



Vol. 12, no 2, Printemps-été 2017

ISSN: 1715-9261

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

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

Visages et vicissitudes de la méchanceté

Pénélope Boucher, Hélène Labelle,
Mendel Péladeau-Houle et Catherine Voyer-Léger

Université d'Ottawa

Ce dossier est issu d'un colloque étudiant éponyme, rassemblant des collaboratrices et collaborateurs du Canada, d'Europe et d'Afrique, tenu à l'Université d'Ottawa les 24 et 25 septembre 2015. Quatorze allocutions et deux conférences y furent présentées, parrainées par Maxime Prévost, professeur au Département de français, qui en facilita la mise sur pieds. Dix d'entre elles sont ici présentées, réorganisées de manière à faciliter la lecture. En ce qu'il a pour sujet un seul terme, celui de « méchanceté », le dossier est mû par un principe centrifuge; son centre, cependant, appert d'autant plus nébuleux que n'est vaste son champ d'application.

Philologiquement, le terme « *meschanceté* », apparu au XIV^e (Rey et Morvan, 2005, p. 479), procède de « *mescheance* » (XII^e siècle) – ou *malchance* –, qui désigne le « fait de survenir au mauvais moment ». Lui aussi étymologiquement rattaché au sème de la « malchance », le « *meschant* » désigne le « malchanceux » (XII^e siècle) ; c'est au XVI^e siècle que les deux termes prendront le sens de « penchant à faire le mal » (Rey, 1992, p. 1295). L'acception contemporaine, qui met en avant le fait de faire « délibérément du mal » (Robert, 2016, p. 1217), montre que, de son origine à son usage actuel, le terme a subi une volte-face sémantique.

Ainsi, les traductions de l'apophtegme de Platon, « personne n'est méchant parce qu'il le veut » (Platon, 1825-1840, Cousin, § 86d-86e), sont impropres lorsqu'elles font, comme le fait Victor Cousin, usage du terme « méchant », Platon ne parlant pas d'une action « délibéré[e] », mais subie. De même, le sème de l'intentionnalité permet de classer la pensée d'un Machiavel dans le giron de la méchanceté, tandis que celle d'un Hobbes, puisqu'elle rattache le mal à un état de nature, ne le serait pas.

Le substantif « méchant », qu'on peut difficilement écarter des préoccupations de ce dossier, est sur ce plan plus ambigu. En effet, le « méchant » essentialise le phénomène de la « méchanceté » en en faisant un comportement présupposé. Le « méchant » renvoie-t-il à un déterminisme ou à un vouloir-faire ? Patrick Bateman, célèbre protagoniste de l'*American Psycho* de Bret Easton Ellis, répond par exemple autant de l'intention malveillante que de la perversité psychotique. L'intentionnalité, qui sert donc commodément à départager le

terme *méchanceté* de ses termes-sœurs *mal* ou *perversité*, est ainsi un critère définitoire moins inflexible qu'il n'y paraît.

Dans *Les Nouveaux Méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, François Jost note d'ailleurs que la méchanceté n'est pas à séparer d'une « axiologie du mal » (2015, p. 97). De leur côté, Adèle Van Reeth et Michaël Fœssel font remarquer que « la méchanceté renvoie à une série de présupposés, moraux, voire métaphysiques, sur la liberté, le caractère, le péché, la faute » (2014, p. 14). Dès Sophocle, il était question de montrer, à travers *Antigone*, que les vérités politiques et morales sont unaires et incompatibles, et les méchants interchangeables selon les points de vue.

Malgré ce centre flou, cette difficulté à saisir ce qu'est la méchanceté, celle-ci laisse sa marque sur une part importante du champ artistique. Jacques Sternberg remarque en introduction de son livre, *Les Chefs-d'œuvre de la méchanceté*, que son domaine s'était avéré « beaucoup plus étendu qu'on aurait pu le croire » (1969, p. 22). Pour François Jost, cette popularité s'explique par le fait que la méchanceté est constitutive de toute histoire : « Pour qu'il y ait récit, il faut des conflits, et l'on n'a jamais trouvé mieux qu'opposer des personnages qui ont des buts communs mais des valeurs différentes, les unes inspirées par le Bien, les autres par le Mal. » (2015, p. 11)

C'est cette notion, forte de la largesse de ses applications, mystérieuse par la difficulté qu'on a à la définir, sur laquelle porte ce dossier. Pour qu'il soit plus facile de naviguer à travers lui, les prochaines lignes auront pour but de diviser les articles en trois approches, chacune regroupant trois articles, qui seront à leur tour brièvement résumés. La première approche

présentera des contributions portant sur les limites définitionnelles de la méchanceté; la deuxième sur les liens entre méchanceté et société; la dernière montrera comment la méchanceté constitue une force esthétique. Le dossier se clora finalement par une retranscription d'une entrevue donnée par Brigitte Haentjens à Sylvain Schryburt sur la méchanceté dans son œuvre.

Définitions et limites de la méchanceté

L'introduction a suggéré que la méchanceté n'est pas aisée à circonscrire et varie en fonction des époques. À partir du XVI^e siècle cependant, le terme prend l'acception qu'on lui reconnaît aujourd'hui. Les trois contributions placées sous cette rubrique portent sur des œuvres postérieures à cette époque. Il paraissait profitable de commencer par le noyau du dossier, c'est-à-dire la notion elle-même, d'en faire l'analyse de manière endogène, avant d'en venir à ses usages. Le propre du littéraire est d'échapper à toute essentialisation et, à travers cette singularité, de proposer du monde une image nouvelle. C'est ce que font chacun à leur manière, et en particulier s'agissant de la méchanceté, les trois auteurs dont il sera ici question : Derrida, Balzac et Lautréamont.

Nicholas Cotton ouvre ce dossier avec un article sur les rapports entre méchanceté et perversité chez Jacques Derrida. Il s'attarde à la notion de « méchance » — proche de l'étymon « *meschance* » —, que Derrida introduit pour déconstruire les notions de *méchanceté* et de *perversité*. Le méthodisme et la complexité de l'article constituent une bonne introduction aux problématiques de l'œuvre de Derrida. Il y est notamment question d'écriture et du pouvoir insidieux de la lettre.

Lauren Fanon nous présente ensuite une étude sur le criminel chez Honoré de Balzac. En en faisant l'héritier d'un *ethos* guerrier épique et de la *virtù* aristocratique, Balzac confère une grandeur au criminel, qui réside plus précisément au fait d'être celui qui actualise une énergie alors, comme l'écrit Fanon, en état « d'avortement général ». Ce que l'auteure met en jeu est une axiologie de la méchanceté : comme le montre le sous-titre, « pour un héroïsme du mal », il s'agit de récuser le caractère essentiellement négatif rattaché à la notion.

Jonathan Petitot propose finalement une analyse des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Proche du texte, l'étude montre que Maldoror, par-delà l'image de chantre de la méchanceté qu'on lui prête, est le véhicule d'une remise en question morale. En en faisant le levier d'une émancipation, tant du personnage que du lecteur, Lautréamont vient lui aussi nuancer la connotation négative habituellement donnée au terme méchanceté.

Méchanceté et société

Dans le discours inaugural du colloque, Maxime Prévost remarquait qu'il n'est sans doute de meilleur prisme que la méchanceté pour prendre le pouls d'une époque. Puisque, comme le faisaient remarquer Van Reeth et Föessel, une « série de présupposés » sous-tendent synchrétiquement la méchanceté, on comprend comment elle peut être considérée comme un miroir idéal à l'observation sociétale.

Clément Courteau commence par proposer une lecture de la branche XVI du *Roman de Renart*. Réputé être le premier anti-héros de la littérature française, Renart est présenté comme un être faisant preuve de ruse pour subvenir à ses besoins

primaires. Courteau montre en outre la manière dont Renart vient dénoncer la domination du système féodal.

Inès Ben Zaid présente ensuite un article sur la figure du méchant dans la nouvelle du XVI^e siècle. Bien que revendiquant sa portée didactique, la nouvelle, soucieuse de réfuter une vision manichéenne du monde relativement aux enjeux moraux, s'avère plus ambiguë qu'il n'y paraît. Ben Zaid montre que la nouvelle vient questionner la notion de justice dans l'optique de proposer une nouvelle vision du vivre-ensemble.

Rosemarie Savignac termine cette partie avec une étude sur la rupture dans *Folle* de Nelly Arcan. Puisqu'il est classé sous la marque générique de l'autofiction, le récit est souvent perçu comme une vengeance littérisée. Savignac montre pourtant que la méchanceté est dirigée autant envers l'auteure qu'envers son ex-compagnon. Au reste, elle montre que la mise en scène de la rupture vise moins à venger qu'à dénoncer les stéréotypes genrés rattachés à l'homme et à la femme au sein du couple.

Méchanceté et esthétique

Le dossier commençait par poser la question de la définition de la méchanceté. Il finit, dans cette troisième et dernière partie, par voir la manière dont la méchanceté se transpose esthétiquement. Les articles qui composent cette partie s'attardent pour certains à l'écriture, d'autres à l'image. Il s'agit de montrer que la méchanceté est un moteur de l'être des œuvres.

Alex Bellemare commence par y présenter le dispositif rhétorique de la méchanceté dans les *Lettres* de Cyrano de Bergerac. Après avoir établi le contexte de censure dans lequel

baignent les libertins du XVII^e siècle, il présente rigoureusement comment la méchanceté vise à transformer les instances du destinataire et du destinataire. Déshumanisante à l'endroit de son objet, la parole cyranienne instaure le dialogue tout en coupant court à toute réplique possible.

Elizabeth Stuart fait ensuite l'analyse de la méchanceté dans les mythes antiques et païens transposés dans le livre d'artiste *Mes ouvrages* d'Annette Messenger. Dans ce long article, Stuart explore plus particulièrement les liens entre méchanceté et esthétique de la discontinuité à partir de la figure de Saturne. Ce faisant, elle esquisse au fil des pages un modèle du méchant dont les mythologies présentées poseraient les bases.

Valérie Mandia clôt cette partie avec un article sur la cruauté dans les illustrations de Léonor Fini intercalées dans une édition illustrée de *L'Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* de Sade. L'étude, qui se situe dans une perspective intermédiaire, fait le lien entre la pensée de Sade et l'esthétique de Fini, dont Mandia propose qu'elle serait un tournant dans l'œuvre de cette dernière.

Méchanceté et création

Le dossier se conclut par un entretien donné par Brigitte Haentjens à Sylvain Schryburt, professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Brigitte Haentjens est une metteuse en scène canadienne de premier plan, directrice artistique du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa depuis 2012. Plusieurs de ses pièces récentes, dont *Woyzeck* (2009), *Le 20 novembre* (2011), *Molly Bloom* (2014) et *Richard III* (2015), interrogent par divers angles la notion de méchanceté.

L'entrevue qu'elle donne à Sylvain Schryburt s'attarde à une pièce de son œuvre, montée en 2004, *Médée-Matériau* de Heiner Müller. Réécriture du mythe de Médée, histoire parsemée de méchanceté et de violence s'il en est, *Médée-Matériau* (1985) adapte la fable au monde contemporain, qu'elle critique. Haentjens nous parle de ses interrogations et de ses inspirations dans la mise sur les planches de l'œuvre de Müller. L'entrevue permet, en complément du point de vue de l'analyse littéraire, de proposer celui, plus intime peut-être, du créateur.

Bibliographie

- JOST, François. (2015), *Les Nouveaux Méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du bien et du mal*, Montrouge, Bayard.
- PLATON. (1825-1840), *Timée*, traduction de Victor Cousin, <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timee.htm>>.
- REY, Alain. (1992), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert.
- et Danièle MORVAN. (2005), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert.
- REY-DEBOVE, Josette, Alain REY, Paul ROBERT et al. (2016), *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert.

STERNBERG, Jacques et *al.* (1969), *Les Chefs-d'œuvre de la méchanceté*, Paris, Éditions Planète.

VAN REETH, Adèle et Michaël FOESSEL. (2014), *La Méchanceté*, Paris, Plon, coll. « Questions de caractère ».

« Mal tomber » : sur trois (mé)chances du mal chez Jacques Derrida

Nicholas Cotton
Université de Montréal

Avoir mal, faire mal, vouloir du mal, en vouloir à quelqu'un : j'imagine déjà les souffrances du traducteur ou de la traductrice qui voudrait respecter chacun de ces trois mots, d'*avoir* à *faire mal*, sans parler de *vouloir du mal* à quelqu'un. Traduction apparemment impossible. La langue française me semble être la seule à faire un tel sort ou un tel accueil à la configuration inouïe et absolument singulière de ces mots, de ces très grands mots : *avoir, faire, vouloir* et *mal*.

Jacques Derrida, *États d'âme de la psychanalyse*

Le rapport entre « méchanceté » et « perversité » est depuis très longtemps tissé de retournements chiasmatiques et

d'emprunts, d'ambiguïtés conceptuelles et historiques¹. Se poser la grande question du mal ne peut se faire en effet sans un regard oblique vers celle de la perversité, qui la rejoue constamment. Les conceptions de la méchanceté sont à la fois riches et diverses, si bien que cette idée revêt différents visages, variant selon plusieurs facteurs (époque, champs de spécialisation, lexicque, etc.). Nous avons tenté ailleurs une étude des multiples « visages » de la perversité, non sans arriver à des conclusions similaires au sujet de cette autre idée tout aussi protéiforme². Il n'est pas vain de rappeler d'entrée de jeu que ces quelques chassés-croisés historiques entre « méchanceté » et « perversité » mobilisent les notions d'ordre et d'intentionnalité. Le *méchant* serait précisément celui qui fait le mal en toute connaissance de cause, celui « qui fait délibérément du mal ou cherche à en faire, le plus souvent de façon ouverte et agressive » (*Le Robert*), alors que le *pervers* serait quant à lui celui qui a certes un « goût immodéré pour le mal » (*Le Robert*), mais qui serait aussi dépassé par une *inclination* impulsive. Comme le montre la psychanalyse, le pervers est non seulement celui qui a une disposition pour le

¹ Le présent texte reprend, sous une forme retravaillée, deux communications, presque simultanées, données à l'automne 2015 : « "Mal tomber" : (mé)chance de la perversité chez Jacques Derrida », Colloque international « Visages et vicissitudes de la méchanceté », Association des étudiants des cycles supérieurs (AECS) du Département de français, Université d'Ottawa, septembre 2015, et « La méchance du mal : politique du code et de l'aléa », Journée d'étude « Jacques Derrida : politique et esthétique » organisée par Ginette Michaud et Georges Leroux à l'Université de Montréal en octobre 2015.

² Voir « "Mettre sens dessus dessous" : repenser la perversité », dans *Actes du colloque annuel de la Société des études supérieures du Département d'études françaises (Université de Toronto) 2012*, <<http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/#>>, 2013.

mal, mais aussi celui qui a besoin de la loi, spécifiquement dans le but de la transgresser³.

Cette réflexion éminemment complexe et toujours en cours n'a pas manqué de faire l'objet de plusieurs ouvrages de Jacques Derrida, qui s'est longuement intéressé à la question du mal, notamment dans ses *Séminaires*. Pour lui, il s'agit de déconstruire les notions d'intentionnalité et les oppositions un peu rigides entre les idées de mal, de méchanceté, de cruauté et de perversité. Dans ce texte, nous examinerons de quelles manières il est possible de repenser ces idées à l'aide du concept de « méchance », que Derrida introduit à l'occasion dans ses textes pour inquiéter ces notions et leurs représentations traditionnelles. Pour ce faire, nous aborderons d'abord la question de la méchance de manière à la comprendre abstraitement et théoriquement. Nous nous intéresserons ensuite, toujours à partir du corpus derridien, à trois formes particulières que prend celle-ci : les méchances *pragmatique*, *politique* et *radicale*. Le tout devrait permettre d'enrichir notre réflexion sur la méchanceté et d'en étoffer notre compréhension.

La « méchance insignifiante du mal »

« Méchance » est un terme étrange, hybride et polysémique, qu'en fin de compte Derrida n'utilise pas lui-même très fréquemment. Il lui préfère bien souvent « méchanceté » ou « malchance », mais il arrive à l'occasion qu'il opère la conjonction des deux mots pour en créer un nouveau. C'est le cas en particulier à la toute fin d'*États d'âme de la psychanalyse*,

³ À ce sujet, il faudrait notamment relire Henri Rey-Flaud (2002, 2014), mais aussi Aulagnier (1981), Castel (2014), Stoller (1978).

où il parle d'une « méchance insignifiante du mal » (p. 90), et encore dans *L'animal que donc je suis*, où il en donne cette fois une définition bien précise :

Il se passe là quelque chose qui ne devrait pas avoir lieu — comme tout ce qui arrive, en somme, un lapsus, une chute, une défaillance, une faute, un symptôme (et symptôme, vous le savez, cela veut dire aussi la chute : le cas, l'événement malheureux, la coïncidence, l'échéance, la méchance). (p. 19)

La combinaison des termes « méchanceté » et « malchance » n'est donc pas uniquement lexicale ou réductible à un simple jeu de mots, elle est également sémantique. La défaillance peut être une « chance » pour Derrida, qui, dans un texte intitulé « Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes », associe encore la malchance à un mouvement vertical de chute. Le titre de ce texte est d'ailleurs tout à fait significatif puisque l'on entend bien l'homophonie signifiante entre « Mes chances », un déterminant possessif suivi du vocable « chance » au pluriel, et « Méchance », néologisme qui signifierait le caractère général du méchant ou du malchanceux sans que ce ne soit tout à fait décidable. Dans ce texte qui porte en premier lieu sur une déconstruction de la notion de chance, Derrida précise que la « malchance est *méchance* » (1998, p. 358 ; Derrida souligne). En suggérant cela, le philosophe revient à notre toute première compréhension du mot « méchant ». Les termes « méchant » et « méchanceté » dérivent tous les deux, en effet, du verbe désuet *mescheoir*, qui signifiait déjà en ancien français « mal choir », « qui tombe mal » (Rey, 1998, II, p. 2173) et non qui *fait* le mal. Il faudrait donc distinguer la méchance de la cruauté — un thème central du *Séminaire La bête et le souverain*, sur lequel il y aurait encore beaucoup à dire —, qui suppose le calcul, la souffrance, la

blessure, la mutilation et, surtout, tout un plaisir « à souffrir ou à faire souffrir, voire à se faire souffrir » (Derrida, 2001a, p. 74).

Le tour de force de Derrida, ou encore le *tour supplémentaire* qu'il fait faire à cette idée, est de transformer cette malchance en chance. Bien sûr, le philosophe n'est pas superstitieux et il le montre par une longue lecture du chapitre « Déterminisme, croyance au hasard et superstition » de *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Freud, 1967) dans « Mes chances ». Toutefois, il rend sensible cette double acception du mot « chance », qui peut vouloir dire tour à tour hasard, probabilité et éventualité heureuse. Comme le lapsus, propose Derrida, « la méchance inverserait son signe, elle serait *la chance pour la vérité de se révéler* [...] c'est peut-être cette possibilité pour mes chances d'être une malchance et pour ma méchance d'être en vérité une chance » (1998, p. 374 ; nous soulignons). Elle est une chance parce qu'elle ouvre un espace incertain de possibilités pour permettre à l'événement digne de ce nom — c'est-à-dire toujours radicalement imprévisible — d'arriver. Rappelons que, pour Derrida, un événement ne peut jamais en être un que s'il est *imprévisible*, sans quoi il n'est pas un « événement » au sens propre. Il l'explique d'ailleurs très bien dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, où il reprend les motifs de la chute et de la verticalité :

L'arrivée de l'arrivant c'est l'autre absolu qui tombe sur moi. J'insiste sur la verticalité de la chose, parce que la surprise ne peut venir que d'en haut. [...] l'événement en tant qu'événement, en tant que surprise absolue, doit me tomber dessus. Pourquoi? Parce que s'il ne me tombe pas dessus, cela veut dire que je le vois venir, qu'il y a un horizon d'attente. (p. 97)

Le sens de cette chute, de ce « mal tomber », n'est pensable que du point de vue très fini de l'homme et non de celui d'une dissémination constituée de renvois sans origine. Elle est impensable du point de vue de ce que Derrida appelle tantôt une « citationnalité générale » (1990, p. 45), tantôt une « pervertibilité structurelle » (2004a, p. 189) de toute chose. Là, au contraire, la chance n'est jamais une « chance ». La méchance est donc ce *moment* ou plutôt cet *indice* de la chute et de l'échec qui entraîne avec elle la possibilité nouvelle d'un rapport renouvelé au monde et à tout ce qui se constitue en *programme* ou en *code*. Une « chance » à saisir en quelque sorte. Par conséquent, il ne faudrait pas en déduire que cette condition est *tragique*. En s'appuyant sur une conception de la langue où les mots « contiennent leur propre perversité » (Derrida, 2013, p. 35), la méchance peut agir à titre de relance. C'est ce que nous observerons à partir de maintenant.

Pragmatique du performatif : quelque chose qui tourne mal

Pour Jacques Derrida, les mots ont en *eux-mêmes* une réserve de perversité, à savoir la possibilité toujours présente et menaçante de ne pas arriver à destination ou de mal y arriver, de *mal tomber* ou de *mal tourner*. Suivant la pensée derridienne, il est possible de dire que l'ambiguïté significative de termes comme « méchanceté » et « perversité » dans le langage courant — dont on pourrait montrer l'instabilité dénotative et connotative, historique et sociale — est aussi en quelque sorte, et heureusement, leur *chance*. S'il y a quelque chose sur lequel la lecture des textes derridiens nous instruit, c'est bien qu'il faille continuellement déjouer les équivoques et les faire raisonner entre elles, les rejouer, l'une contre l'autre. Ne serait-ce pas d'ailleurs un sens possible de la déconstruction ? Ne pas

avoir peur de *tenter sa chance* ou de *courir le risque* — « prendre la chance », comme on dit au Québec — d'entretenir une possibilité de menace, ce que Derrida appellerait peut-être la « méchance ».

