elle acceptée et acceptable? Comment parviennent-elles à concilier leurs aspirations littéraires personnelles, souvent libérales, voire progressistes, et les attentes de leur milieu, plutôt conservateur? Quelle autorité peuvent-elles faire valoir et quel crédit donne-t-on à leur jugement? Le discours des femmes de lettres varie de toute évidence selon la personnalité et les compétences de la chroniqueuse, mais il module et s'adapte également en fonction des différentes tribunes médiatiques qu'elles occupent. Si Gaétane de Montreuil n'est pas un cas isolé[9], son activité de critique littéraire constitue cependant un cas unique, notamment parce qu'elle est l'une des rares femmes de lettres de son époque à revendiquer assez ouvertement ses ambitions littéraires (alors que les autres adoptent plus volontiers des positions modestes et jouent les apprenties ou les amatrices) et à mettre en œuvre des moyens de les réaliser. Ce serait par exemple la seule femme à avoir tenté (sans succès cependant) de se faire admettre à l'École littéraire de Montréal vers les années 1899 et 1900 (voir Hamel, p. 32-3), et donc une des rares à chercher une reconnaissance auprès des instances les plus légitimes du champ littéraire tel qu'il se présentait à l'époque. Mentionnons également que la portion de son travail de critique qui nous intéresse ici est celui qui précède sa carrière d'écrivain proprement dite et concerne donc le moment initial de son entrée dans la sphère littéraire. C'est ainsi pour une bonne part son travail de chroniqueuse et le statut qu'il lui confère, qui lui permettra ultérieurement de négocier la conversion de son capital médiatique en capital littéraire.

S'il est pertinent de s'attarder à la carrière de critique littéraire de Gaétane de Montreuil en raison de l'intérêt de sa trajectoire ainsi que de son apport à la mise en place d'une expertise littéraire au féminin au tournant du XX^e siècle, il faut aussi souligner tout ce qu'elle nous ap-

[9] J'ai abordé ailleurs la trajectoire de la journaliste Françoise, pseudonyme de Robertine Barry (1863-1910), sous l'angle de l'acquisition et de la mise en place d'une expertise littéraire (voir Savoie).

prend sur le fonctionnement du monde littéraire de l'époque. L'analyse des textes que signe Gaétane de Montreuil à propos de la littérature dans différentes rubriques de la page féminine du quotidien *La Presse* (1898-1903) puis dans le périodique féminin *Pour vous mesdames* (1913-1915), qu'elle fonde et dirige, met en valeur son rôle dans la promotion de la littérature et de la culture littéraire. Mais de quelle littérature s'agit-il exactement? Quels moyens sont déployés pour la mettre en valeur? Au sein d'un champ littéraire canadien-français où la valeur littéraire ne repose pas uniquement sur des critères formels et reste ainsi soumise aux mêmes forces que celles qui prévalent dans l'ensemble de l'espace social, la critique littéraire est encore souvent embryonnaire. C'est ce contexte qui permet à Gaétane de Montreuil, du haut de sa tribune médiatique, d'agir tour à tour comme conseillère, bibliothécaire, professeure, critique, éditrice, publicitaire, à une époque où à peine une de ces professions existe réellement. Ce cumul des rôles littéraires féminins marque selon moi une étape significative dans l'émergence d'une expertise littéraire au féminin à la fin du XIX^e^ siècle. C'est ce parcours que je tenterai de retracer en trois temps, soit en abordant en premier lieu la question de l'acceptabilité des lectures, puis en évoquant les auteurs privilégiés et, enfin, en tentant de reconstituer la grille de lecture de la chroniqueuse lorsqu'elle commente les textes que lui soumettent ses correspondants.

Le recours aux journaux est souvent fructueux pour débusquer des traces qui permettent d'esquisser les « chaînons manquants » de l'histoire des lettres féminines. À cet égard, les pages féminines des journaux à la fin du XIX^e^ siècle et au tournant du XX^e^ siècle, longtemps négligées en raison de leur prétendue frivolité, peuvent néanmoins être envisagées comme un avatar moderne, populaire et public, du salon littéraire. Les liens directs et indirects entre les deux sont d'ailleurs nombreux, tant sur le plan du contenu, de la forme et des valeurs qu'ils véhiculent, qu'en raison des liens qui se tissent entre les deux espaces lorsque les journalistes proposent des portraits de salonnières des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[10]. Bornons-nous pour l'instant

[10] Les études restent cependant à faire pour le démontrer au-delà des évidences et des généralités. Dans l'état actuel de nos connaissances, toutes les femmes de lettres des premières décennies du XX^e^ siècle sont influencées par les salons

à souligner le fait que le contenu des pages féminines, de même que leur structure, n'est pas sans rappeler les salons littéraires français du XVII^e^ siècle, tels que les décrit Alain Viala (voir p. 135) — la littérature n'y occupe qu'une place parmi un ensemble de mondanités —, et ils sont structurés autour d'une personnalité féminine forte détenant peu de capital scolaire, mais un important capital social et une maîtrise de l'art des manières. Dans cette perspective, la page « Pour vous mesdames » dans *La Presse* et, qui plus est, le courrier des lecteurs qu'elle accueille, avec leur juxtaposition d'échanges littéraires et de conseils d'étiquettes, constituent en quelque sorte un nouveau type d'espace de sociabilité, une sociabilité qui emprunte la voie de l'écriture et qui se donne à lire dans l'espace public.

## La « Petite correspondance », 1898-1903

La nature, les modalités et les usages de ces « réponses aux correspondants » méritent qu'on leur accorde une attention particulière malgré le caractère éclectique du contenu de ces rubriques. En isolant les remarques qui portent sur un aspect ou un autre de la littérature, l'analyse de cette rubrique permet de mieux cerner l'espace occupé par la littérature dans les grands quotidiens et dans l'ensemble du champ social, de même qu'il facilite le repérage des stratégies qui favorisaient l'accès des femmes à la sphère publique et au champ littéraire à la fin du XIX^e^ et au tournant du XX^e^ siècle. La richesse de cette rubrique peut en effet commodément pallier de nombreux écueils auxquels se heurtent les recherches sur l'histoire littéraire des femmes, tant en ce qui concerne l'accès aux sources qu'en ce qui a plus précisément trait à la question de la marginalité de certaines pratiques ou aux impasses littéraires auxquelles ont conduit plusieurs stratégies utilisées par les femmes.

Partie intégrante des pages féminines de plusieurs quotidiens à grand tirage, ces réponses aux correspondants sont un type de rubrique qui connaît un immense succès au tournant du XX^e^ siècle, et cette corres-

littéraires et les grandes figures de salonnières du passé, auxquels elles se réfèrent, et la journaliste Madeleine (pseudonyme d'Anne-Marie Gleason) est celle qui assume le plus clairement cette parenté.

pondance publique dans les grands quotidiens est signée exclusivement par des femmes de lettres[11]. Si cet espace est en quelque sorte l'ancêtre du « courrier du cœur », la rubrique est loin de restreindre sa portée aux seules affaires sentimentales. La littérature fait très régulièrement l'objet de questions des lecteurs, souvent à raison de plusieurs lettres par semaine. Les questions qu'on pose à Gaétane de Montreuil (*La Presse*, 1899-1903) au sujet de la littérature sont de plusieurs ordres et s'apparentent en tous points à ce qu'on peut trouver dans les autres grands quotidiens de l'époque : on lui demande des suggestions de livres « recommandables »; on veut savoir si certains ouvrages ou certains auteurs sont à l'index; on s'enquiert de l'endroit où se procurer divers imprimés; on sollicite son opinion sur la qualité d'une œuvre. Enfin, les lecteurs et les lectrices lui envoient des textes, signés d'un pseudonyme, que les chroniqueuses commentent et publient parfois lorsqu'elles en jugent le mérite suffisant. D'après Réginald Hamel,

> Dans cette *Petite correspondance*, Gaétane de Montreuil répondait aux lettres, moyennant un petit cachet pour obtenir sa réponse. Sur les 8 500 missives qui lui furent adressées en 1899 (plus de 700 par mois!), elle a répondu à 868 d'entre elles […] cette activité supplémentaire lui procurait chaque année un millier de dollars à ajouter à son traitement. (p. 30-1)

Les questions les plus récurrentes adressées aux chroniqueuses concernent toutefois l'acceptabilité des lectures. Deux types de formulations sont utilisés par les correspondants afin de s'assurer du caractère licite de leurs lectures : d'une part, la question directe au sujet d'un auteur ou d'une œuvre, lorsque la chroniqueuse reproduit le nom de l'auteur ou de l'œuvre en question; d'autre part, une sollicitation libre du type : quels sont les meilleurs auteurs français contemporains? D'entrée de jeu, on note que la formulation des questions ne permet pas de départager l'intérêt plus proprement littéraire de l'acceptabilité morale des lectures. On remarque toutefois que les conseils de Gaétane de Montreuil, comme ceux de quelques-unes de ses consœurs journalistes d'ailleurs, ne s'accordent pas toujours avec l'éthique cléricale officielle, même si, pour l'essentiel, elle connaît la règle et en

[11] Plusieurs autres chroniqueuses tiennent le même type de rubrique : Fanchette [pseudonyme de Robertine Barry] (*La Patrie*, 1897-1900); Madeleine [pseudonyme d'Anne-Marie Gleason] (*La Patrie*, 1900-1904).

diffuse les préceptes en bonne médiatrice. Gaétane de Montreuil, un peu lasse, dirait-on, de répondre à autant de questions au sujet de l'Index, tente, sans succès cependant, d'épuiser la question une fois pour toutes en publiant la liste des œuvres et des auteurs interdits :

> Balzac (de). Toutes ses œuvres. - Béranger, chansons. - Dumas (Alexandre, père et fils). Tous leurs romans; la question du divorce. - Georges [*sic*] Sand. Toutes se [*sic*] œuvres. – Hugo (Victor). Notre-Dame de Paris; Les Misérables. - Kardeck (Allan). Ses impressions sur le spiritisme. - Lamartine. Souvenirs; Impressions. Pendant un voyage en Orient. Jocelyn. La chute d'an ange. - Larousse. Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle. –Murger (Henri) Tous ses romans. - Renan. Presque tous ses ouvrages. - Sue (Eugène). Toutes ses œuvres. - Voltaire. Ses œuvres, excepté le théâtre. - Zola. Ses œuvres.[12]

Si la conformité ainsi que l'orthodoxie règnent et vont jusqu'à interdire un dictionnaire, on doit néanmoins relever la brèche ouverte publiquement dans le jugement clérical sur les œuvres littéraires. Ainsi, les questions adressées aux femmes de lettres suggèrent un déplacement de l'autorité qu'on sollicite et à qui on accorde le droit de nous renseigner. Gaétane de Montreuil joue en ce sens un rôle qui s'apparente à celui de la bibliothécaire, une bibliothécaire qu'on pouvait consulter sous le couvert de l'anonymat.

## Le réseau littéraire imaginaire de Gaétane de Montreuil, 1899-1903

Une fois le rapport à l'acceptabilité explicité, nous avons compilé les données qui constituent la « partie immergée » de la liste des œuvres recommandées (c'est-à-dire toutes les occurrences d'auteurs ou d'œuvres nommés dans les pages féminines) et sommes arrivées à un palmarès qui trace les contours d'un corpus moyen situé au confluent des préoccupations de Gaétane de Montreuil, des goûts des lectrices et de l'acceptabilité sociale publique de la lecture pour les femmes. Dans l'état actuel de nos travaux, deux grandes tendances semblent se profiler pour l'ensemble des chroniqueuses montréalaises. La première concerne évidemment la forte présence d'une littérature de la dévotion. Une bonne part de ces auteures et, en particulier, celles qui occupent les meilleures positions, sont associées à la littérature ou aux

[12] G. de Montreuil, « Pour vous mesdames », *La Presse*, 21 octobre 1899, p. 17.

valeurs catholiques. La part d'auteurs canoniques français compte pour environ le quart de l'échantillon et demeure ainsi minoritaire. La seconde caractéristique est la prépondérance des signatures féminines. Outre le choix de la conformité morale, les femmes de lettres qui dirigent les pages féminines des journaux semblent collectivement faire le choix de donner des œuvres féminines comme modèles.

Sous plusieurs aspects, la palette des auteures recommandées par Gaétane de Montreuil ne se distingue pas radicalement de celles des autres chroniqueuses de son époque.

| Auteurs | Fréquence |
|---|---|
| Chateaubriand | 5 |
| Lamartine | 5 |
| Albert Lozeau | 5 |
| Sully-Prudhomme | 4 |

| Auteures | Fréquence |
|---|---|
| Laure Conan | 3 |
| Marie Maréchal | 2 |
| Zenaïde Fleuriot | 2 |
| Raoul de Navery | 2 |
| Mme de Staël | 1 |
| Mme Swetchine | 1 |
| Françoise | 1 |

Elle recommande cependant plus souvent que ses collègues des auteurs masculins, même si les noms mentionnés sont à peu de choses près les mêmes. On note, certes, un parti pris clairement énoncé en faveur de l'accès des femmes à la culture, à la lecture et même à l'écriture chez Gaétane de Montreuil, mais pour elle, le parti pris féminin dans la stimulation de la vie littéraire canadienne-française se fait moins par la transmission de modèles que par des adresses beaucoup plus directes et plus explicites à ses lectrices :

> J'admire et je voudrais pouvoir encourager efficacement celles de nos jeunes Canadiennes qui se livrent à l'étude des lettres. Je voudrais en voir un plus grand

> nombre encore s'engager dans cette voie; c'est celle qui mènera au progrès, à la grandeur de notre jeune pays. C'est par ses *apôtres* et ses *soldats* qu'une nation s'impose; la femme possède en elle l'essence de cette double puissance.[13]

Une brève comparaison de ces données avec celles obtenues par Réginald Hamel lorsqu'il établit le « Tableau général des auteurs publiés dans la page littéraire et féminine de *La Presse* de 1898 à 1903 » (p. 146-147) permet de confirmer ces tendances. Gaétane de Montreuil semble cependant moins encline que ses consœurs journalistes à faire la promotion de la littérature des femmes. En outre, elle cherche moins qu'elles ses modèles dans le passé et donne davantage d'écho aux écrivaines d'ici qui sont ses contemporaines. La tendance est la même pour les écrivains : si le tableau révèle que les auteurs étrangers sont deux fois plus nombreux que les auteurs canadiens, les auteurs dont le plus grand nombre de poèmes sont reproduits sont les Canadiens : J. Étienne Gauthier, Charles Gill — qu'elle épouse en 1902, donc justement au moment où paraissent la plupart de ses poèmes dans *La Presse* — et Albert Lozeau.

## Grille littéraire

La portion la plus étonnante des échanges littéraires dans les « réponses aux correspondants » est assurément celle des sollicitations de conseils et d'appréciations littéraires. Tracer un portrait des lecteurs et des lectrices qui sollicitent l'avis et les conseils littéraires des chroniqueuses n'est pas aisé[14]. Les lettres sont signées de pseudonymes et il est difficile d'en déduire avec précision le sexe des correspondants. Chose certaine, les correspondants sont des hommes et des femmes; on note par exemple que davantage de textes soumis pour commentaires sont signés d'un pseudonyme masculin[15]. Enfin, certains

[13] G. de Montreuil, « Petite correspondance », *La Presse*, 1^er avril 1899. Je souligne pour mettre en évidence les métaphores qui assimilent les femmes à des subalternes valorisés.

[14] Françoise, dans *La Patrie*, ne répondait qu'aux abonnés du journal. On peut penser qu'il en est de même pour Gaétane de Montreuil à *La Presse*, ainsi que pour Madeleine à *La Patrie*, mais rien ne permet de l'attester pour l'instant.

[15] Nous évaluons la proportion à 35 % d'hommes, 29 % des femmes et 37 % d'inconnus.

pseudonymes reviennent plusieurs fois et donnent l'impression d'une amorce de dialogue entre la chroniqueuse et ses correspondants.

Les différents textes que les lecteurs acheminent à Gaétane sont très majoritairement de la poésie (63 occurrences), mais aussi quelquefois des nouvelles (7) et de la correspondance (en particulier des lettres d'amour…) (6). Exceptionnellement, la chroniqueuse commente un « petit » roman (1), un « petit conte » (2), un « petit essai littéraire » (3), une « historiette rimée (1), un billet d'invitation (1), une critique littéraire et un article. Outre la fréquence de l'adjectif « petit », les poèmes sont le plus souvent qualifiés de « piécettes », surtout lorsqu'il est question de grands genres littéraires. À noter que l'usage de diminutifs pour marquer soit la brièveté, soit la modestie des débuts littéraires des auteurs en herbe est très largement répandu.

Les commentaires formulés par Gaétane de Montreuil se divisent d'abord en deux grandes catégories : l'encouragement et la dissuasion. Si le principal objectif de Gaétane de Montreuil est de contribuer à la formation des auteurs en herbe en les aidant à retravailler leur texte, il ne faut certainement pas négliger le fait qu'elle dit explicitement à plusieurs qu'ils ou elles feraient mieux de trouver d'autres loisirs : « vos vers sont malheureusement de ceux que l'on jette au panier »[16]; « Décidément les muses ne vous sont pas favorables »[17].

La grille d'évaluation qu'il est possible de déduire en filigrane des commentaires et suggestions de Gaétane de Montreuil permet de constater que la chroniqueuse accorde une importance prépondérante au respect des règles de prosodie et à la versification, qui donnent lieu à la grande majorité des commentaires (19) : « La piécette que vous me soumettez ne manque pas de mérite; les rimes sont assez heureuses et les vers ont à peu près que le nombre de pieds nécessaires pour se maintenir en équilibre »[18]. Toutefois, l'originalité des textes (6), le style et la langue (10), de même que la présence d'une « pensée » (5) font réagir la chroniqueuse. Je cite brièvement un exemple de chacun.

[16] G. de Montreuil, « Petite correspondance », *La Presse*, 7 juillet 1900, p. 10.
[17] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 10 janvier 1903, p. 17.
[18] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 18 mars 1899.

D'abord, en ce qui concerne l'originalité : « J'ai reçu votre petite nouvelle. Ne vous semble-t-il pas que tout cela soit bien fade? Et puis, un homme qui meurt d'amour, cela ressemble si peu à la réalité! »[19] À propos du style : « Cette petite composition est un peu "couvent" »[20]. Enfin, au sujet de la pensée : « Votre piécette a quelque mérite et surtout celui de contenir une pensée : c'en est un cela, vous savez tant de vers ne renferment que des rimes »[21].

Le conseil que Gaétane de Montreuil prodigue toutefois avec le plus de régularité est l'exhortation au travail. Il est ainsi très rare qu'elle ne suggère pas à ses interlocuteurs et interlocutrices d'améliorer les textes soumis. Le mot d'ordre général semble être celui du très classique Boileau, cité d'ailleurs, directement, indirectement ou incorrectement, à de nombreuses reprises : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage : Polissez-le sans cesse et le repolissez » (Chant 1, vers 171). L'étude ainsi que la lecture des grands auteurs sont également souvent conseillées. Se profile donc au fil des réponses que Gaétane adresse à ses lecteurs et lectrices une conception de la littérature qui repose sur le travail, dont la maîtrise s'acquiert par la pratique, position à l'antithèse de celle qui associerait la qualité littéraire au génie ou à l'inspiration.

L'axiologie dont relèvent la grille d'évaluation et les conseils formulés fait ainsi une large part à un système de valeurs propre à la littérature (forme et contenu), quoique de brèves incursions du côté du nationalisme et de la morale parsèment l'ensemble du jugement : « Une autre fois écrivez donc quelque jolie scène locale. Notre pays est assez beau et poétique pour servir de cadre à de suaves idylles. »[22], « Votre pièce de vers n'est pas mal faite; mais je la trouve un peu bien brûlante. Je pense que, à quelques degrés plus bas, l'expression de vos sentiments présenterait une température supportable. »[23]

*

[19] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 25 mars 1899.
[20] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 23 nov. 1901.
[21] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 26 août 1899.
[22] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 11 mars 1899.
[23] Id., « Petite correspondance », *La Presse*, 23 sept. 1899.

Ainsi, au moment où paraissent les pages consacrées aux réponses aux correspondants dans les différents quotidiens montréalais à la fin du XIX^e^ et au tournant du XX^e^ siècle, la littérature n'occupe pas encore un espace régulier et distinct dans les pages du journal. La spécialisation littéraire est par ailleurs plus généralement embryonnaire que dans les seules pages du journal. Il suffit de rappeler que le cas que nous avons étudié ici paraît avant que Camille Roy ne prononce, en 1904, sa célèbre conférence sur « La nationalisation de la littérature canadienne » ou que Louis Dantin ne publie son étude sur Émile Nelligan. Cet état du champ littéraire canadien-français favorise les polygraphes et il semble que la multiplicité des rôles et des sujets abordés soit justement une des caractéristiques de la position des femmes de lettres qui rédigent les réponses aux correspondants.

L'analyse de la page féminine comme salon littéraire, et plus précisément l'amorce d'une étude du corpus des « réponses aux correspondants », en dépit les limites que j'ai posées en ce qui concerne les statistiques que l'on peut en tirer, et en dépit aussi des lacunes de l'appareil critique que les commentaires littéraires font voir [24], marque à mon avis le moment où le cumul des rôles littéraires féminins est le plus dense dans le corpus de l'émergence d'une expertise littéraire au féminin. Si les critiques littéraires que publiera plus tard Gaétane de Montreuil dans *Pour vous mesdames* témoignent d'une compétence plus affirmée et d'une autorité mieux assumée, c'est surtout son nationalisme littéraire qui s'amplifiera de manière frappante.

Mais le contexte dans lequel ces textes sont publiés, surtout celui des premiers magazines qui s'adressent spécifiquement aux femmes, est très différent. Les périodiques féminins n'offrent en effet aux femmes

[24] L'appareil critique utilisé est en apparence très limité et les appréciations positives se résument souvent à l'utilisation des adjectifs « joli », « gentil », « charmant », etc. Notons toutefois qu'il est difficile d'évaluer la stratégie discursive à l'œuvre dans ces cas, dans la mesure où l'utilisation de ces adjectifs contraste assez fortement avec la nature des commentaires négatifs, qui sont beaucoup plus précis et plus techniques sur le plan de l'analyse littéraire. L'utilisation de ce type d'adjectifs pourrait donc également s'avérer une marque d'appréciation modeste à l'endroit de textes dont les qualités sont elles-mêmes modestes.

de lettres qu'une visibilité limitée lorsqu'on la compare à celle que peut procurer la grande presse quotidienne. En outre, la spécialisation littéraire qui se met lentement en œuvre relègue rapidement les femmes à ces espaces éditoriaux où elles ont certes davantage de pouvoir éditorial, mais aussi moins de visibilité. Ces quelques années de la fin du XIX^e^ siècle et du tournant du XX^e^ siècle permettent de constater l'importance quantitative de la littérature et des préoccupations littéraires dans les grands quotidiens d'une part et, d'autre part, le peu de ressources « qualitatives » spécialisées qui permet qu'on laisse les femmes de lettres seules maîtres littéraires à bord. Tout éphémère qu'il soit, ce phénomène mérite d'être pris en compte dans l'histoire des lettres féminines.

## Bibliographie

BOIVIN, Aurélien et Kenneth LANDRY. 1978, « Françoise et Madeleine, pionnières du journalisme féminin au Québec », *Voix et images*, vol. 41, nº 2, décembre, p. 233-243.

BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

DANTIN, Louis. 1903|1904, « Préface », dans *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Librairie Beauchemin.

DE MONTREUIL, Gaétane. 1961-1969, *Œuvres complètes de Gaétane de Montreuil*, en 6 vol. textes réunis, classés et annotés d'après les manuscrits, par Réginald Hamel [vol. 1 : *Chroniques* (1896-1932); vol. II : *Petite correspondance* (1898-1915); vol. III : *Correspondance générale, envoyée et reçue* (1890-1946); vol. IV : *Contes, nouvelles, romans et théâtre* (1898-1946); vol. VI : *Poésies diverses, galerie de portraits et journal intime*];

—. 1912, *Fleur des ondes. Roman historique canadien*, Québec, La Cie d'imprimerie commerciale;

—. 1913, *Fleur des ondes. Drame en quatre actes et un tableau final* [s.l.n.é.], 32 p.

—. 1916, *La montagne Castel*, Québec, Ernest Tremblay imprimeur, 8 p.

—. 1924, *Cœur de rose et fleur de sang. Recueil de contes et nouvelles*, Québec, [s.é.] 194 p.

—. 1926, *Causeries*, Montréal, Librairie Beauchemin, 124 p.

—. 1927, *Les rêves morts. Recueil de vers*, Montréal, [s.é.];

GOSSELIN, Line. 1995. *Les journalistes québécoises : 1880-1930*. [S. l.] : Regroupement des chercheurs-chercheures en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec, coll. « RCHTQ. Études et documents », nº 7.

HAMEL, Réginald. 1976. *Gaétane de Montreuil, journaliste québécoise (1867-1951)*, Montréal, Éditions de l'Aurore.

LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES. 2005. *La vie littéraire au Québec*, t. V, « Sois fidèle à ta Laurentie », Québec, Les Presses de l'Université Laval.

MONTREUIL, Sophie. 2003. « (Se) lire et (se) dire : Joséphine Marchand-Dandurand et la lecture (1879-1886) », dans Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e^ siècle*, Montréal, Fides, p. 123-150.

ROBERT, Lucie. 1992, « D'*Angéline de Montbrun* à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture*, t. I, Montréal, XYZ éditeur, p. 41-50.

SAVOIE, Chantal. 2007. « Françoise, Literary critique », *Studies in Canadian Literature*, Vol. 32, No. 1, p. 21-33.

VIALA, Alain. 1985, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit.

**Béatrice DIDIER**

## Le Dictionnaire des femmes créatrices

À consulter les dictionnaires qui sont consacrés à la littérature, comme d'ailleurs à la musique, aux arts plastiques et à la peinture, on est frappé par la rareté, sinon l'inexistence d'entrées consacrées à des femmes. Ce manque est d'autant plus frappant dans les ouvrages anciens. Mais on ne peut pas dire que les dictionnaires plus récents pallient ce manque de façon significative. Si l'on considère, par exemple, les éditions successives du Dictionnaire Larousse, si fondamental comme reflet et comme source de la culture de base des Français, on constate qu'en général, il n'est question de femmes célèbres que par rapport à un homme qui, lui, est considéré comme réellement créateur. Mme d'Agoult n'existe que par rapport à Liszt; George Sand même, la grande George Sand, n'a longtemps paru que comme la maîtresse de Musset ou de Chopin. L'injustice est en général réparée d'assez mauvaise grâce et de façon sommaire dans les éditions plus récentes. Mais pour Mme d'Agoult, l'auteur de *Nelida*, il reste encore à faire. Dans les dictionnaires et histoires de la littérature, un moyen plus insidieux de gommer la présence féminine consiste à se débarrasser des femmes, si j'ose dire, en bloc : on traitera alors dans un seul article des « Salonnières du XVIIIe siècle », ou des « Épistolières », ou encore des « Romancières du XIXe siècle », des « Poétesses » du début du XXe siècle. Quelques rares femmes ont droit à l'individualité : Mme de La Fayette — encore que, parfois, on lui conteste *La Princesse de Clèves*, pour laquelle on souligne le rôle de La Rochefoucauld —, Mme de Staël — non pas tant comme romancière que comme hôtesse de Coppet.

Une des raisons de cette injustice, outre le machisme ambiant et la dévalorisation systématique de la création féminine, comme étant bavarde et superficielle — que n'a-t-on écrit sur la « logorrhée » de George Sand! —, tient à l'exclusion des femmes des grandes institutions littéraires et artistiques. George Sand pensait que les femmes ne sauraient être à l'Académie tant que leur situation générale était celle de la dépendance, et il a fallu attendre Yourcenar pour qu'une d'entre

elles pénètre sous la Coupole. Même exclusion, en France, des autres académies. Dans le domaine du théâtre, il a longtemps été impensable, comme l'a bien souligné Virginia Woolf, qu'une femme soit directrice d'une troupe. L'activité littéraire et artistique des femmes, quand elle s'exerçait, devait se confiner dans la sphère du privé.

## Retard des dictionnaires par rapport à la recherche

Cependant, comme il arrive souvent, les dictionnaires, ouvrages de vulgarisation, sont en décalage par rapport à la recherche qui, elle, ne cesse de découvrir ces femmes créatrices. L'œuvre de George Sand est explorée, et les nombreux colloques du bicentenaire en 2004 en ont été le signe. Mais depuis déjà plusieurs années, des centres d'étude en Europe, les « George Sand studies » en Amérique du Nord, des publications, et en particulier celle de la correspondance par Georges Lubin, avaient contribué à la mettre à la place qu'elle mérite et qui est première. Pour prendre des exemples moins évidents, et pour sortir de la seule littérature, dans le domaine musical, on est en train de s'apercevoir que Clara Schumann n'est pas seulement bonne pianiste et femme de Robert, qu'elle est aussi un compositeur. On a redécouvert Elisabeth Jacquet de la Guerre, à laquelle a été consacré un bel essai aux éditions Actes Sud et dont nous avons maintenant plusieurs enregistrements, entre autres l'admirable *Sommeil d'Ulysse* (Alpha, 2000). Louis XIV lui commandait des opéras, mais jusqu'à une date récente, on ne parlait guère d'elle, tandis que ses frères étaient plus connus. On sait l'injustice dont Camille Claudel a été victime, enfermée par sa famille, privée de la propriété de ses œuvres au profit de Rodin : exposition, film, biographies ont tenté de réparer, *post mortem*, cette injustice. Dans le domaine de la peinture, l'admirable Elisabeth Vigée Le Brun n'était certes pas une inconnue, mais la récente étude de Gita May montre mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'ici l'importance de sa production. Il a fallu la thèse de, Louly Peacock Konz et, en 1995 à Nice, un colloque et une exposition au Musée des Beaux Arts et au Musée Masséna, pour que Marie Bashkirtsheff soit reconnue comme un écrivain et un peintre de grande valeur, dont l'œuvre a été malheureusement interrompue par une mort précoce et dont le journal, jusqu'ici, n'était connu que par une édition tronquée. Sonia Delaunay,

on la citait le plus souvent associée à Robert; ce n'est que depuis quelques années pourtant que certains historiens de l'art pensent qu'elle possède une originalité supérieure.

Les progrès des sciences historiques ont permis beaucoup de découvertes. Non seulement le champ des connaissances s'est agrandi, mais la conception même de l'Histoire a changé. Les femmes ont participé activement à ces travaux. Il est important de souligner la présence des historiennes. Pour ne citer que quelques noms français, et en m'excusant de ces exemples limités, je nommerai Michèle Perrot, qui a tant contribué à faire sortir de l'ombre l'histoire des femmes, ou encore Mona Ozouf, dont le rayonnement est considérable. Encore a-t-il fallu que change le concept même d'Histoire, et elles ont contribué à ce changement. Qu'est-ce que l'Histoire? George Sand le proclamait déjà, à propos du tissu d'un dessus de table : « Tout est histoire. » Cette conception élargie semble annoncer la « nouvelle histoire » du XX^e^ siècle ou les recherches de Daniel Roche sur les « choses simples » qui constituent l'histoire humaine. Ainsi est donnée toute sa place au long travail des femmes, trop souvent occulté jusqu'ici, lorsqu'il restait à l'ombre de la maison. Cause et conséquence de ces transformations, les femmes sont entrées doublement dans l'histoire, historiennes d'une aventure humaine où désormais le rôle des femmes était reconnu.

Encore reste-t-il beaucoup à faire, et ce renouveau de l'Histoire y aidera substantiellement, car, pour les noms d'artistes que nous avons cités, on remarquera que si un amant, un mari, un frère ont éclipsé l'activité créatrice de la femme, ils ont aussi contribué à ce qu'elle ne soit pas totalement ignorée. Qu'en est-il des femmes absolument solitaires qui n'ont pas eu un compagnon illustre? Elles ont pu être encore oubliées davantage, s'il est possible; et l'on se met à rêver, à la suite de Virginie Woolf, à ces sœurs de Shakespeare totalement inconnues et qui seraient cependant parvenues à laisser une œuvre enfouie quelque part dans des archives de province.

## Notre projet

Il nous a donc semblé nécessaire de réaliser un dictionnaire des femmes créatrices qui aurait une double fonction : mettre le public au fait de la recherche la plus récente et de son avancée dans le domaine des femmes, mais aussi faire, ce que font rarement les dictionnaires, un travail de prospection, de recherche, contribuer à la découverte de femmes jusqu'ici inconnues. S'il y a déjà quelques entreprises de ce type, et que je ne peux toutes citer ici — ainsi en Allemagne autour de Mme Von Kulessa (Albert-Ludwigs-Universität-Freiburg) —, si nous avions tenté à Paris VIII, avec Béatrice Slama, Mme Cerquiglini, Mme Mathieu-Castellani et des étudiants, de réaliser des répertoires, si la critique nord-américaine n'est certes pas étrangère à ces recherches, ces tentatives, du moins en France, portent surtout sur les femmes écrivains : grâce à Internet, des répertoires plus vastes sont possibles maintenant. Cependant, notre projet est neuf dans la mesure où il ne vise pas seulement la littérature, mais toutes les formes de création, et dans tous les pays, dans le passé comme dans le présent.

Il ne s'agit pas, on l'a compris, d'un dictionnaire franco-français : toutes les littératures doivent y figurer. Dans toutes les littératures, l'avancée des femmes est considérable, avancée double, si je puis dire : découverte de femmes d'autrefois, et aussi création actuelle de plus en plus abondante, ainsi dans les littératures post-coloniales, anglophones, francophones. D'autre part, nous ne voulons pas isoler la création littéraire d'autres formes de création. La peinture, les arts plastiques, l'architecture, la sculpture, le théâtre, le cinéma, la musique auront bien entendu leur place, mais aussi des arts où les femmes ont eu un rôle déterminant; ainsi, par exemple, le tissage en Amérique du sud, la poterie africaine, l'obstétrique en Europe au XVIII^e^ siècle, etc.; sans oublier, bien sûr, les traditions de littérature orale, contes et comptines, chansons et berceuses. Les femmes scientifiques auront aussi leur place, et pas seulement Marie Curie. Ne fût-ce que pour aller contre ce préjugé, si fortement ancré, que les femmes n'ont pas l'esprit scientifique. Le dictionnaire sera l'occasion de montrer que dans le passé, mais surtout dans notre présent, il n'est pas vrai que certains domaines de la création sont impossibles pour les femmes : philoso-

phie, mathématique, dramaturgie. Un colloque en juin 2006 à la BNF a montré le rôle déterminant de Mme du Châtelet dans la pensée scientifique du XVIIIe siècle : elle a été l'initiatrice de Voltaire et de son siècle à la pensée de Newton.

## Une équipe et une éditrice

On voit que notre projet est vaste, gigantesque, irréalisable diront les sceptiques. Je ne le crois pas : à condition d'avoir à la fois une équipe et un éditeur, et c'est ce que nous avons pu obtenir. L'équipe d'abord. Personne n'est universel; ce type d'entreprise n'est possible que grâce à des équipes nombreuses et organisées. Ayant eu l'expérience du *Dictionnaire universel des littératures* aux PUF, j'ai voulu en faire profiter cette nouvelle entreprise. Si je me suis chargée avec Mireille Calle-Gruber et Antoinette Fouque de l'organisation d'ensemble, il m'a fallu trouver pour chaque domaine un directeur de secteur qui, lui-même, recrute les auteurs d'articles, connaissant mieux que moi quel est le rédacteur qui sera le plus compétent. Ainsi, Danièle Cohen-Levinas, professeur à la Sorbonne, a accepté de prendre en charge le domaine musical; M.-F. Christout, la danse; Mme Dagen, professeur à l'École normale supérieure, celui de la peinture; Jean Durry, celui des sports, etc. Je ne poursuis pas cette énumération : tous les secteurs sont maintenant organisés. On m'objectera peut-être que ces directeurs sont français et même souvent parisiens : il y a à cela des raisons pratiques; mais ils recruteront des auteurs d'articles dans le monde entier. Enfin, s'il s'agit d'un dictionnaire en langue française, son intérêt devrait rapidement susciter des traductions, en particulier en anglais, l'Amérique du Nord ayant un rôle déterminant dans les « Women's studies ».

L'éditeur qui a accepté de publier ce dictionnaire qui risque d'être colossal est un éditeur courageux, bien connu dans la lutte féministe : « Des femmes », qui a fêté ses trente ans d'existence (1974-2004). Antoinette Fouque, dès que je lui en ai parlé, s'est montrée immédiatement enthousiaste. Son équipe nous aide. Le très beau et très gros catalogue qui a été publié pour fêter les trente ans d'existence et aussi le nouveau départ de cette maison d'édition après une période difficile montrent bien l'activité, l'importance, le rôle capital qu'elle a

joué et joue encore. Un dictionnaire n'est certes pas un pamphlet; il ne s'agit pas de faire de ce dictionnaire une arme du combat féministe, mais si nous voulons conserver une certaine neutralité nécessaire dans ce genre d'ouvrage, par son existence même, par la preuve qu'il apporte de la créativité des femmes, ce dictionnaire travaillera à leur cause.

**Pourquoi cette forme du dictionnaire?**

Un dictionnaire : pourquoi choisir cette forme d'écrit? Ne pourrait-on pas préférer des formes plus synthétiques, plus historiques, des essais, des histoires des femmes, des écrits plus engagés? À vrai dire, nombreux sont les dictionnaires qui ont eu un rôle combatif; on évoquera le dictionnaire de Bayle, le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert, pour ne citer que quelques exemples du XVIII^e^ siècle français. Derrière une apparente neutralité alphabétique, un dictionnaire n'est jamais innocent et il y a une pensée d'un dictionnaire, même s'il s'agit d'une œuvre collective et si on veille, comme nous en avons l'intention, à laisser entendre une pluralité de voix et d'opinions. Je crois que la forme du dictionnaire possède plusieurs avantages à la fois dans la rédaction et dans la réception.

Il se prête particulièrement bien au travail d'équipe, et la répartition des tâches est relativement aisée, même s'il y a toujours des risques de conflit dans le calcul du nombre de pages attribué à chaque collaborateur; chaque directeur de secteur, chaque auteur d'article, juge que son domaine est particulièrement important, et il n'a pas tort, mais il faut tenir compte de l'équilibre de l'ensemble, des possibilités éditoriales, et ce sera notre rôle d'arbitre, pas toujours facile, je l'avoue. Une fois surmontées ces difficultés d'organisation interne, la forme alphabétique permet une variété, une quasi-exhaustivité (même s'il y a toujours des manques, des oublis inévitables dans tout ouvrage) que d'autres genres ne permettraient pas. Les « entrées », il faut les prévoir, me semble-t-il, de divers types, ce que le dictionnaire permet aussi. Pour reprendre une distinction que faisaient Diderot et d'Alembert, notre ouvrage devrait être à la fois dictionnaire et encyclopédie et, pour cela, prévoir à la fois des entrées qui seront fournies par des noms propres

de femmes créatrices, peintres, écrivains, cinéastes, etc., mais aussi des entrées qui feraient référence à une école, un concept, une période, une date, tout en évitant ce risque d'effacement des identités que je signalais au début.

Pour ce qui est de la réception aussi, la forme du dictionnaire me semble très favorable : elle permet en effet à la créativité du lecteur ou de la lectrice de s'exercer; c'est lui, c'est elle qui choisit son itinéraire à travers le livre; il ou elle peut, s'il ou elle le désire, déconstruire le dictionnaire. Dans l'élaboration, chaque secteur est mené séparément, puis grâce à l'informatique, le brassage alphabétique sera fait, et ainsi vont se côtoyer au hasard de l'alphabet tel nom de poétesse chinoise et tel village africain où la poterie a été particulièrement active, telle musicienne et telle sculpteur; et cette contiguïté est par elle-même féconde et stimulante. Mais le lecteur, et des tables l'y aideront, pourra très bien, s'il le désire, déconstruire le dictionnaire, et par exemple ne s'intéresser pour un temps qu'aux musiciennes, ou qu'aux romancières d'Afrique du Nord ou du Québec. Il lui est loisible aussi de se construire un itinéraire plus fantaisiste. La forme du dictionnaire l'y aide, sans jamais être impérative.

## Dictionnaire des réseaux et réseau par lui-même

La technique même de ce genre implique des réseaux, grâce à des systèmes de renvois en fin d'article et à des tables. En définitive, c'est le dictionnaire qui est par lui-même un réseau, établissant des liens entre les femmes de tous les temps et de tous les continents. Cette universalité, que l'on aimerait voir manifeste une fois le dictionnaire terminé, a besoin de se construire à toutes les étapes de sa rédaction, et c'est pourquoi nous tenons beaucoup à être en contact avec les universités, les colloques qui travaillent dans le monde entier et qui peuvent nous apporter leur lumière. Même si notre organisation est française, nous voulons éviter absolument les perspectives étroites et nous comptons sur nos collègues de tous les pays pour nous y aider.

Notre dictionnaire se rattache doublement aux « réseaux ». D'abord, il faut prévoir des entrées consacrées à tel journal féminin, à tel salon, à

tel ensemble de correspondance : ainsi George Sand — un colloque en Hongrie l'a bien montré (voir Gorilovics, 1993) — a entretenu une correspondance avec toute l'Europe, avec des Italiennes, des Anglaises, des Allemandes, des Russes. Dans deux domaines, les historiens les plus traditionalistes ont dû reconnaître le rôle des femmes : les salons et la correspondance; leurs réseaux ont été particulièrement importants. Le fameux salon de l'Arsenal doit beaucoup à Marie Nodier; Nohant est aussi un lieu de convergence d'artistes et d'écrivains. Dans l'histoire du journalisme, le *Journal des dames, La mouche*, et tant d'autres au XIX^e^ siècle, ont eu un rôle important (voir Brunereau, 2000). Dans le choix des titres des « entrées », nous veillerons à cette présence, si importante, des réseaux. Réseau, ce dictionnaire doit l'être aussi en ce qu'il est par lui-même un lien entre toutes les formes de création, et il doit l'être non seulement à son terme, mais surtout pendant toute la période de son élaboration.

## Réseau entre les époques, les pays et les arts

Par sa conception même, ce dictionnaire devrait constituer un réseau entre les disciplines, le temps et l'espace. On insistera sur l'interdisciplinarité en quelque sorte spontanée de plusieurs femmes, où l'on a vu, souvent bien à tort, un signe d'amateurisme. On insistera aussi sur ce rôle des salons : faire se rencontrer des artistes de provenance diverse, peintres, musiciens, écrivains. Delacroix, Chopin, Liszt, Balzac, Flaubert se retrouvent auprès de George Sand, et aussi Tourguenief.
La juxtaposition même des articles du dictionnaire permet au lecteur de rapprocher les lieux, les temps, les formes artistiques. On se demandera alors s'il existe des constantes dans la création féminine. L'avantage du dictionnaire, c'est justement de ne pas présenter une réponse unique et définitive, mais de donner des éléments de réponse que le lecteur ou la lectrice ordonnera à son gré et dont il (ou elle) tirera des conclusions qui ne sont pas forcément identiques. Existe-t-il des constantes dans la création féminine? On se récriera : où allez-vous trouver des ressemblances entre une potière africaine et une salonnière parisienne? Quel rapport entre la condition de la femme au Moyen Âge et celle d'aujourd'hui? Peut-on créer des réseaux entre le temps et l'espace?

Une certaine hostilité à la créativité féminine est probablement une constante, et elle n'a certes pas disparu du monde moderne, quand on voit ce qui se passe en Afghanistan. L'aspect négatif de cette hostilité est évident : que de femmes se sont trouvées privées de la parole, et même de la vie. Mais parfois, cette opposition a eu aussi des conséquences positives, du moins quand elle n'était pas radicale : la force vitale des femmes, à être comprimée, s'y est exacerbée. On pourrait, je crois, repérer entre des femmes très différentes que ce dictionnaire mettra en lumière ces deux constantes : la faculté de créer des réseaux et la force vitale.

Il serait intéressant aussi, et ce dictionnaire pourra y aider, de voir s'il existe des images, des thèmes constants. C'est là un vaste objet de recherche, et le fait de pouvoir naviguer à travers les temps, les espaces et les genres artistiques permettrait des investigations passionnantes, à condition qu'elles soient menées avec précision et avec une certaine prudence. Ainsi, par exemple, le thème de la solitude, ou de la maternité, ou de l'aliment apparaissent-ils d'un domaine à un autre? Et en quoi sont-ils marqués par le fait d'être exprimés dans l'œuvre d'une femme?

Une spécificité féminine? La question semble piégée d'avance, non seulement parce que l'on a beaucoup écrit à ce sujet, mais aussi parce que l'œuvre de la femme n'est pas isolée comme un météore, qu'une femme qui écrit a lu beaucoup de textes d'hommes, qu'une femme qui peint a travaillé souvent avec des hommes. Malgré tout, poser la question de la différence (ou de la différance) n'est pas inutile. Si l'on prend par exemple le thème de la solitude à l'époque romantique, la solitude au féminin, telle que la décrit *Indiana* ou *Lélia*, n'est peut-être pas exactement la même que celle d'*Oberman* ou de *La Confession d'un enfant du siècle.* Et si l'on se tournait vers le XX^e^ siècle, vers d'autres territoires, vers Assia Djebar? Et si l'on se demandait comment une musicienne ou une peintre peuvent exprimer cette solitude? Le lecteur, l'auteur d'un essai qui se servira de notre dictionnaire, répondront, et nous nous garderons bien de prévoir un article « solitude ». Mieux vaut prévoir des entrées consistant en des noms propres ou désignant un atelier, un journal, une revue. Ce que l'on pourrait éventuellement proposer, ce sont des tables thématiques; mais cela me semble difficile

à réaliser : mieux vaut laisser le lecteur fouiner à travers les volumes du dictionnaire. Il y a un plaisir dans cette lecture discontinue et folle : dès l'enfance, nous avons pu connaître cette fascination du dictionnaire, réservoir de rêves et de mystères.

**Une nouvelle conception de la créativité?**

Quelle image de la créativité féminine, ce dictionnaire va-t-il donner? Dans quelle mesure mettra-t-il en lumière des réseaux de cette créativité? Dans quelle mesure parviendra-t-il à être lui-même un réseau? Il est trop tôt pour le dire. S'il répond à notre attente, à nos intentions, il va certainement contribuer à une conception très élargie de la créativité féminine et, finalement, de la création elle-même. Cause et conséquence, la présence des femmes amène à concevoir la création sous une forme plus large qu'on ne l'a fait traditionnellement. Si l'on considère, comme nous en avons l'intention, que les femmes ont joué un rôle important dans la transmission orale, nous sommes amenés du fait même à considérer cette transmission comme une forme essentielle de la création d'art. Si nous considérons que les tisseuses, les couturières sont des créatrices, nous affirmons, par le fait même, que l'artisanat est art. Si nous intégrons dans notre dictionnaire ces lettres, ces journaux, que V. Woolf évoque, écrits à l'encre pâlie, par des femmes, en marge de leur vie quotidienne, nous affirmons que journaux, correspondances sont non seulement, comme on l'a dit longtemps, des sources de renseignements, mais aussi des œuvres littéraires à part entière.

Ce dictionnaire devrait à la fois faire mieux connaître la créativité féminine et, du même coup, interroger ce qu'est la création artistique et ses limites ou son absence de limites. Peut-être est-ce outrecuidant de le dire, et vaudrait-il mieux, plus humblement, rappeler que, par là, ce dictionnaire est le reflet d'une transformation dans la conception de l'art, de la littérature, de la société, qui s'est produite au cours du XX^e^ siècle et dont nous héritons. Dans cette transformation, l'intégration du féminin a été capitale. Le yin et le yang sont complémentaires dans la création. Il ne s'agit pas de nier la différence. Si elle est, comme l'a bien montré Françoise Héritier, constitutive de l'organisation humaine,

elle est aussi constitutive de la création d'art. Mais cette différence ne doit pas, et cela aussi Françoise Héritier l'a proclamé, être un prétexte à fonder une hiérarchie où le masculin l'emporterait sur le féminin.