Dans un débat bien connu des années 1970 autour des énoncés performatifs et de la théorie des actes de langage d'Austin, Jacques Derrida et John Searle se sont mesurés l'un à l'autre autour d'une compréhension plutôt différente du langage et de la communication. Pour Derrida, dans un texte intitulé « Signature Événement Contexte », il est clair que l'énoncé performatif est *itérable*, tout comme chaque mot qui le compose. Concrètement, le mot est une *marque* et se caractérise de ce fait par sa *rupture*, ou par la possibilité d'une telle rupture, par rapport à un contexte précis (la marque peut toujours être démarquée ou remarquée). Le paradoxe est le suivant : pour être une marque, cette dernière doit avoir la possibilité d'être marquée de nouveau — répétée —, mais c'est aussi ce qui l'empêche d'être absolument signifiante. Elle est toujours prise dans un mouvement de répétitions et de réappropriation. Le mot *comme marque* n'est dès lors jamais tout à fait identique à lui-même parce que, justement, il peut *performer* dans une multitude de contextes. Pour Derrida, un énoncé performatif manque donc toujours un peu ce qu'il fait. Or, cette condition que l'on pourrait associer à une malchance, à un *malheur*⁴, ou encore à une « méchante conséquence » (Derrida, 2000, p. 89), est aussi une chance : « Cela imprime au mouvement même [de la *marque*] un pouvoir de détournement [...]. Pas de destination assurée :

⁴ Austin appelle performatif malheureux [*infelicity*] le performatif qui n'est pas réalisé en contexte adéquat.

précisément parce qu'il y a de la marque [...] autrement dit de l'insignifiance. » (Derrida, 1998, p. 369 ; Derrida souligne)

Prenons l'exemple d'un performatif en particulier : la promesse. Advenant le cas où elles respectent un certain cadre conventionnel, les promesses font advenir leur propre réalité au moment où elles sont prononcées. Sur ce point, Austin, Searle et Derrida pourraient être d'accord. Il faut se rappeler cependant, avec Derrida, que « [s]i la promesse était automatiquement tenue, ce serait une machine, un ordinateur, un calcul » (Derrida, 2001b, p. 109) et non une promesse. Ainsi, la menace potentielle qui la guette, celle de l'échec, est également ce qui lui garantit une existence effective. Dans *La Philosophie au risque de la promesse*, Derrida précise :

tout en respectant la légitimité, tout à fait indispensable, de l'analyse des *speech acts* qui veut que la promesse ne soit jamais une menace, tout en respectant les analyses herméneutiques et phénoménologiques qui se règlent sur cette axiomatique-là, je me demande [...] si il n'y aurait pas une [...] *pervertibilité* structurelle qui fait que le don se retourne en poison, ou bien que, en obligeant autrui à entrer dans le cadre de la promesse, je fasse du mal en faisant ce qui me paraît le bien, je produise quelque chose qui tourne mal ; autrement dit que le méfait soit au travail dans le bienfait ou, plus exactement, que la *possibilité* du méfait soit au travail dans le bienfait. (p. 197 ; Derrida souligne)

Dans ce texte, Derrida va donc plus loin en admettant qu'il puisse y avoir une « *pervertibilité* structurelle » et que cette dernière est inexorablement liée au mal, que ce soit au mal faire (méfait) ou à la mauvaise *fortune* (mal tourner). L'itérabilité, nous dit Derrida dans « Mes chances », c'est donc aussi et surtout « un phénomène de chance ou de hasard, une *infelicity* comme on dit parfois dans la théorie austinienne [...] pour désigner des

déviation accidentelles ou parasitaires dans la production des performatifs, des promesses, des ordres ou des serments » (1998, p. 358).

Politique : le code et l'aléa

Derrida a aussi plusieurs fois associé la question du mal à celle du politique. Dans le *Séminaire La Bête et le souverain*, par exemple, il tente de déconstruire une certaine conception classique et dominante de la souveraineté des États-nations qui vient traditionnellement avec l'idée que le politique suppose « l'ennemi, la possibilité de la guerre, la méchanceté de l'homme » (Derrida, 2008, p. 111). La parution au printemps 2015 de la transcription d'un débat (2003) avec Jean Baudrillard témoigne en outre de l'actualité de la pensée politique de Jacques Derrida. Dès le départ, le psychanalyste René Major, qui anime et présente ce débat, a voulu l'inscrire à la suite de la célèbre correspondance entre Freud et Einstein rassemblée sous le titre « Pourquoi la guerre ?⁵ » (Freud, 1995). Il est tout à fait significatif que l'ouvrage de 2015 ait pour sujet la guerre et le terrorisme. Plus précisément, la controverse porte sur l'événementialité des « événements » du 11 septembre et sur l'opposition entre pulsion de cruauté et pulsion de mort. Comment concilier effectivement l'exigence derridienne et hyperbolique du concept d'événement — radicalement imprévisible — et la réalité d'un événement particulier comme celui du 11 septembre ? René Major demande en ce sens à Derrida de préciser sa pensée sur ce que serait une « raison qui tient compte de l'inconscient [et] qui transige [...] "entre d'un

⁵ Corpus auquel s'était déjà confronté Derrida dans *États d'âme de la psychanalyse* (2000).

côté l'exigence raisonnée du calcul et de la conditionnalité et, de l'autre côté, l'exigence intransigeante, c'est-à-dire non négociable, de l'incalculable inconditionnel⁶ » (Derrida, 2015, p. 34). Non seulement penser d'une part le code et l'« aléa de rencontre » (Derrida, 2000, p. 90) d'autre part, mais encore penser *ensemble* le code et l'aléa.

Pour l'un, Baudrillard, le 11 septembre est précisément un événement — *survenu, advenu* — duquel l'intervention en Irak découle, mais sans que cette conséquence soit nécessaire. Pour l'autre, Derrida, le 11 septembre n'est pas un événement à proprement parler; il n'est pas à l'origine, du moins, de l'invasion américaine éventuelle en Irak, dont les prémisses précèdent 2001 et les fameux événements⁷. Derrida va encore plus loin dans ce débat; cet épisode ouvre du point de vue de la souveraineté la possibilité pour demain d'une menace — d'un mal — bien pire pour l'État américain. Toute la question est de savoir si ce mal pourrait être une chance, une sorte de *méchance* du politique. Derrida ne répond pas directement à la question posée par Major dans *Pourquoi la guerre aujourd'hui ?* comme nous serions en droit de nous y attendre, mais cela ne veut pas dire qu'il ne l'a pas déjà fait ailleurs, dans *Mes chances* » par exemple, où il écrit que

[l]a langue n'est que l'un de ces systèmes de *marques* qui ont tous pour propriété cette étrange tendance : accroître *simultanément* les réserves d'indétermination aléatoire et les

⁶ Le passage entre guillemet est de Derrida, cité par R. Major. Cette question est une reformulation de celle que l'on retrouve sous la plume de Derrida dans un autre texte : « Comment penser ensemble la machine et l'événement, une répétition machinale et ce qui arrive ? » (Derrida, 2001a, p. 74 ; Derrida souligne)

⁷ Sur ce point, René Major notait en 2014 que l'Histoire aura donné raison à Derrida. Voir « Actualisation » (Derrida, 2015, p. 67-85).

pouvoirs de codage ou de surcodage, autrement dit de contrôle et d'autorégulation. Cette concurrence entre l'aléa et le code perturbe la systématique même du système dont elle règle pourtant le jeu dans son instabilité. (Derrida, 1998, p. 355 ; Derrida souligne)

Il est clair que le système politique, ou plutôt le système *du* politique, est un exemple de cette « loi de déstabilisation » (Derrida, 1998, p. 355).

L'essentiel de la controverse entre Baudrillard et Derrida reposait sur cette idée d'une démocratie ouverte et imprévisible (« à-venir » dans les mots de Derrida). Pour Baudrillard, non seulement Derrida minimise l'impact symbolique et réel du 11 septembre, mais il s'illusionne sur une supposée prise de conscience collective qui prendrait la forme d'une nouvelle raison politique. Il n'y a que l'événement du 11 septembre qui puisse répondre symboliquement à la surpuissance occidentale, selon l'auteur de *L'Esprit du terrorisme* (2002). Or cette réponse annonce quant à elle une ère noire de la démocratie ; elle inaugure plutôt une mondialisation du pouvoir, de la puissance et de la souveraineté occidentale. Pour Derrida, qui précise explicitement qu'il se considère au contraire « sans illusion » et « sans le moindre optimisme » (2015, p. 56), cette guerre est toutefois une *prétendue guerre* et ces terroristes de *prétendus terroristes*. L'« événement » du 11 septembre n'est pas un événement, car il était tout à fait prévisible. Dans un texte consacré au même sujet, Derrida rappelle qu'un « événement c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension, l'événement c'est d'abord *ce que* d'abord je ne comprends pas. Mieux, l'événement, c'est d'abord *que* je ne comprenne pas. » (Derrida, 2004b, p. 139 ; Derrida

souligne) L'événement se trouve dès lors plutôt du côté de ce qui échoue, de la *méchance*, à savoir là où il n'y a pas précisément eu événement, mais où entre le code et l'aléa il y aurait une sorte de *glitch* :

Bien que l'expérience d'un événement, le mode selon lequel il nous affecte, appelle un mouvement d'appropriation (compréhension, reconnaissance, identification, description, détermination, interprétation à partir d'un horizon d'anticipation, savoir, nomination, etc.), bien que ce mouvement d'appropriation soit irréductible et inévitable, il n'y a d'événement digne de ce nom que là où cette appropriation *échoue* sur une frontière. (Derrida, 2004b, p. 139 ; Derrida souligne)

Derrida semble dire, dans *Pourquoi la guerre aujourd'hui?*, que si l'on peut parler d'événement, ce serait plutôt dans « le fait inouï malgré tout [...] que les États-Unis avant de déclencher la guerre [en Irak] à laquelle ils se préparent, [...] manifestent le besoin d'être approuvés, légitimés, cautionnés par une instance du droit international » (Derrida, 2015, p. 57). Pour Derrida, il s'agit là d'un signe incontestable laissant entrevoir un changement qui serait radical parce qu'impensable, c'est-à-dire une nouvelle conception de la souveraineté. Sans s'abuser sur la réalité d'un tel changement, Derrida remarque, dans le sillage de Kant, que le signe d'une tentative derrière l'échec est aussi un signe de l'événement. Il observe en ce sens qu'au sujet de la Révolution française, « Kant disait que le fait que l'on *a tenté de* est un signe à la fois prometteur, commémorateur, et que ce signe est [en *lui-même*] un événement » (Derrida, 2015, p. 56 ; Derrida souligne). Il s'agit ici précisément de ce que nous appelons la méchance, entendue comme malchance ou comme effet *positivement* pervers qui annonce quelque chose comme un à-

venir meilleur : « En un autre temps les États-Unis auraient déclenché leur guerre sans demander l'avis de personne. » (Derrida, 2015, p. 57)

Cet avenir meilleur ne serait pas bêtement meilleur, mais meilleur au sens où il prend en charge « l'être politique du politique » (p. 134), dit encore Derrida dans le texte « De l'hostilité absolue ». Tout se passe effectivement comme si, dans une logique auto-immunitaire, la communauté américaine mettait à mal son propre concept de démocratie au nom de cette même démocratie. C'est précisément ce qui ouvre une brèche, un aléa, une nouvelle ère *possible* mais non *effective* de la démocratie. « Ce qui est effrayant », constatait Derrida dans son *Séminaire*, « c'est l'hypocrisie d'un impérialisme qui se donne l'alibi de l'humanitaire universel (donc au-delà de la souveraineté d'un État-nation) pour, *en fait*, protéger ou étendre les pouvoirs d'un État-nation particulier. » (2008, p. 111 ; Derrida souligne) Cette frayeur, c'est par méchance ce qui ramène aussi la souveraineté à ce qu'elle est : un fantasme, une illusion. Du coup, cette méchance donne une chance au politique ; elle s'avère encore une fois une « chance pour la vérité de se révéler » (Derrida, 1998, p. 374) qui pourrait bien à terme servir une « re-politisation » ne retombant pas « dans les mêmes ornières d'une "fiction malhonnête" » (Derrida, 2008, p. 112).

Le mal : de l'altérité radicale

Une troisième et dernière forme de méchance, celle-là peut-être encore plus fondamentale, se trouverait du côté du mal lui-même. Serge Margel observe, dans un texte où il s'intéresse au mal radical chez Derrida, que depuis *Foi et savoir*, le philosophe

réfléchit à cette question en termes d'immunité et d'auto-immunité. La religion et la raison, par exemple, pourraient bien venir d'une seule et même source selon Derrida, à savoir l'exigence de répondre de l'autre et devant l'autre. Or répondre devant l'autre, ce serait précisément restaurer ce que cette réponse menace d'un même geste, à savoir l'immunité, l'indemnité d'une altérité. En préservant la « pure » altérité de l'autre, c'est l'indemnité du propre qui est menacée et qui flanche. Cette exigence de répondre devant l'autre est aussi pour Derrida une responsabilité et elle se retrouve également dans des questions toutes concrètes comme celle de la traduction (que ce soit d'une langue à l'autre ou à l'intérieur d'une même langue comme nous invite à le penser le philosophe dans *Le Monolinguisme de l'autre*). Marc Crépon parle d'un paradoxe de l'intraductibilité dans *Langue sans demeure*, l'altérité radicale de l'idiome de l'autre appelle une traduction qui n'est rien de moins qu'une réduction répétée au *même*, au *connu*, au *lisible*. Crépon, avec Derrida, invite dès lors à la fois à la vigilance et au risque : « L'altérité de ce qui vient à moi, c'est cela qui sollicite ou même réclame *ma* traduction — mais qui exige aussi, en même temps, d'être protégé, qui veut donc et ne veut pas être traduit. » (Crépon, 2005, p. 60 ; Crépon souligne)

Avant même les questions essentielles des langues et du politique, ce rapport d'altérité et de différences — il faudrait sans doute dire de *différance* — est sans contredit ce qui anime et rend problématique le lien communautaire. Margel propose dans son texte de considérer deux types de liens sociaux, un lien *politique* (institué) et un lien de *pures singularités* (primordial) « qui "précède" toute institution politique, mais qui se constitue ou se reconstitue en politique » (2011, p. 73).

Postuler qu'il y ait un lien antérieur au lien politique comme le fait Derrida est très dangereux, ajoute-t-il, mais ce « désert de pure altérité⁸ » (Margel, 2011, p. 74) constitue à la fois une *chance* et une *menace*, à savoir une méchance. Dans une logique bien marquée et peut-être inversée de l'auto-immunité, le mal radical serait cette dépendance à la menace. De son côté, J. Hillis Miller note, dans un texte paru récemment en français dans le collectif *Appels de Jacques Derrida*, qu'une des « dernières idées frappantes » de Derrida est celle que « toute communauté est affligée d'un désordre auto-destructeur » (2014, p. 261). Une autre « méchante conséquence », dirait peut-être Derrida. Miller fait un pas de plus par rapport à Margel en prenant toute la mesure d'un tel postulat. Dans ce texte qui tourne autour de la question du religieux à l'instar de celui de Margel, Miller montre effectivement que Derrida, contre tout réel optimisme, affirme qu'il n'y a pas de monde commun :

Derrida, de façon presque unique parmi les philosophes et théoriciens modernes, affirme l'isolement fondamental et irrémédiable de tout *Dasein*. Pour Derrida, [...] nul pont [...] nul communication ni aucun transfert ne relie ou ne peut jamais relier un moi insularisé à d'autres soi. [...] En corollaire, toute communauté est une construction artificielle et déconstructible fabriquée de mots ou d'autres soi. (Miller, 2014, p. 276)

Ce faisant, au milieu de ce qu'il serait possible d'identifier comme le cœur d'un pessimisme derridien, Miller rappelle que si Derrida refuse par-dessus tout d'appartenir à une famille ou à une communauté, c'est exactement parce que c'est dans

⁸ La comparaison au « désert » vient de Derrida dans *Foi et savoir*.

l'isolement — ultime méchance — que peut paradoxalement surgir un rapport éthique et *responsable* à l'autre⁹.

*

On le voit bien, si elles s'accrochent accidentellement et spectaculairement à l'actualité, les questions du mal, de la méchanceté et de la perversité traversent de bout en bout la pensée de Derrida. Ces notions, qui supposent toutes une organisation particulière de la morale et qui se font chaque fois le reflet d'une communauté de pensée et d'une époque, sont à déconstruire. En proposant d'explorer ces idées bien sédimentées à l'aide du concept opératoire de méchance, Derrida offre une réflexion risquée mais essentielle qui se produit dans les *oscillations* axiologiques, entre le bon et le mauvais ou le bien et le mal par exemple, et non dans le franchissement ou la prise de position. Rapprochement surprenant de la méchanceté et de la chance, la méchance est une chance dans le mal et l'échec. La chute, la déviation, le fait de « mal tomber » ou de « mal tourner » ne doivent plus être compris comme une inclination (ou une inclinaison) à sens unique et irrémédiable, mais comme une relance : le mal est une chance, un *aléa* imprévisible, un risque à prendre. Dans l'oscillation entre le code et l'aléa, la possibilité d'une ouverture heureuse à ce qui excède le programme.

Ce qui a été abordé ici, on le comprendra, n'est que le début d'une exploration qui pourrait être beaucoup plus sérieuse et qui pourrait toucher plus résolument l'espace littéraire. L'analyse derridienne de « La fausse monnaie » dans *Donner le temps*, pour ne nommer que cet exemple, est tout

⁹ Miller cite *A taste for the Secret* (2001) de Derrida.

entière consacrée à une lecture des abîmes de méchance rendus possibles par le petit poème en prose de Baudelaire, si bien qu'avec le poète des *Fleurs du mal*, « faire le mal » peut devenir, dans un tour de « vices » supplémentaire, « mal faire le mal ». Rappelons-nous ce personnage, nous met en demeure Derrida, et sa « perversion bête » qui consiste à ne pas faire « ce qu'il devait pour *savoir* qu'il était méchant, pour le faire savoir et pour se l'avouer » (Derrida, 1991, p. 213 ; Derrida souligne). Il faudra rendre compte plus exhaustivement un jour du potentiel et de l'omniprésence de cette idée de méchance dans le corpus derridien. Toute une étude pourrait y être consacrée : ce serait un risque et une chance.

Bibliographie

- AULAGNIER, Piera, Jean CLAVREUL et *al.* (1981), *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- CASTEL, Pierre-Henri. (2014), *Pervers. Analyse d'un concept* suivi de *Sade à Rome*, Montreuil-sous-Bois, Ithaque, coll. « Philosophie, Anthropologie, psychologie ».
- CRÉPON, Marc. (2005), *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».
- DERRIDA, Jacques. (1990 [1971]), « Signature Événement Contexte », dans *Limited Inc*, présentation et traduction d'Élisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », p. 17-51.
- . (1991), *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».

- . (1994), *Politiques de l'amitié* suivi de *L'Oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».
- . (1996a), *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- . (1996b), *Foi et savoir* suivi de *Le Siècle et le pardon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- . (1998 [1987]), « Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes », dans *Psyché I. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », p. 353-384.
- . (2000), *États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- . (2001a), *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres textes*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».
- avec Gad SOUSSANA et Alexis NOUSS. (2001b), *Dire l'événement, est-ce possible?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques ».
- avec Maurizio Ferraris, Giacomo Donis et David Web (dir.). (2001c), *A taste for the Secret*, Cambridge, Polity.
- . (2004a), « Questions à Jacques Derrida », dans Marc CRÉPON et Marc de LAUNAY (dir.), *La Philosophie au risque de la promesse*, Paris, Bayard, p. 183-209.
- avec Giovanna BORRADORI et Jürgen HABERMAS. (2004b), *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001)*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».
- . (2006), *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise MALLET (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».
- . (2008), *Séminaire La bête et le souverain. Vol. I (2001-2002)*, Michel LISSE, Marie-Louise MALLET et Ginette MICHAUD (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».

- . (2013), « Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills », dans Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS (dir.), *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence, coll. « Essais », p. 15-55.
- avec Jean BAUDRILLARD. (2015), *Pourquoi la guerre aujourd'hui?*, controverse présentée et animée par René MAJOR, Paris, Lignes.
- FREUD, Sigmund. (1967 [1901]), « Déterminisme, croyance au hasard et superstition. Point de vue », dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, tr. fr. de Serge Jankélévitch, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 275-317.
- . (1995 [1933]), « Pourquoi la guerre? », dans *Œuvres complètes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, vol. XIX, p. 62-81.
- Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Robert, <http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp>.
- MARGEL, Serge. (2011), « Foi et savoir. L'essence du religieux, le mal radical et la question de la modernité », dans *L'Avenir de la métaphysique. Lectures de Derrida*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », p. 63-83. Une première version de ce texte a été publiée dans Marie-Louise MALLET et Ginette MICHAUD (dir.), *Cahier de L'Herne. Derrida* (2004), n° 83, Paris, Éditions de L'Herne, p. 261-268.
- MILLER, J. Hillis. (2014), « Religio-politique de l'auto-immunité chez Jacques Derrida », tr. fr. de Brigitte Weltman-Aron, dans Danielle COHEN-LEVINAS et Ginette MICHAUD (dir.), *Appels de Jacques Derrida*, Paris, Hermann, coll. « Rue de la Sorbonne », p. 261-276. Une première version de ce texte a été publiée sous le titre « *Derrida Enisled* » dans *For Derrida* (2009), New York, Fordham University Press, p. 101-133.
- REY-FLAUD, Henri. (2002), *Le Démenti pervers. Le refoulé et l'oublié*, Paris, Aubier.

—. (2014), *Je ne comprends pas de quoi vous me parlez. Pourquoi refusons-nous parfois de reconnaître la réalité ?*, Paris, Aubier.

REY, Alain (dir.) (1998), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 3 vol.

STOLLER, Robert. J. (1978), *La Perversion. Forme érotique de la haine*, tr. fr. d'Hélène Couturier, Paris, Payot.

Résumé

Dans ce texte, il s'agit d'explorer un moment particulier du chassé-croisé conceptuel entre « méchanceté » et « perversité ». Nous examinons de quelles manières il est possible de repenser ces idées à l'aide du concept de « méchance » qu'introduit Jacques Derrida dans certains textes pour déconstruire ces notions et leurs représentations traditionnelles. Pour le philosophe, les mots contiennent en effet en eux-mêmes leur propre perversité, à savoir la possibilité, toujours présente et menaçante, de mal tomber. À partir du corpus derridien, nous nous intéressons à trois formes particulières que prend cette (mé)chance, en pragmatique du langage, en politique et en ce qui a trait au mal radical.

Abstract

In this text, we explore a peculiar moment of the conceptual crossover between "méchanceté" and "perversité." We examine how it is possible to rethink these ideas with the concept of "méchance" introduced by Jacques Derrida in some texts, especially to deconstruct these notions and their traditional representations. For the philosopher, the words contain in themselves something like their own perversity, the actual and threatening possibility of "mal tomber." From the derridean corpus, we focus on three specific forms of such a "(mé)chance", in pragmatics of language, politics and in regards to a radical otherness.

Virtù et vertus du criminel balzacien : pour un héroïsme du mal

Lauren Bentolila-Fanon

Université de Toulouse Jean Jaurès

Dans la préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac se targue de montrer le crime dans sa plus angoissante vérité afin de sensibiliser, *a minima*, l'opinion publique mais surtout l'homme de loi, au danger de plus en plus pressant que représentent les « cinquante mille » bagnards cachés dans les tréfonds parisiens (2006b, p. 50). Suit alors la condamnation, empreinte de dédain, de « quelques plumes animées d'une fausse philanthropie [qui] font, depuis une dizaine d'années, du forçat, un être intéressant, excusable, une victime de la société » (2006b, p. 50). Balzac conclut alors en ces termes : « Selon nous,

ces peintures sont dangereuses et anti-politiques » (2006b, p. 50). Si le reproche d'édulcorer la méchanceté et de porter au pinacle le Méchant est ici explicite, force est de constater que la représentation du crime est, dans les faits, on ne peut plus ambiguë chez Balzac.

En effet, la suprématie quantitative de l'assassin, celui-ci étant sans aucun doute le principal personnage reparaissant de *La Comédie humaine*, se double d'une suprématie qualitative à rebours des discours sociaux, scientifiques et moraux du temps qui commencent à enfermer le criminel dans une infra-humanité. De la notion de bas-fonds, dont Dominique Kalifa situe l'émergence dans les années 1840 (*Les Bas-fonds*, 2013) à celle du criminel-né de Lombroso (*L'Homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique*, 1887) en passant par la théorie de « l'homme-animal » que défend Félix Voisin (*De l'homme animal*, 1839), les tentatives d'étiologie du crime enfermèrent le délinquant dans les marges du rebut, de la bestialité ou de la primitivité. À l'inverse, si le meurtrier balzacien incarne bien une altérité, celle-ci tire sa différence de sa supériorité. Or, cette supériorité se fonde, entre autres, sur la possession d'une énergie superlative, devenue signe d'élection ambigu à la fin du XVIII^e siècle. En effet, « l'originalité des premières années du XIX^e siècle réside dans [...] le renouvellement de l'apologie des passions fortes. [...] L'énergie humaine, dans l'inertie du monde, dans les léthargies de l'histoire, aspire [...] aux grandes douleurs. » (Delon, 1988, p. 360-361). L'œuvre de Balzac participe ainsi de la fascination romantique pour une énergie paroxystique, fascination qui, dès Diderot, se cristallise autour de la figure du criminel, mettant ainsi en péril toute frontière entre le bien et le mal. L'avènement de la société postrévolutionnaire est en effet perçu par la jeune génération

comme un temps sans grandeur et sans vigueur : « le siècle est mou » (1951, p. 981), ironise Vautrin. À la révolte sanglante de 1789 suivie de la fulgurante geste napoléonienne succède une société mesquine à la vitalité viciée. Le temps des héros a pris fin. L'apologie romantique du crime répond alors à l'avortement général de l'énergie¹. Contre l'atonie bourgeoise, Balzac célèbre ainsi les assassins, « ce peuple à part, si curieusement énergique » (1988, p. 69), puisqu'il « n'y a plus d'énergie que dans les êtres séparés de la société » (2006b, p. 47). Mais l'énergie ne vaut pas tant pour elle-même que pour l'acte qu'elle entraîne : l'énergie, dans l'œuvre balzacienne, ne distingue celui qui la possède que dès lors qu'elle passe de la potentialité au fait. Le culte de l'énergie y est donc avant tout un culte de l'action. Ainsi, parce qu'elle est démesure et promesse d'un passage à l'acte, l'énergie *héroïse* l'assassin et le consacre comme exact contrepoint de l'ère médiocrate et démocrate qui s'ouvre. Nostalgique d'un temps où l'être se définissait par le *faire/fer*, Balzac donne corps, à travers le personnage du meurtrier, à un idéal de brutalité épique. La violence, devenue vertu élective, confère l'étoffe du héros au seul homme capable, désormais, d'engendrer des *dramas*.

Ultime figure sublime dans un temps où les héros traditionnels semblent avoir déserté la scène du roman, le meurtrier balzacien s'impose en tant que surhomme par la force exceptionnelle qu'il possède. Bien loin d'être un homme dégénéré ou dénaturé, l'assassin balzacien porte dans sa chair même les marques d'une supériorité qui le consacre comme

¹ Dans ses *Complaintes satiriques des mœurs du temps présent*, Balzac résume en une formule frappante de lucidité le mal-être si caractéristique du jeune XIX^e siècle : « Le siècle est comme une femme enceinte qui n'accoucherait jamais. » (1990, *Œuvres diverses*, t. I, p. 740)

surnature. Le corps criminel *fait violence* : entièrement informé et conformé par l'acte brutal, le corps de l'assassin s'illustre par une matérialité et une tonicité exacerbées qui malmènent les normes. Mais si le meurtrier balzacien s'illustre comme héros, c'est avant tout par l'*ethos* guerrier qui le caractérise. La violence du meurtrier apparaît, en effet, comme la dernière manifestation possible de l'héroïsme épique et de la *virtù* aristocratique.

Portrait d'un surhomme

Dans le grand roman du crime qu'est *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac célèbre la supériorité du voleur — et plus généralement du hors-la-loi — sur le discoureur, établissant dès lors une forte hiérarchie entre *praxis* et *logos*, entre la concrétude du fait et la virtualité du dit : « Les novateurs modernes écrivent des théories pâteuses, filandreuses et nébuleuses ou des romans philanthropiques; le voleur pratique ! Il est clair comme un fait, il est logique comme un coup de poing. » (p. 534) La cadence mineure de la première phrase oppose l'obscurité et l'inutilité de la parole à la fulgurance de l'acte criminel, déséquilibre rythmique qui suffit à témoigner d'une survalorisation de l'énergie actualisée. La seconde phrase vient achever cet éloge paradoxal en assimilant directement criminalité et action : à travers l'image du geste violent, Balzac souligne combien l'identité criminelle relève de l'existence. Parce que le hors-la-loi est le seul à exercer son énergie, le culte balzacien de l'acte trouve en lui un idéal de force active, qui le promulgue au rang de véritable héros. Ce dernier est en effet, avant tout, celui qui agit, comme le rappelle Lise Queffélec dans son article « Personnage et héros » :

« Toujours le héros est en rapport avec *l'action* (il est énergie pure). » (1991, p. 244) Cette corrélation de l'énergie et de l'action est d'ailleurs contenue dans l'étymologie même du terme, qui désigne en grec la force en action, contre la force en puissance (*dynamis*). L'imposant Jacques Collin, alias Vautrin, défend d'ailleurs une véritable éthique de l'acte dans son apologie du crime brutal auprès de Rastignac lorsqu'il déclare : « Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions. » (1951, p. 938) La violence du criminel ne saurait être médiatisée : elle est l'extériorisation spontanée d'une force intérieure qui s'impose en s'exposant, ce qu'exprime admirablement Maurice Blanchot : « L'héroïsme est révélation, cette brillante merveilleuse de l'acte qui unit l'essence et l'apparence. L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. » (1969, p. 543)

En effet, cette hyperactivité se traduit dans le corps même de l'assassin balzacien par un ensemble de signes d'une puissance superlative. Le corps criminel est ainsi tendu vers l'action, car modelé par et pour elle; selon le principe d'équivalence qu'induit la physiognomonie dont Balzac était féru, l'apparence se fait l'indicateur de l'identité. Que les manifestations physiques de la force active du criminel ressortissent à un imaginaire populaire ou bien à une symbolique propre à l'auteur, le corps du meurtrier est entièrement soumis à l'expression d'une énergie démesurée. Le personnage d'Argow, esquisse du futur Vautrin, en fournit l'illustration parfaite dans *Annette et le criminel*, un des tout premiers romans balzaciens :

Il était très basané, un peu gros, petit, l'œil plein d'une énergie étonnante et d'une assurance prodigieuse [...]. La nature l'avait taillé en grand : ses épaules étaient larges, sa tête grosse

comme celles que l'on désigne dans les arts sous le nom de *têtes de Satyres* ; ses cheveux crépus et noirs se frisaient d'eux-mêmes en annonçant la force, et ses muscles saillants, ses contours, sa barbe fournie, ses favoris épais indiquaient une force de corps prodigieuse. En effet, quand il s'assit sur la banquette du milieu et qu'il posa sa main sur le dossier, il semblait, qu'en pressant, il lui eût été possible de briser ce qu'il touchait; ses mains étaient d'une grosseur étonnante, et, quoique couvertes de gants blancs, elles paraissaient habituées à soulever des masses. [...] l'on n'attendait rien que d'extraordinaire et d'imprévu de son caractère, et l'on appliquait à sa figure les idées que l'on conçoit de certains hommes historiques, dont on se trace un portrait idéal. (p. 471)

Ce portrait est décliné, quasiment à l'identique, dans toutes les œuvres mettant en scène un meurtrier ou, du moins, un personnage à la violence hyperbolique chez qui la tentation du crime est patente. Tel est le cas, dans *La Duchesse de Langeais*, avec le général Montriveau :

Jamais homme n'eut mieux qu'Armand la physionomie de son caractère [...]. Sa tête, grosse et carrée, avait pour principal trait caractéristique une énorme et abondante chevelure noire qui lui enveloppait la figure de manière à rappeler parfaitement le général Kléber auquel il ressemblait par la vigueur de son front, par la coupe de son visage [...] et par l'espèce de fougue qu'exprimaient ses traits saillants. Il était petit, large de buste, musculeux comme un lion. Quand il marchait, sa pose, sa démarche, le moindre geste trahissait et je ne sais quelle sécurité de force qui s'imposait, et quelque chose de despotique. (2008, p. 62)

Les deux portraits se construisent véritablement en miroir : grosseur de la tête, largeur du torse, petitesse de la taille, opulence de la pilosité ou encore saillance des traits sont autant de caractéristiques fédératrices qui finissent, par leurs occurrences dans l'œuvre de Balzac, par faire de l'assassin l'image exemplaire et obsédante de la force. Corps brut, le

meurtrier se fait l'incarnation de la brutalité. Parce que son corps est soumis au double régime de l'excès et de la densité, ce que traduisent au niveau textuel l'hyperbole et l'accumulation, le meurtrier balzacien s'illustre comme personnage *énorme* (au sens étymologique de hors-norme), autrement dit comme l'incarnation la plus pure du haut degré. Sublime dans son essence, le criminel balzacien dépasse, déborde, dénature parce que, comme tout héros, il est un personnage *en relief*. Non pas un relief purement figuratif, mais un relief qui se fait la manifestation physique de *l'hybris* énergétique de l'assassin. Qu'il s'agisse des termes « énergie », « force », « fougue » ou bien du thériomorphisme, le portrait de l'assassin sursignifie l'impulsivité et la vigueur d'une figure colossale. Contre les corps étriés et sans consistance de l'homme commun, le meurtrier balzacien se démarque par le trop plein et la démesure si bien que leur comparaison entraîne un effet de disproportion : la description d'Argow est claire, il ne saurait exister de commune mesure entre lui et la médiocrité environnante. Le portrait d'Armand réitère l'idée et conclut à la nécessaire supériorité de l'homme d'action : capable de maîtriser le monde et les hommes, le héros criminel est voué à les dominer. Le gigantisme de sa stature, non dans sa hauteur mais dans sa largeur, ainsi que l'excès de ses formes convoquent d'ailleurs tout un réseau de mythologismes parmi lesquels les monstres et les héros antiques occupent la première place. Pour preuve cet extrait de *Splendeurs et misères*, dans lequel Jacques Collin retire sa chemise devant le juge, découvrant alors « un torse velu d'une puissance cyclopéenne. C'était l'Hercule Farnèse de Naples. » Cette vision provoque l'étonnement mais surtout l'incompréhension du médecin, qui s'exclame : « À quoi la nature destine-t-elle des

hommes ainsi bâtis ?... » (p. 441) Aucun partage n'est possible : l'homme médiocre est, dans tous les sens du terme, dépassé. Nouvel Hercule, Cyclope et même Titan dans d'autres textes, le criminel acquiert les proportions du mythe, et la force suprahumaine qui informe le corps criminel entraîne sa *monumentalisation*. Vautrin résume d'ailleurs en une formule synthétique la corrélation entre force et supériorité lorsqu'il fait cette promesse à Rastignac : « Bien, mon petit aiglon ! vous gouvernez les hommes; vous êtes fort, carré, poilu. » (1951, p. 991)

La pilosité mérite d'ailleurs un commentaire car, présente dans les deux portraits précédemment étudiés, elle est aussi marquée du sceau de la surabondance : chevelure et poils envahissent le corps et le couvrent, tout en découvrant la nature criminelle du personnage. S'intéressant aux signes physiques de la vitalité dans l'œuvre de Balzac, Jean-Pierre Richard remarque, dans son ouvrage *Études romantiques*, que les poils en général y apparaissent comme l'indice le plus sûr de la force : « De là le don de buissonnement pileux accordé par Balzac à tous ses grands personnages énergiques, et surtout à ceux dont la vigueur, encore sauvage, non conventionnelle, reste toujours soumise à la tentation du crime. » (1970, p. 19) En sus de la démesure et de l'exceptionnalité, la récurrence de cette pilosité abondante permet de rapprocher à nouveau l'assassin du héros épique. Philippe Sellier, dans *Le Mythe du héros*, rappelle ainsi l'importance accordée par les épopées antiques à la chevelure du héros comme signe d'élection mais surtout comme symbole de sa force. Samson, sur la tête duquel le rasoir n'est pas passé en raison de son naziréat, constitue l'exemple le plus connu, mais l'Ancien Testament relate l'histoire d'un autre personnage chez qui la pilosité est le

symbole de la force en action : Esaü, le fils aîné d'Isaac et de Rébecca. Le récit biblique construit la morale de l'histoire sur une opposition binaire entre deux frères, que tout sépare malgré leur gémellité. Ainsi Esaü, grand chasseur, incarne-t-il l'acte violent mais aussi une appétence pour les choses matérielles, à l'inverse de Jacob, qui s'illustre par sa sagesse et son respect des choses spirituelles. Afin d'exacerber l'antagonisme des aspirations des jumeaux, le mythe prête à Esaü une pilosité rousse aussi dense que drue, qu'annonce déjà son nom, dont la signification littérale est « poilu » en hébreu. La pilosité d'Esaü est tellement abondante que Jacob doit se recouvrir de peaux de chèvre afin de se faire passer pour son aîné auprès de leur père. L'intérêt de ce récit pour notre propos réside dans le fait que l'énergie brutale trouve un symbole dans une pilosité profuse. Cette dernière, par l'apparence bestiale qu'elle confère à Esaü, suffit à camper un personnage impulsif qui s'arrête aux faits : le foisonnement pileux vient dès lors caractériser une violence brute dégagée de toute réflexion, autrement dit l'acte dans ce qu'il a de plus impérieux, de plus absolu et de plus pur. Cette représentation de la force a connu une grande fortune puisque, dépassant le cadre du mythe, elle s'est prolongée dans la sagesse populaire, qui continue de considérer, au début du XIX^e siècle, « une chevelure abondante [...] comme la marque par excellence de la puissance masculine » (Jean-Paul Bertaud, 2011, p. 68).

Qu'il s'agisse de la largeur du corps, de la pilosité mais encore de la densité des muscles ou bien de l'angulosité des contours, la figure du criminel relève essentiellement d'un mode superlatif que sous-tend le culte balzacien de la force. L'auteur force donc le trait, ainsi que le remarque Baudelaire, qui voit dans le romancier un de « ces *aqua-fortistes* qui ne sont

jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche » (1992, p. 679). Comme tout héros, et c'est bien ce que Zola, entre autres, reprochera à Balzac, le criminel conspue la prétendue vérité de l'*aurea mediocritas*. Mais si le meurtrier balzacien s'impose véritablement comme héros, c'est en raison d'une violence qui réactive la valeur guerrière du héros épique, récupérée par l'*ethos* aristocratique. Parce que l'énergie criminelle se transmue en grandeur martiale, le geste violent ouvre sur une saisissante geste moderne, qui, dans l'engourdissement social contemporain de l'auteur, ne peut plus être que celle du mal.

L'énergie criminelle ou la réactivation de la virtù

L'acte criminel se voit objet de fascination parce qu'il est avant tout résurgence d'un *ethos* guerrier, que la fin de l'Empire et le triomphe de la bourgeoisie ont relégué au rang de vertu désuète. Le bourgeois qui succède à l'aristocrate de l'Ancien Régime ainsi qu'au soldat napoléonien est en effet « l'homme qui a maintenant le temps de s'asseoir » (Hugo, 2013, p. 934). Balzac, dans ses romans, ne condamne pas seulement l'affadissement des mœurs mais encore leur fatale atonie à la suite de l'avènement de la démocratie : l'hégémonie de la parole démocrate a sonné le glas de la grandeur et les valeurs martiales, de guerre lasse, ont déserté. L'essentielle corrélation, chez Balzac, de l'énergie et de la combativité trouve son expression la plus significative dans le partage de motifs. En effet, si les caractéristiques physiques précédemment étudiées consacrent la supériorité du héros, elles témoignent en outre d'une assimilation du meurtrier à la figure du soldat qui consacre l'assassin comme ultime modèle de *virtù*. Or cette

coalescence de l'énergie et de la violence guerrière s'exprime de manière exemplaire, chez Balzac, à travers la facture de la main criminelle. Ainsi Vautrin possède-t-il « des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus » (1951, p.856), tout comme le duc d'Hérouville, dont la « main énorme était couverte de poils si abondants, [et] offrait un lacs de veines et de muscles si saillants, qu'elle ressemblait à quelque branche de hêtre entourée par les tiges d'un lierre jauni » (1970, p. 659), et nous avons pu voir que celles d'Argow « étaient d'une grosseur étonnante » (1999, p. 471). La main regroupe alors tous les symboles de la force que sont l'épaisseur, la largeur et la pilosité; mais cette surenchère des signes énergétiques fait d'autant plus sens qu'elle est expressément rattachée à l'acte guerrier. Dans *Béatrix*, Balzac prête au baron du Guénic une telle particularité, tout en prenant soin d'en donner la signification :

Un peintre eut admiré par-dessus tout, dans ce vieux lion de Bretagne aux larges épaules, à la nerveuse poitrine, d'admirables mains de soldat, des mains comme devaient être celles de du Guesclin, des mains larges, épaisses, poilues; des mains qui avaient embrassé la poignée du sabre [...]; les mains du partisan, du canonnier, du simple soldat, du chef [...]. Ces mains étaient le vivant commentaire de la belle devise à laquelle aucun du Guénic n'avait failli : *Fac !* (1966, p. 334)

La main fait signe et appelle une lecture : par son épaisseur et sa puissance, elle s'impose comme la plus juste métonymie de l'acte militaire, ce qu'indiquent l'héraldique mais aussi la référence historique à l'illustre Du Guesclin. Mais plus que simple métonymie, la main accède ici au rang de symbole dans la mesure où elle ne vaut qu'associée à l'arme, à laquelle elle est étroitement liée à travers l'image de l'embrassement. La

main et le sabre offrent alors un motif complet, l'un et l'autre s'imbriquant parfaitement à la manière des deux morceaux de poterie que l'on faisait se rejoindre dans l'antiquité pour attester, par leur correspondance, la validité d'un contrat. Cette complémentarité de la main et de l'arme trouve d'ailleurs une autre expression dans *La Cousine Bette*, roman de la vengeance dans lequel l'enragée Lisbeth Fischer assassine financièrement sa famille à défaut de pouvoir le faire concrètement. S'associant à Valérie Marneffe, le vieille cousine en vient à former avec sa complice un couple des plus unis et des plus complémentaires; or, c'est au moyen de la double image de la main et de l'arme que Balzac exprime cette unité : « Lisbeth pensait, Mme Marneffe agissait. Mme Marneffe était la hache, Lisbeth était la main qui la manie, et la main démolissait à coups pressés cette famille. » (p. 187) La métaphore de la main opère d'ailleurs un renversement qui fait de Lisbeth la véritable actrice du drame par le passage de la pensée — « Lisbeth pensait, Mme Marneffe agissait » — à l'acte — « la main démolissait » : le criminel est par essence celui qui agit et, plus précisément, celui qui combat. La main est donc, dans le cas du criminel balzacien, doublement athlétique, musculeuse certes mais encore, selon l'étymologie du mot, destinée à la lutte. Aussi les mains puissantes de cet homme « en guerre avec la société » (2006b, p. 48) qu'est Vautrin sont-elles présentées, dans *Splendeurs et misères*, comme des « mains de vieux soldat » (p. 86); l'homme d'exception se double du brave.