Cette différence, ou cette « différance », on en a beaucoup parlé, on en a beaucoup écrit dans la deuxième moitié du XXe siècle. Peut-être ce dictionnaire montrera-t-il la variété des cas de figures et que toute vue simplificatrice aboutit à des erreurs. Ainsi, mettre le féminin du côté de l'oralité répond à une vérité : importance de la tradition orale transmise par les femmes, contes, comptines, présence vibrante d'une voix dans les textes de Colette, de Virginia Woolf ou de Cixous. Mais il n'en reste pas moins vrai que ce sont les femmes japonaises qui ont créé une écriture, alors que les hommes se contentaient des caractères chinois, ou que ce sont les femmes qui souvent ont tenu les « livres de raison », tandis que les hommes guerroyaient ou labouraient la terre. Les femmes sont liées à l'écriture et pas seulement à la parole. Établir un lien entre la création par la chair et la création artistique peut être intéressant. Le propos de Kératry disant à George Sand « Ne faites pas de livres, faites des enfants » (cité dans Sand, t. II, p. 150) nous révolte, et beaucoup d'entre nous ont fait à la fois des enfants et des livres. La création féminine garde un lien profond avec nos entrailles, mais ce lien est du domaine du symbolique, et, en raison des contraintes sociales, peut-être pas uniquement, pendant des siècles, les femmes les plus créatrices sont justement celles qui se sont abstenues de procréer : la religieuse ou la lesbienne, Thérèse d'Avila ou Radclyffe Hall, l'auteur du *Puits de solitude*. Chez Sapho, la fonction enseignante était une forme de maternité.

Un autre risque que je voudrais éviter est celui du ghetto. S'il est bon d'affirmer la spécificité de la création féminine, il faut aussi rappeler qu'il y a du féminin dans la création masculine, que né d'un homme et d'une femme, tout être est androgyne et que, par conséquent, toute création est, elle aussi, androgyne. S'il me semble nécessaire, dans un premier temps, de consacrer un dictionnaire exclusivement à la création féminine, c'est pour combler un retard, mais j'aimerais surtout que ce dictionnaire amène une transformation des autres ouvrages et que, désormais, dans les dictionnaires de musique, de littérature, de peinture, les femmes soient présentes ainsi que les hommes, et pas

forcément, dans un ailleurs un peu mystérieux du « continent noir ». On se rappelle les propos de Stendhal dans *Rome, Naples et Florence* : « L'admission de la femme à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation; elle doublerait les forces intellectuelles du genre humain et ses chances de bonheur. » (p. 292) Travaillons à la réalisation de ce vœu.

## Bibliographie

BRUNEREAU, Jeanne. 2000, *Presse féminine et critique littéraire de 1800 à 1830 : leurs rapports avec l'histoire de femmes*, Paris, Ève et son espace créatif, coll. « Les cahiers d'Ève ».

CESSAC, Catherine. 1999, *Elisabeth Jacquet de la Guerre : Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Paris, Actes Sud.

DIDIER, Béatrice (dir.). 1994, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 3 vol.

GORILOVICS, Tivadar et Anna SZABÓ (dir.). 1993, *Le chantier de George Sand/George Sand et l'étranger : Actes du X^e Colloque international George* Sand, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem.

HALL, Radclyffe. 1928, *The Well of Loneliness* [*Le Puits de solitude*], London, Jonathan Cape [Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005].

HÉRITIER, Françoise. 1996, *Masculin/féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

KONZ, Louly Peacock. 1998, *Marie Bashkirtseff (1858-1884): the self-portraits, journal, and photographs of a young artist*, Sloane Art Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Ph.D. Thesis.

MAY, Gita. 2005, *The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*, New Haven, Yale University Press.

OZOUF, Mona. 1995, *Les Mots de femmes : essai sur la singularité française*, Paris, Fayard.

PERROT, Michelle. 1984, *Une Histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages;

—. 1988, *Les Femmes, ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion;
—. 1997, *Femmes publiques*, Paris, Textuel.
SAND, George. 1971, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol.
STENDHAL. 1854, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Michel Lévy.

**Valérie STIÉNON**

# Autorités de Balzac. Le discours dans le récit, et inversement

Œuvrant à hisser le roman au rang des pratiques littéraires sérieuses, Balzac visait à en légitimer le statut par diverses stratégies de valorisation d'un genre alors confiné au divertissement facile. Au nombre de ces stratégies se compte l'inscription fictionnelle du discours auctorial. Entendons par là qu'il s'agit moins d'une hypothétique « présence » textuelle de l'auteur dans la fiction narrative que de diverses constructions *discursives* instaurant des formes d'autorité. Balzac n'est certes pas le seul à recourir au procédé : Hugo et Dumas — pour ne citer qu'eux — en font grand usage dans leurs écrits, récits et autres feuilletons. Mais le cas Balzac reste remarquable par la récurrence et la force assertive de formulation de son projet de roman comme « instrument privilégié d'une saisie cognitive de la réalité contemporaine, cumulant les postures du philosophe, de l'historien, du savant, de l'observateur au sein d'une entreprise globale et cohérente, dans une ambition pédagogique et sérieuse qui peut sembler excéder les limites du genre au moment même où il tente de le refonder. » (p. 23) Voilà qui explicite le bien-fondé de la monumentale étude de Christèle Couleau-Maixent, issue d'une thèse réalisée sous la direction de Gérard Gengembre et défendue à l'Université de Caen en 2003. Monumentale, cette étude l'est doublement, par son volume (plus de huit cents pages aux sections finement articulées) et l'ampleur du corpus exploré : rien moins que *La Comédie humaine* dans son intégralité.

Cette dénomination de « discours auctorial » vient recouvrir du voile de la scientificité un ensemble de faits textuels en réalité déjà bien connus, mais mentionnés sous d'autres étiquettes par maints critiques et théoriciens référant de la sorte à un « lien étroit entre autorité, discursivité et positionnement idéologique » (p. 9). Et Couleau-Maixent d'explorer alors le déplacement épistémologique de la question de l'idéologie vers celle du discours, autorisé (émis

par une source crédible) et autorisant (crédibilisant son émetteur). C'est dire aussi combien s'amorce de la sorte une lecture du romanesque balzacien allant à rebours de sa réception la plus commune, celle consistant à préférer la fiction narrative au discours auctorial qui l'encadre et la sous-tend, ce qui revient finalement à lire Balzac contre Balzac, lui qui avait soigneusement mis en place ce dispositif porteur de l'architecture de *La Comédie humaine*.

Sujet vaste et protéiforme, donc, que celui traité par cette volumineuse somme. Il s'y trouve d'emblée caractérisé comme un « objet volé » au narratologue et sa définition se fait quelque peu attendre, au gré des approximations d'un flottement sémantique que l'auteur juge préférable : la notion « gagne à n'être pas trop strictement définie » (p. 122), requérant pour fonctionner d'« avoir du jeu ». Le discours auctorial ne gagnerait-il pas, de surcroît, à s'entendre au pluriel, en raison de la diversité de ses modes d'inscription dans le texte du récit? Non oratoires, ces précautions n'empêchent pas la spécialiste de Balzac d'arrêter provisoirement cette définition satisfaisante : « nous nommerons donc discours auctorial tout exercice de la fonction idéologique par un narrateur ou un personnage quelconque, c'est-à-dire tout commentaire explicatif et/ou théorique ayant une visée didactique et reposant sur une forme d'autorité — qu'elle émane de la conformité avec la pensée de l'auteur ou de données intratextuelles liées à la diégèse (nature et statut du locuteur) ou à la narration (procédés rhétoriques, effets du texte) » (p. 44). En ces termes s'annonce une relecture transversale fédérant sur cet aspect de l'œuvre balzacienne plusieurs recherches spécifiques dont nous est *de facto* montrée toute la connexité : lecture critique de la *doxa*, mises en scène auctoriales, poétique des personnages, choix narratologiques, programmation textuelle du lecteur implicite. Autant de manifestations discursives et diégétiques qui, sous une apparente diversité, remplissent des fonctions similaires dans l'économie du roman balzacien.

On l'aura compris, l'étude adopte le point de vue selon lequel le recours au discours auctorial non seulement influence, en la configurant, l'œuvre balzacienne, mais de surcroît participe à la

refondation du roman dans les années 1830-1850 et se trouve dès lors inscriptible dans une histoire littéraire. C'est dans cette optique que sont appréhendés les divers modes d'insertion du discours dans le récit. Reconduisant la dichotomie héritée de Benveniste, l'auteur procède à une efficace discussion typologique de procédés rhétoriques et stylistiques tels que la digression, les parenthèses, la parabase, l'épiphénomène, l'épiphrase, la maxime, la note. Se trouvent conjointement examinés l'appareil paratextuel, le dispositif générique, la fonction « porte-parole » des personnages — non qu'ils constituent systématiquement des relais d'un message personnel de l'auteur : ils font autorité dans l'économie du récit par délégations et diffractions de la parole auctoriale —, les adresses au lecteur, etc.

Faisant méthodiquement retour sur les (anciennes) notions de discours, d'idéologie, d'auteur et d'autorité, Couleau-Maixent emboîte le pas à l'analyse du discours (via Maingueneau, Charaudeau et Amossy, principalement) pour aborder l'auctorialité depuis sa source énonciative. Elle veille également à donner leur importance aux voix anonymes des personnages génériques, ces semi-personnages secondaires, ainsi qu'aux figures marginales qui, de Vautrin à d'Arthez, sont d'autant mieux pourvoyeuses de discours auctorial qu'elles sont marginales : n'ayant pas droit à la parole « institutionnelle », elles peuvent prétendre à certains autres lieux alternatifs de discours, dans un courant romantique de valorisation de l'exclu qui les autorise à juger et jauger la société depuis une situation décentrée. Quant au traitement de l'idéologie, Couleau-Maixent précise qu'il consiste chez Balzac à opérer une « synthèse entre un fonds idéologique personnel, une vision du monde, et une apparence généralisante, prenant volontiers les dehors du lieu commun » (p. 72). Corollaire de cet axe idéologique innervant l'étude dans son ensemble, le discours auctorial engage inévitablement un rapport au savoir et à la vérité. Convoquant la notion de *mathésis* à laquelle recourt la « Leçon » inaugurale barthésienne pour désigner la prise en charge des savoirs par la littérature, la chercheuse montre en quoi la démarche descriptive et analytique du discours auctorial balzacien sert à des fins didactiques et vient renforcer la tentation encyclopédique des œuvres-mondes,

ces sommes romanesques du social. Figure donc aussi dans cet ouvrage l'examen des contributions à la vogue « panoramique » de la part d'un écrivain ayant d'ailleurs commencé sa carrière littéraire de romancier avec le succès mondain de la *Physiologie du mariage*.

Presque exclusivement narratologique, cette première partie de l'étude aurait gagné à corréler ses observations textuelles à la position de Balzac dans le champ littéraire pour aborder les jeux posturaux comme autant de choix situables dans un espace des possibles romanesques du champ littéraire français de la première moitié du XIX^e^ siècle. Une telle opération aurait permis la problématisation du rapport de Balzac aux autres romanciers, comparés en synchronie ou considérés dans une perspective diachronique.

Consacrée à la « fabrique de l'autorité » entendue comme effet de texte, la seconde partie de l'étude examine le texte sous l'angle d'une « machine à crédibiliser le discours » (p. 284). Toute autorité n'existant que si elle est reconnue comme telle, on ne peut négliger le volet pragmatique de l'œuvre. Le(s) locuteur(s) s'y emploie(nt) à susciter l'adhésion en mobilisant diverses postures discursives génératrices d'autorité. Telle est la raison pour laquelle l'étude est tout entière bâtie sur le choix méthodologique initial de ne pas privilégier le rapport à l'auteur, mais de se centrer sur le registre de l'autorité pour distinguer les types de discours en fonction de leur efficace. Habile compromis éludant, en la déplaçant, la vieille question de l'instance auctoriale! Il devient dès lors possible d'observer la construction de positions d'énonciation autorisées et de postures crédibilisantes par déploiement de scénographies légitimantes programmant des mécanismes d'adhésion. On peut cependant regretter qu'après la remarquable mobilisation d'un appareil narratologique parfaitement au point, ne soient pas définies plus explicitement les notions de places et de postures, de portée considérable en analyse du discours et en sociologie de la littérature. Par ailleurs, si le concept d'*ethos* est efficacement repris à Aristote, l'emprunt ne semble s'opérer qu'au mépris des très riches réinvestissements contemporains de la notion opérés dans le sillage de Ruth Amossy. Ayant à gérer cette tension entre intentionnalité

du texte et réception de l'œuvre, Couleau-Maixent dissimule avec peine quelques confusions entre les approches pragmatique, rhétorique et poétique, mêlant parfois discours et roman, associant locuteur et narrateur ou locuteur et personnage.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage trouve un bel aboutissement dans l'étude de positionnements discursifs par l'exploitation à nouveaux frais de la notion d'*archive* récupérée à Michel Foucault via Michel Pêcheux et Dominique Maingueneau. Une orientation plus résolument sociocritique aurait cependant permis d'opérer la jonction entre analyse des contenus et sociologie de la littérature, limitant peut-être certains risques de dispersion et de surinterprétation entraînés par l'herméneutique textuelle à laquelle s'emploie toute cette partie de l'essai, en particulier lorsque, pour montrer la portée cognitive du romanesque, sont étudiées dans le grand œuvre balzacien des « transpositions fictionnelles » de principes explicatifs (sociologie, analyse littéraire). Relevant du régime fictionnel, le récit n'est assurément pas lisible comme n'importe quel discours et n'engage pas le même rapport au vrai et au vraisemblable. Ainsi s'explique, malgré les précautions justifiées et avisées de Christèle Couleau-Maixent, cette pirouette méthodologique apparaissant comme insuffisamment problématisée : n'aurait-il pas été plus judicieux de recourir à ces schémas analytiques pour comprendre comment ces mêmes transpositions fictionnelles sont rendues possibles?

Dans « la boîte à outils du discours auctorial », l'auteur explore ensuite les procédés rhétoriques que ce dernier mobilise. Est examinée la cohérence textuelle indispensable à l'élaboration d'une autorité convaincante qui doit passer par un message logique et cohérent dans l'élaboration duquel interviennent pour une grande part la redondance et les stéréotypes. Mentionnons encore deux développements particulièrement intéressants : une typologie de la typisation (par prototypie, stéréotypie et synthèse) et des développements sur l'ironie en rapport avec le pacte de lecture réaliste qu'elle menace de court-circuiter parce qu'elle « remet en question tout à la fois l'adhésion du lecteur et l'univocité du discours » (p. 786).

Une saisie aussi ambitieuse de l'œuvre-monde de Balzac ne pouvait être qu'une entreprise de longue haleine. Travail solide et rigoureux constituant un bilan fédérateur des principales orientations de la critique balzacienne, ce volume présente donc une application illustrée des acquis de la narratologie et de l'analyse du discours sur une œuvre dont l'ampleur réclamait précisément une telle approche transversale et généralisante. En toile de fond reviennent des références incontournables, tels les travaux significatifs de Philippe Hamon, Vincent Jouve, José-Luis Diaz, Éric Bordas, Aude Déruelle. Outre sa bonne maîtrise et sa judicieuse convocation des « grands classiques » théoriques, l'étude se montre virtuose dans l'illustration par l'extrait, constituant un remarquable exemplier balzacien. Le mouvement général de la démarche est la dissociation et le dénombrement de critères réassociés ensuite pour mieux en étudier l'articulation et la complexité. On comprend dès lors que les difficultés de cette étude soient principalement d'ordre taxinomique. L'impossible exhaustivité et les affres du classement n'enlèvent cependant pas son mérite à la tentative d'élaboration progressive d'une grille d'analyse qui vaut d'ailleurs pour sa souplesse, réajustable selon les romans et les essais considérés.

Si certains titres de l'étude fonctionnent poétiquement en miroir (« Je suis donc je sais » / « Je sais donc je suis »), d'autres peuvent apparaître comme trompeurs en raison de leur récupération de concepts et notions déjà lourdement chargés. Ainsi de cette section baptisée « L'espace des possibles », semblant annoncer une lecture bourdieusienne, mais correspondant en réalité à une lecture thématique.

Notons enfin la créativité et le potentiel heuristiques de certains schémas mis au point par Christèle Couleau-Maixent : diagrammes des visages de l'autorité selon la caractérisation des personnages (p. 371), tableau typologique des personnages génériques (p. 392-393), modélisation arborescente du traitement balzacien du thème de l'adultère (p. 712).

Clarté, sobriété, densité et ampleur du développement sont les principaux atouts du travail de cette chercheuse encore peu connue,

maître de conférences à l'Université Paris 13. S'il est difficile de se faire une place dans le champ des recherches balzaciennes, c'est parce que celui-ci compte déjà les plus éminents spécialistes. D'autant plus difficile, d'ailleurs, que l'aspect novateur du présent travail n'apparaît pas nettement. La longueur de cette étude, tout d'abord, peut être rédhibitoire pour sa lecture. À l'heure où les théories gagnent en efficacité à mesure de leur condensation, il est à craindre que l'ouvrage ne rencontre pas idéalement son lectorat. Outre quelques longueurs et une trop faible circonscription du corpus balzacien, les mouvances mêmes de la notion de *discours auctorial* tendent à en faire une clé de lecture protéiforme qui, malgré la rigueur et les balises de la démarche, débouche inévitablement sur de la disparate. Enfin, l'originalité de cette recherche est éclipsée non seulement par l'appareil taxinomique de la narratologie genettienne, mais aussi par d'autres travaux scientifiques à l'impact considérable. Dès le titre, c'est évidemment à l'ouvrage fondateur de Susan Rubin Suleiman sur le roman à thèse que l'on pense…

**Référence :** Christèle COULEAU-MAIXENT, *Balzac : le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », n° 98, 2007, 817 p.

**Yves THOMAS**

# Flaubertiana

C'est pour le plus grand bénéfice des flaubertiens, des études de la genèse de l'œuvre de Gustave Flaubert et, plus généralement, des amateurs qu'Éric Le Calvez nous offre, dans ce livre, un ensemble documentaire considérable qui nous permet de mieux comprendre et apprécier les préparatifs et les conditions de production de l'œuvre de l'ermite de Croisset.

La mort de Flaubert, le 8 mai 1880, lance Maxime Du Camp dans son projet d'écrire ses souvenirs littéraires[1]. La place qu'y occupe Flaubert est centrale. Mais la somme de documents réunis par Le Calvez s'apparente moins à une remémoration de souvenirs qu'à un inventaire comme celui de Maître Bidault au moment de la levée des scellés de la maison de Croisset le 20 mai 1880[2]. Le document de treize pages qui visait à répertorier le contenu de la maison — articles de cuisine, mobilier, vêtements, livres et manuscrits — a fait place ici à un état détaillé de quelque cent quatre-vingt-douze pages. Ainsi, *Gustave Flaubert. Un monde de livres* réunit des photographies d'époque, des extraits de manuscrits, des pages titres, des gravures, des illustrations, des portraits d'amis proches, des listes de livres lus par Flaubert, des extraits de correspondance, des reproductions de tableaux, des caricatures, des actes juridiques et des extraits de presse et de feuilletons.

[1] Publiés en 1882 et 1883, ces souvenirs relatent des moments passés en compagnie de Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Eugène Fromentin, George Sand et Alfred de Musset. Mais l'accent est placé nettement sur Gustave Flaubert. Voir Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Éditions Complexe, 2002.

[2] L'inventaire après décès est reproduit dans le n° 8 du *Bulletin Flaubert-Maupassant* (2000, p. 39) grâce à Daniel Fauvel. On y apprend que Flaubert avait en sa possession, notamment, dix-neuf chemises, sept cannes, treize volumes de Maxime Du Camp, quatre-vingts de George Sand, vingt des Frères Goncourt et les œuvres de Louis Bouilhet.

Un livre dont l'iconographie est aussi abondante pourrait se lire au hasard : le lecteur pourrait ainsi repérer des images qui correspondent le mieux à ses intérêts et à sa curiosité. Mais ce véritable album nous permet de suivre la trace de l'auteur de *Madame Bovary* dès ses années de jeunesse à Rouen. Il s'organise autour d'un découpage temporel lié étroitement à la chronologie de l'œuvre. L'ensemble se répartit en neuf chapitres. Le décor se plante d'abord à Rouen autour de l'Hôtel-Dieu entre 1821 et 1844 : ce sont les années d'apprentissage. Ensuite, entre 1844 et 1851, après la première crise nerveuse, c'est la période de l'achat de la propriété de Croisset, de la rédaction de la première *Tentation de Saint-Antoine* et des voyages en Bretagne et puis au Moyen-Orient, au Caire, à Alexandrie, à Jérusalem ainsi qu'à Beyrouth. Les autres sections du livre correspondent à la chronologie des œuvres majeures : *Madame Bovary* (1851-1857), *Salammbô* (1857-1863), *L'Éducation sentimentale* (1863-1869), la *Tentation de Saint Antoine* (1870-1874), les *Trois Contes* (1875-1877) et les dernières années occupées à la rédaction de *Bouvard et Pécuchet* (1877-1880). Un petit hiatus entre 1875 et 1876 évoque la remise en chantier du projet de *Bouvard et Pécuchet.* On voit donc ainsi peu à peu prendre forme ce « monde de livres ».

Dans ses souvenirs, Maxime Du Camp insiste, et à juste titre, sur le mode de travail perfectionniste de Flaubert. Selon l'analyse fine que propose Le Calvez, c'est en tant qu'historien de la vie publique et de la vie privée que Flaubert se soumet à l'impératif de refaire, de reconstituer des ambiances sociales et intimes qui deviennent le ressort de sa solitude à Croisset. Cette retraite s'accompagne — et ce livre le montre bien — d'un mouvement inverse qui tout à la fois le compense et l'accentue. Rien, en effet, ne semble échapper à son regard d'historien, voire d'archéologue. C'est que l'écriture romanesque de Flaubert dépasse la simple perfection formelle. Il suffit de lire la scène du bal de la Vaubyessard, de se pencher sur le festin d'Hamilcar Barca, de s'attarder à la description minutieuse des tentations offertes par la Reine de Saba et de parcourir, ne serait-ce que nonchalamment, les travaux de mise en œuvre du jardin des deux copistes pour comprendre comment Flaubert élabore des processions dont l'ordonnance précise et fluide est le symptôme paradoxal d'un système rigoureux et excessif. On peut réfléchir d'ailleurs sur la

possibilité de reconnaître en Le Calvez l'amateur ou le collectionneur qui vient assurer que l'encyclopédiste en Flaubert est révélé.

Alors se retrouve, mais au versant clair d'une solide documentation, ce qui était le stade initial du travail flaubertien, cette boulimie, cette voracité de lectures. La vérité difficile à mesurer de la relation immédiate de l'ouvrier des lettres à sa bibliothèque devient la vérité de la relation de l'écrivain avec sa société. Et immédiatement, la pensée s'impose : ce livre n'est-il pas l'occasion d'un regard attentif sur la prolifération qui a marqué une vie entière consacrée aux livres? Cet ensemble témoigne de ce que peut être une recherche littéraire patiente.

**Référence :** Éric LE CALVEZ, *Gustave Flaubert. Un monde de livres*, Paris, Textuel, coll. « Passion », 2006, 192 p.

**Philippe LAGARDE**

## Portrait de Zola en sympathisant anarchiste

Il existe des écrits d'auteurs célèbres, qui, n'ayant pas suscité les réactions escomptées, sont demeurés dans l'ombre depuis la fin du XIX^e^ siècle. C'est le cas d'un ensemble de textes de Zola, parus à l'époque dans des journaux à faible tirage, dont le recueil en un volume par Vittorio Frigerio permet d'appréhender l'écrivain dans ses rapports d'attirance et de répulsion avec le mouvement anarchiste alors émergeant.

Dès les premières pages, Frigerio reconnaît que le nom d'Émile Zola n'apparaît pas dans les archives de l'anarchisme français. Alors, pourquoi ce recueil? Le lecteur trouvera aisément la réponse dans ce livre bien documenté, qui nous fait pénétrer dans l'univers des anarchistes alors que ceux-ci cherchaient à gagner à leur cause le grand écrivain et, à travers lui, l'opinion publique. On y découvre aussi un auteur qui, après l'éprouvante affaire Dreyfus, se trouve dans une impasse politique. Déçu par la IIIe République qui n'a pas répondu à ses attentes, Zola ne semble plus savoir alors à qui faire confiance.

À cette époque, l'engagement au côté de l'anarchisme d'un personnage aussi éminent que l'auteur des *Rougon-Macquart* aurait certainement pu propulser ce mouvement sur le devant de la scène. Toutefois, il faudra attendre un certain temps avant que les anarchistes voient en Zola un de leurs sympathisants et changent de ton dans leurs propos à son égard.

Après une introduction fouillée qui souligne l'importance pour l'histoire politique et littéraire des textes recueillis dans cette collection d'*Archives critiques*, Frigerio rappelle les profondes dissensions entre Proudhon et Zola à propos de l'art, alors même que « la nécessité de la libre expression » (p. 9) les rapprochait. De plus, l'auteur des *Rougon-Macquart* « refuse fondamentalement l'idée que la violence peut avoir un rôle à jouer en politique, et se méfie de tout soupçon d'extrémisme potentiellement négateur » (p. 11). Il défend aussi la notion de propriété privée, alors que les anarchistes s'y opposent violemment.

Les révolutionnaires tentent cependant de récupérer un discours qui peut servir leur cause, mais le dialogue est difficile entre les deux parties, même si des points d'accord existent. Pour « les lecteurs anarchistes […] l'écriture naturaliste doit décrire l'action historique des grandes masses humaines […] tout en respectant la *réalité objective* de leurs conditions d'existence » (p. 35), alors que, pour Zola, elle s'inscrit avant tout dans le cycle romanesque des *Rougon-Macquart* tout en essayant de reproduire les faits. Il y a donc, à la base de cette relation ambiguë, un point de ralliement qui ne cessera de croître en importance.

Malgré les différends, les événements politiques vont favoriser un rapprochement entre l'écrivain et les anarchistes. Il est certain que l'affaire Dreyfus constitue un moment crucial. Les « mauvaises institutions » (p. 70) frappent Zola de plein fouet alors qu'il est au sommet de sa carrière. Malgré les divergences, il se produira « une sorte d'alliance tactique » (p. 24) qui se traduit notamment, dans un premier temps, par une rencontre avec des anarchistes à son domicile; «le romancier paraît [alors] bien mieux disposé à écouter et à soutenir [les] revendications » des anarchistes. De toute évidence, il s'agit là d'un changement notable dans l'attitude de Zola, dont les « nombreux lecteurs qui ont lu ainsi [son] œuvre », interprètent celle-ci comme « un plan d'action décrivant un avenir qui ne saurait manquer de se réaliser » (p. 25). Dans un deuxième temps, une relation épistolaire s'engage. Elle est marquée par une « offensive » (p. 28) venant des révolutionnaires et a surtout pour but de « montrer à Zola que ses positions sont bien plus proches de celles des anarchistes qu'il ne le croit lui-même » (p. 29).

Poussé par les coups politiques, entraîné par les anarchistes, bousculé par l'interprétation révolutionnaire que bon nombre de lecteurs font de son œuvre, l'auteur des *Rougon-Macquart* vacille sans toutefois se laisser emporter par le mouvement, même si, avec *Germinal,* il introduit des personnages anarchistes, ce qui encourage les révolutionnaires à voir en lui un sympathisant. Les publications ultérieures vont encore plus loin dans cette voie, notamment *Paris*, *Rome*, *Travail*, et *Fécondité*.

Comme le signale Frigerio à travers une citation d'André Girard[1], Zola « n'est peut-être pas anarchiste, [mais] se comporte comme s'il l'était » (p. 44), ce qui est suffisant pour les révolutionnaires, qui ont ainsi la possibilité d'alimenter leurs publications de nombreux commentaires. Plusieurs articles dans la presse anarchiste relèveront la grandeur de Zola et chercheront à établir des liens entre les idées révolutionnaires de l'œuvre et la pensée propre de l'auteur. Certains iront cependant jusqu'à écrire que l'auteur pourrait « mieux utiliser [son] talent » (p. 55) de manière à « [tendre] simplement son bras dans la direction des autres et [grossir] la clameur accusatrice » (p. 71).

L'Affaire Dreyfus a montré que le terrain était propice à de vrais changements. Selon les anarchistes, « l'iniquité, c'est l'effet; l'institution, c'est la cause » (p. 79). Jusqu'à quel point Zola, à cette époque, adhère-t-il à cette idée? Plusieurs indices annoncent un engagement de l'écrivain qui finira par répondre aux nombreux appels des révolutionnaires : « assurez les anarchistes qu'ils peuvent compter sur ma plume pour contribuer à rendre à la liberté ceux de leurs camarades qui souffrent dans les bagnes » (p. 85).

La mort soudaine du grand écrivain, en mettant un terme à un ralliement possible, est perçue comme la fin de ce qui aurait pu être une belle complicité, qu'un révolutionnaire résume dans les propos suivants : « Zola, homme d'évolution, devenait, par la force des événements, un homme de révolution. Il était des nôtres. » (p. 119)

Cet ensemble de textes recueillis et présentés par Frigério permet de mieux connaître une facette de Zola. Bien que ce recueil ne permette pas d'affirmer que l'écrivain aurait pu se joindre à la cause anarchiste, il constitue un très bon point de départ, comme l'écrit Frigerio, pour « entretenir quelques doutes » (p. 48) à ce sujet.

**Référence :** Vittorio FRIGERIO (dir.), *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, Grenoble, Ellug, coll. « Archives critiques », 2006, 158 p.

1 A. Girard, « Devant un cercueil », *Les Temps nouveaux*, nº 24, 1er-17 octobre 1902.

**Noële RACINE**

## Une étude en archipel

Patrick Née est professeur au Département des littératures française et francophone de l'Université de Poitiers et spécialiste de la poésie française contemporaine. On lui doit notamment des études sur Yves Bonnefoy et René Char, dont *René Char. Une poétique du retour*, publié aux éditions Hermann en 2007, année du centenaire de la naissance du poète. Dans cet ouvrage, Patrick Née se propose de « prendre au sérieux la dimension pensante d[e l']œuvre [charienne], […] en mettant en évidence le dialogue du poète (par lectures ou par rencontre) avec ses penseurs de prédilection : Héraclite, Nietzsche et Heidegger. » Par conséquent, plutôt que de *faire entendre* René Char, il le *réfléchit* ou, plus précisément, il s'applique à *réfléchir* les interrelations, les entrecroisements, la parenté et les *coïncidences* (qui ne doivent être confondus ni avec les emprunts littéraux, ni avec les reprises directes et indirectes, et encore moins avec les illustrations ou les transpositions) existant entre le dire poétique de René Char et la pensée de ces trois philosophes qui ont enrichi son œuvre.

Le livre comporte deux parties, dont la première, essentiellement théorique comme l'indique son titre (« Théorie du retour »), médite sur des sujets variés. Ainsi, Patrick Née revient d'abord sur l'opposition classique entre ceux qui assimilent la langue à un phénomène purement scripturaire et ceux qui conçoivent la parole comme une *technè*, pour ensuite montrer de quelle manière le fondement de la pensée heideggerienne sape cette dichotomie. Patrick Née explique que, pour le philosophe, la parole — première parce que « parlante » — n'est autre que « le poème de la langue », ce qui lui permet d'influer sur le monde et de jouer un rôle dans les rapports *humain/divin, discontinuité/continuité ontologique*.

Par la suite, s'appuyant sur les travaux de plusieurs penseurs (Roland Barthes, Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Friedrich Schlegel), il inventorie les types de « fragments »

que l'on trouve dans la littérature en général et dans les œuvres d'Héraclite et de René Char en particulier : le fragment « involontaire » (texte demeuré en chantier) *versus* le fragment « volontaire » (pensée, maxime, sentence, opinion, remarque ou aphorisme).

Puis, afin d'appréhender la temporalité propre à l'œuvre de René Char, l'auteur commente quelques textes tirés de l'ensemble de la production du poète. Il observe notamment que, dans la conception temporelle de Char — qui s'éloigne en tout point du « temps des horloges » dans la mesure où, d'après lui, passé et avenir sont intimement liés —, les notions de « durée » et de « durable » sont à comprendre en termes de « présent » et de « présence ». Il soutient pareillement que les dimensions « historiale » et « historique » de cette œuvre traduisent une perception « destinale » plutôt qu'« historienne » du Temps. Car, pour Patrick Née, le *présent* charien se révèle d'abord celui de l'Être, un Être portant le *masque* de la *résistance*; un Être, aussi, dont le *visage* est celui des désastres planétaires, mais qui n'en possède pas moins son lot de grâce.

L'analyste poursuit sa réflexion en s'inspirant des travaux de Gilles Deleuze pour observer la façon dont se manifeste l'ascendant de Nietzsche dans la poésie de René Char : vers teintés d'un pessimisme dynamique et fécond, évolution de figures et de *personæ* similaires, mais surtout, reprise du mouvement de l'Éternel retour sur les plans structurel et symbolique.

Patrick Née interroge également la question du « site » : le site tel qu'il se définit dans l'ontologie heideggerienne, d'une part, et les sites qui se construisent dans la production de René Char, d'autre part. Ces derniers — qui comptent parmi eux Apt et la Fontaine de Vaucluse —, sont souvent associés, aux dires du chercheur, à des figures (« spoutniks », « premier amour », « grand-père ») et à des thèmes précis (« terre », « exil », « origine », « rapatriement ») de la poésie charienne.

Cette première partie se clôt sur un examen de l'engagement poétique de René Char. L'auteur classifie d'abord les communications publiques d'après-guerre du poète (hommages, interventions en faveur de la Résistance, réponses à des enquêtes, interviews personnelles) pour

ensuite constater qu'elles partagent toutes une caractéristique commune : le laconisme. Pour Patrick Née, il ne fait aucun doute que cette « rhétorique de la brièveté » est non seulement un des traits de la signature du poète, mais aussi un moyen pour René Char de se dégager tant de l'actualité que de l'histoire et du progrès technique dans lequel il voit un ennemi à combattre.

La seconde section de l'ouvrage (« Le retour à l'œuvre ») se concentre sur les poèmes que René Char a écrits avant 1938 et pendant la guerre. Patrick Née y dévoile ce qu'il conçoit comme la dynamique inhérente à la production globale du poète, soit un double mouvement de « descente d'aval » et de « retour amont » formant le cycle charien de l'Éternel retour. Ses propos prennent généralement l'aspect de commentaires composés grandement détaillés et faisant appel à plusieurs méthodes d'analyse : thématique, linguistique, sémiotique, psychanalytique, génétique textuelle, rhétorique et stylistique.

Ici, il détermine les paramètres de l'« origine » (son lieu d'ancrage, sa qualité première, le médium dans lequel elle s'actualise et l'élément qui l'annihile) au sens où René Char l'entend. Là, il se penche sur l'importance de « l'aval » dans la période surréaliste du poète : un aval qui possède une géographie spécifique (sablon, limon, ruines), souvent érotisé, voire sexualisé, parcouru par différentes espèces d'eaux (indolentes, mortes, séparées) et dont les constituants participent du symbolisme de l'œuvre (boue/excrément, embouchure/anus, rive/retour).

Enfin, Patrick Née considère tel qu'en lui-même le cycle charien de l'Éternel retour. Ce cycle est illustré par une constellation de métaphores — allant de la figure du phénix à l'image de la source en passant par le processus de l'anamnèse — et il est activé par divers mouvements : « l'en-avant » tout comme la « remontée » verticale et nocturne. Pour éviter l'enfermement dans une circularité improductive, cet Éternel retour doit se perpétuer à travers une révolution constante, que Née nomme la « loi d'aval/amont ».

Habilement structuré, l'ouvrage de Née analyse une œuvre constituée d'aphorismes par le biais d'un discours critique organisé en archipel :

son livre compte deux sections qui se divisent réciproquement en six et dix chapitres, qui se subdivisent à leur tour en soixante-cinq *fragments* analytiques. On pourra déplorer un style souvent hermétique et alourdi par des digressions que ne clarifie pas toujours une mise en contexte quelque peu rapide des notions et écrits théoriques convoqués. Cette réserve mise à part, cette étude a le mérite d'approfondir une partie méconnue de l'œuvre charienne, en avançant des hypothèses stimulantes et une argumentation originale.

**Référence :** Patrick NÉE, *René Char. Une poétique du retour*, Paris, Hermann, coll. « Savoir / Lettres », 2007, 319 p.

**Roger-Michel ALLEMAND**

## Claude Simon : l'obstacle du silence?

Dans la multitude croissante des thèses de littérature française portant sur des auteurs du XX[e] siècle, il en est proportionnellement, et fatalement, peu qui sortent du lot, par leur science même, tant il est vrai que, depuis la disparition du doctorat d'État, le manque de temps nuit à l'approfondissement du travail de recherche. Parmi les nombreux ouvrages consacrés aux romans de Claude Simon, il est non moins évident que certains éveillent davantage l'intérêt, par l'originalité d'approche, la sûreté de méthode, la cohérence des outils théoriques, la rigueur conceptuelle et la connaissance intime de l'œuvre dans son ensemble, sa cohérence et sa complexité. Publication d'une thèse dirigée par Georges Molinié, où la sémiostylistique tient donc une bonne part (Rioux-Watine, 2004), *la Voix et la frontière* illustre, positivement, ce double postulat.

Duel est justement le titre, dont il convient de saluer la tonalité poétique en même temps que le risque, certes relatif : il n'est pas facile de mener ainsi une réflexion ouvertement binaire au sein d'une institution toujours férue de raisonnements tripartites, qu'ils soient plus ou moins souchés à la dialectique ou à l'héritage casuistique. On sait aussi qu'en matière d'analyse littéraire, la coordination ouvre souvent sur le dilemme sémantique, le conflit d'interprétation, voire l'indécision critique face aux alternatives. Rapprochement ou concomitance? Association ou contraste? Alliance ou opposition? Assemblage ou contradiction? Voilà quelques-unes des questions qui se présentent aussitôt à l'esprit logique. De ce point de vue, Marie-Albane Rioux-Watine a bien fait de supprimer dans le titre de son livre l'allusion (inconsciente?) qui affleurait dans le sous-titre de sa thèse (Starobinski, 1976), la référence n'étant justifiée par aucun renvoi explicite ni même un parallèle thématique. Aux attraits du clin d'œil (cf. Haussmann, 2006, par exemple), elle a donc préféré mettre l'accent sur le cœur problématique de son propos : la coexistence d'un idéal de transparence orale, et de démarcations interpersonnelles et linguistiques.

D'un côté, le fantasme de la voix vive qui se donnerait comme moyen d'un accès parfait aux êtres et au monde, modèle euphorique qui dispenserait de la médiation du signe. De l'autre, la difficulté, voire l'impossibilité de la relation à autrui, d'un rapport direct qui évite le relais sémiotique. Plus que d'une coïncidence, il y va en fait d'une corrélation. Car chez Simon, l'empêchement de la parole se traduit par les bruits qui perturbent ou obstruent la communication, au point d'aboutir à « une exclusion du dehors » (sous-titre du premier chapitre). Dans cette perspective, Rioux-Watine étudie l'énonciation, les canaux et l'allocutaire, avant de poursuivre par un tableau de la référence et des avatars, ontologiques, de la syntaxe. « Face au potentiel de vie et de circulation de la voix, […] l'écrit est le pivot de nombreuses associations dysphoriques » (p. 150); celles-ci sont clairement analysées dans le chapitre II, qui s'intéresse à l'écriture administrative, au « cadavre » scriptural et à la distanciation par la mise en abyme. Le logocentrisme mortifère cède la place à un phonocentrisme vivificateur, au sens derridien du concept (Derrida, 1967a et 1967b), l'auteure s'étant placée sous cette égide philosophique (voir p. 24, n. 53) — en prenant soin, néanmoins, d'ouvrir ses recherches à d'autres horizons critiques, comme l'atteste son excellente bibliographie.

Dans les deux chapitres suivants, Rioux-Watine entreprend de montrer comment la voix est inscrite dans le texte, sur le mode d'une improbable inclusion. Le discours rapporté fait ainsi l'objet de considérations systématiques et techniques, à la fois denses et fines, qui mettent en évidence un balancement entre l'indexation hétérogénéisante et l'inclusion fusionnelle de l'altérité vocale. Les descriptions de voix, répertoriées avec soin et interprétées avec perspicacité, révèlent quant à elles une dématérialisation qui tend au décharnement, telle une présence/absence désincarnée où l'énonciation est mise en cause aux fondements de la mimesis, « fantôme qui a perdu ses frontières subjectives et temporelles », en particulier concernant le présent immédiat. Manifesté en creux, le phénomène est confirmé par l'étude des adjectifs indiciaires, qui dénotent la disparition de la voix propre, noyée dans le flot d'une rumeur informe.

Le dernier chapitre de l'ouvrage porte sur la représentation de la bouche parlante, dont les descriptions soulignent les angoisses qui

minent le sujet, de l'intérieur : supplice des « paroles rongées », épuisement et béances chtoniennes, obsession de la dévoration. À travers de puissantes métaphores, interprétées sous l'angle psychanalytique, l'organe est une béance heuristique, qui ouvre le corps et travaille à l'évidement subjectif. En vertu de quoi la confrontation, *a priori* antithétique, de la voix et de la frontière, cette tension qui transforme le rêve en cauchemar, aboutit, en somme, à ce paradoxe que ce n'est pas la voix, chez Claude Simon, qui permet aux êtres de communiquer et que le silence, loin d'y faire obstacle, est un gage d'insaisissable entente.

Le livre de Rioux-Watine est de grande qualité, fruit d'une recherche originale. D'expression élégante, il manie avec fermeté des concepts délicats, qui, chez d'autres, pourraient suggérer le simple vernis. Les réflexions sont fréquemment nuancées par des modalisateurs et des interrogatives, qui introduisent une distance autocritique de bon aloi, sans rien enlever à la qualité des conclusions. Les vues ainsi proposées n'omettent aucune direction utile, jusque la dimension métaphysique, dont le traitement donne lieu à d'intéressantes considérations. Le chercheur y trouvera donc une lecture stimulante, qu'il pourra prolonger par celle d'autres travaux, de cadre plus large : le roman dialogué après la Seconde Guerre mondiale (voir Boblet-Viart, 2003, non allégué dans le texte) et la mouvance néoromanesque — « l'École de l'oreille » revendiquée par Robert Pinget (Vareille, 1993, Calle-Gruber, 2000a et 2000b), par exemple, ou encore l'importance de l'audition dans l'œuvre de Claude Ollier (Pelletier, 1999).

**Référence :** Marie-Albane RIOUX-WATINE, *La Voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle » 29, 2007, 504 p.

## Bibliographie

BOBLET-VIART, Marie-Hélène. 2003, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle » 25.

CALLE-GRUBER, Mireille. 2000a, « Pinget-la-voix ou ce qui ne parle pas », dans Jean-Claude LIÉBER et Madeleine RENOUARD (dir.), *Le Chantier Robert Pinget*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », p. 37-49;

—. 2000b, « La rumeur, l'écrire », Roman 20-50, n° 30, décembre, p. 81-98.

DERRIDA, Jacques. 1967a, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique »;

—. 1967b, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige ».

HAUSMANN, Franz Josef. 2006, « La Transparence et l'obstacle. Essai de chrestolexicographie », *Revue de didactologie des langues-cultures et de lexiculturologie* (Klincksieck), n° 141, p. 447-454.

PELLETIER, Alexis. 1999, « Pour l'oreille. Notes sur Aberrations », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), Claude Ollier passeur de fables, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », p. 47-55.

RIOUX-WATINE, Marie-Albane. 2004, « La Voix dans l'œuvre romanesque de Claude Simon : la transparence et la frontière », thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2 vol., 533 p.

STAROBINSKI, Jean. 1976, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

VAREILLE, Jean-Claude. 1993, « Robert Pinget : pléthore et ascèse », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions*, 2 :"*« Nouveau Roman » et archétypes, 2"*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'icosathèque (20th) » 14, p. 9-44.

**Roger-Michel ALLEMAND**

# Renouvellement et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet

La trilogie des *Romanesques* (Robbe-Grillet, 1984, 1987 et 1994) participe de façon biaisée au genre autobiographique, dont elle inverse les prémisses de fonctionnement et les protocoles de lecture (cf. Allemand et Lejeune, 2002d). En retournant l'orientation habituelle du récit de vie, elle remplace la reconstitution d'une identité par la découverte d'une altérité. Le sujet qui écrit y est posé d'abord comme être de langage, si bien que le discours qu'il tient sur lui-même devient invention de son existence. L'autobiographe renoue ici avec le rêve séculaire de la *causa sui*.

Ainsi que nous l'avons détaillé ailleurs (Allemand, 1991 et 1997), Alain Robbe-Grillet renouvelle la pratique du genre, tant du point de vue des tenants et des aboutissants idéologiques que sur le plan de l'énonciation. En ceci, nos remarques passées recoupent celles formulées par Van den Heuvel (1992a). Ce renouvellement ne se limite pas, bien entendu, à des préoccupations de pure forme, sauf à considérer, comme de juste, que la forme, c'est le fond qui fait surface. Il est en effet le vecteur d'une régénérescence, voire d'une tentative de renaissance dans et par l'écriture. Les modes introspectifs qui sous-tendent les trois œuvres et leurs fondements métaphysiques vont en ce sens. Ils révèlent la tentation démiurgique d'un artiste qui s'efforce de juguler sa peur de la disparition (Allemand, 1994).

## Renouvellement

Les *Romanesques*, on le sait, s'inscrivent dans un contexte général de remise en cause des canons autobiographiques, en opposition à l'effort de cohérence et à la prétendue authenticité des grands modèles (saint Augustin, 1993; Rousseau, 1959), qui auraient pour effet pervers de figer l'existence de leurs auteurs dans des moules stéréotypés. Les tentatives de rénovation du genre sont menées par Sarraute (1983) ou

par Duras (1984 et 1991), précédées et suivies par l'autofiction de Doubrovsky (1977, 1982, 1989 et 1994) qui prend exprès à contre-pied *le Pacte autobiographique* (Lejeune, 1975; cf. Allemand, 2002a). Robbe-Grillet emboîte le pas (cf. Robbe-Grillet, 2004), avançant une Nouvelle Autobiographie aux contours indéterminés, entreprise sans concertation par des auteurs souvent associés au Nouveau Roman (cf. O'Callaghan, 1988; Lejeune, 1991; Ramsay, 1996; Den Toonder, 1999; Angelini, 2001; Schlickers, 2002), que d'aucuns qualifient de post-moderne (cf. Van Montfrans, 1986; Toro, 1999; Allemand et Milat, 2004b).

Pour Robbe-Grillet comme pour ces écrivains, il ne peut plus être question de découvrir l'essence de sa vie, pas plus que d'identifier les principaux moments qui l'ont constituée par une restitution censément authentique des événements et des états de conscience du passé, dès lors soumis à un schéma rétrospectif unificateur et signifiant. Non seulement parce que les souvenirs retenus sont aléatoires, mais aussi parce que le discours que le sujet tient sur lui-même, au présent de l'écriture, induit des interprétations sémantiques décalées. L'attente de véracité sera donc déçue. En outre, l'activité mentale n'est pas univoque, elle est complexe : coexistant avec des pulsions physiques et psychiques, la conscience n'en est pas la seule composante. L'être est alors défini par sa polyvalence et son ambiguïté. À l'image des autres hommes, l'écrivain est donc à la fois responsable et irresponsable de ses mots.

En conséquence de quoi l'objectivité de la retranscription est un mirage : c'est bien la subjectivité de l'anamnèse et les trous de mémoire y afférant qui orientent la disposition du récit. À l'opposé de la notion de destin, les *Romanesques* réfutent tout prédicat de logique et d'aboutissement. Incapable de trouver ni de livrer le sens ultime, s'il en est, de son existence, l'autobiographe n'est pas assujetti au contrat de sincérité (cf. Lejeune, 1975; Frelick, 1996). Les qualités probatoires des pièces à conviction, témoignages réputés objectifs et autres éléments de bilan, qui ponctuent et éclairent, de coutume, le récit de vie, sont invalidées. La mémoire est posée comme intrinsèquement fabulatrice, tant est si bien que « le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu » (Robbe-Grillet, 1984, p. 17; cf. Milat, 2004).

La fragmentation et la fluctuation du matériau mnésique empêchent la restauration du moi et disqualifient la primauté accordée au référent. C'est pourquoi Robbe-Grillet ne cherche pas à gommer les manques, mais s'efforce au contraire de les susciter pour les investir de son imagination et en faire les générateurs d'une recherche confinant au solipsisme. La conscience ne peut tout contenir ni tout comprendre. Il n'y a donc pas d'exhaustivité qui tienne : l'autobiographie devient un « mémoire inachevé » (Robbe-Grillet, 1994, p. 229), qui oppose au contre-modèle sartrien (cf. Allemand, 1996; Lejeune, 2004) l'absolu d'un « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, […] un livre qui n'aurait presque pas de sujet » (Flaubert, 1980), du Livre ultime, capable de se substituer à la réalité (Mallarmé, 1979). La démesure de cette ambition est relayée par la figure improbable du « dernier écrivain » (Robbe-Grillet, 1987, p. 35-6 et 82, 1994, p. 192; cf. Blanchot, 1951, 1959 et 1984; Milat, 2002). Derrière la mégalomanie apparente, il s'agit de revivifier l'expression de soi, en le dégageant de l'ordre funèbre du révolu. L'horizon eschatologique s'impose tel un appel au renouveau, à partir du lieu même de la perte et du désordre.