Dernière incarnation d'un héroïsme violent, l'assassin est de fait un personnage archaïque, rattaché plus particulièrement à ce que Baudelaire désigne comme « la vie ancienne, vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes

majestueuses ou violentes » (p. 195). La brutalité sanguinaire du meurtrier est en effet auréolée du sublime épique en ce qu'elle réactive l'*agôn* à travers les motifs du conflit et de l'affrontement dont le meurtre est l'ultime représentation. Les scènes de crime, lorsqu'elles sont relatées, empruntent ainsi au modèle épique en réinvestissant plus particulièrement le *topos* du duel. La fin de *La Fille aux yeux d'or* fait assister le lecteur à la dispute mortelle qui oppose la marquise de San-Réal et sa maîtresse, Paquita Valdès. La scène dépasse largement l'outrance mélodramatique par la convocation d'un vocabulaire, de motifs et de références qui inscrivent son intensité paroxystique dans le sublime épique. Si le lecteur arrive trop tard — le combat a déjà eu lieu —, l'affrontement se donne à lire dans toute sa violence et dans toute sa splendeur : le texte célèbre alors l'énergie et l'excessive cruauté de la marquise, dont le crime prend les dimensions de l'exploit guerrier. Nouvel aède, le narrateur balzacien chante la gloire d'une victoire âprement obtenue :

Cet appartement blanc, où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat [...]. Des lambeaux entiers de la tenture cannelée étaient arrachés par ses [celles de Paquita] mains ensanglantées, qui sans doute avaient lutté longtemps. [...]. Elle gisait à terre, et avait en mourant, mordu les muscles du cou-de-pied de madame de San-Réal, qui gardait à la main son poignard trempé de sang. La marquise avait les cheveux arrachés, elle était couverte de morsures, dont plusieurs saignaient, et sa robe déchirée la laissait voir à demi-nue, les seins égratignés. Elle était sublime ainsi. Sa tête avide et furieuse respirait l'odeur du sang. [...] Certains animaux, mis en fureur, fondent sur leur ennemi, le mettent à mort, et, tranquilles dans leur victoire, semblent avoir tout oublié. Il en est d'autres qui tournent autour de leur victime, qui la gardent en craignant qu'on ne la leur vienne enlever, et qui, semblables à l'Achille d'Homère, font neuf fois le tour de Troie en traînant

leur ennemi par les pieds. Ainsi était la marquise. (1988, p. 287-288)

Même si l'œuvre de Sade constitue un intertexte indéniable, l'épopée reste un modèle prégnant auquel le texte se réfère par la comparaison aux héros de *l'Illiade* mais aussi par l'évocation en filigrane de l'amazone. Si le combat ne se déroule pas sous les yeux du lecteur, les blessures, par leur nombre et le sang qu'elles répandent, ainsi que la dévastation du boudoir témoignent de la violence d'un duel où se sont succédé, à la manière du combat, attaque et défense. Le vocabulaire est d'ailleurs celui de l'affrontement martial : « combat », « lutté », « disputé », « victoire », « ennemi » inscrivent le meurtre de Paquita dans le registre épique. La stase toute picturale ne fait que renforcer la posture sublime empreinte de gravité de la marquise — repensons ici aux « mouvements sérieux », aux « attitudes majestueuses ou violentes » qui sont le propre de l'épopée selon Baudelaire — tout en donnant à voir la dépense d'énergie et la performance physique qu'a impliquées cet éprouvant corps-à-corps. Certes, la réécriture balzacienne prend quelques libertés avec son modèle, mais cette subversion suffit à prouver que le crime se réclame de l'exploit épique : le temps de l'épopée est bel et bien mort mais le crime, s'il ne saurait le ressusciter, n'en perpétue pas moins le souvenir. L'acte criminel comme geste empruntant à l'imaginaire guerrier confère donc au meurtrier la grandeur martiale du héros épique au point que le récit de ses performances constitue ce que Lucien de Rubempré appelle « la poésie du mal » (2006a, p. 486), cette poésie que Vautrin n'écrit pas mais qu'il réalise en actes, cette poésie que ce même Rubempré baptise « *l'Illiade de la corruption* » (2006a, p. 792).

Sans remonter jusqu'à l'épopée antique, le culte balzacien de l'action trouve une figure exemplaire dans l'aristocrate; non le noble embourgeoisé de la Restauration ni des années 1830, mais le représentant d'une classe qui tirait naguère sa supériorité et son pouvoir d'une éthique de l'acte et qui, comme le criminel, constitue désormais une figure marginale. Le meurtrier balzacien comme dernier héraut de la *virtù* incarne ainsi la nostalgie d'une société dans laquelle l'action guerrière définissait la valeur d'un homme. La force permet dès lors à Balzac d'expliquer l'élitisme social et politique qui consacrait l'aristocratie comme classe dirigeante :

La distinction introduite par la différence des mœurs entre les autres sphères d'activités sociales et la sphère supérieure implique nécessairement une valeur réelle, capitale, chez les sommités aristocratiques. [...] Le peuple veut toujours leur voir aux mains, au cœur et à la tête, la fortune, le pouvoir et l'action [...]. Sans cette triple puissance, tout privilège s'évanouit. (2008, p. 35)

Or cette action était avant tout d'essence militaire :

Les temps sont changés, et aussi les armes. Le banneret à qui suffisait jadis de porter la cotte de maille, le haubert, de bien manier la lance et de montrer son pennon, doit aujourd'hui faire preuve d'intelligence; et là où il n'était besoin que d'un grand cœur, il faut de nos jours un large crâne. (2008, p. 37)

Performance physique et prouesse martiale témoignaient ainsi de la valeur et du prestige de l'ancienne aristocratie; mais par-delà l'exploit guerrier, la *virtù* aristocratique définissait un code de valeurs parmi lesquelles figuraient en tête l'honneur, le courage, mais encore le respect de principes modelant une ligne de conduite. À l'instar des anciennes manifestations de puissance de l'aristocratie, la violence du meurtrier ne saurait

être une absurde déflagration d'énergie² : contre toute forme de brutalité pure, la violence criminelle est porteuse de valeurs et fait sens. La nouvelle *Les Marana* oppose de manière significative un meurtre présenté comme absurde, et dès lors dénué de tout prestige, à un meurtre qui célèbre la *noblesse* du criminel. Diard, criblé de dettes, entraîne nuitamment son compagnon de jeu dans une ruelle déserte afin de l'y tuer et de le voler :

En arrivant à cet endroit, [Diard] eut l'audace de prier militairement Montefiore d'aller en avant [...]. Alors, aussitôt qu'ils eurent tous deux mis le pied dans cette avenue, Diard, avec une agilité de tigre, renversa le marquis par un croc-en-jambe donné à l'articulation intérieure des genoux, lui mit hardiment le pied sur la gorge, et lui enfonça le couteau à plusieurs reprises dans le cœur, où la lame se cassa. (2007, p. 157)

L'assassin rentre alors chez lui, où il retrouve son épouse Juana, qui devine tout. Afin de laver l'honneur de leurs enfants, Juana somme son mari de se suicider :

Juana revint, tendit à Diard un de ses pistolets, et détourna la tête. Diard ne prit pas le pistolet. [...]
— Vos enfants vous en supplient, lui dit-elle, en lui mettant l'arme sur les mains.
— Mais, ma bonne Juana, ma petite Juana, tu crois donc que... Juana ? Cela est-il bien pressé... Je voudrais t'embrasser.
Les gendarmes montaient les marches de l'escalier. Juana reprit alors le pistolet, ajusta Diard, le maintint malgré ses cris en le saisissant à la gorge, lui fit sauter la cervelle, et jeta l'arme à terre. (p. 164)

² Michel Butor précise bien que « la force toute nue, la violence, ne peut conférer la noblesse. Si un paysan particulièrement musclé assomme au coin d'un bois son jeune seigneur, il n'est nullement salué comme son successeur par ses camarades. Son acte est simplement absurde, il lui faut un milieu d'illustration : champ de bataille ou, pis-aller, le tournoi, un milieu qui lui permette de se transformer en langage. » (p. 426)

Le récit du meurtre de Montefiore est dénué de tout héroïsme : Diard ne fait preuve d'aucune prouesse physique, ses mouvements relevant davantage d'une gymnastique ridicule que de l'exploit guerrier. Pareillement, l'heure et le lieu du crime font de l'assassin un bandit de grand chemin et de bas étage, dont l'avidité ne trouve d'égale que sa lâcheté. Détail éminemment révélateur, la lame du poignard se brise et reste fichée dans le corps de la victime, image on ne peut plus claire de l'émasculat[i]on : par la négation de toutes les valeurs accordées par Balzac au meurtre, Diard perd jusqu'à son identité d'homme. En raison de sa médiocrité et de sa bassesse, il est déjà un anti-héros et, par là-même, l'anticriminel balzacien. À l'inverse, Juana affirme sa supériorité mais surtout sa *noblesse* par son sens de l'honneur et la sobre puissance de son geste. S'accaparrant l'arme masculine par excellence qu'est le pistolet pour affronter avec aplomb son mari, Juana récupère dès lors les attributs du *vir* et de la *virtù*. Le meurtre, pour susciter l'admiration et l'adhésion à la fois du narrateur et du lecteur, doit donc se faire porteur de valeurs ainsi que l'implique tout processus d'héroïsation. Or ces valeurs relèvent, chez Balzac, d'un *ethos* guerrier dont la *virtù* aristocratique offrait un modèle exemplaire. Précisons toutefois, pour terminer, que le criminel n'est pas un aristocrate au sens social : les assassins chez Balzac proviennent de toutes les classes de la société. Le meurtrier balzacien n'est pas aristocrate mais l'incarnation d'une aristocratie du mal qui a récupéré les codes et valeurs qui faisaient des membres de cette élite « les meilleurs ».

Il apparaît, pour conclure, que l'héroïsme de l'assassin balzacien se fonde sur le critère traditionnellement électif de la valeur, valeur déclinée dans ses trois acceptions : le criminel est

ainsi l'homme *de valeur* écrasant le commun des mortels de sa supériorité; mais il est aussi l'homme *valeureux* qui s'illustre dans l'*agôn* par une force et une détermination sublimes. Il est enfin l'homme *aux valeurs* d'autant plus distinctives qu'elles sont désormais perdues. Emblème de la grandeur, le meurtrier est la représentation idéale de tout ce que la société ne peut plus accueillir; la médiocratie bourgeoise a conduit les héros à fuir les champs du roman et du monde pour se réfugier dans les marges de la révolte ou de la monstruosité. L'apologie romantique de l'énergie brutale invertit ainsi tout manichéisme moral en prônant la violence comme nouvelle vertu. Parmi une génération rongée par le mal du siècle, elle constitue dès lors le souverain Bien.

Ainsi, le reproche fait par Balzac à l'encontre des romans philanthropiques que nous évoquions en introduction ne concerne pas le domaine moral mais bien l'affadissement de figures qui doivent conserver dans la fiction toute leur violence et leur grandeur menaçante. Et ce, premièrement, pour des raisons poétiques : il ne saurait y avoir de romanesque sans contraste ni exagération. « Comment faire accepter une pareille fresque [*La Comédie humaine*], sans les ressources du conte arabe, sans le secours des titans ensevelis ? » (2000, p. 314), rétorque l'écrivain à Hippolyte Castille, qui reproche aux personnages balzaciens leur gigantisme. Mais ces titans ensevelis ne sont pas uniquement ceux que l'on croit, Balzac poursuivant : « Dans cette tempête d'un demi-siècle, il y a des géants qui font marcher les flots, ensevelis sous les planches du troisième dessous social. » (2000, p. 314) Par son excès même, le roman balzacien se fait l'épiphanie d'un ordre caché mais opérant dans le sein de la réalité. Il faut donc impérativement laisser toute sa toxicité à la « plante vénéneuse aux riches

couleurs qui fascinent les enfants dans les bois » (2006b, p. 486), car dans ce début de XIX^e siècle en mal de poésie épique, la « poésie du mal » (2006b, p. 486) est le seul gage d'enchantement et de vérité.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de. (1951), *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- . (1966), *Béatrix*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- . (1970), *L'Enfant maudit*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX.
- . (1976), *La Cousine Bette*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. « Biblio-luxe ».
- . (1988), *Ferragus. La Fille aux yeux d'or*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».
- . (1990), « Complaintes satiriques des mœurs du temps présent », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1999), *Annette et le criminel*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- . (2000), Lettre à Hippolyte Castille du 11 octobre 1846, dans Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Écrits sur le roman*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », p. 307-323.
- . (2006a), *Illusions perdues*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche ».
- . (2006b), *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».

- . (2007), *Les Marana*, Paris, La Table ronde.
- . (2008), *La Duchesse de Langeais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques ».
- BAUDELAIRE, Charles. (1992), *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier ».
- BERTAUD, Jean-Paul. (2011), « L'armée et le brevet de virilité », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », p. 63-79.
- BLANCHOT, Maurice. (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « nrf ».
- BUTOR, Michel. (2006), *Répertoire II*, Paris, La Différence.
- DELON, Michel. (1988), *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France.
- HUGO, Victor. (2013), *Les Misérables*, Paris, Pocket.
- KALIFA, Dominique. (2013), *Les Bas-fonds*, Paris, Seuil, coll. « Univers historiques ».
- LOMBROSO, Cesare. (1887), *L'Homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique*, Paris, Félix Alcan.
- QUEFFÉLEC, Lise. (1991), « Personnage et héros », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Chemins cliniques », p. 235- 248.
- RICHARD, Jean-Pierre. (1970), *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil.
- SELLIER, Philippe. (1990), *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, coll. « Les thèmes littéraires ».
- VOISIN, Félix. (1839), *L'Homme animal*, Paris, Béchet J^{ne} et Labé.

Résumé

Détenteur d'une énergie hors norme informant son corps, l'assassin balzacien participe d'un culte de l'action qui le transfigure en véritable héros, si bien que l'anomie du crime confine, par la démesure, à la supériorité. À rebours d'une société médiocrate et apathique, le criminel balzacien apparaît alors comme la dernière manifestation d'un *ethos* guerrier qui le consacre comme héritier de l'héroïsme épique et de la *virtù* aristocratique.

Abstract

Possessing an extraordinary strength that shapes his body, the Balzacian assassin finds his roots in a cult for action which makes him a hero, so that crime-related chaos borders on superiority. Opposing a sluggish and mediocre society, the Balzacian criminal is presented as the last paragon of a war ethos that places him as the sole inheritor of epic heroism and of the aristocratic virtù.

Maldoror ou la méchanceté sublimée

Jonathan Petitot
Université d'Aix-Marseille

« Lautréamont, prophète de la poésie libérée, celui qui a montré que la littérature pouvait encore essayer d'exprimer l'homme dans sa totalité. » (Le Clézio, 1973, p. 9 ; préface aux *Chants de Maldoror*. Isidore Ducasse, qui publie en 1869 *Les Chants de Maldoror* sous le pseudonyme de Comte de Lautréamont, demeure une énigme tant sur le plan biographique que sur le plan littéraire ; mais la renommée de l'œuvre, elle, n'est plus à faire. La première lecture de ces pages est toujours une violence ; qu'ils entraînent une admiration forcenée ou un dégoût véhément, *Les Chants de Maldoror* restent une œuvre scandaleuse, marquée par le sceau du génie ou par celui de

l'opprobre. Toute la dimension scandaleuse de ce morceau de bravoure poétique gravite justement autour du concept de méchanceté : s'il est un adjectif qu'une première lecture donnerait volontiers au personnage de Maldoror, c'est bien celui de « méchant », comme la première syllabe de son nom le laisse déjà signifier ; car ce héros — s'il est encore permis d'employer ce terme, abstraction faite de son ancienne dimension morale et considérant le fait que tous les codes de la narratologie sont foulés aux pieds — semble, au cours de ses pérégrinations, chercher à s'enfoncer le plus loin possible dans la carrière du mal. Toutefois, si la méchanceté est au cœur de chaque page, c'est avant tout sur le mode de l'interrogation : est-elle plaisamment délectable ou vainement récréative, proprement humaine ou sauvagement animale, égoïstement contingente ou divinement nécessaire ? Ainsi Maldoror est-il le parfait reflet de son époque, héritier du questionnement romantique sur la morale établie, précurseur de la révolte surréaliste ; ses exactions soulèvent bien des interrogations, car elles sont des cris poussés qui interpellent et questionnent sur le plan moral et le plan humain.

Il reste à déterminer quel(s) sens donner à ces actions, car si un premier degré de lecture fait de Maldoror un héraut du mal, le chantre de la méchanceté au sein d'une œuvre dont les pages pourraient constituer une typographie complète de la méchanceté, la découverte progressive du personnage amène à discerner un sentiment de révolte qui pousse le personnage à transcender le manichéisme moral biblique, omniprésent dans l'œuvre.

Un héraut du mal

Quelle que soit la part biographique de l'entreprise ducassienne, les choix amoraux ou immoraux qui constituent l'esthétique de l'œuvre sont le fruit d'une lignée littéraire florissante. Dans une lettre au codirecteur d'une grande maison d'édition internationale, Lautréamont se déclare le successeur, entre autres, de John Milton ou de Charles Baudelaire¹.

Si la carrière du mal a en effet déjà été explorée sur le plan esthétique, Ducasse entend lui donner une vigueur innovante et une profondeur nouvellement savoureuse, afin de concevoir ce qu'il nomme dans son incipit des « landes inexplorées ». À Milton, il emprunte l'esprit de révolte de son personnage, son questionnement permanent, l'amour romantique d'une liberté à conquérir, la volonté de ne plier devant personne, quel qu'en soit le prix. À Baudelaire, il doit cette délectation devant le Mal comme objet poétique, il doit ses métaphores triviales mais signifiantes, il doit la puissance de son langage et de ses symboles. Mais s'il y a quelque chose qu'il ne doit qu'à lui-même, c'est la verbalisation poétique de la violence ; l'esthétisation de la cruauté a déjà été entreprise, comme il le souligne lui-même, mais l'innovation ducassienne repose dans la richesse évocatrice de l'image poétique et de sa manifestation lexicale et stylistique. Chez Lautréamont, et c'est ce qui rend son œuvre unique, se mêlent une délectation déconcertante pour l'acte méchant et un travail de la forme et de l'expressivité verbale peu commun. Ouvrir *Les Chants de*

¹ Lettre à Verboeckhoven, Paris 23 octobre : « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiévickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur. » (Ducasse, 1973, p. 271)

Maldoror, c'est trouver un travail poétique en cours de construction, c'est observer la sauvagerie être domptée par la plume ; et comme tout acte de création observé sur le fait, il est authentique et véritable.

Dès les premières lignes de l'œuvre, le lecteur est averti de ce qu'il trouvera en tournant les pages. Les expressions explicites sont en effet légion : il parle des « pages sombres et pleines de poison » (I, p. 17) et évoque « les émanations mortelles de ce livre » (*ibid.*). Cette entrée en matière, d'une franchise déconcertante, éveille nécessairement la curiosité du lecteur ; dès lors, difficile de refermer le livre en se déclarant choqué par la méchanceté, car le lecteur a été dûment prévenu. Bien plus que cela : c'est justement sur la curiosité malsaine des lecteurs potentiels que joue cet incipit original. Ainsi prend-t-il l'âme trop humaine du lecteur à partie : « C'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque. » Et l'auteur d'insister sur l'appétit légitime de ce « monstre ». Aussi la méchanceté, plus que simple objet d'étude ou sujet de scandale, plus qu'un plaisir assuré de choquer un lectorat encore bien-pensant, est un moyen de renouveler la complicité entre l'auteur et le lecteur ; quand Stendhal jouait sur le partage d'un regard ironique porté sur les personnages, Lautréamont renouvelle cette complicité, car il partage avec le lecteur sa fascination pour l'acte de cruauté tout en le contraignant à l'honnêteté dans ses motivations de lecture.

Cette aventure épique et poétique, dont les strophes se succèdent sans cohérence temporelle et diégétique discernable, est teintée d'une volonté sous-jacente de scandaliser ; certains critiques ont souligné la rancœur d'Isidore Ducasse contre sa scolarité et, en particulier, contre la classe de rhétorique. Aussi,

une lecture sainte-beuvienne de l'œuvre — aussi restrictive soit-elle — ferait-elle de la volonté de poétisation du mal l'assouvissement d'une rancœur adolescente contre les adultes en tous genres et, en particulier, contre une société judéo-chrétienne embourgeoisée ; il faut reconnaître, à la lecture de l'œuvre, que la volonté de révolte qui en émerge a bien une dimension adolescente, qui confinerait à une sorte de pureté dans le mal, en donnant à cette volonté de blesser un tour franc et naïf. Contrairement à certains méchants habituels et traditionnels — notamment les criminels sadiens, qui ajoutent à leurs méfaits le poids du mensonge, en donnant au vice l'apparence de la vertu, ou en parant leurs gestes de discours sophistiqués et manipulateurs —, Maldoror revendique ses actions dans toute leur noirceur et souligne le poids de sa volonté ; ainsi clame-t-il au lecteur, dans la treizième strophe du chant II : « Que m'importe le jugement dernier ! Ma raison ne s'envole jamais, comme je le disais pour vous tromper. Et quand je commets un crime, je sais ce que je fais : je ne voulais pas faire autre chose ! » (p. 109). Si les causes de la méchanceté de Maldoror font partie des questionnements renouvelés au sein de l'œuvre, comme nous l'observerons ultérieurement, la première information, la plus éclatante, que Lautréamont nous donne est son caractère naturel. Cette méchanceté lui est inhérente, et son envie est irrépressible. Cependant, la grande question ducassienne, qui n'est pas sans rappeler le poème de Milton, est de savoir si cette nature méchante, qui le met au ban du monde des hommes, semble être condamnée par le Créateur alors qu'elle est en un sens de son fait. Car Lautréamont emploie le terme imposant de « fatalité » alors qu'il fait le portrait de son alter ego littéraire, à l'ouverture du premier chant :

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années ; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête ; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce ! (p. 19)

Le portrait impressionniste que Lautréamont donne de Maldoror, ce portrait qui se construit touche après touche, n'est pas le portrait du méchant « type ». Nous sommes loin de la méchanceté purement narrative de Méléagant, faire-valoir de Lancelot ; nous sommes loin également de l'autogratification paradigmatique de Valmont et de la marquise de Merteuil dans leurs entreprises de libertinage. Chez Maldoror, la méchanceté transcende le concept même de plaisir ; il y a certes une douceur, une suavité de l'acte méchant, mais le bénéfice psychologique ne réside pas dans cette douceur. À la lecture des *Chants*, la question se pose nécessairement de la gratuité du mal, car le plaisir est fugace et quasiment ignoré par Maldoror. Au lieu de cela, nous découvrons progressivement un personnage insatisfait, plongé dans un mal-être constant ; si les personnages d'un auteur tel que Sade sont emplis de vie par leurs méfaits, Maldoror, au contraire, ne semble pas s'en satisfaire, bien qu'il ne change pas de ligne de conduite pour autant. Ses confrères humains le perçoivent comme un être mort, désincarné. À l'ouverture du deuxième chant, Lautréamont confie au lecteur : « sur sa figure ne brillent que les reflets du cadavre » (p. 62) ; de même, le prêtre qui officie aux funérailles d'un homme, au chant V, avertit ses ouailles au sujet de Maldoror :

Vous ne semblez pas vous douter que celui-ci, que la maladie força de ne connaître que les premières phases de la vie, et que la fosse vient de recevoir dans son sein, est l'indubitable vivant ; mais, sachez, au moins que celui-là, [...] quoiqu'il ait beaucoup vécu, est le seul véritable mort. (p. 217)

Cette dimension essentielle du protagoniste suggère alors que la méchanceté du personnage serait un moyen, non de se satisfaire, mais de capter une essence de vie, d'appréhender une émotion, de ressentir ; un moyen de vivre. Il n'est alors guère surprenant de voir Gaston Bachelard, dans son *Lautréamont*, faire un parallèle entre le « vouloir-vivre » de Schopenhauer et ce qu'il appelle un « vouloir-attaquer » chez Ducasse ; la conscience de Maldoror se réalise, son sentiment de vivre s'exalte dans l'agression. Hors de la brièveté de ces moments, il est privé de vie et, à plusieurs reprises, il passe même pour la figure de la mort personnifiée. Cependant, l'esthétique et la philosophie du lautréamontisme reposent sur l'énergie et sur l'action ; aussi cette vacuité existentielle n'entrave-t-elle pas le personnage, mais le pousse dans une attaque plus ardente et plus violente, qui le transforme en esprit de révolte.

Maldoror, visage de la révolte

La nature du personnage de Maldoror demeurera à dessein insaisissable ; en fonction de ses pérégrinations, il semble ne pas appartenir au monde des humains, apparaissant davantage comme un esprit, voire un démon, mais parfois, et ce, dans ses pires moments, il est humain, trop humain. Cependant, il lutte en permanence contre cette nature humaine ; s'il est, à son avis,

un plus grand mal que lui, c'est l'humanité elle-même : le leitmotiv de l'œuvre est bien que dans le règne animal — conception importante dans la cosmogonie lautrémontiste —, ce qui distingue l'homme des autres espèces est son aptitude à la méchanceté. Très rapidement au cours des chants, la lecture morale du monde s'inverse : l'esprit Maldoror, qui incarne initialement la méchanceté pure et étrangère, devient simplement l'incarnation de la méchanceté humaine et se complaît dans le fait de renvoyer à l'humanité les méfaits qu'elle inflige. La méchanceté humaine est le fondement de l'œuvre, ce que Lautréamont présente dès le premier chant :

Moi je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté !
Délices non passagères, artificielles ; mais qui ont commencé
avec l'homme, finiront avec lui. [...] Dieu, qui l'a créé avec
magnificence, c'est toi que j'invoque : montre-moi un homme
qui soit bon ! ... Mais que ta grâce décuple mes forces
naturelles ; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir
d'étonnement : on meurt pour moins. (p. 20)

Si nous postulons alors que la méchanceté est ce qui caractérise l'homme, les actions de Maldoror peuvent prendre des significations supplémentaires. Être méchant deviendrait alors une sorte de comportement mimétique pour s'apparenter à l'homme, l'appréhender et tenter de le comprendre. Le geste symbolique, dans la sixième strophe du chant I, où Maldoror boit les larmes d'un adolescent qu'il vient de torturer, montre une volonté de comprendre et de s'approprier un comportement humain, une part de la souffrance, mais aussi, par mimétisme, d'essayer d'agir en humain. Une différence est ici soulignée par Bachelard, qui illustre le fait que la méchanceté, si elle est humaine, est l'apanage des adultes, tandis que l'enfant demeure une image typique de l'innocence. Le passage à l'âge adulte est donc passage à la méchanceté, qui

apparaît comme une voie initiatique nécessaire. Un épisode du chant II est particulièrement significatif à cet égard : dans la strophe 4, un enfant épuisé court après un omnibus pour être ramené chez lui ; il crie, il pleure, mais le conducteur et les passagers font la sourde oreille, agacés par « ces gémissements au timbre argentin ». Toutefois, un jeune homme réagit :

Seul, un jeune homme, plongé dans la rêverie, au milieu de ces personnages de pierre, paraît ressentir de la pitié pour le malheur. En faveur de l'enfant, qui croit pouvoir l'atteindre, avec ses petites jambes endolories, il n'ose pas élever la voix ; car les autres hommes lui jettent des regards de mépris et d'autorité, et il sait qu'il ne peut rien faire contre tous. Le coude appuyé sur ses genoux et la tête entre ses mains, il se demande, stupéfait, si c'est là vraiment ce qu'on appelle *la charité humaine*. [...] Il se démène, mais en vain, dans le siècle où il a été jeté ; il sent qu'il n'y est pas à sa place, et cependant il ne peut en sortir. [...] L'adolescent se lève, dans un mouvement d'indignation, et veut se retirer, pour ne pas participer, même involontairement, à une mauvaise action. Je lui fais un signe, et il se remet à mon côté... (p. 66-67).

À cet instant, Maldoror apparaît comme le compagnon qui assiste le rite initiatique, qui permet au jeune homme de s'intégrer à l'humanité, en confirmant sa méchanceté malgré lui. Mais si Maldoror rapporte les sentiments du jeune homme, c'est bien parce qu'il en est l'émanation la plus extrême ; lui-même entretient une haine de l'humanité à laquelle il ne peut appartenir.

Face à un échec à donner une signification humaine à sa méchanceté, il n'est guère surprenant de voir le personnage de Maldoror se réfugier dans l'animalité ; les métaphores et les métamorphoses animales sont omniprésentes et rythment les différents chants. Pour Maldoror, elles sont une façon de rejeter la part humaine de son être, pour adopter une conduite sensée :

la violence animale est moins cruelle que la méchanceté humaine ; un épisode souligne en particulier cette évolution du personnage de Maldoror : dans la treizième strophe du deuxième chant, il se tient sur le rivage et admire une tempête qui détruit un navire. Il se délecte de voir périr ses semblables : « Ô ciel ! Comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés ! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables. » (p.106) Cette cruauté bien humaine s'approfondit alors qu'il décide de s'armer d'un fusil et de tirer sur les rescapés qui tentent de s'accrocher aux écueils. Cependant, alors que le naufrage se poursuit, il est témoin de l'arrivée de requins qui viennent dévorer les nageurs ; il décide de se mêler à eux et s'animalise, nageant à leurs côtés, jusqu'à rencontrer une femelle requin dont il dira que c'est son premier amour. Cette épisode marque la première animalisation véritable de la méchanceté de Maldoror, méchanceté humaine et absurde qui devient peu à peu cruauté implacable mais majestueuse de la nature, qui crée chez lui un sentiment qui s'épanouit. On le voit, à la huitième strophe du premier chant, regretter son humanité :

Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit.
Ça m'étonne, je croyais être davantage. Au reste que m'importe
d'où je viens ? Moi si cela avait pu dépendre de ma volonté,
j'aurais voulu être le fils de la femelle du requin, dont la faim
est amie des tempêtes, et du tigre à la cruauté reconnue ; je ne
serai pas si méchant. (p. 29)

Cette métaphore est parfaitement représentative de cet élan vers l'animalité d'un Maldoror qui souhaiterait échapper à sa condition parmi les hommes. Son agression permanente contre l'humanité semble donc provenir d'un sentiment d'injustice, de révolte, contre l'ordre des choses et contre son

Créateur ; la dimension blasphématoire de l'œuvre est clairement revendiquée à la quatrième strophe du chant II :

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine. Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience ! (p. 68)

Il voue à cette figure du démiurge une haine incommensurable, qui s'avère être le fil conducteur de l'œuvre. À bien des égards, le personnage de Maldoror peut revêtir un visage d'Antéchrist. Son parcours est jonché d'épisodes symboliques qui rappellent ceux du Christ, les visions de l'Apocalypse accompagnent ses apparitions, sa lutte perpétuelle contre les anges et contre Dieu, son aura effrayante qui les met à genoux, sont les nombreux éléments étayant cette théorie. Maldoror, à l'instar du diable, est un tentateur : on le voit au fil des *Chants* tenter de corrompre trois jeunes garçons, afin de les mener sur la voie du mal et de la méchanceté pour, semble-t-il, montrer sa puissance au créateur. Mais quelle image donne-t-il de celui qui a créé la vie, qui est censé être la bonté même ? Celle d'un nouveau Lucifer dantesque, à la huitième strophe du deuxième chant :

Je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur ! Il tenait à la main le troc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche ; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait. [...] Quelquefois il s'écriait : « Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir. (p. 81)

La situation telle que Maldoror – ou Lautréamont – la présente est particulièrement paradoxale : le Créateur apparaît sous les traits de l'horreur symbolisée. Ce travestissement impie n'a d'autre signification symbolique que celle de montrer que le démiurge est l'origine de toute cruauté et que les apparences de bonté cachent un pouvoir despotique et cruel sur les hommes ; le rapport entre Créateur et créature est perverti, se transformant en un rapport de domination qui place l'homme sous le joug d'une illusion oppressive ; il est intéressant de préciser que la réaction de Maldoror à la suite de cette vision horridique sera de pousser un cri de peur si fort que son ouïe s'éveillera au monde. Cette vision plus que marquante dans l'existence du personnage est une parfaite représentation onirique de la perception que Maldoror a du monde : violente, agressive et agressée. De là vient cependant une cohérence dans le comportement permanent de Maldoror, qui explique son attitude provocatrice et sacrilège : il sera celui qui mettra fin au règne du créateur ou, du moins, celui qui sapera son influence sur les hommes afin de les affranchir et de les libérer. Cette libération prend la forme d'une méchanceté violente, éclatante et constante qui finit par devenir constitutive de sa psyché et par dominer toutes ses actions pour les orienter dans un seul but.

Par-delà le bien et le mal

Si les références à la bible et à son antagonisme manichéen entre le bien et le mal sont légion, la méchanceté de Maldoror ne s'y inscrit pas en profondeur. Comme nous l'avons vu, la

construction morale biblique est intégralement bouleversée, à tel point que le Créateur porte le visage du diable et sa déchéance dépasse celle de son adversaire. Mais Maldoror, s'il se fait un plaisir de s'attaquer à Dieu, n'est pas pour autant un suppôt du diable. Le rapport qu'il entretient avec ce dernier est particulier : s'il pourrait apparaître comme son disciple le plus doué au début du livre, se réclamant même de son œuvre, il s'affranchit néanmoins de sa tutelle jusqu'à le repousser. Un épisode est particulièrement signifiant à cet égard : à la fin de l'œuvre, à la quatrième strophe du Chant V, Maldoror reçoit la visite d'un serpent. La lecture symbolique biblique, omniprésente dans la poésie ducassienne, confirme durant cet échange qu'il s'entretient avec Satan ; or, il n'hésite pas à repousser violemment cet interlocuteur infernal : « Il n'est pas loin, le jour, où mon bras te renversera dans la poussière, empoisonnée par ta respiration, et, arrachant de tes entrailles une nuisible vie, laissera sur le chemin ton cadavre, criblé de contorsions. » (p. 205) Cette déclaration directe et virulente montre au lecteur que la haine de Maldoror pour le Créateur est également tournée vers son adversaire et que, *in fine*, le personnage de Maldoror rejette tout, y compris le Mal dans toute sa dimension biblique. Sa volonté de révolte se tourne vers toutes les idoles morales, qu'il s'agisse de la figure traditionnelle de la bonté, mais aussi de celle de la méchanceté poussiéreuse et dépassée que Satan représente. Sa méchanceté propre et renouvelée n'a rien à voir avec cette vision du mal, ce concept de péché, mais c'est une méchanceté personnelle, unique, romantique, un mal libéré de toute entrave.

Le personnage de Maldoror, et Isidore Ducasse avec lui, s'en prennent à l'émanation la plus sensible de la morale « conventionnelle » sur le plan psychologique : la conscience.

Rien de moins surprenant, considérant la volonté de scandale de l'œuvre : dans leur entreprise de libération de l'homme, *Les Chants de Maldoror* mettent à bas toutes les chaînes qui le retiennent captif. À de nombreuses reprises dans les *Chants*, cette conscience est nommément et explicitement stigmatisée. Un exemple en est donné à la fin du Chant II : « Qu'il n'envoie plus sur la terre la conscience et ses tortures. J'ai enseigné aux hommes les armes avec lesquelles on peut la combattre avec avantage. Ils ne sont pas encore familiarisés avec elle ; mais tu sais que, pour moi, elle est comme la paille qu'emporte le vent. » (p. 117) À savoir donc si Maldoror a une conscience, la réponse est nietzschéenne : non, car il n'en a pas besoin. Cela signifie-t-il pour autant que ce personnage évolue dans le monde sans cohérence psychologique pour guider son comportement ? Assurément non. Au contraire, au fil des *Chants*, nous pouvons observer se construire un sens de l'éthique ; une éthique déçue, pervertie, certes, mais qui n'est pas départie d'une certaine cohérence. Comme nous l'avons brièvement évoqué précédemment, la méchanceté de Maldoror est réaction avant d'être action ; c'est une défense contre la cruauté humaine et divine, c'est une volonté de détruire la source de son mal-être. Dans sa défiance constante de l'homme et de toute la création et dans son combat perpétuel contre l'humain et le divin, Maldoror apparaît désorienté, désemparé face aux manifestations de bonté, qui sont des entorses à sa conception du monde et des remises en question de la haine confortable dans laquelle il s'est enfermé. Un excellent exemple en est donné à la strophe 5 du chant II ; après avoir décrit une jeune fille qui le suit régulièrement avec, sur le visage, un air de bonté qui le laisse particulièrement perplexe et mal à l'aise, Maldoror imagine lui adresser les paroles suivantes :

Dans un moment d'égarement, je pourrais te prendre les bras, les tordre comme un linge lavé dont on exprime l'eau, ou les casser avec fracas, comme deux branches sèches, et te les faire ensuite manger, en employant la force. Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie. (p. 70)

Une réaction d'une telle violence ne semble a priori provenir que d'un malaise et d'une incompréhension face à cette figure de la bonté, qui désarme le vouloir-attaquer que Bachelard lui prête ; néanmoins il y a un enjeu, une envie presque, qui souligne cette sensibilité viciée, offensée, à la bonté.

Nous pouvons également observer une certaine constance lorsque Maldoror se montre compatissant ; le fait est rare, certes, mais avéré, et à chaque occurrence, la compassion du personnage est destinée à des personnages qui sont, eux aussi, au ban de la société ; cette affection pour les réprouvés se trouve lors d'un échange shakespearien avec un fossoyeur à qui Maldoror propose de prêter la main à la fin du premier chant ; il reconforte une allégorie de la prostitution au chant 7 — allégorie qui va même jusqu'à lui dire qu'il est « bon » envers elle — et il ressent une sympathie teintée d'admiration envers les prostituées, qu'il perçoit comme les « cristallisations d'une beauté morale supérieure ». Ces éléments pourraient infirmer une vision trop unilatérale, une caractérisation trop monolithique de ce personnage de Maldoror, qui gagne en complexité à chaque lecture ; ils pourraient alors souligner que, dans de rares cas où il perçoit une forme d'injustice, Maldoror n'est pas tant un monstre de cruauté profane et insensible

qu'un être qui laisse sa méchanceté s'exprimer quand il l'estime justifié, selon une cohérence psychologique qui lui est propre.

Dans ce véritable maelström qu'est la question de la méchanceté au cœur des *Chants de Maldoror*, la seule affirmation indiscutable est la volonté de libération. Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'attitude sacrilège et violente de Maldoror provient d'un mal-être existentiel, d'une impossibilité à trouver sa place dans l'ordre du monde tel qu'il est ; conscient de sa souffrance, il l'impute à la figure divine : « Dieu, je ne te retarderai pas davantage ; et pour t'instruire et te préserver, réfléchis au sort fatal qui m'a conduit à la révolte, quand peut-être j'étais né bon ! » (IV, p. 170) Ainsi, l'œuvre poétique, qui n'est au premier degré constituée que des pérégrinations malfaisantes d'un personnage ô combien cruel, peut également être perçue comme le laboratoire d'une réflexion sur l'origine de l'acte méchant : Maldoror, icône de cruauté, se déclare le miroir de la méchanceté humaine, tout en blâmant Dieu pour l'avoir reçue et pour en avoir fait don à l'humanité ; plus qu'une pratique de vie, un choix permanent d'actions égoïstes et tournées vers la satisfaction, la méchanceté est dans les *Chants* un concept réflexif, vivant, qui évolue et change de visage, à tel point que Maldoror est amené à approfondir sa propre compréhension du mal. Ce n'est pas sans émotions que le lecteur peut observer, à la sixième strophe du premier chant, le personnage indécis se questionnant sur les fondements du système moral : « Hélas ! Qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens les plus insensés ? Ou bien, sont-ce deux choses différentes ? » (p. 24) Ainsi l'auteur donne-t-il tôt dans l'œuvre des indices afin de comprendre Maldoror et

ses actes ; cette méchanceté ne serait-elle pas l'un de ces « moyens les plus insensés » pour « atteindre à l'infini » ? Elle serait alors, non une fin satisfaisante en soi, mais un moyen de se libérer du joug de la morale, de la conscience, un moyen de crier à l'homme et à Dieu que sa place dans le monde le laisse insatisfait. Comment ne pas observer l'écho entre ces questions que nous venons de citer et cette phrase qu'il écrit dans le premier chant « Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... » ? Sa conduite n'est pas le fruit du plaisir, ni d'une errance désorientée, mais bien la pulsion violente qui répond à ce besoin inassouvi de l'infini, la volonté inébranlable de résoudre l'inadéquation entre sa conception du monde et la réalité telle qu'il l'affronte. Une réalité qui se caractérise, à ses yeux, comme un monde dominé par le mensonge. Aussi sa croisade révoltée contre l'ordre établi, bien qu'elle se réalise dans une conduite ultimement répréhensible, devient-elle une lutte contre le mensonge, et sa méchanceté devient une proclamation pour la vérité humaine :

Ainsi, donc, l'hypocrisie sera chassée carrément de ma demeure. Il y aura, dans mes chants, une preuve imposante de puissance, pour mépriser ainsi les opinions reçues. [...] Libre comme la tempête, il est venu échouer, un jour, sur les plages indomptables de sa terrible volonté ! Il ne craint rien, si ce n'est lui-même ! (IV, p. 160)

Par conséquent, cette attitude sacrilège contre l'homme et ses valeurs d'humanité, contre Dieu et les principes de son culte, ne sont finalement que le moyen le plus paradoxal de lutter contre l'hypocrisie et le mensonge. Ainsi le parallèle de sens entre *Paradise Lost* de Milton et *Les Chants de Maldoror* se confirme, car dans sa volonté de mal, Maldoror devient *lucifer* au sens latin originel de porteur de lumière, en portant aux

hommes ses propres révélations sur la vérité de la morale, de la religion et de l'obéissance bornée et aveugle à un code de conduite qui soit contraire à leur nature authentique. À travers ses tirades sur la cruauté et ses malédictions contre Dieu et contre le démon, sa voix se veut donc celle d'une vérité bien plus fondamentale, qui rétablirait l'homme en respectant son intégrité, en l'affranchissant du bien et du mal par la violence : « En effet, j'arrache le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue, et je fais tomber un à un, comme des boules d'ivoire sur un bassin d'argent, les mensonges sublimes avec lesquels il se trompe lui-même. » (II, p. 59). C'est finalement bien une philosophie nietzschéenne que l'on peut pressentir dans ces lignes, car *Les Chants de Maldoror* se veulent une vision poétique qui prône le crépuscule des idoles ; sa méchanceté n'est que la face visible d'une violence instinctive et irrépressible qui naît de l'oppression constante d'une âme torturée. La lutte permanente qui est menée contre l'humanité et le divin vise à briser la finitude de la morale, mais aussi les mensonges que les hommes construisent pour eux-mêmes, afin, dans l'horizon d'un humanisme sadique et vicié, désaxé et désemparé après les maux du siècle, de libérer l'homme et de trouver sa place dans un nouvel ordre qui soit fait à son image. Il ne s'agit pas d'une image qui enfouisse une partie de l'homme pour n'exprimer que ce qui est honorable, mais pour faire valoir une nouvelle conception de l'homme qui soit entière et qui embrasse tout ce qui le constitue, sans oblitérer la pulsion, la violence, le vice et le crime. En cela, *Les Chants de Maldoror* ne sont pas le récit déconstruit des élucubrations d'un homme-démon insensé, mais l'épopée d'une humanité qui se redécouvre en un grand cri rageur et vindicatif.