La quête de l'identité est dès lors présentée comme vaine. Dans la psyché de l'œuvre, toute idée de soi est une réflexion déformée : incapable de « coïncider avec soi-même dans un tout rationnel et durable » (Robbe-Grillet, 1994, prière d'insérer), le sujet qui se raconte s'appréhende nécessairement comme « forme », « mirage », « extériorité », « dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu » (Lacan, 1966, p. 94-5), auquel se substitue donc la *personne*. Entre le Même et l'Autre, le reflet instaure un hiatus dont le premier effet est l'impression d'absence à soi-même. Par le passage au stade du miroir, précisément, l'autobiographie se double d'un récit de type romanesque. L'objectif se déplace sur le *comte* Henri de Corinthe, étrange personnage, mêlé d'histoire et de fiction, dont le caractère énigmatique permet à l'inspiration de se déployer, et le principe d'incertitude devient pièce maîtresse d'un dispositif poétique en devenir, sans fin.

Parce que « le réel » (Robbe-Grillet, 1984, p. 212) « commence juste au moment où le sens vacille », l'écrivain entretient à plaisir un doute généralisé. Par ses glissements de sens, l'écriture déborde sans cesse du

seul énoncé ponctuel, qui ne peut donc plus se clore sur une quelconque plénitude narrative. S'inscrivant dans la lignée sémiotique de Lacan, qui, à l'encontre du *cogito ergo sum* cartésien, postule la désunion de l'être et du sujet de l'énonciation, Robbe-Grillet ménage un énoncé polydiégétique, qui subvertit l'identité autobiographique, de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. À la pulvérisation du vécu correspond la dispersion de l'instance narratrice en plusieurs énonciateurs, qui assument, à tour de rôle ou simultanément, un discours où confusions pronominales et métalepses (cf. Genette, 2004) contribuent à rendre l'interprétation du texte aussi indécidable que celle de l'existence. Entre une autodiégèse et son corollaire plus largement homodiégétique d'une part, et une insidieuse hétérodiégèse de l'autre, les *Romanesques* forment une « entreprise auto-hétérobiographique » (Robbe-Grillet, 1994, p. 190). Les ambiguïtés y sont renforcées en outre par l'intégration, à la trame du récit, de textes publiés auparavant (Allemand, 2004a). Ledit remploi explique plusieurs phénomènes d'interaction relevés par Van den Heuvel (1990a et 1992b) entre chronique familiale, spéculations biographiques, théorie esthétique et passages fictifs, en même temps qu'elle ouvre accès à la genèse de l'œuvre et à ses divers aspects obsessionnels, véritable patchwork mental, cousu et couturé de fils plus ou moins visibles ou camouflés.

Dans cette optique, le choix d'écrire par fragments est un point commun avec Barthes (1975), qui fut à l'origine, problématique, du projet autobiographique de Robbe-Grillet (cf. Allemand, 1997, p. 163). Chez l'un et l'autre, selon leurs spécificités respectives, une telle poétique correspond au tissu mouvant des souvenirs et à la représentation en train de s'élaborer, dans l'incertitude et l'inattendu du texte en cours. À l'inverse, donc, de la pièce de puzzle, régie par son isomorphisme et son orthodisposition, l'emblème structurel du fragment place l'autobiographie sous le double signe de l'éclatement et du non-ajustement. De fait, les morceaux ne collent pas entre eux, ne s'emboîtent jamais parfaitement; plus même, ils sont par nature incohérents et désaxés. Manière d'affirmer que la seule connaissance de soi et du monde dont l'homme soit capable se constitue dans la

discontinuité des informations qu'il reçoit, enregistre et analyse, voire dans leur dysfonctionnement.

Il s'agit donc d'« organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'opérateurs » (Robbe-Grillet, 1984, p. 18). Non inféodé aux exigences logiques des conventions réalistes, le *work in progress* conjure la réification et confère à la dissémination du discours une nouvelle forme d'authenticité dans l'expression du moi. Parce que l'« art est vie » (1963, p. 136), c'est-à-dire évolution et modification permanentes, tous les éléments perçus et emmagasinés par le sujet voisinent au gré d'agencements variables. La réalité psychique concurrence le réel dit objectif par la construction d'une mythologie intime qui articule l'anamnèse à un fonds imaginaire — matière biblique, romans de chevalerie (voir Allemand, 1993, p. 166-175) et légendes bretonnes (voir Balcou, 1990) —, où la dérive de la mémoire est un motif central.

Ce changement de terrain est une esquive toute barthésienne, à la différence près que, méfiant à l'égard du moralisme qui sous-tend l'autoportrait de son ami, Robbe-Grillet cherche à éviter le piège de la stéréotypie, en particulier de celle qui le menace le plus directement : Eros et Thanatos. L'objectivation du topos passe par la métaphorisation, le déplacement, des associations psychiques en une suite organisée d'images inspirées par la pratique du cinéma. La présentification visuelle du matériau biographique fait de l'imaginaire le mode privilégié d'une réflexion qui ne vise pas la réalité de l'être passé, mais l'actualité du vivant, insistant du même coup sur l'absence définitive du référent dont le souvenir est censément la trace. S'explique ainsi une poétique de la disjonction : défocalisation, changement brusque de perspective, faux-raccord et contrepoint sonore (cf. Robbe-Grillet, 1987, p. 177-82). L'image du sujet ressortit au télescopage d'atomes sémantiques, dont les réactions en chaîne entraînent une irréductible polysémie, opposée au sens unique de la notion de destin et aux impasses d'une stricte rationalité.

Exprimant l'impossibilité d'un achèvement, le fragment est investi des valeurs de l'anti-dogmatisme, contre tout monolithisme idéologique. Dans son rejet des systèmes réputés véridiques, dont il donne pour parangons le monothéisme et « "nos trois gendarmes : Marx, Freud et Saussure" » (Robbe-Grillet, 1984, p. 68 — citant Barthes), l'auteur des *Romanesques* adopte une démarche proprement *paradoxale* (cf. Barthes, 1975, p. 75). Ses énoncés à double détente révèlent une problématisation démultipliée de l'écriture. Il veille à brouiller les pistes de lecture (cf. Van den Heuvel, 1990b), par des mécanismes structurels retardant l'avènement du sens. Les ambiguïtés ainsi générées sont indexées comme principe de formulation du discours sur soi. En vertu de quoi la subversion du genre fait éclater la signification hypothétique de l'histoire de la personnalité et attribue, par contiguïté, une dimension fictive aux éléments avérés du passé.

La vivacité qui en découle invite le lecteur à réinterroger les archétypes qui traversent le texte, en même temps que l'auteur tente de dégager un nouvel espace de représentation, autofictif, censément producteur de sa singularité ontologique, à l'articulation de la langue et du style (cf. Barthes, 1953). Le récit de vie se fait alors auto-inscription d'une instance imaginante, dans l'actualité d'une écriture qui réfute la chronologie et puise ses sources littéraires dans le présent de l'énonciation. La distance que le sujet entretient avec lui-même n'est plus vécue sur le mode d'un traumatisme — dissociation ou clivage résultant d'un hiatus temporel entre la mémoire et son objet. Elle est un effet choisi de l'ouvrage en cours, élément moteur de son accomplissement.

Confronté à l'aporie de l'être et l'écriture, l'auteur reconnaît toutefois la tentation de « recoller » les « morceaux » de sa vie et de son œuvre (Robbe-Grillet, 1984, p. 59). La contradiction est assumée comme partie intégrante du dispositif, dont les nombreux *couples de torsion* (1984, p. 120 et *passim*) n'appellent pas tant à un dépassement de type hégélien — pourtant allégué çà et là (1984, p. 66; 1987, p. 179) — qu'à l'invention de troisièmes termes de fiction et « de *déport* » (Barthes, 1975, p. 73). Revendiquée comme instable et ponctuelle par nature — la parabole est celle de la « corde tendue sur un abîme » (Robbe-Grillet, 1994, p. 191; cf. Nietzsche, 1983, p. 10-11) —, toute

signification est vacillante, délibérément posée en équilibre précaire, puisque soumise aux métamorphoses permanentes du rapport établi entre les signifiants qui lui servent de points d'appui provisoire.

De là un ton ironique, qui asserte et nie tout à la fois la dimension introspective d'une création en train de se vivre dans la hantise de la vacuité existentielle, tout en exposant les pôles incompatibles d'un scepticisme généralisé et d'un effort auto-maïeutique. Le lecteur avance en terrain miné : l'« œuvre d'Alain Robbe-Grillet […] dit sans dire et ne décrit que pour camoufler » (Vareille, 1981, p. 27). L'activité sémantique, souterraine, notamment incarnée par la métaphore de la taupe, procède d'une volonté de ne pas trop dévoiler, de ne pas exposer la part sensible de l'intimité. La peur viscérale de l'autre est sans doute à l'origine d'une parole désancrée qui, à l'image du miroir épave, échappe toujours, alors même que l'on croit pouvoir la saisir (cf. Robbe-Grillet, 1984, p. 93, et 1987, p. 11), à l'instar du vécu qui s'éloigne à mesure que l'autobiographe cherche à le retenir pour y retrouver une image supposée fidèle de son passé. En théorie, « c'est dans l'Autre que le sujet se constitue comme idéal, qu'il a à régler la mise au point de ce qui vient comme moi, […] c'est-à-dire, à se constituer dans sa réalité imaginaire » (Lacan, 1973, p. 132). Le fait est qu'Alain Robbe-Grillet rejetait « le désir de l'autre » (Robbe-Grillet, 1987, p. 84), parce qu'il ne pouvait ni le maîtriser ni s'en assurer.

Participant d'une stratégie destinée et à se protéger et à saper le concept de vérité, ses ambiguïtés, provocations et chausse-trapes s'inscrivent dans la problématique du faux-semblant et de la mascarade. Dans sa triple postulation, ludique, théâtrale et mécanique, le *jeu* de l'autobiographe s'amuse des divers déguisements qu'il emprunte pour *divertir* le lecteur, épouser « la courbe folle de l'imago » (Barthes, 1975, p. 66) et dissimuler les fêlures qui le fragilisent. Chez Robbe-Grillet, la littérature est exercice d'imposture par excellence, l'acte scriptural livrant accès, par le biais de la fiction, à une réalité plus véritable que celle de la prétendue fidélité au passé, car la réalité du sujet est *dans* son inscription, fût-elle affabulée. Le thème capital du masque relève en outre d'un désir à demi avoué : *exprimer* la part sombre de la psyché — monstres nocturnes et pulsions sexuelles — et

contenir du même coup l'angoisse de la mort. L'affabulation est aussi exutoire, voire exorcisme. Ce qui revient à dire que l'« Urwald » (Robbe-Grillet, 1984, p. 77) de l'expérience littéraire est altération et *pertes*, que parler de soi est l'effet d'un leurre, mais que seul ce leurre rend possible le discours égotique. (« "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis? », Baudelaire, 1973, p. 118.) L'enjeu des « effets de rupture » (Robbe-Grillet, 1987, p. 182) est d'assurer la pérennité de l'œuvre et la vitalité de l'écrivain. Raison pour laquelle le manque et le surplus vont de conserve — ils sont concurrents : rivaux *et* parallèles —, sans que les enchaînements techniques et sémantiques permettent pour autant à celui-là d'être comblé par celui-ci : à l'idéal inaccessible de complétude, Robbe-Grillet préfère la définition deleuzienne du structuralisme (2004, p. 216-8; cf. Laouyen, 2004).

## Renaissance?

Dans la mesure où l'existence est un *projet*, une projection incessante hors de soi dans et par la création — c'est tout le sens de *la Reprise* (Robbe-Grillet, 2001a) —, l'archéologie biographique délaisse la spectrographie du socle fondateur au profit de l'exploration d'espaces énigmatiques dégagés par le *travail* de l'écriture. C'est en effet à un sujet tourmenté que nous avons à faire : un moi douloureux qui, tentant de représenter ses monstres et de saisir l'essence improbable de son être-là, erre sans fin à travers le dédale de ses propres contradictions et des oxymores de son univers mental. C'est dire le caractère déroutant de l'entreprise. Les métalepses et la subversion des signes, associées à la réapparition inexorable des fantasmes, donnent l'impression que la narration ne progresse pas. Des modifications infinitésimales l'orientent un peu, il est vrai, mais de manière si incertaine, au sein d'un chaos proliférant où les caprices d'une « douteuse Ariane » (Robbe-Grillet, 1994, p. 136) et les traits changeants de la figure théséenne allégorisent un balancement entre désir de maîtrise et impuissance face au Minotaure primordial et au Temps qui dévore. Le labyrinthe du système narratif mime un espace égotique impossible à circonscrire ou même à

traverser, et l'œuvre, une représentation des tropismes inconciliables qui en animent les arborescences.

La perte et l'égarement — le manque, la désorientation et la folie — menacent d'échec la quête d'un sujet dont on s'aperçoit, non sans surprise, qu'il cherche symboliquement à s'extraire des profondeurs funèbres de la terre et aspire peut-être à l'idéal d'une vie au-delà du trépas. C'est ce que manifeste le réseau lexico-sémantique de la décomposition, cadavérique et narrative, symptôme fort de troubles intimes, fussent-ils inhibés ou niés. La faillite de la taxinomie ouvre sur un précipice intérieur, productrice d'une sensation de nausée. Les renvois au roman éponyme (Sartre, 1938) se doublent d'une homologie de démarche entre les recherches biographiques menées par Roquentin et par Robbe-Grillet. Il s'agit en effet dans les deux cas de se (re)trouver en déportant la quête sur autrui, à savoir, respectivement, sur le marquis de Rollebon et sur le comte de Corinthe. Ce dernier, spectre récurrent de l'œuvre robbe-grillétienne, endosse ici le statut de mort-vivant, d'agonisant à perpétuité, qu'il évite ainsi à son créateur de devenir. Interprétant en outre la différence entre le présent grammatical employé par Roquentin dans son journal et le passé simple de *L'Âge de raison* (Sartre, 1945) comme le passage d'une liberté vacillante à une représentation d'outre-tombe (Robbe-Grillet, 1984, p. 28-29), l'auteur des *Romanesques* s'attache à déjouer les pièges du matériau linguistique. Selon lui, la stéréotypie inhérente au langage ne peut être neutralisée que par une subversion, qui les transforme en outils auto-iconoclastes. Contre les périls de l'identification, les démons de l'inconscient, les parasitages que provoque le retour du refoulé, l'écrivain émet des signes trompeurs destinés à désamorcer les procédures analytiques du lecteur, mais aussi à rejeter dans le néant un ensemble de traumatismes liés pour l'essentiel à son histoire familiale. D'où la figure du naufrageur (p. 87).
La révélation de la contingence et la dangereuse et toujours possible analogie avec un monde envisagé sur le mode du visqueux confinent en bien des points, philosophiques, thématiques, stylistiques, à la vanité baroque, qui renvoie l'être à son angoisse. La gorge se serre et l'autobiographe manque de suffoquer à force de vouloir étouffer les reflux de son hypersensibilité. Sa hantise, l'inertie. Son obsession, la

mobilité. Le miroir devient *speculum* d'introspection et d'exploration d'une matrice esthétique féminine qui est aussi un sépulcre. L'opération remet en cause le centre de gravité ontologique et suscite un sentiment d'inquiétante étrangeté (Freud, 1985). Dans cette optique, l'imagination sadique et les mutilations qu'elle met en scène, soit une autre forme de fragmentation, sont un moyen d'exposer la scission psychique, tout en contribuant au déplacement de l'objet autobiographique et de son propos, du général au singulier — unique et bizarre — et de la table de travail au cabinet de curiosités. Le macrocosme générique fait place au microcosme indéfinissable du Ça, la vue découpée de visions hallucinées vient morceler la *sphera mundi* de l'*imperatum* auctorial, et ce, afin que la *doxa* rende *gorge*. La section consacrée à Catherine II de Russie (Robbe-Grillet, 1987, p. 225-8) peut se lire tout entière sous cet angle. Les revenants et les dépouilles, les fantômes et les chimères n'en rejoignent pas moins un substrat mythique et certains traits de l'inconscient collectif tels que dégagés par le structuralisme anthropologique ou la psychanalyse jungienne. Que l'on songe, par exemple, au *Rameau d'or* (Frazer, 1981-1984), qui s'intéresse à la régénérescence à partir de la *putrefactio*.

Le but est difficile d'accès, d'autant plus que l'opposition entre profondeur et surface ne permet pas, chez Robbe-Grillet, la mise en place de souvenirs-écrans : elle *manifeste* au contraire les « traces suspectes » (Robbe-Grillet, 1978a) de la pellicule psychique, qui signent la fissure du sujet et l'impossibilité d'un eugénisme scriptural. La distanciation cathartique ne peut donc opérer qu'à travers un miroir sans tain, où une enchanteresse, la littérature, ne renvoie pas un reflet identique ou même assurément identifiable, mais une image en retour qui brouille la perception, une illusion confondante qui déconcerte l'être et le bouleverse (cf. Robbe-Grillet, 1975).

Loin d'être lénitive, parce que censément réparatrice d'une coupure intime, l'écriture autobiographique s'affirme comme expression nostalgique d'une osmose à tout jamais perdue, depuis toujours, avec le « clan » (Robbe-Grillet, 1984, p. 48) et d'une harmonie oubliée, s'il en fut, avec le moi du passé. La création tient alors du regret, bien plus que du remords affiché à propos de la douteuse Angélique : la scène

est trop évidemment fondatrice pour ne pas être hypothétique. Incapable d'effacer, par la rétrospection, les inénarrables souillures qui maculeraient sa conscience, le narrateur des *Romanesques* paraît tendre, cependant, vers une écriture qui la rende « pure et sans taches » — vieille formule alchimique dont une autre version dit « sans attaches », mais ici, cela revient au même. Deux éléments jouent, dans cette perspective, un rôle indiciel de premier plan.

Le premier, métaphorique, est la neige, dont la blancheur immaculée figure un moyen de nettoyer symboliquement le discours, en le débarrassant de son potentiel affectif. Elle recouvre le spectre de la mort et abstrait les images psychiques d'une réalité par trop oppressante. Associée au manteau des feuilles manuscrites qui s'étalent sur le bureau de l'autobiographe, elle représente aussi l'essai désespéré de mise à plat du vécu, mais se révèle bientôt cruellement dysphorique, son évanescence manifestant en fin de compte une désolation profonde, liée au vertige intérieur de l'être. La neige lustrale cède alors la place à un liquide poisseux, dont la consistance s'apparente au sang d'une hypothétique faute originelle.

Le second, d'ordre linguistique, est la catégorie adjectivale. Dénoncé naguère comme le support par excellence de la préfixation du sens et des artifices de l'anthropomorphisme (cf. Robbe-Grillet, 1963, p. 49), lorsqu'il est viscéral et incantatoire, l'adjectif a souvent été l'objet, chez l'écrivain, d'un traitement optique et descriptif, qui aurait eu pour vertu de permettre en principe le détachement de l'observateur et l'objectivation du discours. Hormis que cette distinction tranchée ne soit pas respectée dans nombre de ses romans, dès *La Jalousie* (1957), on pourrait s'attendre à une utilisation du second type dans les *Romanesques*, puisque l'auteur dénonce la falsification du vécu par l'usage rétrospectif de cette classe grammaticale (cf. 1984, p. 17 et 55-6; 1987, p. 9-11, entre autres). Or tel n'est pas le cas : en la plupart des occurrences, non seulement l'adjectif est au service d'une projection imaginaire, orientant souvent le récit vers la veine fantastique, mais il est analogique et subjectif. De là un paradoxe : l'excès de son emploi égale, certes, l'incertitude des postulats (peut-être même la génère-t-il), conforme en cela au projet initial de Robbe-Grillet, qui refuse

« l'adjectivité la plus sirupeuse » (1987, p. 84), mais celle-ci renvoie simultanément, par l'omniprésence du champ lexical du gluant, aux *humeurs* de son tempérament et de ses cauchemars.

Tout en affirmant l'écriture comme antidote à l'hypersensibilité, la neige et l'adjectif dévoilent donc la vulnérabilité du sujet, la peur de succomber aux puissances macabres de sa psyché. Présenté comme amateur d'« adjectifs en sauce » (Robbe-Grillet, 1984, p. 69), Barthes ne s'y était pas trompé, qui, refusant de prendre en compte les obsessions de Robbe-Grillet (parce qu'aux « prises avec ses démons personnels », p. 38), lui avait reproché la « trop forte "adjectivité" » (1987, p. 10) de la neige dans *Dans le labyrinthe* (Robbe-Grillet, 1959) : en l'occurrence, « la valeur métaphorique » (1987, p. 10) « *d'un linceul inexorable* ». Un « rapport qui s'adjective est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort » (Barthes, 1975, p. 47). *A fortiori* dans une autobiographie, aussi habiles qu'en soient les détours : y compris dans les *Romanesques*, dont Philippe Lejeune me disait jadis que leur auteur était un « autobiographe rusé » (avril 1988), la tentation identitaire et fusionnelle menace à tout moment d'aspirer l'être dans les vases mouvantes du narcissisme (cf. Robbe-Grillet, 1994, p. 155).

La tension interne entre l'immarcescible image (cf. Robbe-Grillet, 1987, p. 163-6) et la décomposition de son origine témoigne des deux forces à l'œuvre chez Robbe-Grillet : une soif d'immortalité, dont il se défendait jusqu'à son élection sous la Coupole, et la conscience aiguë de l'éphémère (d'où, notamment, mon allusion finale à l'Ecclésiaste dans Allemand, 2008). Or, les formes antagonistes de l'écriture recomposent l'être dans son ambivalence. Dans cette optique, et parce que le sujet qui écrit est être de langage, le discours pendulaire qu'il tient sur lui-même oscille sans arrêt entre perte de contrôle, logorrhéique, de la substance mnésique et repli autistique sur un indicible gouffre, l'un et l'autre extrême participant d'une constante hésitation. S'explique ainsi la perturbation de la répartition classique entre les axes complémentaires du paradigme et du syntagme (Genette, 1966). À ce prix est le vain espoir d'échapper aux *démons de l'analogie* (cf. Barthes, 1975, p. 48-9).

C'est donc bien d'une « lutte à mort « (Robbe-Grillet, 1987, p. 84) qu'il est question, un combat — sans issue — où « tous les matériaux sont bons à prendre, à condition d'en pervertir l'arrangement ». Hélas ! pour l'auteur, entre ellipses du sens et mise en ordre des signifiés, la langue même ne sert de rien, car elle ne fait que reproduire, jusqu'à l'asphyxie, la part sombre dont le narrateur semble chercher à se défaire. Malgré la volonté de ne pas se laisser réifier par son propre discours, il succombe peu à peu à l'engloutissement : l'inconscient du texte le submerge et le dévore. Le monde qu'il crée se referme sur lui, tel l'Ouroboros sans début ni fin, dont les extrêmes se rejoignent et s'engendrent mutuellement. La dynamique n'a plus dès lors grand-chose à voir avec la progression dialectique ponctuellement avancée, mais tient à la récurrence irrépressible des spectres mentaux. L'impasse est au bout du tunnel, précisément parce que celui-ci n'en a pas.

Dans ces conditions, quel recours au sentiment de déréliction et d'impuissance? La métaphore hégélienne de l'anneau d'or (cf. Robbe-Grillet, 1987, p. 22) marque une étape importante dans la recherche de solution, qui, par ses multiples liens avec le thème de la ruine, dit la mélancolie, tout en infléchissant la quête vers un horizon ésotérique. Vient s'y adjoindre l'interprétation de la Gradiva (cf. Freud, 1949, et Robbe-Grillet, 2002), qui invite à la superposition des traumas ensevelis et à la stratigraphie des gisements du sol mental. Peut-on y lire aussi l'espoir de renouer un rapport à peu près harmonieux avec soi, en débarrassant le récit autobiographique de ses scories? Il faudrait y réfléchir.