Nous achèverons en évoquant ces mots de Gaston Bachelard dans son *Lautréamont* : « Nous comprenons donc bien que certaines âmes se détournent de Lautréamont. Mais Lautréamont est ainsi. Il illustre un complexe net entre tous, un complexe dangereux, terrible, fortement névrosant » (1995, p. 39). Cette névrose, pour le lecteur, c'est celle qui naît en contemplant son reflet dans le miroir ; non à titre personnel, mais en tant qu'être humain, c'est-à-dire inventeur et unique acteur de la méchanceté. Maldoror incarne la méchanceté : ce n'en est pas une figure figée, comme celle de Satan, mais il est l'essence du mal, un mal qui transcende la morale, un mal absurde, un mal humain. Et comme tout geste absurde, il a un sens profond ; car *Les Chants de Maldoror* sont le cri d'une liberté qui se cherche, le cri rageur d'une liberté qui ne se réalise que dans la méchanceté, et tout le paradoxe névrosant de cette œuvre est qu'elle propose une croisade émouvante contre la méchanceté humaine, mais une croisade menée par l'être le plus malveillant qui soit. Et cette croisade ne trouve son achèvement que dans une libération violente, pour un apaisement qui se situe par-delà le bien et le mal.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston. (1995), *Lautréamont*, Paris, José Corti.
- DUCASSE, Isidore. (1973), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard ».

Résumé

Si la littérature française a donné naissance à bien des figures de méchants, celle créée par Lautréamont, dans *Les Chants de Maldoror*, demeure une des plus mystérieuses et une des plus extrêmes. Ce personnage se révèle incarner un sadisme et une cruauté difficiles à appréhender tant ils sont imaginatifs ; cependant, les animalisations et métamorphoses de Maldoror soulignent une volonté de stigmatiser l'humanité et ses exactions, tandis que son attitude révoltée et blasphématoire se veut une remise en question du manichéisme moral biblique tout en suggérant un horizon de liberté pour l'humanité une fois délivrée du bien et du mal.

Abstract

French literature gave rise to many cruel characters; Lautréamont's eponym protagonist in *Les Chants de Maldoror* may be one of the most cryptic and extreme. This character personifies sadism and cruelty beyond understanding; however metamorphosis and metaphorical construction underline the intention to stigmatize mankind and human acts of violence, whereas Maldoror's rebellious and blasphemous behaviour is meant to question moral and biblical Manichaeism while suggesting a new horizon of freedom for humanity once released from good and evil.

Renart, récit de la nécessité :
une lecture économique de la Branche XVI,
« Renart Empereur »

Clément Courteau

Université McGill

Le Roman de Renart met en scène le premier anti-héros de la littérature française. Ce personnage, qui trahit systématiquement ses amis et camarades pour se nourrir, est l'expression d'un monde où la nécessité est toute-puissante. Omniprésente dans le roman, la méchanceté acquiert alors une valeur progressiste : elle permet au héros de se sustenter à travers une comédie violente faite de duperie et de mensonges. C'est la *renardie*, forme originale du *Roman de Renart*, distincte

des romans courtois ou des chansons de geste. Appelé « roman », le livre s'éloigne effectivement de ce genre par le nombre restreint de *topoi* qui en constituent les multiples branches, abondamment repris à l'intérieur de l'œuvre mais qui ne se retrouvent pas en dehors. Le fossé intertextuel qui isole le *Renart* trace les bornes d'une matière qui n'a pas encore accédé au libre jeu des répétitions et variations du roman courtois parodique. Nous tenterons ici d'exposer, à travers une lecture de la Branche XVI, où se côtoient *renardie* et parodie romanesque, ce que signifie la forme particulière du *Renart* et le rapport qu'y entretient la méchanceté avec la représentation du besoin.

Un récit mal construit : structure de la Branche XVI

Dans l'appareil critique de l'édition de la Pléiade du *Roman de Renart*, Armand Strubel décrit la Branche XVI, « Renart Empereur », comme un « récit mal construit » où « les épisodes s'enchaînent et ne sont pas reliés entre eux par une composition *nécessaire*. On pourrait par exemple faire l'économie de l'épisode de Renart face aux mûres et passer directement au suivant sans que l'architecture de l'ensemble ne soit bouleversée. » (p. 1246, nous soulignons). Strubel s'inscrit ainsi dans une tradition critique qui décrie cette branche pour son « style traînant et lent partout » (Martin, *ibid.*, p. 1249) qui en fait le récit « le plus long et peut-être le moins attrayant » (Foulet, *ibid.*, p. 1247) du roman. La branche est perçue comme une sorte de fourre-tout où, après des aventures somme toute classiques et arbitrairement agencées, l'auteur, en mettant le

héros en scène dans l'univers courtois qui constitue sa seconde partie, « n'a produit qu'une imitation maladroite des chansons de geste et des romans d'aventures » (Bossuat, *ibid.*, p. 1252). À la fin, le récit ayant délaissé la matière habituelle de la renardie, on se trouve dans un univers simplement courtois : « Renart n'est plus qu'un homme, qu'un chevalier. » (Martin, *ibid.*, p. 1252)

Toutefois, parce que « Renart Empereur » convoque à la fois renardie et parodie, la branche nous paraît appeler une lecture davantage herméneutique que normative. Si, en effet, elle n'est pas la représentante la plus typique ni la plus mémorable des aventures de Renart et d'Isengrin, elle a toutefois la particularité de faire le pont entre deux univers de fiction aux prémisses et aux conventions très différentes. Alors que la renardie est un récit tissé autour de la misère et du besoin¹, le roman courtois, de même que son pendant négatif parodique, se déroule dans un univers idéalisé, où l'humain est émancipé des conditions matérielles d'existence. La cohabitation des deux univers, alors, nous semble hautement significative. En postulant une cohérence interne dans la construction de la branche, on s'affairera ici à observer sa mécanique pour découvrir comment s'articulent l'univers romanesque et celui de la renardie. D'ailleurs, la matérialité de l'œuvre telle qu'elle nous a été transmise pose un témoignage en défaveur de la tendance de l'arbitraire de la composition : elle se retrouve telle quelle, sans variante notable, dans presque tous les manuscrits du *Renart* (Strubel, 1998, p. 1246). Il est difficile de croire que, si la branche avait effectivement été aussi décousue et arbitrairement construite qu'on le décrit, les clercs l'auraient reproduite aussi

¹ Voir à cet effet l'excellent article de Sarah Gordon (2007), « *Hungry like a wolf, sly like a fox* », qui montre comment la faim est le moteur narratif du *Roman de Renart*, prémisses que nous intégrons ici à notre analyse.

fidèlement de manuscrit en manuscrit. Que le texte, comme le remarque Strubel, ait « résisté à toutes les tentations de partition et de dépeçage » (*ibid.*), nous conforte dans notre choix et c'est donc pour prendre le contre-pied du jugement de Strubel que nous analyserons la Branche XVI sous l'angle de la *nécessité*, comprise sous son acception logique, comme rapport d'obligation réciproque entre les divers éléments dans l'architecture du récit, et économique, comme rapport fondamental de l'être humain aux besoins vitaux qui constitue le moteur de la renardie. Ainsi, la méchanceté de Renart passe d'un comportement intéressé (dans la renardie) à un comportement gratuit et, pour ainsi dire, généreux (dans la parodie).

Renart face à la nécessité

L'ouverture de la branche est classique au *Renart*. Elle reprend l'anti-reverdie qui ouvre plusieurs autres branches du roman (VI, XII notamment), où l'on voit, avec le printemps qui renaît, la faim ternailler Renart et sa famille : « Ce fu en la douce saison / Que cler chantent li oisillon / Por le tens qui st nés et pur / Que Renars fu dedens les murs / De Malpertuis son fort manoir, / Mais molt ot le cuer triste et noir / Por sa viande qui li lasche. / Durement s'estent en soufface, / De fain li duellent li bouel. » (*RE*², v. 1-2³) Avec les plaintes de Rovel, de Malebranche et de

² Nous désignons par « Renart Empereur » la Branche XVI du manuscrit H du *Roman de Renart*. Nous nous référons à la version du texte proposée par Armand Strubel dans Bibliothèque de la Pléiade. Le texte sera désigné par *RE*.

³ Pour plus de précision, nous ferons référence, plutôt qu'aux pages, directement aux vers de la Branche XVI, correspondant aux pages 563 à 645 de l'édition de la Pléiade.

Percehaie, l'horizon d'attente d'un lecteur du *Renart* est respecté en tout point : la faim, au début de l'épisode, force le héros à tenter des aventures pour, après ruses et violences, apaiser sa faim. D'un ventre vide à un ventre plein et ainsi de suite : le cycle du besoin gouverne la progression des épisodes et l'inévitable retour à la case départ qui les fait se succéder. À l'intérieur de ceux-ci, la redondance des motifs de la renardie imite cette circularité. La situation d'Hermeline, par contre, représente un élément inédit : on apprend qu'elle est « enchainée » et qu'elle a « ensi grant fain, / Si en cuic perdre [son] enfant. » (*RE*, v. 22-25) La nouveauté de la grossesse, au tout début de la branche, brise la cyclicité ordinaire du besoin : l'avenir de Renart mis en péril par la famine qui menace sa descendance, c'est la survie même de sa geste qui dépendra de la quête alimentaire. C'est ainsi que la Branche XVI s'ouvre à l'Événement au sens fort, celui qui brise le cycle du retour et ouvre la possibilité d'une transformation profonde. Et effectivement, avec la mort d'Hermeline et l'ennoblissement de sa famille, la situation de Renart sera définitivement transformée.

Renart part donc pour une quête de nourriture à haut degré de *senefiance*. Les péripéties de son chemin forment une sorte de parcours initiatique, où les éléments habituels du récit sont suspendus et où les motifs usuels du *Renart* sont transformés. On voit d'abord Isengrin lui témoigner une vive amitié, même après s'être fait piéger par Renart. L'inimitié des deux personnages, constitutive du roman et explicitée dans les *Enfances Renart* où on voit, dès leur création, le loup et le renard se livrer une bataille mortelle, se trouve suspendue. Isengrin et Hersent invitent Renart à un banquet somptueux, lors duquel on peut voir dans leur comportement courtois

réci-proque⁴ la prolepse de la fin de la branche, où le récit, abandonnant la renardie, s'anthropomorphise et passe à la chevalerie. Dans cette camaraderie irréaliste, qui permettra plus tard à Renart d'usurper le trône⁵, il y a un élément de grâce qui, en brisant l'attente principale du lecteur, contribue à l'effet d'étrangeté de la branche et la présente comme la branche de la réconciliation, celle par laquelle on pourrait enfin sortir du cycle de violence qui habite le *Renart*.

L'épisode des mûres survient aussitôt le départ de Renart de chez Isengrin, départ hâté par le rappel de la situation d'exception qui le force à poursuivre son chemin (« Molt prie Dieu que il l'avoit / En tel lieu ou viande truisse / Que a sa feme porter puisse / Que il lascia ençainte et grosse. » (*RE*, v. 264-268). Cet épisode, dont se sert Strubel pour exemplifier la composition arbitraire de la branche, disant qu'on pourrait en faire l'économie « sans que l'architecture de l'ensemble ne soit bouleversée », représente, Strubel le reconnaît lui-même, un autre moment unique du *Renart*, « la seule [scène] de tout le Roman où nous voyons le héros, seul, mis en échec par les forces de la nature » (1998, p. 1247). En effet, lors de cet épisode, Renart, qui aperçoit un buisson de mûres, tente, sans succès, de les atteindre et finit par passer son chemin. Le caractère double de la nature, à la fois désert et corne

⁴ On peut observer le meilleur exemple de ce comportement lorsque Renart tente de prendre congé d'Isengrin : « Ha, sire, dist Renars, merci. / Je ne puis plus demorer ci, / Car j'ai a faire en austres leus. / - N'en irés pas, ce dist li leus, / Hui ne demain, foi que vous doi. / - Sire, dist Renars, par ma foi / Je ne demorroie por rien, / Mais de verité saciés bien / Que au plus tots que je porrai, / Ci iluec a vous revenrai. » (*RE*, v. 242-254)

⁵ C'est en effet Isengrin qui recommandera Renart à Noble pour la garde de son château : « Sire, [...] Tous li mieudrez que jou i voi / Et que sache eslire entre nous, / Ce est Renars, foi que doi vous; / Hardis est et de fier coraige / Et molt a en lui vasselaige / Et si est bien enparentés. » (*RE*, v. 1911-1917)

d'abondance, apparaît dans la construction de la découverte des mûres. D'abord, Renart, qui après avoir imploré Dieu de l'envoyer dans un lieu où il trouverait à manger, arrive à « une fosse / qui molt estoit parfons et grans » (*RE*, v. 268-269). Naturellement, vu son espoir de voir sa prière exaucée, il s'y arrête « longuement [...] por esgarder que deens ot » (*RE*, v. 272-273) Mais « quant assés esgardé ot, / vit qu'ele fu de ronches plainne / si durement que a grant painne / i Paroit il se ronces non » (*RE*, v. 274-277). D'abord, il y a le vide du fossé, profond et grand. Puis, à force de regarder, quand on a *assez* regardé, le vide se révèle rempli, mais rempli de ronces, plantes agressives et non comestibles. C'est au troisième regard, quand « tant a esgardé environ », que Renart « vit que meures i ot tant / que onques mais en son vivant / n'en avoit tant veü ensamble » (*RE*, v. 278-281). L'abondance n'apparaît qu'à la fin du parcours d'observation, non pas comme une gratuité généreuse, immédiatement accessible, mais comme un élément lointain, à la réalité incertaine, situé par-delà le voile de la misère, représentée ici par les ronces. C'est à peine si on aperçoit les mûres, et leur abondance n'est qu'illusoire, car elles sont hors d'atteinte. Pour les attraper, même la ruse de Renart fait défaut. Ce qui fonctionne habituellement avec les autres animaux ou avec les villageois se révèle complètement inefficace face à la nature : « Je suis fox qui ici demeure, / dit Renart en quittant les lieux, / que je ne menjus nule meure. / N'en manjai lonc tans a passé / Et par mon chief je l'ai voué / Que je n'en menjerai jamais. » (*RE*, v. 331-335) L'accès à l'abondance, relégué à un lointain passé, est définitivement barré. Ici, Renart fait l'expérience directe de la nécessité qui gouverne partout ailleurs ses actions, bien qu'indirectement. Habituellement, les ressources, produit du travail des animaux

ou des humains, sont relativement faciles à acquérir pour lui, car elles se trouvent dans un contexte social où la tromperie est fonctionnelle. Cette confrontation avec la nature le met en rapport direct, sans intermédiaire social, sans lois à briser ni confiance à tromper, avec la Nécessité, représentée par le barrage infranchissable qui le sépare des mûres. On ne peut tromper la nature, on ne peut ruser contre la nécessité : elle commande une résignation complète, une obéissance totale.

Immédiatement après avoir passé son chemin, Renart rencontre Rooneel dans un épisode qui, selon Strubel, « constitue le maillon le plus faible de cette chaîne : le conteur semble faire du remplissage » (p. 1247). Rooneel, qui gît au pied d'un arbre, « avoit esté batus / d'un vilain si fort et frapés / A poi n'avoit esté tués; / Ne pot movoir ni ié ne main » (*RE*, v. 344-347). Renart se dirige vers lui, pour le prendre dans un autre de ses *engins* cruels, respectant les motifs usuels de la renardie. Toutefois, ce qui nous intéresse ici, c'est l'incursion du souvenir de la nécessité dans la mécanique de la renardie. En se dirigeant vers le chien, juste avant de bondir sur lui, on précise que Renart « mout est dolans et coreciés / des meures ou il ot failli » (*RE*, v. 350-351). Le premier épisode de méchanceté pure de la Branche XVI, si on exclut un tour bénin joué à l'ami Isengrin plus tôt, a lieu tout de suite après l'échec des mûres et, pour encore ramener l'attention sur cette filiation, le conteur le rappelle juste avant le déploiement de la mécanique narrative bien connue des pièges de Renart. La violence, dans la Branche XVI, survient directement après la confrontation avec le vide de la nature et le barrage des ronces de la nécessité.

Le caractère rebelle de Renart trouve dans les mûres son asymptote : il ne pourra jamais triompher complètement de la

nécessité, jamais atteindre la satisfaction complète. À ce sujet, Luke Sunderland parle, pour décrire l'amoralité rigoureuse du *Roman de Renart*, d'une éthique de la pulsion : « The drive is a constant, pulsating force that can never be satisfied and that is not subject to bodily rhythms. The purpose of the drive is not satisfaction through the attainment of any particular object, but rather the very process of circling the object. »⁶ (2010, p. 159) La pulsion est ce qui demeure une fois le besoin satisfait, le surplus utopique caché derrière la barrière des ronces et à jamais inaccessible. Ce qui avait été jusqu'ici une épopée de la faim devient un roman du désir. Et c'est exactement la trajectoire que prend la Branche XVI, de la renardie à la parodie, du *slapstick* alimentaire au jeu d'intertextualité libre et circulaire. « The real purpose of the drive, poursuit Sunderland, is not some mystical goal of full satisfaction, but to return to its circular path, and the real source of enjoyment is the repetitive movement of this closed circuit. »⁷ (p. 159) Mais ce circuit de la pulsion ne peut exister pour soi que si la nécessité est dépassée. En effet, la faim, parce qu'elle oblige la réalisation des désirs, est une expérience anticivilisationnelle radicale. Elle ne permet aucune tension, aucune jouissance. Renart ne peut obéir correctement à la pulsion qu'à deux conditions. Il doit d'abord avoir fait l'expérience de l'objet inaccessible, qui barre la route à toute

⁶ « La pulsion est une force pulsatile constante qui ne peut jamais être satisfaite et qui n'est pas sujette aux rythmes corporels. La raison d'être de la pulsion n'est pas l'atteinte d'un objet en particulier, mais plutôt le processus même de gravitation autour de l'objet. » (Nous traduisons)

⁷ « La véritable raison d'être de la pulsion n'est pas l'atteinte mystique d'une satisfaction totale, mais bien le retour à son chemin circulaire en circuit fermé. C'est ce mouvement répétitif qui est la véritable source du plaisir. » (Nous traduisons)

transcendance. Une fois cette condition remplie, il peut déployer sa violence gratuitement, sans attendre de gains alimentaires, comme l'illustre le piège inutile qu'il tend à Roonel.

La parodie, récit émancipé

La seconde condition pour entrer pleinement dans l'utopie pulsionnelle-textuelle de la chevalerie, c'est l'émancipation complète du besoin, ce par quoi se conclut justement la première partie de la Branche XVI : le vol d'un épervier, qui va chasser à sa place et beaucoup plus efficacement que lui, permet à Renart de capturer des canards autant qu'il en veut (*RE*, v. 1554). Cet outil aristocratique automatise son rapport à la faim, comblée à mesure qu'elle survient. « Qu'iroie lonc conte tenant? » (*RE*, v. 1591), conclut le narrateur, « quatre anes prist en un tenant » (*RE*, v. 1592 et suivants) Pourquoi, en effet, continuer le récit lorsque la faim est battue, lorsque la nécessité disparaît ? Comment la renardie pourra-t-elle se poursuivre après la disparition de ses bornes usuelles ? Parce que Renart a fait l'apprentissage de la nécessité brute de la nature, qu'il a connu à la fois la violence du besoin et un objet de désir inaccessible, il a finalement développé une technique pour se libérer du besoin et exister librement dans un univers pulsionnel dépourvu de rapport à la nécessité. C'est cet autre monde où le conteur dirige ce héros qui permet de poursuivre le récit une fois l'histoire de Renart terminée pour de bon. Mais il se poursuit par l'abandon de la renardie, du récit animalier, par l'anthropomorphisme total de ses personnages, décrié par

les critiques de la branche comme étant une transgression des règles du *Renart*. Après l'épisode de l'épervier, Renart se bat en duel contre Tardif le limaçon, dans un combat de chevaliers classique, avec lances et chevaux, épées et boucliers. Sans ruse, par la simple prouesse, Renard tue Tardif comme un chevalier en tue un autre : « quant Renars le vit cheü / vers lui cort, si li tolt l'escu, / sel fiert dou tabo liés l'oreille / que la teste li fist vermeille. / Tout le vis li a escorché. / Lors li a tolu son espié [...] / Si li lance par mi le cors; / mort l'a, puis monte, si s'en vait. » (*RE*, v. 1633-1642) Pour un lecteur du *Renart*, le contraste est frappant avec les scènes de bataille habituelles, où les animaux souffrent toujours à même leur corps animal, leurs blessures accompagnées de touffes de poil arrachées, de queues coupées ou de museau écorché⁸. Ici, Tardif, la bête la moins anthropomorphe du roman, saigne de la tête et meurt en chevalier. Le roman a changé de base.

À la lumière de cette transformation, les différents moments de la première partie de la branche apparaissent comme le produit d'une composition nécessaire, qui permet de suivre point à point Renart sur le chemin de la transformation. Cette nécessité de la composition se double de la figuration de la nécessité dans le motif des mûres inaccessibles, seule confrontation de Renart avec la nature. Une fois la faim apaisée par le vol de l'épervier, Renart s'émancipera de sa forme et de son univers pour parvenir dans un monde courtois truffé de

⁸ Voir la déconfiture de Brun l'Ours à la branche X, v. 642-652 : « Taste et retaste et tire et sache, / Estent la pel, rompent les vaines, / Tant a sachié que a grant painnes / Fant li cuirs et la teste qasse; / Mes del sanc i lessa grant masse, / La piau des piez et de la teste. / Onc nus ne vit si lede beste : / Le sans li coule du musel, / En tot son vis n'a tant de pel / Dont l'en peüst fere une borse. / Einssi s'en va le filz a l'orse [...]. »

jeux parodiques et intertextuels. Pour mieux rappeler la condition de possibilité de ce tournant ludique, au début de la partie courtoise de la branche, on dépeint Renart chevauchant sont faucon à la main : « son faucon desis son puing tint / Molt ressemble bien home apert » (*RE*, v. 1688), « desus son puing le faucon porte, / En aler forment se deporté » (*RE*, v. 1709) Celui qui était parti en quête pour empêcher la disparition de son avenir a finalement trouvé, par l'émancipation face à la nécessité, un autre monde où s'investir. Il peut alors briser le cycle de la faim, la perpétuation de l'animalité. Les morts d'Hermeline et de l'enfant qu'elle portait viennent confirmer cette transformation irrévocable : il n'y a pas de retour dans l'univers animalier du besoin. Dès qu'il apprend la nouvelle, Renart transfère sa lignée à la cour : « Biaux filz, mais alés tote voie / arriere, si ne demorés / et vous deus freres m'amenés / a la court Noblez li lions. / Tous trois chevaliers fos ferons. » (*RE*, v. 1763-1740) Dans le monde courtois, la méchanceté de Renart peut sortir de l'exiguïté narrative des scènes de renardie pour gagner le grand monde intertextuel des romans de chevalerie.

Dans son étude sur l'intertextualité de la deuxième partie de la Branche XVI, Robert Bellon montre « l'intention parodique plus large, globalisante si l'on peut dire » qui y règne :

Le conteur réécrit à sa façon, tout en l'intégrant dans un récit à tonalité épique (guerre contre les Païens, puis siège du château du roi) tout un épisode bien connu de la saga arthurienne : la révolte de Mordret et l'usurpation du trône par celui à qui le roi avait confié la régence du royaume durant son absence. (2008, p. 1-2)

En effet, dans la guerre contre les païens qui se prépare, le conteur reprend des motifs épiques comme le catalogue⁹ et

⁹ Les deux armées ennemies sont présentées à tour de rôle, d'abord l'armée païenne, formée d'animaux exotiques (v. 1770-1781), ensuite l'armée

les combats sanguinaires (« Tyecelins tint ou poing l'espee / qui ot le branc clerc et moulu. / S'a un escorpïon feru, / la teste li cope et les piés. » (RE, v. 2090-2093), dont la grandeur est systématiquement diminuée par la nature animale des combattants, comme en témoigne l'entrée en guerre majestueuse de Frobert le grillon : « Quant Frobers li gresillonz saut, O lui de sa gent a plenté. / Molt par sont cil mal atrapé, / Plus de vint mile ocis en ont. » (RE, v. 2214-2217) Tandis que les insectes triomphent sur le champ de bataille, Renard, resté à la cour pour veiller sur le palais, devient un hybride de Lancelot et de Mordret par la relation d'amour qu'il entretient avec Fièrre, puis par la trahison qu'il prépare : « Renart qui fu molt mal senés / fu remés avoec la roïne / Qui l'aimoit d'amoureuse treine / et longement l'avoir amee », (RE, v. 2001-2005), « Un petitet s'est porpensés / A soi meïsmes et a dit / Que se Damedieus li aït, / Empereres sera et rois. » (RE, v. 2304-2308) Ce second passage, qui convoque les moments les plus forts du cycle arthurien (la trahison de Mordret, l'adultère de Lancelot et de Guenièvre), est introduit par une formule de séparation typique des romans en prose : « Ci luex vous lairons dou roi, / Si vous redirons de Renart. » (RE, v. 2300-2301) Le héros de la renardie, une fois transposé dans l'univers parodique du roman courtois, incarne ses plus sombres figures. Sa méchanceté brute, raffinée par l'intertexte arthurien, devient, en investissant la figure de Mordret, un élément clef du déroulement narratif du cycle arthurien et, par là, accède à un statut tout autre que la tromperie du *Renart*.

chrétienne, formée d'animaux conventionnels (v. 1794-1818). Le contraste faunique parodie ici l'esthétique manichéenne des chansons de geste, où les païens sont dépeints comme le négatif des chrétiens.

La fin de la renardie

La véritable fin du *Roman*, ce n'est pas la *Mort Renart*, impuissante à clore le récit de l'anti-héros qui ruse même contre son propre décès, mais l'émancipation vis-à-vis du besoin, qui permet l'humanisation du héros et sa translation dans l'univers de la chevalerie. Renart, qui délaisse le monde animal du besoin, découvre en même temps celui, humain, de la pulsion. Le surplus pulsionnel qu'il a découvert avec les mûres, objet inatteignable autour duquel on ne peut que tourner, dans un mouvement répétitif en circuit fermé (Sunderland, voir plus haut), lui permet de continuer d'exister malgré l'extinction de sa faim. Textuellement, on pourrait appeler parodie ce mouvement circulaire autour de l'objet. La parodie qui n'atteint jamais directement l'essence du récit, qui ne s'empare pas de son identité, mais reste toujours en périphérie et propose des variations et des revirements, des jeux intertextuels sans fin. Le mouvement parodique, sans but nécessaire, est la tromperie de Renart utilisée non comme moyen mais comme fin, la ruse pour la ruse. Elle dévoile ainsi le monde idéalisé de la cour non pas comme le royaume du bien et la fin de l'histoire, mais comme un lieu permettant la variation libre du texte sur ses divers thèmes. Ainsi, *Renart Empereur*, par son éloignement soudain des canons du *Roman*, met en lumière une caractéristique fondamentale du *Roman de Renart*, à savoir que cette œuvre, qui s'élabore autour du thème de la faim, est l'écriture de la nécessité, tandis que le roman représente celle de la contingence. Ainsi, tout comme la nécessité est le passé trouble de la liberté, héritière qui en porte encore les stigmates, le *Renard* est *l'autrefois* du roman.

Bibliographie

- BELLON, Roger. (2008), « Renart empereur : *Le Roman de Renart*, ms. H, Branche XVI : une réécriture renardienne de *La Mort le roi Artu ?* », *Cahiers de recherches médiévales (XIII^e-XV^e siècles)*, vol. 15, n^o 1, p. 3-17.
- GORDON, Sarah. (2007), *Culinary Comedy in medieval French literature*, Lafayette, Purdue University Press.
- STRUBEL, Armand (dir.). (1998), *Le Roman de Renart*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SUNDERLAND, Luke. (2010), *Old French Narrative Cycles: Heroism between ethics and morality*, Cambridge, Brewer, coll. « Gallica ».

Résumé

La Branche XVI du *Roman de Renart* est souvent décriée pour une construction qui serait arbitraire. Toutefois, l'interprétation des scènes qui se succèdent au long de la première partie révèle un récit organisé, centré sur la Nécessité et la quête de Renart pour s'en émanciper. C'est dans ce rapport avec elle qu'apparaît la nature véritable de la méchanceté de Renart : une extension du besoin auquel le héros est acculé. Ce n'est qu'en s'émancipant de cette nécessité que le héros accèdera au roman, forme dans laquelle sa méchanceté deviendra, plus qu'une comédie redondante, le moteur de l'action d'un grand drame romanesque médiéval.

Abstract

The Sixteenth Branch of the *Roman de Renart*, often criticised for its supposed arbitrary construction. But with the interpretation of the scenes that constitute the first part of the Branch, we can see that it is in fact an organized narrative centered around Necessity, and Renart's quest to break away from it. We can then discover what lies underneath Renart's cruelty: an extension of his relationship with the most basic needs. Only when he can be outgrow necessity, can Renart gain access to the novel, a literary form where his cruelty can become, more than a redundant slapstick comedy, the agent of a great medieval drama.

La figure du méchant dans les nouvelles françaises du XVI^e siècle

Inès Ben Zaied
Université de Tunis

En tant que genre, la nouvelle française du XVI^e siècle semble, par certains de ces aspects conventionnels, étroitement liée à la morale. En effet, elle a emprunté différents motifs aux genres médiévaux, comme le fabliau ou l'exemplum¹. Les récits sont souvent truffés de sentences et de commentaires moraux². Au souci didactique chez certains conteurs de l'époque s'ajoute un souci de véracité attestant la sincérité du narrateur et

¹ Les exempla sont « des histoires édifiantes souvent tragiques utilisées par les prédicateurs pour mettre en garde les fidèles contre le péché » (Crescenzo, 2001, p. 83).

² On se réfère particulièrement à l'ouvrage de Witold Konstanty Pietrzak, *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires en France au XVI^e siècle* (2006).

l'authenticité de ses propos. La nouvelle est également associée à l'art de la conversation. Le plus souvent, il s'agit d'une « société conteuse »³ réunissant un groupe de devisants qui racontent des histoires pour se divertir et occuper le temps. D'ailleurs, un pacte de vérité unit ces derniers, malgré la diversité des voix narratives. Ainsi, en tenant compte de l'évolution qu'a connue le genre⁴ tout au long du siècle, on a choisi de limiter cette étude à quatre œuvres : Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore (environ 1531-1535), les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure Des Périers (1558), le *Printemps* de Jacques Yver (1572) et les *Nouvelles Histoires tragiques* de Bénigne Poissenot (1586).

Les nouvelles françaises du XVI^e siècle, considérées par Gabriel-André Pérouse comme des témoignages authentiques sur la société de l'époque⁵, évoquent la question des valeurs et de la portée des normes sociales et collectives sur l'homme de la Renaissance. Dans un monde en mutation qui est celui de la société du XVI^e siècle, elles dénoncent les préjugés, dévoilent la violence et la cruauté humaines et remettent en question certains comportements sociaux. Elles posent également le problème de la justice, humaine et divine. Le récit bref à la Renaissance engage un débat sur la punition ou pas du méchant, compte tenu de sa volonté de faire du mal et de nuire

³ En optant pour « l'histoire-cadre », certains auteurs comme Jeanne Flore, Marguerite de Navarre et Jacques Yver se sont inspirés du *Décameron* de Boccace.

⁴ À la Renaissance, les frontières entre les genres narratifs n'étaient pas encore délimitées. En effet, « du XVI^e au XIX^e siècle, les termes de conte, nouvelle, fabliau sont employés sans grande rigueur » (Rullier-Theuret, 2006, p. 25). Cependant, pour plus de précision quant à quelques exemples cités, on désignera les mots « nouvelle », « conte » et « histoire tragique », respectivement, par N, C et HT.

⁵ Voir *Nouvelles françaises du XVI^e siècle : Images de la vie du temps* (1977).

aux autres. Ce type de personnage ne constitue-t-il pas une menace contre l'ordre établi ? Quel rôle joue-t-il dans l'élaboration du dessein narratif et didactique de ces œuvres ? S'agit-il, pour ces conteurs, de rétablir l'ordre collectif ou de le briser, le rompre ? En interrogeant, d'emblée, le lien entre le châtement du méchant et la portée édifiante de la nouvelle, on tentera de montrer, par la suite, qu'il est également question d'une perception particulière du mal. Ce faisant, on se penchera sur le paradoxe relatif à l'impunité du méchant.

Le châtement du méchant ou la portée édifiante de la nouvelle

Dans la majorité des recueils de nouvelles du XVI^e siècle, la vocation didactique se mêle au plaisir de raconter⁶. Dans le prologue du *Printemps*, Jacques Yver s'adresse « aux belles et vertueuses damoiselles de France » (1974, p. III), en confirmant la portée édifiante de son œuvre. Il se propose pour but de « louer le bien et blâmer le mal, pour l'adresse des humains, auxquels chacun par la parfaite loy de Nature est obligé de servir » (1974, p. III). Dans la deuxième nouvelle de ce recueil, les devisants se réjouissent de la punition de Ponifre, jugé coupable pour avoir commis tant de péchés. En fait, ce personnage se comporte de la façon la plus indigne et la plus abjecte afin de piéger Fleurie, la fille de son patron. Il recourt à la ruse pour la violer et parvenir à son dessein de l'épouser. Ainsi, pour sauvegarder les convenances, les parents de l'héroïne se trouvent obligés de la marier à son agresseur. Certes, punir le coupable permet d'assurer le rétablissement de

⁶ « L'association entre plaisir et profit est une justification indispensable de la pratique littéraire, et de la narration en particulier. » (Arnould, 2003, p. 95)

l'ordre et de répondre au caractère exemplaire de la nouvelle. La devisante dénonce « la malice des hommes si dextrement pratiquée par Ponifre » (Yver, 1974, p. 125). Le châtiment de celui-ci s'avère donc mérité, d'autant plus qu'il avait trahi la confiance de son maître :

Et suivant ceste franche confession faite en presence de tesmoings irreprochables, resquist la main de justice pour avoir reparation du tort et deshonneur qu'elle avoit enduré, si qu'à son instante requeste nostre yvrongne et les servantes par luy nommees furent mises en prison estroite. (N2, p. 116)

Après avoir découvert cette supercherie, Fleurie se venge de son mari qui l'avait enivrée en le jetant dans le feu. Cet élément, symbole de l'enfer, suggère le caractère diabolique du comportement de Ponifre, dont la fin est très significative. Le personnage a eu recours à la magie et à la sorcellerie, et c'est pour cela qu'il a été sévèrement puni. Les chambrières qui étaient complices de ce dernier dans son acte criminel subissent également le plus cruel des châtiments, étant « condamnées à estre bruslées vives, pour leur livrée des malheureuses nopces, dont elles avoient esté cause » (Yver, 1947, N2, p. 117). Pourtant, malgré la vengeance, l'héroïne ne parvient pas à apaiser son âme tourmentée. Et, pour mettre fin à sa vie, elle se sert du même outil dont a usé son agresseur pour commettre son crime et abuser d'elle. Elle se suicide en buvant du vin brûlant afin de condamner davantage Ponifre ainsi que son comportement immoral.

Dans les nouvelles françaises du XVI^e siècle, le personnage du méchant peut appartenir aussi bien à la haute qu'à la basse société. Ce type de personnage illustre les faiblesses et les travers de l'homme, étant incapable de contrôler ses instincts et ses désirs déréglés. Dans la troisième

histoire du *Printemps*, le prince Adilon, follement amoureux de Clarinde, est jaloux de son rival, qu'il décide d'écarter, quitte à se débarrasser de lui. Il offre à ce dernier une pomme empoisonnée qui causera par la suite la mort de l'héroïne. Le narrateur met en évidence les conséquences néfastes du comportement du personnage masculin sur le déroulement des événements et l'accélération du processus tragique. Il est donc clair que « la lubricité répugnante de Ponifre [et] la jalousie vengeresse d'Adilon provoquent l'irruption du mal dans l'univers idéalisé où vivent leurs victimes chastes et innocentes » (Marczuk, 1995, p. 253).

Dans l'histoire tragique qui se définit comme un récit bref véridique, à visée didactique et à tonalité pathétique, les comportements nocifs de certains personnages sont fortement condamnés. Très souvent, il s'agit d'actes non dépourvus de violence et de cruauté, qui sont présentés comme des crimes. Ainsi, les voyous et les gueux sont loin d'être des figures sympathiques dans les *Nouvelles Histoires tragiques* de Bénigne Poissenot (1996). Pour les désigner, le narrateur opte pour un vocabulaire à connotation péjorative : « ces coquins » (HT1, p. 114), « ces pendards », « ces magots », « ces marauts » (p. 115), « les villains », « ces barbares rustiques » (p. 116), « ce bouc lascif » (p. 118); ce qui lui permet de mettre l'accent sur la grossièreté et la barbarie de ces brigands. Ces malfaiteurs se montrent insensibles à l'égard des supplications d'Elinde, qu'ils ont décidé de violenter, après avoir tué son amoureux : « Car pensant avoir prins le plus humain et traitable, elle le trouva double villain et aussi farouche que s'il eust esté engendré de quelque tigre, ou autre beste plus cruelle. » (HT1, p. 116-117)

Dans la deuxième histoire tragique du même recueil, Maximilien triomphe de ses ennemis, qui sont qualifiés de « trahistres et meurdriers » (p. 138). La fougue dont témoignent les alliés du Prince d'Autriche, déterminés à châtier les coupables, transforme la scène en véritable spectacle :

Et de ce faict, se jettans en avant, l'un avec son hallebarde, les autres leurs espées traites, chacun prenant les armes qui premierement luy venoient en main, alloient se rier du cul et de teste sur ceste cryarde et mal ordonnéz troupe de pasteurs, bien deliberez d'en faire une belle boucherie... (p. 140)

L'oxymore « une belle boucherie » ainsi que les termes « hallebarde », « espées » et « armes » révèlent le caractère sanglant de la scène. Néanmoins, le Prince Maximilien écarte tout esprit de vengeance en livrant ces bandits à la Justice pour qu'ils soient sévèrement punis. Les conteurs insistent généralement sur le besoin de récompenser les bons et punir les méchants :

Tous ceux qui avoient participé au pernicieux et damnable conseil d'une telle si grande meschanceté en portèrent la paste au four, et furent grièvement punis selon qu'un faict tant villain et detestable qu'estoit celuy de ceste inhumaine entreprise bien le meritoit. (Poissenot, 1996, p. 141)

Les expressions « portèrent la paste au four » et « meritoit » montrent que l'équilibre est enfin retrouvé grâce au respect des normes et à l'accomplissement de la justice. La punition spectaculaire des coupables constitue un avertissement contre toute méchanceté. L'effet de théâtre que les devisants et /ou le narrateur cherchent à produire vise de prime abord à susciter chez le lecteur / spectateur les sentiments de terreur et de pitié :

Mais les accidens et diverses fortunes d'un homme excellent et renommé remplissent le lecteur d'admiration, d'attente, de

joye, de facherie, d'esperance, de crainte; et si l'issue en est bonne et notable, lors l'esprit du lecteur est remply d'une volupté grande par ceste joyeuse et plaisante lecture. (Poissenot, 1996, p. 46)

Il convient donc de tenir compte de la dimension esthétique de ces œuvres, qui misent sur le spectaculaire afin d'éveiller différentes réactions et plus d'émotions. Il est à noter que le ton pathétique est avant tout destiné à l'édification du lecteur. Dès le « Prologue », Bénigne Poissenot définit son projet didactique : « Les vices y sont blasmez, on y loue la vertu, on appelle bois ce qui est bois, pomme ce qui est pomme; et n'y peut-on licitement desguiser ou masquer d'une fardée vertu ce qui n'est ny vertueux ny louable. » (*ibid.*, p. 49). C'est l'occasion pour l'auteur de mener « une réflexion sur les effets éthiques des histoires tragiques et sur le paradoxe de la représentation édifiante du mal » (Arnould, 2003, p. 107). On comprend donc que les nouvelles françaises du XVI^e siècle mettent souvent en scène des personnages nuisibles afin de les condamner et d'inciter le lecteur à éviter de tels comportements néfastes, confirmant de ce fait la portée didactique des histoires racontées.

Une perception particulière du mal

Après avoir tenté de mettre en lumière le rôle que joue le méchant dans la visée moralisatrice du récit bref à la Renaissance, il est dès lors possible de montrer comment ces conteurs ont donné un autre visage à ce type de personnage. Certes, la dimension morale est particulièrement suggérée par la critique des défauts, notamment la méchanceté, dont relèvent également la vengeance et la jalousie. Cependant, il existe une

vengeance légitime pour un tort qui a été subi. Tel est le cas de la nouvelle 90 du recueil de Bonaventure des Périers, où le mari se venge de la façon la plus atroce de sa femme adultère. Mis à part les histoires facétieuses de cocuage qui marquent le recueil, cette histoire se distingue des autres récits par son dénouement tragique. Le narrateur met l'accent sur l'image terrifiante du mari, qui se fait lui-même justicier. Toutefois, il refuse de prendre position et se contente de se référer à l'opinion commune pour juger le comportement de la femme adultère : « Plusieurs ont esté d'opinion que, quand une femme fait faulte à son mary, il s'en doit plustost prendre à elle, que non pas à celui qui y ha entrée : disant que qui veult avoir la fin d'un mal, il en fault oster la cause » (Des Périers, 1997, N90, p. 308). En fait, l'adultère est généralement perçu comme un comportement blâmable ; pourtant, le châtement infligé par le gentilhomme à son épouse, dans ce conte, s'avère d'une extrême cruauté :

Tellement que ladicte damoiselle estant surprinse de peur, empeschée d'accoustremens, et le lieu difficile, tomba du premier coup en l'eau : dont le mary s'estoit tenu loing, tout expressement avec son valet, pour laisser venir la chose au point qu'il avoit premedité : si bien qu'avant que la povre damoiselle peust avoir secours, elle fut noyée suffoquée en l'eau. Voyla une maniere de se venger d'une femme qui est un peu cruelle, et inhumaine. Mais que voulez vous ? Il fache à un mary d'estre cocu en propre personne. (*Ibid.*, p. 312)

Le mari tue sa femme adultère juste pour venger son orgueil et préserver son honneur. L'emploi des adjectifs « povre », « cruelle » et « inhumaine » révèle l'indignation du narrateur devant une telle méchanceté. L'histoire est bien différente de celle de la nouvelle 6, où le mari, aussi indulgent qu'impatient, pousse sa femme à se repentir.