Après avoir sondé la glèbe primitive et renoué, à corps défendant, avec le stéréotype du *regressus ad uterum* et avec « le mythe humaniste de la profondeur » (Robbe-Grillet, 1984, p. 10), l'écriture tend à la genèse de l'homme par son œuvre, à la génération hors de la généalogie, à la conception dans la création — dont les sens restent à découvrir, à *inventer*. Des sources littéraires variées (de Chateaubriand, 1946-1948, à Kipling, 1987 et 1988, en passant par Hoffmann, 1999, ou Stoker, 1997) sont pour l'auteur autant de biais pour chercher « au cœur même du roc » originel (Robbe-Grillet, 1987, p. 27) les clés de son « propre cœur » (1984, p. 24), afin de conjurer l'inexorable écoulement du temps et l'image éclatée d'un « miroir brisé » (1994, p. 218). Dans

cet effort de *recueil* des morceaux épars de l'être, le fonctionnement onirique des associations joue un rôle capital, ainsi que Vareille l'avait fort justement souligné, dès avant la trilogie (Vareille, 1981, p. 9-53). Le mystère du texte doit être décrypté : interprété et exhumé, décodé et sorti du caveau. La primauté du sujet au moment de son énonciation, dans l'actualité de son écriture, accorde au récit de vie le statut d'une aventure en partie improvisée, aux significations imprévisibles, aléatoires et sans cesse remises en cause.

L'allégorie satanique joue dans ce cadre un double rôle. D'une part, le *diable* exprime la schize essentielle du moi; de l'autre, *Lucifer*, porteur de lumière déchu, témoigne d'une étonnante dimension métaphysique. Tout espoir d'harmonie est perdu, car l'illusion est révolue d'être indivis et partie prenante d'un Tout, que l'écrivain a lui-même contribué à destituer. Qu'on ne s'étonne donc pas de rencontrer, dans les *Romanesques*, le thème cabalistique de « la mort de Dieu » (Robbe-Grillet, 1994, p. 145) : en dépit des idées reçues, ce dernier est en effet l'un des spectres majeurs de toute l'œuvre. Assumant en partie les traits démiurgiques d'un « Grand Architecte vaincu » (Robbe-Grillet, 1994, p. 17), l'autobiographe s'interroge sur les rapports de son art à une totalité qui la dépasse et la justifie. L'écriture de soi s'impose alors tel un constat paronymique : celui d'une Chute, apocalypse que révèle l'ostensible réitération du mot *désastre* (des astres).

La « subjectivité totale » revendiquée naguère (Robbe-Grillet, 1963, p. 117) privilégie certes le regard humain au détriment de Sirius et du point de vue divin, aussi bien sur les plans idéologique que narratologique, mais elle inverse « en catimini » — en *pertes*, donc — les perspectives. Ce n'est plus un dogme transcendantal qui explique le monde et l'existence, mais le sujet pensant qui, par le processus même de la *réflexion*, tend à une métaphysique. L'effondrement des anciens cosmos appelle à une sorte de messianisme esthétique. Eh oui : Robbe-Grillet se prenait volontiers « pour Jésus-Christ » (2001b)…

Vie et création doivent émerger ensemble d'un chaos primordial. Là se joue l'antinomie de l'esprit robbe-grillétien : entre sensation de séparation et pulsion fusionnelle, entre désastre et constellation, entre

scission et symbole. À ce stade de l'analyse, on saisit que la division intime de l'être est la condition d'une renaissance à soi — pour autant, il va de soi, que l'on accepte le passage d'une approche strictement sémantique à une démarche d'ordre herméneutique. Il est alors possible d'éclaircir des signes plus ou moins opaques dont l'enjeu, pour l'autobiographe, est de transformer l'étrangeté de l'être-là et de la réalité objective en univers, en monde organisé par la pensée, fût-ce par le recours au fantasme. Le questionnement esthétique rejoint ici de nouveau la tradition du fragment, qui, pris dans sa modernité, matérialise la désagrégation des certitudes et des grands systèmes philosophiques, tout en tirant de ses racines mythologiques les ressources d'un renouveau potentiel.

Le morcellement devient appel à une restructuration, une reconstitution de soi, dont on objectera que l'auteur a pourtant dénoncé le projet. Soit. Restructurer, cependant, n'est pas *restaurer*. L'auteur des *Romanesques* décide d'investir le principe de séparation comme produit de sa volonté. Le cabinet d'écriture fait alors figure de chambre secrète (cf. Robbe-Grillet, 1962, p. 97-109) et lieu de transmutation. Vécue sur le mode de l'engluement existentiel, la liquidité appelle à l'indifférenciation primordiale. Parmi les diverses formes que revêt l'*amnios*, la neige est désormais lavée. Ce faisant, Robbe-Grillet renverse l'idée selon laquelle c'est l'enfance qui conditionne l'âge adulte et se constitue à la fois en origine et en aboutissement de la création. Mais n'est-ce pas, au fond, le propre de toute autobiographie? Tout était dit, en somme, dès le début : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. »[1] Nonobstant, le testament du nouvel autobiographe a-t-il eu raison de l'ancien? Le vieil homme a-t-il vraiment succombé? Rien n'est moins sûr.

Chez Robbe-Grillet, la transformation du miroir en instrument catoptromancique permet l'évocation d'une imagerie chevaleresque et surnaturelle, surtout inspirée des Évangiles, de l'*Apocalypse* de saint Jean

[1] C'est l'incipit originel du projet (Robbe-Grillet, 1978b, p. 2), ensuite enchâssé dans le *Miroir* (Robbe-Grillet, 1984, p. 10), après un nouvel incipit de trois pages.

et de la matière de Bretagne. Un double sème élémentaire, pyrique et aqueux, s'y synthétise en la figure du dragon, en même temps qu'il introduit à la recherche conjointe des racines généalogiques et des sources de l'inspiration. Cette quête est déjà latente dans le « saint graal » (Robbe-Grillet, 1987, p. 240) auquel est comparé le sexe de l'initiatrice. Grâce à l'archétype, l'écrivain parvient à se dégager de la gangue néfaste du passé et à manifester la nature élémentaire de son imaginaire, dans l'acception jungienne. On relève à cette occasion maints rapports intertextuels, non seulement avec ses œuvres antérieures, mais aussi avec celles d'autres auteurs, selon des thèmes qui ne doivent rien au hasard : les cauchemars (chez Freud, 1967 et 1990), l'abandon (dans *Le Trouvère*, de Verdi), la possession (chez Michelet, 1966; Barbey d'Aurevilly, 1973 et 1977). La liste n'est pas exhaustive. Dévoré par un feu intérieur, le sujet se consume. Tel un phénix? Voire. Et pourtant, il l'aurait voulu, cette sublimation : « l'immortalité, l'éternelle jeunesse, la survie, non de l'âme mais du corps glorieux » (Robbe-Grillet, 1994, p. 133). Restent les émanations de son esprit, des feux follets qui renversent l'ordre funeste des signes et du destin.

Relié au démon qui s'est emparé du Hollandais volant (chez Wagner), de Faust (Goethe, 1982) et de l'ombre de Schlemihl (Chamisso, 1948), Corinthe, l'*alter ego*, erre parmi des ruines (cf. Tomiche, 2000) et incarne la rencontre du génie et du messager de l'au-delà, du *daïmon* et de l'*aggelos*. Angélique, Marie-Ange, etc. Gardien de trésors à tout jamais hors de portée, cependant si proches, juste de l'autre côté du miroir, le diable boiteux de la narration — le comte Henri claudique — devient l'agent des métamorphoses. Point de surprise, dès lors, à ce que le champ lexical de la forge soit très présent, à travers le corpus antique, la culture bretonne (Le Braz, 1901 et 1902) et les références au *Niebelungenlied* (Anonyme, 1965). Or Siegfried « ne pourra résoudre l'énigme de sa naissance » (Robbe-Grillet, 1994, p. 220), parce qu'il est « idiot », ce qui revient à dire, étymologiquement, qu'il n'a ni double ni reflet. À la recherche de « l'or du Rhin, l'or du rein, l'or du Rien », soit de l'or potable, précieuse essence d'un idéal voué au néant, « l'homme noir » (1987, p. 13) s'identifie donc au personnage contraire, l'anti-héros, Albérich, qui fond un anneau d'or, « symbole du manque, de l'ouverture et de la féminité » (p. 21). Cinabre au cœur vivant de l'écriture, « la

plume en or rouge » (p. 37) transmet *au narrateur* une « nouvelle énergie vitale » (1994, p. 235). Il est vrai qu'on se console comme on peut.

*

Duplications et duplicité, renouvellement et renaissance… L'écrivain n'aura décidément pas échappé à la pensée binaire : « Je suis enfermé, j'en suis sûr, et je l'ai dit cent fois : enfermé. » (Robbe-Grillet, 1994, p. 206) Dans les *Romanesques*, la fusion de l'eau et du feu, de la matrice et du *semen*, débouche sur une catabase hermétique, dont les buts sont l'Œuf de la pierre philosophale et l'Élixir de jouvence. Mais l'accomplissement de la transmutation a-t-il jamais été réussi?

Une chose est sûre, en tout cas : Alain Robbe-Grillet n'était pas *vraiment* un alchimiste; la Table d'émeraude n'était à ses yeux qu'une référence parmi d'autres (voir Allemand, 2002c). En guise de Trismégiste, il n'aura donc rencontré que « *Caron* » (Robbe-Grillet, 1994, p. 155). C'était la nuit du 17 au 18 février 2008 — un intervalle bien entendu — au Centre hospitalier universitaire de Caen (ouest), du côté du Ponant.

## Bibliographie

ALLEMAND, Roger-Michel. 1991, *Duplications et duplicité dans les* Romanesques *d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des Lettres modernes » 250;

—. 1993, « Les Métamorphoses de la féminité dans les *Romanesques* de Robbe-Grillet », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 2* : *"'Nouveau Roman' et archétypes 2"*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque 14 », pp. 163-197;

—. 1994. « Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe* », *La République internationale des Lettres*, Paris, mai, vol. I, n° 3, p. 6, repris le 1er novembre à l'adresse http://www.republique-des-lettres.fr/10313-alain-robbe-grillet.php;

—. 1996. « Relire *Les Mots* après Lejeune et Robbe-Grillet », dans Colette-Chantal ADAM (dir.), *Analyses et Réflexions sur Sartre, "Les Mots"*, Paris, Ellipses, p. 68-75;

—. 1997, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », p. 163 sq;

—. 2002a, « Autofiction », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 60-61;

—. 2002b, « Robbe-Grillet à Minuit : *editoring* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », *Travaux de Littérature*, n° 15 : *"L'Écrivain éditeur. 2. XIX^e^ et XX^e^ siècles"*, François BESSIRE (dir.), Boulogne, ADIREL, septembre, p. 319-48;

—. 2002c. « L'*Opus Magnum* selon Butor, Pinget et Robbe-Grillet : du mythe fondateur à la légende personnelle », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 4* : *"Situation diachronique"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 20, p. 177-203;

—. 2004a, « De la création chez Robbe-Grillet et des *Romanesques* en particulier. Asymptotes génétiques et perspectives de recherches », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5* : *"Une 'Nouvelle Autobiographie' ?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 273-295;

—. 2008. « Alain Robbe-Grillet : un janséniste à l'envers », *La République des Lettres*, Paris, 21 février, http://www.republique-des-lettres.fr/10319-alain-robbe-grillet.php;

— et Philippe LEJEUNE. 2002d, « Autobiographie », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 59-60;

— et Christian MILAT. 2004b, « "Nouveau Roman" – "Nouvelle Autobiographie"? », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5* : *"Une*

*'Nouvelle Autobiographie'?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 13-43.

ANGELINI, Eileen M. 2001, *Strategies of Writing the Self in the French Modern Novel*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.

ANONYME. 1965, *Légendes des Nibelungen*, traduit en allemand moderne par Edmund MUDRAK, puis en français par Robert RÉZETTE, Paris, Nouvelles Éditions latines.

BALCOU, Jean. 1990, « Le Légendaire breton dans *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *Cahiers du CERF XX*, n° 6 : *"Légendaires et mythe dans le roman contemporain"*, Brest, Université de Bretagne occidentale, p. 49-60.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée. 1973, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;

—. 1977, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

BARTHES, Roland. 1953, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil;

—. 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».

BAUDELAIRE, Charles. 1973, *Petits poëmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

BLANCHOT, Maurice. 1951, *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit;

—. 1957, *Le Dernier homme*, Paris, Gallimard;

—. 1959, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » : « Mort du dernier écrivain », p. 296-302;

—. 1984, *Le Dernier à parler*, Paris, Fata Morgana.

CHAMISSO, Adalbert von. 1948, *La Merveilleuse histoire de Pierre Schlemihl*, traduit de l'allemand par René RIEGEL, Paris, Aubier, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers ».

CHATEAUBRIAND, François-René de. 1946-1948, *Les Mémoires d'outre-tombe*, Maurice LEVAILLANT et Georges MOULINIER (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol.

DEN TOONDER, Jeanette. 1999, *"Qui est-je?". L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern, Peter Lang.

DOUBROVSKY, Serge. 1977, *Fils*, Paris, Galilée;

—. 1982, *Un amour de soi*, Paris, Grasset;

—. 1989, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset;

—. 1994, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset.

DURAS, Marguerite. 1984, *L'Amant*, Paris, Minuit;

—. 1991, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard.

FLAUBERT, Gustave. 1980, *Correspondance*, Jean BRUNEAU (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II : lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet, p. 31.

FRAZER, James George. 1981-1984, *Le Rameau d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Bouquins », 4 vol.

FRELICK, Nancy M. 1996, « Hydre-miroir : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique », *The French Review*, Vol. 70, No. 1, October, p. 44-55.

FREUD, Sigmund. 1949, *Délire et rêve dans la* Gradiva *de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE et précédé du texte de Wilhelm JENSEN traduit de l'allemand par Eduard ZAK et Georges SADOUL, Paris, Gallimard, coll. « Idées »;

—. 1967, *L'Interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Ignace MEYERSON, Paris, Presses Universitaires de France;

—. 1985, *L'Inquiétante étrangeté* [et autres essais], traduit de l'allemand par Bertrand FÉRON, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient »;

—. 1990, *L'Homme aux loups*, traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN et Pierre COTET, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».

GENETTE, Gérard. 1966, *Figure I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel » : « Vertige fixé », p. 60-9;

—. 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GOETHE, Johann Wolfgang von. 1982, *Faust*, traduit de l'allemand par Albert STAPFER et illustré de dix-huit lithographies d'Eugène DELACROIX, Paris, Marchal.

HOFFMANN, Ernst Theodor Wilhelm. 1999, *Tableaux nocturnes*, traduit de l'allemand par Philippe FORGET, Paris, Imprimerie nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 2 vol. : *Le Marchand de sable*, t. I, p. 69-117.

KIPLING, Rudyard. 1987, *Le Livre de la jungle* [et autres textes], Francis LACASSIN (édit.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » : « La Légion perdue », traduit de l'anglais par Jean ROSENTHAL, p. 751-60;

—. 1988, *Au hasard de la vie* [et autres textes], Francis LACASSIN (édit.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » : « Le Rickshaw fantôme », traduit de l'anglais par Théo VARLET et Nathalie DUDON, p. 823-45.

LACAN, Jacques. 1966, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points » : « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », p. 89-97;

—. 1973, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien ».

LAOUYEN, Mounir. 2004, « Rupture et signification dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », dans Isabelle CHOL (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 173-85.

LE BRAZ, Anatole. 1901, *Le Sang de la Sirène*, Paris, Calmann-Lévy;

—. 1902, *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris, Champion, 2 vol.

LEJEUNE, Philippe. 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »;

—. 1991, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », dans Michel CONTAT (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 51-70;

—. 2004, « Lettre de Philippe Lejeune à Roger-Michel Allemand (1997) », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : "Une 'Nouvelle Autobiographie'?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 231-234.

MALLARMÉ, Stéphane. 1945, *Œuvres complètes*, Henri MONDOR et Georges JEAN-AUBRY (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » : « Quant au livre », p. 369-87.

MICHELET, Jules. 1966, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».

MILAT, Christian. 2002, « Robbe-grillet, premier et "dernier écrivain" du "Nouveau Roman" », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 4 : "Situation diachronique"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 20, p. 83-115;

—. 2004, « Robbe-Grillet : autobiographie ou anthropographie? », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : "Une 'Nouvelle Autobiographie'?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 91-109.

NIETZSCHE, Friedrich. 1983, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche ».

O'CALLAGHAN, Raylene. 1988, « The Art of the (Im)possible. The Autobiographies of the French New Novelists », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 25, No. 1, January-April, p. 71-91.

RAMSAY, Raylene. 1996, *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*, Gainesville, University Press of Florida.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1957, *La Jalousie*, Paris, Minuit;

—. 1959, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit;

—. 1962, *Instantanés*, Paris, Minuit;

—. 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique »;

—. 1975, *La Belle Captive*, avec des peintures de René MAGRITTE, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, et Bruxelles, Cosmos Textes;

—. 1978a, *Traces suspectes en surface*, avec vingt-cinq lithographies originales de Robert RAUSCHENBERG, West Islip, Universal Limited Art Editions;

—. 1978b, « Fragment autobiographique imaginaire », *Minuit*, n° 31, novembre, p. 2-8;

—. 1984, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit;

—. 1987, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit;

—. 1994, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit;

—. 2001a, *La Reprise*, Paris, Minuit;

—. 2002, *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit;

— et Michel CONTAT. 2001b, « J'habite mon propre musée », *Le Monde des livres*, 5 octobre, p. II;

— et Roger-Michel ALLEMAND. 2004, « La "Nouvelle Autobiographie" », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5* : *"Une 'Nouvelle Autobiographie'?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 213-30.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1959, *Œuvres complètes*, Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I : *Les Confessions*, p. 1-656.

SAINT AUGUSTIN. 1993, *Les Confessions*, traduit du latin par Arnault D'ANDILLY, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

SARRAUTE, Nathalie. 1983, *Enfance*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul. 1938, *La Nausée*, Paris, Gallimard;

—. 1945, *L'Âge de raison*, Paris, Gallimard.

SCHLICKERS, Sabine. 2002, « Vom Nouveau Roman zur Nouvelle Autobiographie : *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1987) und *Les derniers jours de Corinthe* (1994) von Alain Robbe-Grillet », *in* Andreas GELZ und Ottmar ETTE (Edd.), *Der franzosischsprachige Roman heute : Theorie des Roman - Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen, Stauffenburg, p. 173-84.

STOKER, Bram. 1997, *Dracula*, traduit de l'anglais par Lucienne MOLITOR, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».

TOMICHE, Anne. 2000, « Poétique de la ruine dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet : l'autobiographe archéologue », dans Valérie-Angélique DESHOULIÈRES et Pascal VACHER (dir.), *La Mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 139-51.

TORO, Alfonso de. 1999, « Die postmoderne "neue Autobiographie" oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillets *Le Miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé* », *in* Sybille GROßE et Axel SCHÖNBERGER (Edd.), *Dulce et decorum est philologiam colere*, Berlin, Domus Editoria Europaea, 2 Bände, p. 1407-43.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. 1990a, « L'espace du sujet : la "nouvelle autobiographie" », *in Space and Boundaries / Espace et frontières*, Actes du XII^e^ congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (1988, vol. 5), Munich, Judicium Verlag, p. 85-90;

—. 1990b, « L'aide au lecteur en péril : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *in Narratology and Narrative*, French Literature Series, Vol. 17, Columbia, The University of South Carolina Press, 1990, p. 26-34;

—. 1992a, « L'attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les "Romanesques" d'Alain Robbe-Grillet », dans

Walter De MULDER, Franc SCHUERENWEGEN et Liliane TASMOWSKI (dir.), *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990*), Amsterdam, Rodopi, p. 203-13;

—. 1992b, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », dans Alfred HORNUNG et Ernstpeter RUHE (dir.), *Autobiographie & Avant-garde*, Actes du colloque de Mayence (21, 22 et 23 juin 1990), Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 101-16.

VAN MONTFRANS, Manet. 1986, « Vers une issue de l'impasse post-moderne : Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* », dans A. KIBÉDI-VARGA (dir.), *Littérature et Post-modernité*, CRIN, n° 14, Groningen, Institut des Langues romanes, p. 81-89.

VAREILLE, Jean-Claude. 1981, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, Nizet.

**Anne STRASSER**

# Agnès Desarthe et Anna Gavalda : quand la cuisine fait recette en littérature

Quel intérêt à se pencher, pour qui s'intéresse à la littérature contemporaine, sur des romans qui se vendent bien, qui se lisent bien? Ceux-là même d'emblée écartés par un essai récent sur la littérature contemporaine. En effet, dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Dominique Viart et Bruno Vercier analysent la production contemporaine. Selon eux, une part de la production littéraire est sans âge, elle n'est pas affectée par les débats littéraires et ne permet pas d'identifier une période. Ils la nomment littérature *consentante*, « c'est-à-dire une littérature qui consent à occuper la place que la société préfère généralement lui accorder, celle d'un art d'agrément voué à l'exercice de l'imaginaire romanesque et aux délices de la fiction » (p. 9). Ces ouvrages relèvent « au mieux de *l'artisanat,* d'un artisanat bien maîtrisé parfois, voire de qualité, mais pas de l'art ». Ils évoquent ensuite une littérature consentante également, mais plus mercantile et mondaine. Ils se proposent de la qualifier de littérature « *concertante* », « en ce qu'elle fait chorus sur les clichés du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle ». C'est aussi une littérature consentante, car elle consent à l'état du monde, ne tente pas de le remettre en question et sait « ce qui va marcher ». « À cet égard, elle tient plus du *commerce* que de l'artisanat. Nul doute que cette littérature *traduise* quelque chose de l'état du social, mais elle ne le *pense* pas. Elle n'a de vertu sociologique que symptomatique, et ne vaut, à ce titre, pas plus que n'importe quelle autre conduite sociale momentanée. » Les deux auteurs vont s'attacher quant à eux à étudier un troisième type de littérature, la littérature « *déconcertante* », qui, à la différence des deux précédents, se soucie de l'écriture et, surtout, ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat, « mais contribue à les déplacer » (p. 10). Nous ne remettons pas en cause cette typologie qui illustre bien la production littéraire contemporaine, ni le fait que la littérature déconcertante est justement littéraire. Mais le fait est que nos contemporains lisent aussi d'autres ouvrages et que la littérature artisanale,

si elle n'étaie pas l'avant-garde de l'écriture, peut néanmoins être un objet d'étude. Peut-être illustre-t-elle au même titre que la littérature déconcertante ce que l'on peut entendre par « contemporain ».

Nous nous proposons ici d'utiliser le regard des sciences humaines et, plus particulièrement, celui de la sociologie pour éclairer ce questionnement. En effet, le sociologue est penché sur le monde présent et, à travers des enquêtes, étudie et éclaire les mutations de notre société. Ainsi Jean-Claude Kaufmann met-il au centre de son analyse l'individu contemporain, étudiant de près l'identité et ses évolutions au cours du XX^e^ siècle. Deux de ses ouvrages ont retenu notre attention : *L'Invention de soi, une théorie de l'identité,* qui analyse le processus identitaire, ainsi que *Casseroles, amour et crises,* qui se propose de comprendre ce qui se passe dans l'univers de la cuisine et des repas. Cette approche permet de comprendre l'engouement des lecteurs pour certains romans et dans quelle mesure ceux-ci reflètent la société contemporaine et ses mutations. Pourquoi ce second ouvrage? C'est la lecture de deux romans contemporains, dont l'intrigue se déroule autour de la cuisine, deux romans qui ont trouvé leur lectorat et reçu un accueil critique favorable, qui a suscité l'idée d'un rapprochement. Il s'agit du roman d'Anna Gavalda *Ensemble, c'est tout*, paru en 2004, et celui d'Agnès Desarthe, *Mangez-moi*, publié en 2006.

Dans le premier récit, Anna Gavalda raconte l'histoire de quatre personnages : Camille Fauque, Franck Lestafier, Paulette Lestafier et Philibert Marquet de la Durbellière. Philibert héberge Franck, cuisinier, petit-fils de Paulette qui commence à perdre la tête, et Camille, employée chez Toutclean, peintre à ses heures, aux relations avec sa mère difficiles, maigre comme un coucou, aidée par deux amis, Pierre et Mathilde. Quatre personnages seuls au début du récit qui vont apprendre à « vivre ensemble ». Dans le second récit, le personnage principal est Myriam, la quarantaine. Au début du roman, elle ouvre un restaurant, *Chez moi*. L'histoire sera le récit de cette aventure, récit qui sera interrompu par des retours en arrière racontant son parcours antérieur, à savoir une vie brisée par un drame familial, ou plutôt, plusieurs vies. Dans cette entreprise, elle sera aidée par Ben, un jeune homme atypique, Vincent-le-fleuriste, et Ali Slimane,

l'épicier. Dans ces deux récits, la cuisine joue un rôle central et ce rôle est éclairé par l'analyse sociologique.

Cette approche des textes n'en épuise certes pas la signification. Cet éclairage nous semble toutefois propre à expliquer le succès de ces ouvrages, qui se sont révélés en accord avec les préoccupations de l'individu contemporain, notamment en ce qui concerne les pratiques alimentaires. À cet égard, ces livres proposent un état des lieux de notre société et montrent combien la cuisine doit faire lien, affectif, social ou amoureux. Dans une seconde partie, poursuivant le fil culinaire, nous aborderons la question de l'identité et sa mise en récit, notamment dans le roman d'Agnès Desarthe.

**Un état des lieux de notre société**

Dans la première partie de son essai, Kaufmann étudie les évolutions concernant les aliments et les repas. Il souligne d'abord que nous vivons une époque de restrictions et d'interdits multiples sur la nourriture — les discours nutritionnels sont permanents —, mais que, parallèlement, l'individu a à sa portée des produits bons à manger, mais « mauvais à penser » : « Tout ce qui est bon à manger peut-il d'abord être bon à penser? Impossible aujourd'hui. Malgré les approximations, manipulations et pensées magiques bricolées par le pauvre mangeur, la société ne cesse d'exposer à portée de ses narines et papilles une farandole de produits indubitablement mauvais à penser (gras, sucrés, chimiques), mais tout aussi indubitablement délicieux à manger. » (2005a, p. 33)

Il montre ensuite que le XX^e^ siècle a vu naître progressivement une cuisine rapide et pratique, centrée sur un individu-consommateur qui n'est plus socialisé par la véritable institution que constituait le repas familial et qui se trouve ainsi libéré des contraintes sociales. Ce modèle provoque la déstructuration des liens familiaux — cet individu-consommateur picore selon ses goûts — et encourage des dérives nutritionnelles.

Dans quelle mesure les deux romans qui nous occupent s'inscrivent-ils dans ces évolutions contemporaines soulignées par Kaufmann?

Dans le roman de Gavalda, le personnage central est présenté d'emblée aux prises avec des problèmes de poids : Camille s'est rendue à une visite de la médecine du travail et on apprend en quelques lignes qu'elle est trop maigre. L'anorexie est un thème à la mode. Les raisons de ce trouble du comportement alimentaire sont assez rapidement données et donc très simplistes : des relations conflictuelles avec la mère, aggravées par la mort du père. Camille a perdu le plaisir de manger.

Les personnages principaux vivent tous seuls. Camille a renoncé à peindre et travaille dans une société de ménage, *Touclean*. Elle vit seule dans une petite chambre de bonne mal chauffée. Elle ne voit pas sa mère. Seuls une collègue, Mamadou, et un couple, Pierre et Mathilde Kesler, veillent un peu sur elle. Franck est cuisinier, travaille très dur et occupe son seul jour de congé à aller voir sa grand-mère, Paulette, qui tombe sans cesse et qu'il ne parvient pas à se décider à placer dans une maison « pour vieux ». Lui aussi est en rupture de famille, sa mère l'ayant abandonné assez tôt, mais il le dira à Camille : « on n'est pas obligé d'aimer ses parents » (*ECT*, 502). Le personnage de Paulette incarne la difficulté de vieillir dans notre société, la solitude inévitable, et certaines pages sur les visites de Franck dans la maison de retraite sont poignantes. Quant à Philibert, seul dans son grand appartement, il est isolé des autres par son bégaiement et coupé de sa famille qui considère qu'il a échoué, en étant simplement vendeur de cartes postales dans un musée. Un tableau donc de notre société où les êtres sont seuls, et ceci d'autant plus qu'ils vivent à Paris.

Côté cuisine, le roman livre un discours sous-jacent et continu du « bien-manger », qu'on pourrait résumer dans la réplique de Franck quand il voit que Philibert fait manger à Camille de la soupe en brique Leibig : « C'est de la merde » (*ECT*, 130). Qu'est-ce que le « bien-manger » ? C'est une cuisine simple, authentique, communautaire et « participative », que ne renierait pas Jean-Pierre Coffe[1], chantre des

[1] Restaurateur reconverti comme chroniqueur à la télévision et à la radio (notamment sur France Inter, chaque samedi, /Ça se bouffe pas, ça se mange, /de 1998 à 2008), Jean-Pierre Coffe (*CONSommateurs, révoltons-nous!*, Paris, Plon, 2004) défend les bons produits et une cuisine à la fois saine, raffinée et authentique.

discours alternatifs aux consignes nutritionnelles. C'est le « gâteau aux pommes de terre » de Paulette (*ECT*, 44), un peu « rustique » tel qu'elle le juge elle-même. Camille, au début du roman, rêve d'une vraie maison « avec bassine en cuivre pour faire des confitures et des sablés dans une boîte en fer blanc… et de bons bœufs carottes. » (*ECT*, 70) Quand Camille et Philibert pique-niquent ensemble dans la chambre de Camille, il s'agira d'un « repas à la bonne franquette » (*ECT*, 94) : ils vont manger du fromage blanc à la confiture et ce sera un « dîner très réussi ». Franck propose un petit repas dans la maison de Paulette : « Oh… quelque chose de simple… Je pensais à des côtes de veau avec une jardinière de légumes… et peut-être des fraises en dessert… si elles sont belles, hein? Sinon je ferai une tarte aux pommes… Faut voir… un petit bourgueil de mon ami Christophe par-dessus. » (*ECT*, 491) Quand Camille, Franck et Paulette sont invités dans la famille de Philibert, famille d'aristocrates ruinés — et pourtant, bougonne Franck, « tout le monde a les moyens de faire une bonne omelette baveuse » (*ECT*, 511) —, ce dernier prend le repas en main : « asperges avec une sauce mousseline à tomber par terre puis vient le pâté de Pâques AOC Paulette Lestafier, puis un carré d'agneau rôti accompagné de tians de tomates et de courgettes à la fleur de thym, puis une tarte aux fraises et fraises des bois avec sa chantilly maison » (*ECT*, 514). Une cuisine familiale, où l'on se régale, sorte de contre-modèle de La Coupole, « usine à bouffe » (*ECT*, 302), dira Franck, où l'on ne va pas pour manger, soulignera Camille, mais pour le décor et l'ambiance. Bien cuisiner, c'est aussi utiliser des bons produits : quand Franck veut cuisiner un hachis Parmentier, il demande à Camille et Paulette de lui rapporter des patates, « mais des bonnes cette fois ».

Enfin, bien manger, c'est avoir la santé. Le médecin qui examine Camille lui conseille « entrecôte saignante, bon plat de pâtes, légumes et fruits frais » (*ECT*, 121). Quand Camille demande à Franck de l'aider à avoir moins froid et à devenir plus appétissante, celui-ci lui explique comment il va s'y prendre. Un discours de « nutritionniste » revisité par le bon-sens et les bons sentiments, certes, mais emballé dans un argot chaleureux :

> Bon, me v'là transformé en Rika Zaraï, maintenant… Putain tu m'auras tout fait, toi… Comment on va faire? Premièrement, tu ne fais plus les courses

> parce que t'achètes que des conneries. Les barres de céréales, les gâteaux secs, les Flanby, tout ça, c'est terminé. […] T'inquiète pas, je connais les filles, je te donnerai pas du confit de canard ou des tripoux… Je te préparerai un bon frichti rien que pour toi… Du poisson, des viandes grillées, des bons petits légumes, que des choses que t'aimeras… Je te ferai des petites quantités mais tu seras obligée de tout manger, sinon j'arrête. Et le soir, je serai pas là donc je t'embêterai pas, mais je t'interdis de grignoter. Je continuerai de faire une grande gamelle de soupe en début de semaine pour Philou comme j'ai toujours fait et basta. (*ECT*, 340)

Ce roman s'inscrit dans les préoccupations nutrionnelles contemporaines dans la mesure où il développe un discours que l'on pourrait qualifier de « moral » sur le bien-manger, les bons produits et l'élimination du grignotage. Mais il va aussi à contre-courant d'un discours nutritionnel qui serait trop dirigiste, trop contraignant : il défend le plaisir de manger des choses simples, familiales, authentiques. Une cuisine qui n'est ni chère ni recherchée, mais qui est synonyme de bien-vivre et de savoir-vivre… ensemble.

Le roman d'Agnès Desarthe est également contemporain dans la mesure où il donne une image de la « bouffe » aujourd'hui. La philosophie du restaurant que Myriam ouvre tient en deux idées géniales : « 1/ Un restaurant pour les enfants. 2/ Un restaurant-traiteur. » (*MM*, 67) Or, la première idée reflète bien l'analyse de Kaufmann, qui constate que l'enfant est devenu le centre des repas familiaux, reflet d'une évolution plus large vers une centration sur l'enfant : « La mutation identitaire se caractérise principalement par la centration sur l'enfant : rien d'autre au monde n'a autant de prix, pas même souvent sa propre existence. » (2005a, p. 156) L'enfant commence à exprimer très tôt ses désirs d'autonomie, « sous forme de refus du rituel collectif ou de revendication d'aliments particuliers. Inaugurant la guerre récurrente entre famille et autonomie individuelle. » (2005a, p. 158) Ce que Agnès Desarthe résume à sa manière :

> […] qui dit famille, dit enfant, qui dit enfant dit n'aime rien manger, n'est pas sage au restaurant. Qui dit famille, dit enfer, et moi voilà, moi, avec ma révolution à deux pas de chez vous, un endroit où l'on accueille les enfants, comme à la cantine, mais en mieux, pas plus cher (je sais, ça semble impossible, mais je vais trouver un moyen de résoudre l'insoluble dans la liste

> numéro deux), un restaurant où certaines choses se mangeront forcément avec les doigts, un endroit où tout leur fera envie. (*MM*, 68)

Rendre les repas paisibles, mais aussi satisfaire les désirs d'autonomie des plus jeunes : « Nous avons même créé un mini self-service pour les tout petits-enfants, parce qu'ils adorent se servir seuls. Un secteur de la salle leur est réservé. » (*MM*, 208).

L'idée du restaurant-traiteur se veut aussi originale : « Restaurant et traiteur, certes, mais pas comme les autres. » En effet, il s'agira de « ne plus gâcher », en faisant traiteur les soirs où Myriam aura trop fait à manger : « je ferai de la micro-cuisine pour les gens qui n'ont pas le temps, qui ne savent pas, qui ont la flemme. Ce sera très bon marché, car ce sera des restes et le pire, c'est que je le dirai et que ça ne gênera personne. » (*MM*, 68) Ce discours s'inscrit dans une lutte contre la société de consommation qui jette et qui gaspille.

Myriam s'insurge également contre les diktats que l'on nous impose : « Je prends note des tarifs de restauration scolaire et me documente au passage sur les normes nutritives. Les conseils des diététiciens me donnent le tournis. Je pense que le régime alimentaire est devenu notre seule idéologie. C'est affreux. » (*MM*, 122)

Enfin, comme chez Gavalda, on voit qu'une bonne cuisine ne peut être issue que de bons produits. C'est la figure d'Ali Slimane, l'épicier, qui incarne cette authenticité. Myriam est convaincue qu'il lui faut, pour que son restaurant prospère, les produits de cet épicier : « Et dans son camion, il y avait tout, la viande, les légumes, les laitages, sans étiquette, sans cachet d'abattoir : les bêtes, il les élevait et les tuait lui-même. Les légumes étaient recouverts d'une fine couche de terre. "Ça les protège. La terre tu l'enlèves au dernier moment. Tu laves pas les légumes. Tu les épluches. Tu les frottes". » *(MM*, 61*)*. On lit en filigrane également une dénonciation des normes alimentaires trop strictes, du contrôle effréné, que Myriam pointera du doigt aussi lors de la visite de l'expert du service de l'hygiène : « Il est odieux et grimaçant à souhait, prend des notes, déplace les tables, les chaises, met notre salle sens dessus dessous. […] Il me parle de gel bactéricide, de chaîne du froid, d'éponges synthétiques. » *(MM*, 305*)*

Ces deux romans s'inscrivent donc dans le monde du lecteur, en jouant habilement sur la frontière entre conformisme et désir d'originalité, propre à tout individu. Ils dénoncent certaines dérives actuelles, comme la mal-bouffe, le grignotage, les pratiques individuelles et pourvoyeuses de solitude, les régimes trop contraignants qui tuent le plaisir de manger, mais d'un autre côté, ils tiennent un discours consensuel que l'on peut trouver conformiste : le bien-manger, avec de bons produits, l'équilibre alimentaire, l'authenticité. Les ingrédients sont là pour plaire au lecteur contemporain, une littérature consentante et concertante en ce qu'elle reflète les « clichés » du moment.

Après avoir vu ce qu'il y a dans les assiettes, voyons ce qui se passe en amont des repas et autour de la table; dans ces romans, la cuisine fabrique aussi des liens, confirmant l'adage de Kaufmann : « L'amour peut naître des petits plats. » (2005a, p. 301)

**La cuisine crée du lien**

Kaufmann montre que le repas ne se borne pas seulement à la simple satiété. Manger procure du plaisir. Celui des sens d'abord — « L'odorat, de même que la vue, le toucher, et évidemment le goût et l'ouïe participent à la fabrication de la famille par les repas » (2005a, p. 133) — et d'autres plaisirs encore, qui ont la caractéristique d'être partagés :

> Le rêve est justement celui du mélange, d'une fusion des plaisirs divers, des paroles, et du symbole familial lui-même. D'une communion. Renouant avec les aspirations sacrées des repas de sacrifice. Non plus tournée vers des esprits ou des dieux célestes : la nouvelle religion est syncrétique, sacralisant la famille par des micro-rituels et surtout des vibrations de bien-être. Être bien ensemble, tout simplement. (2005a, p. 133-4)

Par ailleurs, en amont du repas, « le chef » qui, comme le souligne Kaufmann, est bien souvent une chef, fabrique du lien en préparant les plats. De façon très concrète, le lien amoureux et affectif se fabrique « entre pelage des oignons et pétrissage de la pâte, avec les

mains » (2005a, p. 277). Le chef sait l'ampleur émotionnelle de ce qu'il est en train de préparer.

Les deux romans étudiés illustrent parfaitement ce rôle de liant que jouent les repas et la cuisine. Myriam, l'héroïne de *Mangez-moi*, affirme dès le début du récit : « Je cuisine avec et par amour. Comment ferai-je pour aimer mes clients? » (*MM*, 11) Elle trouve un élément de réponse quand elle s'interroge sur la question de l'approvisionnement : « Quelles quantités acheter? Que cuire? Combien de temps garder? J'ai réfléchi et j'ai trouvé. La réponse est : comme pour une grande famille. » (*MM*, 13) Son restaurant *Chez moi,* expression illustrant cette cuisine familiale, permet de créer d'abord un lien social, car elle veut faire de son restaurant un lieu de mixité :

> La mixité fonctionne, les bambins de la maternelle mangent leurs boulettes/purée sur le même banc que les employés de banque, les étudiants partagent la corbeille de pain des peintres du chantier voisin. Ben se moque de moi. Il m'appelle l'Exaltée. J'acquiesce et je tends l'oreille, à l'affût de la menace, de la catastrophe qui ne manquera pas de venir engloutir notre annexe du paradis. (*MM*, 203-204)

Ce passage s'ouvre sur le terme « mixité » et s'achève sur celui de « paradis ». Certes, la situation est idéalisée, mais l'idée est là et ne peut que séduire un lecteur à l'écoute des maux contemporains et sensible à l'érosion du lien social.

De même, Myriam recrée autour d'elle un univers affectif qui l'entoure, l'enveloppe, alors qu'elle est au début du récit dans la plus complète solitude : ce sont Hannah et Simone, les deux étudiantes qui viennent régulièrement dans son restaurant, mais aussi Vincent-le-fleuriste et surtout Ben, personnage atypique, qui vont l'aider dans son entreprise. Myriam mise sur la « rentabilité du don » lorsqu'elle offre quelques avantages à certains clients : « Mon système vaut ce qu'il vaut, il a cependant le mérite d'être cohérent. Je mise sur la rentabilité du don. Ce raisonnement s'étaye de nombreuses preuves glanées au hasard de contes que j'ai lus dans mon enfance. La jeune fille qui accepte de désaltérer la vieille à la fontaine finit par cracher des perles, celle qui refuse ne vomira que vermine. » (*MM*, 95) Cette rentabilité

fonctionne et Myriam espère en retour non seulement la bonne santé de son entreprise, mais surtout… de l'amour :

> Quand les gens sont vraiment très gentils, qu'ils ont fait preuve de leur attachement au lieu en venant souvent et en recommandant Chez moi à leurs amis, je leur fais une surprise, un gala d'anniversaire, quelque chose de fou, de grandiose et d'inattendu. Ils m'aiment, les gens du quartier. C'est incroyable comme ils m'aiment. Des torrents d'amour se ruent sur moi. » (*MM*, 69)

Chez Gavalda, ce lien social et affectif est également largement généré par les pratiques culinaires. Nous avons déjà souligné la solitude des personnages principaux. Or, à plusieurs reprises, la cuisine et les repas scellent amitié et relations affectives. Ainsi, Franck part avec Camille deux jours dans une ferme chez des amis afin de « tuer le cochon ». Ce rituel donne lieu au récit non seulement des gestes, mais aussi et surtout de l'atmosphère festive et éminemment chaleureuse qui se dégage : « Ils étaient tous là, ceux d'hier et tous les gens du hameau, une quinzaine de personnes environ. Tous exactement comme on les imagine, entre les Deschiens et le catalogue de la Camif. Les plus vieilles en blouse et les plus jeunes en survêtement. » (*ECT*, 341) Et le soir, un banquet vient couronner la journée : « Vingt-deux autour de la table et du cochon à tous les étages. Les queues et les oreilles grillaient dans la cheminée et on tira au sort dans quelles assiettes elles allaient tomber. Franck s'était défoncé, il commença par poser sur la table une espèce de soupe gélatineuse et très parfumée. » (*ECT*, 346)

Frank, Camille et Philibert décident de prendre Paulette dans l'appartement. Camille abandonne son emploi chez Toutclean et s'occupe à plein de temps de la vieille dame. La vie ensemble commence à s'organiser, et Franck en prend conscience :

> « On est mal, là, on est mal… », avait-il pressenti et il s'était gouré. Jamais de leurs vies ils n'allèrent aussi bien au contraire. Dit comme ça, c'est un peu cucul évidemment, mais bon, c'était la vérité et il y avait bien longtemps que le ridicule ne les tuait plus : pour la première fois et tous autant qu'ils étaient, ils eurent l'impression d'avoir une vraie famille. Mieux qu'une vraie d'ailleurs, une choisie, une voulue, une pour laquelle ils s'étaient battus et qui ne leur demandait rien d'autre en échange que d'être heureux ensemble. Même pas heureux d'ailleurs, ils n'étaient plus si exigeants. D'être ensemble, c'est tout. Et déjà, c'était inespéré. (*ECT*, 390)

C'est un peu « cucul » certes, naïf sans aucun doute, mais voilà qui parle au lecteur contemporain qui, comme l'explique Kaufmann, recherche cette fusion groupale, cette communion, et idéalise ces moments familiaux de communication et d'harmonie.

Le repas dans la famille de Philibert que nous avons évoqué plus haut en est également une démonstration éclatante. Au repas froid et guindé préparé par les aristocrates, succède le repas chaleureux mitonné par Franck. Il ne suffit pas d'être ensemble autour de la table, dirait Kaufmann, ce qu'il y a dans les assiettes est loin d'être négligeable : « Rarement on ne fut plus heureux autour de cette table à douze rallonges et jamais on ne rit de si bon cœur. Au bout de quelques verres, le marquis tomba la lavallière et raconta d'abracadabrantes histoires de chasse où il n'avait pas toujours le beau rôle… » (*ECT*, 514) Franck a fabriqué du lien là où il manquait cruellement.

Enfin, le roman se termine… sur un repas. Franck a ouvert son propre restaurant avec Philibert et Camille et, dans la scène finale — cène pourrait-on dire… — se trouvent réunis tous les personnages, même ceux qui étaient séparés. Ainsi Camille a-t-elle renoué avec une demi-sœur qu'elle ne voyait plus. Sont présents la mère de Camille, les Kesler, Vincent, jeune drogué que Camille avait aidé en lui cédant sa chambre de bonne… Cet épilogue, justement nommé ainsi, s'ouvre sur la lecture d'un petit article critique consacré au restaurant : « Coup de cœur pour ce bistrot blablabla où le jeune chef Franck Lestafier nous écarquille les papilles et nous repaît de ses bienfaits en réinventant une cuisine de ménage plus vive, plus légère, plus gaie, blablabla… En un mot c'est chaque jour le bonheur d'un repas du dimanche sans vieilles tantes et sans lundi… » (*ECT*, 571) À l'instar de Myriam, Franck cuisine comme pour une grande famille, réhabilitant la cuisine familiale en la rendant plus digeste, plus « gaie », mais aussi dans une ambiance familiale sans lourdeurs, ni ennui, ni tensions… le « paradis ». Le désir de fusion groupale est rempli : la famille est dans les petits plats. Evidemment, c'est un peu « cucul », mais là encore, la famille choisie, idéalisée, est mise en scène et séduit des contemporains qui, à défaut de vivre dans la famille traditionnelle de plus en plus menacée, peuvent rêver à cette famille idéale fabriquée les mains dans la farine par le truchement de

l'écriture. Le rustique Franck, « taillé dans l'échine » (*ECT*, 382), a ciselé une merveilleuse famille.

Si l'on explore par ailleurs la narration de ce récit, on s'aperçoit que l'alimentation y joue un autre rôle, spécifiquement littéraire. En effet, les repas font avancer l'histoire. Ceci transparaît dans les extraits commentés précédemment, où l'on voit comment la famille « choisie » se construit peu à peu autour de la table. Mais l'intrigue principale touche les relations entre Camille et Franck, lesquels n'ont absolument rien en commun et, pourtant, happy end convenu, vont s'aimer. Tout oppose la frêle Camille, anorexique, repliée sur elle-même, peintre douée, au rustique Franck, bougon, misogyne, collectionneur d'aventures sans lendemain et de filles communes.

La première scène entre Camille et Franck se déroule dans la cuisine. Franck a préparé à Camille un bouillon ou plutôt, rectifie-t-il, un « consommé », afin qu'elle mange et mieux que lorsque Philibert lui prépare de la soupe en brique. Le personnage de Franck révèle alors une autre facette : il mitonne un consommé et non un bouillon, il sort du réfrigérateur un morceau de sopalin qu'il ouvre « délicatement » et « cisèle » au-dessus du potage fumant « un truc vert », pense Camille, qui est de la coriandre avant d'y ajouter des « petites nouilles » que Franck appelle « perles du japon ». Les rapports s'inversent : dans cette scène, c'est Camille qui se montre maladroite, peu disposée à manger ce que lui a préparé Franck et n'ayant pas les bons – et beaux – mots pour désigner les gestes de Franck. Franck s'en va et Camille déguste seule son consommé, c'est l'éblouissement :

> L'odeur, le fumet plutôt de ce bouillon, l'empêcha de gamberger plus longtemps. Mmm, c'était merveilleux et elle eut presque envie de mettre sa serviette sur sa tête pour s'en faire une inhalation. Mais qu'est-ce qu'il y avait là-dedans? La couleur était particulière. Chaude, grasse, mordorée comme du jaune de cadmium… Avec les perles translucides et les pointes émeraude de l'herbe ciselée, c'était un vrai bonheur à regarder… Elle resta ainsi plusieurs secondes, déférente et la cuillère en suspens, puis but une première gorgée tout doucement parce que c'était très chaud. L'enfance en moins, elle se trouva dans le même état que Marcel Proust : « attentive à ce qui se passait d'extraordinaire en elle » et termina son assiette religieusement, en fermant les yeux entre chaque cuillérée. (*ECT*, 143)

Dans ce passage, le langage est soutenu et la référence à l'épisode de la madeleine lui confère un caractère exceptionnel, religieux, souligné par le contraste avec la rusticité du mets. Camille a retrouvé le plaisir de manger. Un peu plus loin dans le récit, Franck promet à Camille de lui faire des crêpes, « comme elle n'en a jamais mangé » : « je fais des crêpes et je te saute » (*ECT*, 393). Le lien entre faire l'amour et faire la cuisine, entre cuisine et désir, découle naturellement de ce qui précède, mais aussi, plus réellement, du plaisir sensuel que procurent l'un et l'autre.

Il est d'ailleurs remarquable que la première scène d'amour entre Camille et Franck soit décrite avec une métaphore culinaire :

> - Moi aussi j'ai la dalle, moi aussi! J'ai rien bouffé depuis hier soir et c'est toi qui vas trinquer Mary Poppins. Putain, depuis le temps que ça gargouille là-dedans… J'vais me gêner, tiens… Il la dévora de la tête aux pieds. Il commença par lui picorer les taches de rousseur puis la grignota, la becqueta, la croqua, la lécha, la goba, la pignocha, la chipota, la mordilla et la rongea jusqu'à l'os. Au passage, elle prit du plaisir et lui rendit bien. (*ECT*, 479)

On notera l'importance des verbes dans ce court passage, tirés du vocabulaire argotique comme « avoir la dalle », « bouffer », « trinquer », « gargouiller », mais aussi d'un vocabulaire tout aussi argotique, mais plus recherché, caractère renforcé par l'emploi du passé simple. Tous les verbes de cette énumération indiquent des actions où la bouche, mais aussi les dents interviennent, d'une manière presque animale (« lécher », « picorer », « becqueter », « croquer »), et de plus en plus vorace puisque à la bouche succèdent les dents (« la rongea jusqu'à l'os »). On remarquera au passage l'emploi quelque peu détourné du verbe « chipoter » et celui de « pignocher », peu courant, qui signifie non seulement « manger du bout de dents », mais également « peindre à petits coups de pinceaux » : voilà qui convient à Camille, peintre méconnue.

Le désir amoureux et la cuisine sont également liés dans le roman d'Agnès Desarthe. À commencer par le titre *Mangez-moi* qui, outre qu'il fait référence à l'*Alice* de Lewis Caroll, est utilisé à plusieurs reprises par Myriam. Manger ce que prépare Myriam, c'est l'accepter comme elle est, c'est l'aimer. Le parallèle entre le désir physique et le désir de manger est fait par Myriam : « Je songe au centre de la satiété. Certaines personnes

en sont, paraît-il, dépourvues. Mais c'est rare. Il n'existe pas, à ma connaissance, de centre équivalent pour l'appétit sexuel. On n'en a jamais assez. C'est un feu qu'il faut sans cesse alimenter. Addiction, addiction, addiction. » (*MM*, 200) Il est présent à travers le personnage de l'épicier Ali Slimane, dont le prénom commence d'ailleurs comme le mot « aliment »… L'amour comme la nourriture nourriront le personnage. Le premier cadeau que lui offre Slimane est un champignon. Au terme de la première nuit qu'ils passent ensemble et d'une journée passée avec lui, elle se met aux fourneaux : « À la tombée du jour, nous avons grand-faim et je décide de préparer un plat qui nécessite trois heures de cuisson. » (*MM*, 280) On apprend quelques pages plus tard qu'il s'agissait d'un « sauté de veau au citron ». Plus le temps de fabrication est long, plus l'amour est grand…

Ainsi, dans ces deux romans, la cuisine fabrique du lien, affectif, social et amoureux. Lien qui fait souvent défaut, lien auquel nos contemporains aspirent. Ces deux récits offrent des « paradis » élaborés en cuisine, sorte de solution simple, à portée de tous. Bonheur un peu simpliste, dans le don de soi et sa rentabilité, mais bonheur, tout cela pour des personnages qui ne sont pas lisses, que la vie n'a pas toujours épargnés, des êtres « cabossés » et pour qui la famille, à un moment donné, a failli…

## Cuisine et identité

Pour achever cette étude, nous allons nous pencher plus spécifiquement sur le personnage de Myriam. En effet, la cuisine, pour ce personnage, prend un sens plus individuel, car à travers l'expérience de ce restaurant, Myriam tente de recoller les morceaux de sa vie brisée. Nous allons nous appuyer sur l'essai de Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, pour analyser la question de l'identité à travers Myriam.

On prend ce personnage à un moment de crise : Myriam a une quarantaine d'années et se trouve en rupture. Après s'être enfuie de chez elle à la suite d'un adultère avec un ami de son fils, elle a erré, s'est retrouvée cuisinière dans un cirque et s'apprête, au début du

roman, à ouvrir son restaurant. Elle a donc, comme elle le dit, eu déjà plusieurs vies, au sens où sa vie a, à plusieurs reprises, connu de profonds changements. Or, Myriam cherche inlassablement une cohérence, un lien, un fil qui permettrait de relier entre elles les différentes phases de sa vie. Elle recherche aussi l'amour maternel qu'elle a cessé d'éprouver à l'égard de son fils quelques jours après sa naissance et après que son mari l'eut giflée. La cuisine, à plusieurs égards, va lui permettre de restaurer ce lien parce qu'en cuisinant, Myriam réfléchit, pense, remue le passé, les ruptures et qu'à travers ce récit intérieur, ce récit de vie, dirait Kaufmann, elle cherche à donner une cohérence à sa vie faite de brisures, se constituant ainsi une identité narrative qui vaut unité.

Dans son essai, Kaufmann définit l'identité comme un processus, et non comme une donnée fixe, permanente et immuable. Ce processus réside dans le choix entre des soi possibles. Or, ce choix nécessite « effort et prise de risque ». De plus, ce « travail identitaire prend aujourd'hui la forme d'une contrainte obligatoire. Qu'on le veuille ou non, il faut donner sens à sa vie. » (2004b, p. 80) L'individu doit donc inventer sa propre vie, signe de la modernité, et choisir. Mais parallèlement, cette modernité exige de lui le contraire :

> qu'il soit un être librement réflexif, n'hésitant pas à questionner et à se questionner sur tout. Où se situe la contradiction dira-t-on? Dans le fait que la réflexivité s'inscrit dans une logique d'ouverture; elle brise les certitudes et remet en cause ce qui est tenu pour acquis. L'identité au contraire ne cesse de recoller les morceaux. Elle est un système permanent de clôture et d'intégration du sens, dont le modèle est la totalité. (2004b, p. 82)

L'individu est constamment en train de se poser des questions, il s'analyse, « jusqu'à transformer son quotidien en objet d'interrogation comparable à l'objet d'expérimentation du scientifique en laboratoire. Il s'est presque transformé en homo scientificus disséquant sa propre existence. » (2004b, p. 110) Mais « [à] l'origine fissionnelle de la réflexivité généralisée, qui déconstruit en tous sens les moindres certitudes, il doit opposer la logique fusionnelle de la construction de soi, les lignes de vie qui font sens » (2004b, p. 110).

Kaufmann reprend ces concepts dans son essai sur la cuisine et les repas en insistant sur le fait que, si la réflexion est un travail intellectuel, « l'action contraire de fermeture du sens de la vie personnelle est plutôt sensible et affective. Elle utilise des enveloppements collectifs. Parmi ceux-ci, l'amour, le couple, la famille, sont des instruments privilégiés, mais qui n'ont rien d'obligatoire. Chaque individu, chaque culture, fait ses choix. » (2005a, p. 138) Or, faire la cuisine, lorsqu'il s'agit d'une passion, peut constituer une modalité de cet enveloppement sensible. Kaufmann explique que rien ne vaut une petite passion pour se sentir exister provisoirement :

> Les passions ordinaires constituent une donnée majeure dans la société de la seconde modernité. Car l'individu réflexif, se mettant en question et se posant des questions sur tout, est menacé de fission existentielle. Il doit d'une manière ou d'une autre recoller les morceaux de sens éclatés de sa vie, bricole une unité de soi, dût-elle être très provisoire. Il existe plusieurs méthodes, mais rien n'est aussi efficace que la passion, même une petite passion pour des choses toutes simples. La passion emporte dans un mouvement qui fait sens, crée l'évidence, combat la froideur mortifère de la modernité réflexive. Il n'y a pas plus moderne que les petites passions. (2005a, p. 210)

Le « chef » va trouver l'oubli de soi dans le travail de ses mains, le triturage :

> Le chef doit être parfaitement regroupé sur lui-même. La thérapie atteint ses plus hauts degrés d'intensité quand il parvient à circonscrire encore davantage sa concentration, la fixant sur de simples manipulations tactiles. Oublier la cuisine, oublier sa vie même. N'être plus que ses mains, vivre par le toucher le plus élémentaire, le contact avec les matières. (2005a, p. 228)

La fabrication culinaire est donc une bonne illustration de la contradiction du travail identitaire. Car l'esprit souvent questionne, réfléchit, mais cherche à se regrouper dans la manipulation. Ce questionnement intérieur peut prendre la forme de ce que Kaufmann nomme récit de vie ou récit intérieur, par lequel l'individu cherche à établir un fil conducteur dans sa vie. L'identité, explique le sociologue, c'est aussi l'histoire que l'on se raconte :

> La forme narrative opère en effet un glissement qui évacue l'idée de fixité au profit d'une logique d'enchaînement : la cohérence fondatrice n'est plus dans la mêmeté mais dans le coulé et l'intelligence de la suite des événements. Elle

> s'adapte ainsi parfaitement à la structure (contradictoire et changeante) de l'individu moderne, construisant sa nécessaire unité non par une totalisation et une fixation impossibles mais, de l'intérieur et de façon évolutive, autour du récit, fil organisateur. Chacun se raconte l'histoire de sa vie qui donne sens à ce qu'il vit. (2004b, p. 152)

L'identité comme récit biographique est donc une des formes de la construction identitaire[2]. Ce récit gomme les hésitations et les incohérences, et ce, dans le but « d'unifier une vie concrète multiple, hétérogène et éclatée » (2004b, p. 154). En effet, « [p]lus les séquences sont hachées, plus le lien qui les unit devient une nécessité vitale (il faut donc à la fois renouer le fil à l'intérieur de chaque histoire discontinue, et lier les séquences des différentes histoires entre elles) » (2004b, p. 157) Ainsi, même si certains « franchissements de séquences » posent problème, si les ruptures de vie sont problématiques, l'individu doit « à tout prix, et dans l'urgence, renouer le fil de ce qui fait sens à sa vie antérieure. Comme s'il continuait à se raconter la même histoire. […] Parfois la seule idée d'un lien, quel qu'il soit, peut suffire. Un lien quelconque utilisé comme prétexte. L'important étant de croire que l'on se situe toujours pour l'essentiel dans la même histoire. » (2004b, p. 158)

Ce concept d'identité narrative et biographique permet d'approfondir l'analyse du personnage de Myriam, qui cherche à restaurer un lien entre ses différentes vies, ce lien se faisant à travers l'activité culinaire — Myriam a cuisiné pour son fils, puis pour le cirque où elle était employée, enfin dans son restaurant —, mais aussi par le récit intérieur, récit que le récit lui-même, ou roman, permet de restituer puisque la narration est une narration à la première personne, ce qui permet d'entrer dans l'intériorité et l'intimité du personnage.

Dès le début du roman, Myriam s'interroge :

> Comment se fait-on que l'on ait plusieurs vies? Peut-être ai-je tendance à généraliser. Peut-être suis-je la seule à éprouver ce sentiment. Je ne mourrai qu'une fois et pourtant, au cours du temps qui m'aura été imparti, j'aurai vécu

[2] Kaufmann emprunte ce concept d'identité narrative à Paul Ricœur, qui l'a théorisé dans *Soi-même comme un autre* (Seuil, 1990).

> une série d'existences contiguës et distinctes. Je n'étais pas la même personne à trente ans. J'étais un être tout à fait particulier à huit ans. Je considère mon adolescence comme autonome au regard de la suite. La femme que je suis aujourd'hui est déracinée, détachée, incompréhensiblement solitaire. Je fus très entourée. Je fus très sociable. Je fus timide. Je fus réservée. Je fus raisonnable. Je fus folle. (*MM*, 27)

Séquences de vie très hachées, faites de ruptures. Il est intéressant de voir que, quelques lignes après ce passage, Myriam parle de sa peau :

> La peau est une plate-forme. Une forme plate, comme la terre. C'est-à-dire ronde aussi et refermée sur elle-même et tissée d'indépendances. On met longtemps à comprendre sa propre peau, ce paradoxe d'être surface et enveloppe, de n'être qu'une et multiple : la peau du pied, la peau du cou, la peau du menton, la peau du sexe, la peau sur les côtes, un seul et même organe se tenant constamment informé. (*MM*, 29-30)

Alors qu'elle vient de se marier, elle explique qu'elle voulait « changer de peau » : « De mon ancienne peau, je souhaitais me défaire. Or tout est affaire de peau dans ma vie. » (*MM*, 214) Tout est affaire d'épluchage, pourrait-on aussi écrire, pour se débarrasser des anciennes peaux et renaître. Les « mains dans la farine », Myriam explore ses différentes peaux, les épluche, se défait des brisures, ruptures, se refait une nouvelle peau faite de lien et de liant. Quand elle cuisine, Myriam est dans un questionnement qui l'épuise. Elle doit mener une action contraire pour « retrouver l'évidence » de sens qui fonde ce travail.

Cette évidence, cette présence à soi lui seront fournis par le travail de ses mains. Elle épluche, triture, malaxe : « Mes mains vont plus vite que ma pensée. Cela exige une grande décontraction et une immense concentration. Il faut renoncer à l'idée que le cerveau commande; on mise tout sur les nerfs et sur la mémoire. C'est un état préconscient, une sorte de retour à l'instinctuel pur. » (*MM*, 148) Quand Myriam cuisine, en prise avec le concret, elle retrouve une forme d'évidence, de coïncidence à elle-même, qui peut correspondre à ce que Kaufmann nomme « l'enveloppement sensible ».

L'activité aux fourneaux, pour Myriam, constitue donc une parfaite illustration du processus contradictoire : le questionnement réflexif par

lequel elle cherche à renouer les fils de sa vie brisée et le besoin de se ramasser à travers le malaxage. Le passage suivant est particulièrement significatif :

> En attendant son retour, je prépare des sablés que je servirai avec des figues au whisky et un sabayon vanille. […] Je coupe des grains de raisin en deux. Je pense grains de raison. Je contemple l'intérieur du fruit, sa chair verte, lisse et aqueuse. Une larme tombe sur la surface miroitante, une autre la suit, le raisin déborde. Voilà que la marée remonte. Digue! Digue! Digue! chante mon cœur. Une digue entre moi et moi-même. Comment éviter que les souvenirs refluent? Comment détacher sa conscience du passé? Comment faire pour que rien n'évoque, pour que rien ne dénote, pour que rien ne rappelle? Comment abolir l'écho? Pourquoi la vie consiste-t-elle en cet inépuisable ressassement? Ne guérit-on jamais de nos amputations, de nos mutilations? Et pourquoi toujours les mêmes erreurs? Pourtant je m'efforce, je suis perfectionniste à ma manière. Dans un premier temps, mon énergie, mon inventivité font des miracles. N'ai-je pas été une mère exemplaire? Je tente de recoller les deux moitiés du grain de raisin. Elles coïncident parfaitement. Le sel des larmes me brûle les joues. N'ai-je pas été une mère parfaite? Plus de trace de couteau sur la peau du fruit, pas une cicatrice, le grain est intact, son enveloppe translucide le protège. N'ai-je pas été une mère irréprochable? Les larmes redoublent. Mes mains tremblent. Je lâche le grain de raisin qui tombe sur le sol éclaté. (*MM*, 139-40)

Ce grain de raisin est le symbole de sa vie brisée, de la rupture qui l'a déchirée. La succession de phrases interrogatives, scandées par l'utilisation de l'adverbe « comment » traduit ce questionnement qu'elle ressasse. Myriam est consciente dans une certaine mesure du travail identitaire qu'elle mène ainsi en cuisine :

> Je pense aux baptêmes, forcément, et je m'agace moi-même de toujours revenir à l'enfance, de ne pouvoir m'en affranchir, d'y être attaché comme le pirate à sa carte au trésor. Que puis-je bien chercher? Pourquoi vouloir transformer un restaurant en cantine? Pourquoi servir des saucisses frites quand on sait cuisiner un gigot de sept heures? Je veux retrouver, retenter, réparer. (MM, 115)

Ces trois derniers verbes sont éloquents. Myriam tente de réparer son passé de mère parfaite, mais sans amour pour son fils, son passé de femme adultère :

> Je suis une femme dangereuse. Je suis une femme méchante. La plus grande fouteuse de merde que la terre ait jamais portée. C'est la prison que je mérite. Personne n'a porté plainte, mais ce n'est pas une raison. J'aurais dû me constituer prisonnière, me rendre au premier commissariat venu et demander qu'on me passe les menottes pour avoir couché avec un adolescent, pour l'avoir détourné, m'être laissée aller à mon penchant abject, n'avoir pas su le protéger de sa folie. (MM, 252-3)

Le récit intérieur est là. Myriam tente de trouver une cohérence dans son passé. Elle parviendra à « réparer » en renouant avec son fils. D'abord par l'intermédiaire de la compagne de celui-ci, qui vient lui rendre visite. L'échange est difficile : « Une idée me sauve. Tania est gourmande. Je vais la nourrir. […] je pose devant elle une part de gâteau aux carottes et aux noix. […] Mange-moi, ma fille. Mange-moi et comprends. » (*MM*, 302)

Cette expression « Mangez-moi » apparaît dans le récit chaque fois que Myriam attend la reconnaissance d'autrui. Le nom de son restaurant, « Chez moi », conforte cette fusion, voire cette confusion entre ce qu'elle prépare à manger, le lieu et elle-même. Myriam habite d'ailleurs dans son restaurant.

> « Mangez-moi », disait une autre inscription sur le gâteau. Alice a mangé et s'est étirée, comme un bouleau. Trop petite, ou trop grande, ma vie se disproportionne et je ne suis jamais à la mesure de ce que j'entreprends. Comme j'aimerais retrouver ma taille originelle, celle qui me permettrait de glisser dans le gant du jour et de ne m'y sentir ni au large, ni à l'étroit. (*MM*, 242-3)

Myriam se cherche, cherche l'équilibre toujours précaire et fragile. Elle cherche à renouer les fils de sa vie cassée et elle y parvient puisqu'elle retrouve son fils et le prend dans ses bras.

Ce travail, mené par Myriam à travers l'activité culinaire, mais aussi par les récits intérieurs que le récit littéraire à la première personne est propre à nous communiquer, est figuré de façon exemplaire par une image au début du roman. Myriam évoque un dessin animé de son enfance, *La Linea* :

> On y voyait un bonhomme de profil, figuré par une ligne qui, partant du sol, traçait les contours de son corps et de sa tête, pour replonger ensuite par le bas, vers le sol à nouveau, si bien que tout se confondait dans le même trait : personnage, décor, horizon. Le bonhomme avançait, il chantonnait, il

> marmonnait, il était tout joyeux, et soudain, la ligne qui le dessinait s'arrêtait deux pas devant lui. Il s'écriait alors dans un charabia de français teinté d'accent italien : « Ah, mais pourquoi y a pas de ligne ici? » Souvent, il tombait dans le précipice, se débobinant comme un tricot mal fini, hurlant : « Aaaaaaaaaah! » Parfois, il remontait. Il lui arrivait aussi de fabriquer la suite de son trajet en empruntant un fragment de celui déjà parcouru. Il était l'humain qui doit, chaque jour, poser des rails sur lesquels roule sa locomotive. (*MM*, 45-6)

Myriam fait remarquer que l'on peut se retrouver ainsi un jour devant le vide. Et personne à accuser, personne pour nous aider. « Il n'y a pas de ligne parce que ça aussi, c'était faux, ça aussi c'était de l'entourloupe. Pour bien faire, il ne suffit pas de suivre sa route, il faut à tout instant la bitumer du goudron onctueux de nos rêves et de nos espoirs, la tracer mentalement, en s'efforçant de prévoir les inévitables virages et les inégalités du terrain. » (*MM*, 46) C'est à l'individu contemporain de bitumer sa route, de fabriquer sa vie, avec du lien, comme il le peut. On ne peut que rapprocher cette image des fils que Myriam cherche à renouer, du grain de raisin qu'elle essaie de recoller, de sa vie qu'elle essaie de réparer et de l'amour maternel qui s'est interrompu et l'a laissée devant le vide. À elle d'inventer la suite… La fin du passage fait une place à l'amour — incarné dans la fin du roman par le personnage de l'épicier Ali Slimane (dans le nom duquel on devine aussi bien « aliment » que « linéa ») — capable de refaire la ligne brisée : « et c'est alors que vient — mais seulement si l'on est très chanceux, seulement si l'on n'a pas peur ou que l'on est suffisamment fou pour mordre à l'hameçon furtif — c'est alors que vient l'amour. Et là, ce n'est plus du macadam que l'on jette sur le néant, c'est un pont suspendu qui ouvre la voie jusqu'à l'infini. » (*MM*, 47)
Myriam incarne donc l'individu contemporain. L'identité narrative expliquée par Kaufmann est ici en œuvre :

> L'identité biographique et narrative consiste, sinon à définir l'unité globale et définitive, du moins à construire des unités partielles et relatives, à renouer sans cesse les fils cassés, à mener la chasse aux dissonances. Travail d'assemblage inlassable, de charpentier des lignes de force de la vie. Travail mené souvent à quelques moments particuliers et privilégiés, un peu en dehors du feu de l'action habituelle, seul, ou avec des complices et confidents occasionnels. (2004b, p. 171)

À travers ce récit intérieur — qui devient pour le lecteur le récit qu'il lit — et par l'activité culinaire, lien entre ses différentes vies, Myriam fixe son identité. Et là où l'individu ne fixe l'identité que de façon précaire et instable, car le travail identitaire est permanent, l'identité du personnage est à la fin de ce récit « fixée » par la page, par le récit et offre ainsi au lecteur une « évidence » rassurante qu'il peine à trouver dans la vie réelle. Consolation, compensation, enrichissement… à voir.

*

Ces deux romans trouvent donc écho chez leurs lecteurs. Ils mettent en scène des personnages quelque peu perdus, aux prises avec la nécessité de choisir des « soi possibles », éprouvant une forme de solitude et trouvant, ici par le biais de la cuisine, la voie pour refaire, dans leur vie brisée, du lien avec les autres.

Ils ont en commun aussi des choix narratifs qui facilitent l'identification du lecteur avec le personnage. En s'inspirant de Vincent Jouve (1998), on peut dire ici que l'effet-personne, au moyen duquel le lecteur se laisse piéger par l'illusion référentielle et prend le personnage pour une personne, joue à merveille. Le code narratif nous fait pénétrer dans l'intériorité du personnage soit par le truchement d'un récit à la première personne chez Desarthe, soit par la focalisation interne chez Gavalda, puis le code affectif fondé sur des thèmes comme l'enfance, l'amour, la mort entre en jeu et le code culturel ù les valeurs du personnage sont proches de celles du lecteur — achève de favoriser l'identification du lecteur au personnage.

Le lecteur est un individu, contemporain, dans la mesure où lui aussi est confronté à l'exigence contradictoire de réflexion et d'interrogation permanente et de la nécessité de fixer momentanément son identité. Il éprouve son identité « une et multiple » comme la peau de Myriam. Par ces personnages proches de lui, il peut, le temps de la lecture, être au cœur du travail identitaire, questionnement, mais aussi enveloppement provoqué par le plaisir de lire, doublé d'une réponse fixée sur le papier, apportée par la cuisine et les repas. C'est simple, simpliste, convivial. De la littérature artisanale, consentante certes,

mais de la belle ouvrage, de la littérature populaire au bon sens du terme.

## Bibliographie

DESARTHE, Agnès. 2006, *Mangez-moi*, (*MM)*, Le Seuil.

GAVALDA, Anna. 2004a, *Ensemble c'est tout*, *(ECT*), Le Dilettante, J'ai lu (7834).

JOUVE, Vincent. 1998, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.

KAUFMANN, Jean-Claude. 2004b, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin;

—. 2005a, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Armand Colin.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. 2005b, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.