Même si le discours du narrateur, dans la nouvelle 90, occupe une place beaucoup plus importante que l'anecdote racontée, l'auteur ne vise pas forcément la portée morale de l'œuvre en mettant en scène un tel type de personnage. Les *Nouvelles récréations et joyeux devis* sont avant tout des contes pour rire. Le conteur, lui-même, explique parfaitement son intention dans la « Première Nouvelle en forme de preambule » :

Il n'y ha point de sens allegoricque, mistique, fantastique. Vous n'aurez point de peine de demander comment s'entend cecy ? comment s'entend cela ? Il n'y fault ny vocabulaire ne commentaire... Quant à moy, je ne suis point si scrupuleux. (p. 15)

Ainsi, il n'attribue à son œuvre aucune visée didactique. Dans la nouvelle 79, Bonaventure des Périers aborde la question de péché sans pour autant condamner clairement le personnage du curé ou donner un caractère moralisant à son récit :

Le povre curé s'en alla mauvais marchand de son blé, estant blessé en la jambe, et ayant perdu sa gibeciere et son argent. Il y en ha qui sont si scrupuleux, qui diroyent que c'estoit de peché de vendre les biens de l'eglise : mais je ne dy rien de cela, j'ayme mieux vous faire un autre compte. (p. 282)

On remarque l'ironie du narrateur dans l'emploi de l'expression « povre curé ». Pour Lionello Sozzi, « le conteur vient à peine d'avancer, à mots couverts, une remarque critique et polémique sur le sujet brûlant du commerce des biens ecclésiastiques » (p. 408).

Bonaventure des Périers refuse de prendre parti et garde ses distances, permettant au lecteur de juger lui-même des différentes situations. Dans la nouvelle 50, le fils égoïste

maltraite son père et ne le respecte pas. Il « estoit escarbilhat, et faisoit du soudart à la maison comme s'il eust esté le maistre » (p. 202). On est bien loin des relations familiales fondées sur l'affection, la révérence et l'amour filial. Pour Maître Arnaud, héros de la nouvelle 24, l'argent est « la clef du mestier » (p. 114). Pourtant, il s'agit bien d'un voleur doté de toutes les qualités humaines et dont le caractère atypique ne répond plus à la vision manichéenne régissant l'univers romanesque. En effet, ce personnage vole « la hacquenée d'un Italien » (p. 114) dont il se sert pendant des mois; puis il la restitue à son propriétaire, envers lequel il se montre gentil et généreux. Ce dernier ne manque pas de le remercier et devient même son compagnon. Ainsi, grâce à cette stratégie, Maître Arnaud rétablit l'ordre en évitant d'aller en prison.

Dans ce genre de récits, la perception du mal semble parfois problématique. Dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore (1980), Vénus se venge de Méridienne, qui avait rejeté l'amour de Pyrance et avait causé sa mort. Néanmoins, elle n'est pas perçue comme un personnage méchant. Certes, la devisante reconnaît la cruauté d'un tel acte⁷, mais elle rappelle au lecteur la nécessité de punir Méridienne et de venger sa victime. Dans le premier récit du même recueil, il s'agit d'un vieillard hideux et repoussant qui enferme sa femme dans un château. Pyralius représente le mari vieux, laid et jaloux, symbole de « la tyrannie conjugale »; il incarne la figure du méchant par excellence. D'ailleurs, la devisante peint un portrait caricatural du personnage, qui « se trouvoit si difforme et malheureux en

⁷ « O spectacle certes d'incredible amertume, et de cruauté execrable ! O calamité avant ces jours non ouye ! O punition cruellement estrange ! O theatre au veoir horrible, au considerer hydeux, d'endurer et souffrir espoventable ! » (Flore, 1980, C2, p. 153)

beaulté qu'il ressembloit plustost quelque monstre, que non pas homme humain » (C1, p. 102).

À la fin de la nouvelle, le château « Jaloux » où était emprisonnée Rosemonde par son époux devient le « Palais de joye et assurance » (C1, p. 123), après sa libération par le chevalier Andro. C'est également dans ce même lieu que les deux amants s'unissent pour célébrer leur amour ainsi que leur victoire sur le « méchant » Pyralius, qui s'enfuit lâchement du château et finit par se suicider. La victoire des amoureux est perçue par la devisante comme une victoire sur les forces du mal.

Dans les *Contes amoureux*, on assiste à la punition du mari jaloux, mais aussi à la punition de tous ceux qui refusent d'aimer. La vengeance de Vénus, aussi cruelle qu'elle soit, acquiert un caractère légitime. L'« ambiguïté didactique » (Beaulieu, 2004) de l'œuvre de Jeanne Flore nous pousse à nous interroger sur la perception du mal dans ce genre de narration. La soumission à la loi toute-puissante d'amour semble une condition *sine qua non* pour être sauvé et échapper à la punition : ceux qui n'obéissent pas à la loi d'Amour sont considérés comme méchants, nuisibles, et seront donc sévèrement châtiés.

La Justice ou l'impunité du méchant

Ces conteurs, dont le souci est de rétablir l'ordre social perturbé, engagent un débat moral sur la possibilité de punir le méchant ou pas. Certains commentaires semblent même en contradiction avec la vision morale que ces œuvres se donnent. Dans les *Nouvelles histoires tragiques*, les bandits qui se sont

attaqués aux deux amoureux échappent au châtiment. Pour Poissenot, le rétablissement de la justice n'est pas forcément garanti :

Au livre où j'ay leu l'histoire de Floridanus et Eliude, il ne se dict rien si les malfaiteurs furent punis ou non; seulement est dict qu'ils enterrerent le corps de Floridanus en un jardin, sans aucune mention de ce qu'ils firent de celuy d'Eliude et de ce qui s'ensuivit de ce faict. (HT1, p. 119)

Par ailleurs, Bonaventure des Périers consacre, aux coupeurs de bourse, trois récits différents, à savoir les nouvelles 79, 80 et 81. Il ne condamne pas ces personnages; au contraire, il ne manque pas de louer leurs qualités et de raconter leurs exploits. Selon le conteur, « il n'y ha pas de mestier au monde qui ayt besoing de plus grande habileté que celuy des coupeurs de bourses » (N79, p. 279). Cependant, malgré leur adresse et leur ruse, ces derniers n'échappent pas à la punition; « ainsi que sont ceulx du mestier tousjours attrapez, tost ou tard : Car les regnards se trouvent tous à la fin chez le peletier » (N81, p. 288).

En racontant ces histoires, le narrateur ne cherche pas toujours à apporter une solution juste et équitable au problème posé. Dans la nouvelle 20, il ne se soucie guère de l'arrestation des voleurs qui ont commis un meurtre :

Ainsi les povres gens eussent esté penduz à credit, n'eust esté que quand ils virent que c'estoit à bon escient, ilz commencerent à parler le latin de leur mere : et à dire qu'ilz estoient. Le prevost qui les veid jeunes et peu fins, congneut bien que ce n'avoit pas esté eulx : et les laissa aller, et fit la poursuite des volleurs qui avoyent faict le meurdre. Mais les trouva il ? Et qu'en sçay je mon ami ? je n'y estois pas. (p. 101)

Les phrases interrogatives révèlent l'ironie du narrateur et rendent la scène plus amusante. Un tel dénouement entraîne

certainement la confusion du lecteur : en dépit de leur transgression de la loi, ces criminels ne seront pas forcément arrêtés ni remis à la justice. Peut-être s'agit-il d'une vision plus « réaliste » du monde, qu'on perçoit également dans la référence de l'auteur lui-même au proverbe « ainsi va le monde » (N59, p. 222).

La nouvelle 61 du même recueil dévoile l'insouciance et la négligence du prévôt et du greffier, décidant d'exécuter le brigand Jean Trubert et son fils pour avoir volé une jument. L'enfant, exécuté à tort, s'avère finalement innocent :

Jehan Trubert et son filz furent mis entre les mains du Prevost des mareschaux. Lequel Jehan Trubert ne tarda gueres que son proces ne luy fust fait, et son dicton signifié, qui portoit, entre aultres ces motz : « Jehan Trubert, pour avoir prins robé, un grand jument seroit pendu et estranglé, le petit *ovecques* luy. » Et là dessus, fit livrer Jehan Trubert et son filz à l'executeur de haulte justice, auquel il bailla son greffier qui n'estoit pas des plus scientifiques du monde. Quand ce fut à faire l'execution, le bourreau pendit le pere hault et court, et puis il demanda au greffier que c'est qu'il falloit faire de ce jeune gars. Le greffier va lire la sentence, et apres avoir bien examiné ces motz « le petit *ovecques* » ha dict au bourreau qu'il fist son office : ce qu'il fit, et pendit ce povre petit tout pendu, et l'estrangla, qui estoit bien pis. (p. 227)

L'exécution rapide du père et de son fils constitue une dénonciation de l'état de la justice à l'époque. La confusion du greffier ayant mal compris le sens du jugement entraîne la pendaison du petit garçon. On rappelle que cette sentence visait surtout à dissuader l'enfant de suivre l'exemple de son père. Or, une simple erreur linguistique a engendré un fait immoral. Cet acte cause la mort d'un enfant innocent et amplifie les dangers de l'absence de communication qui mènent parfois au chaos. En insistant sur l'incompétence des institutions, Bonaventure des

Périers pose le problème de la justice au XVI^e siècle. À travers la satire des hommes de loi, il critique une certaine méchanceté à l'égard du peuple.

Très souvent, ces conteurs distinguent la Justice divine, idéale et universelle, de la loi humaine, imparfaite, voire corrompue. Ils mettent en scène des personnages fascinés par le mal, transgressant toutes sortes de normes. Dans la sixième histoire tragique, le narrateur met en relief les qualités de Maître Pelleteret, son précepteur, qu'il oppose à la lâcheté et à la cruauté de ses meurtriers, qui ne sont autres que des reîtres. En effet, Poissenot donne une image dévalorisante des Huguenots, qu'il associe aux voleurs et aux criminels. En défendant le parti catholique, il évoque ces derniers comme des êtres sans pitié, dépourvus de qualités humaines :

un de la troupe luy donna un coup de pistolle par la teste et le renversa par terre. Le pensant estre mort, ils poursuivirent leur chemin, le laissans gisant de son long sur terre. Guieres ne furent esloignez qu'il se leva, bien qu'il fust blessé à mort, et courut tant que ses pieds le pouvoient porter vers son village, mais les meurdriers l'ayans apperceu tournerent bride, et à grands coups d'estoc, le vindrent achever, luy traversant le corps de part en part. (HT6, p. 250)

Les détails évoqués mettent l'accent sur le caractère sanglant de la scène et révèlent la barbarie de ces monstres furieux et acharnés. Juste avant sa mort, le héros s'exprime dans un élan solennel : « Meurdriers du sang racheté par l'effusion du sang du fils de Dieu, Jesus-Christ, juste juge, jugera entre vous et moy, et ne laissera vos iniquitez impunies » (*ibid.*, p. 250). En fait, Maître Pelleteret est présenté comme un martyr, voire comme un saint, puisqu'il est assimilé au Christ.

Les propos qu'il adresse à ses futurs assassins, illustrant sa foi en la justice divine, se transforment en parole prophétique.

Finalement, Dieu permet la découverte du crime et la sanction des réîtres qui ont massacré Maître Pelleteret; le médecin qui a été mêlé à cette affaire malgré lui connaîtra, lui aussi, un sort funeste :

Afin qu'il ne restast rien pour la vengeance deue aux ombres d'un tant saint et devot personnage, le Medecin, au nom duquel on l'estoit venu demander, ores qu'il n'eust participé au conseil de sa mort, quelque temps après se rompit le col, devallant d'une chambre haute en bas, au chasteau d'un Chevalier de l'ordre, qui estoit de la religion, appelé monsieur de Precigny. (*ibid.*, p. 251)

Poissenot puise dans la morale chrétienne fondée sur la foi en la Providence divine. Le récit se termine par une double leçon, l'une concernant la grandeur de Maître Pelleteret, qui s'avère bon et pieux précepteur, l'autre concernant le triomphe de la justice divine, qui s'accomplit à travers la punition des coupables et le rétablissement de l'ordre.

Certes, la justice permet de restituer l'ordre. La punition sanctionne la faute et met fin au pouvoir du méchant. Le châtiment du coupable doit donc servir d'exemple au lecteur et ceci conformément à la portée didactique du genre. Cependant, pour les auteurs des histoires tragiques, «il n'y est plus seulement question de fustiger les vices du temps à la manière des moralistes, mais de représenter un événement qui blesse directement l'ordre social et la puissance justicière du prince » (Pech, 2000, p. 16). Dans son prologue, Poissenot condamne la brutalité et la méchanceté des hommes; il explique que ces comportements nourris de haine et d'intolérance ne peuvent mener qu'à l'injustice :

Le passage de l'injustice, pour estre et devenir immisericordieux et sans pitié, n'estoit-il pas tres-facile et aisé? La cruauté ne s'ensuit-elle pas necessairement de l'immisericorde? De cruauté, les hommes ne viennent-ils à se degonder, pour se rendre brutaux comme bestes brutes et farouches, et ne perdent-ils totalement le chois et election que les plus advisez et prudens retiennent en la police d'une Republique et en l'administration d'affaires d'estat? (p. 56)

Les phrases interrogatives et le vocabulaire choisi attirent l'attention du lecteur sur les crimes commis par les hommes. En rêvant d'un monde meilleur, le conteur suggère la nécessité de mettre fin à la cruauté afin de rétablir la justice et de réaliser la paix.

La violence collective, qui se traduit dans des actes terribles et sanglants, fait naître chez les hommes les sentiments d'angoisse et d'insécurité. L'obsession du monde renversé est de ce fait due à une vision pessimiste du monde et de la vie, telle qu'elle se présente dans ce genre de recueils où l'on prétend dénoncer les vices. Pourtant, dans différents récits, le méchant n'est pas forcément puni. Les cas d'impunité se multiplient aussi bien dans la nouvelle facétieuse que dans l'histoire tragique. Les codes moraux s'amalgament, entraînant le lecteur dans la confusion afin de lui offrir la possibilité de reconstituer lui-même ses propres normes.

*

À la lumière des textes qu'on a examinés, on peut constater la diversité de ces formes de narration ainsi que la pluralité des récits et des visions, à l'image d'une Renaissance qui oscille entre foi et doute, espoir et pessimisme, ordre et désordre, etc. Certes, la question morale a préoccupé ces auteurs, qui tentent

de mettre les hommes en garde contre toutes sortes de vices. La punition du méchant, jugé coupable par le narrateur ou les devisants, est liée à la visée esthétique et pédagogique du genre bref au XVI^e siècle. Le châtement du coupable donne l'exemple au lecteur et lui permet d'en tirer une leçon de morale efficace. Les méchancetés, les haines, les vengeance et les crimes racontés illustrent une vision pessimiste du monde, confirmant l'impossibilité de concilier désirs individuels et exigences collectives.

Les nouvelles françaises du XVI^e siècle nous présentent une « galerie » humaine où se côtoient les bons et les méchants, où les valeurs s'enchevêtrent, où le bien et le mal se confondent parfois. Elles illustrent les confrontations entre les valeurs morales, les lois sociales et les instincts humains. D'ailleurs, certains aspects qui semblent de prime abord en contradiction avec le projet d'édification du lecteur rendent bien compte de la complexité du monde. Ces auteurs ont quelquefois joué sur le caractère ambivalent du message : l'ambiguïté morale s'avère une caractéristique du genre narratif bref, constituant ainsi l'un des aspects majeurs du renouvellement de la prose narrative de l'époque.

Bibliographie

- ARNOULD, Jean-Claude. (2003), « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI^e siècle », *Revue de l'histoire des religions*, n° 57, p. 93-108.
- BEAULIEU, Jean-Philippe. (2004), « L'ambiguïté didactique dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans Diane

- Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Champion, p. 27-55.
- CRESCENZO, Richard. (2001), *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Champion.
- DES PÉRIERS, Bonaventure. (1997), *Nouvelles récréations et joyeux devis*, édition établie, introduite et annotée par Krystyna Kasprzyk, Paris, Société des Textes Français Modernes.
- FLORE, Jeanne (1980), *Contes amoureux*, texte établi d'après l'édition originale (Lyon, 1537 env.) avec introduction, notes, variantes et glossaire par le Centre lyonnais d'étude de l'humanisme (CLEH), sous la direction de Gabriel-André Pérouse, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- MARCZUK, Barbara. (1995) « La femme protéiforme dans le *Printemps* de Jacques Yver », dans Evelyne Berriot-Salvadore (dir.), *Les Représentations de l'autre du Moyen Âge au XVII^e siècle. Mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 247-262.
- PECH, Thierry. (2000), *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : Les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion.
- PÉROUSE, Gabriel-André. (1977), *Nouvelles françaises du XVI^e siècle : Images de la vie du temps*, Genève, Droz.
- PIETRZAK, Witold Konstanty. (2006), *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires en France au XVI^e siècle*, ŁÓDŹ, WUŁ.
- POISSENOT, Bénigne. (1996), *Nouvelles Histoires tragiques*, édition établie et annotée par Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr, Genève, Droz.
- RULLIER-THEURET, Françoise. (2006), *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses.

SOZZI, Lionello. (1998 [1965]), *Les Contes de Bonaventure des Périers, contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints.

YVER, Jacques. (1974), *Printemps*, thèse dactylographiée de Susan Thomson, Paris-Sorbonne.

Résumé

Les conteurs de la Renaissance mènent différentes réflexions sur les conduites humaines. Ils affichent une préférence pour les questions morales. Cela est dû à la vocation didactique que la plupart d'entre eux prêtent à leurs œuvres. Ainsi, une série de dualités se développe, opposant la bonté à la méchanceté, l'amour à la haine, le bien au mal, etc. Le personnage du méchant est omniprésent dans les nouvelles françaises du XVI^e siècle. En violant la loi, il semble mériter le plus cruel des châtiments. Cependant, au-delà d'une dimension manichéenne du monde, la figure du méchant s'avère d'une grande complexité. On se propose d'examiner le rôle attribué à ce type de personnage compte tenu de la portée exemplaire de ce genre de récits. En s'intéressant à la représentation du mal dans la narration brève de l'époque, on s'interrogera sur la notion de justice et le besoin de rétablir l'ordre collectif.

Abstract

The Renaissance story tellers followed different courses in their thinking about the ways of men. They showed a preference for moral questions, and this was the result of the didactic purpose most of them attributed to their work. Hence a series of dualities developed, opposing kindness to malice, love to hatred, good to evil, etc. The character of the villain was omnipresent in the 16th-century French novellas. By breaking

the law, he seemed to deserve the cruellest punishment. However, beyond a Manichean view of the world, the figure of the villain is in fact highly complex. I examine the role given to this kind of character, taking account of the exemplary nature of this kind of narrative. By exploring the representation of evil in the short narratives of the period I look into the concept of justice and the need to re-establish collective order.

Méchanceté autofictionnelle dans *Folle* de Nelly Arcan

Rosemarie Savignac

Université du Québec à Montréal

Un homme amer publie sur Internet les photos sexuellement explicites que son ancienne flamme lui a envoyées. C'est la *revenge porn* ou la nouvelle façon de se venger de ceux qui nous ont quittés. Dévoiler l'autre au monde entier, par les réseaux sociaux, dans sa plus complète vulnérabilité. Plusieurs pays ont déjà adopté des lois visant à sanctionner ce phénomène. Qu'en est-il de la littérature ? Nelly Arcan, après avoir été quittée par un homme, dissèque dans un récit autofictionnel les tares, les obsessions, les fétiches sexuels de son ancien amant. S'il n'y a aucune image imprimée dans le récit, la revanche de Nelly Arcan met pourtant littéralement un être à nu. Les secrets

sordides divulgués correspondent-ils à la réalité ? Qu'en a vraiment à faire le lecteur, sauf s'il s'agit de l'amant d'Arcan lui-même, qui pourrait la poursuivre pour atteinte à la vie privée ? Également, l'auteure n'hésite pas dans son récit à divulguer ses propres dépendances. Elle y semble encore plus méchante et dure envers elle-même qu'envers quiconque. Infériorisée par son amant, ridiculisée dans sa peine d'amour, Arcan ne s'épargne pas elle-même. Nous analyserons donc comment la méchanceté littéraire, et plus particulièrement autofictionnelle, possède une autonomie face à la « réalité ». De plus, nous examinerons comment l'ironie caustique et la méchanceté d'Arcan sont utilisées comme des outils langagiers et stylistiques audacieux afin de renverser les inégalités au sein du couple hétérosexuel.

Méchanceté autofictionnelle : implications réelles

À l'automne 2006, deux ans après la publication de *Folle*, Nicolas Ritoux, qui a inspiré le personnage de l'amant français à l'écrivaine Nelly Arcan, répond à son ancienne amie de cœur afin de rectifier certains faits dans le magazine *Urbania*, publié à Montréal. Il écrit : « Contrairement à toi, je ne tire aucun plaisir à faire publiquement de la peine [aux autres]. » (2006, p. 31) Selon lui, Nelly Arcan, dans *Folle*, a exagéré certaines anecdotes, en a inventées d'autres, pour le faire paraître très mal. Là est le potentiel de méchanceté de l'autofiction : utiliser comme personnages de fiction des personnes réelles (de façon anonyme dans le cas d'Arcan, mais avec leur profession, leur nationalité, leurs relations, bref, tout ce qui permet de les identifier) et dire à leur propos la vérité ou non.

Commençons donc par circonscrire les implications littéraires de la méchanceté autofictionnelle dans *Folle*. Dans l'article « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », Yves Baudelle perçoit l'autofiction comme une stratégie éditoriale de controverse : « À l'évidence, l'hybridité du genre à la fois *auto*(biographique) et *fiction* permet de profiter de la demande soutenue du public pour toutes les formes de confession. » (2007, p.52-53) À cet égard, la thématique érotique répond bien à cette avidité du public pour le sensationnalisme. Elle permet de provoquer la curiosité ou l'indignation chez le lectorat. Ce thème, récurrent dans le deuxième livre d'Arcan, incite effectivement le lecteur à questionner la part de vérité dans l'autofiction avec une curiosité pernicieuse. Dans *Folle*, on tend à réduire à zéro l'espace de fiction, et ce, malgré l'appellation générique « récit » donnée au texte par les Éditions du Seuil. La narratrice-personnage du livre s'appelle Nelly Arcan et a déjà écrit un roman à succès intitulé *Putain*, à l'instar de l'auteure de *Folle*, Nelly Arcan, jeune écrivaine à succès. Devant un texte vraisemblablement tout à la fois factuel et fictionnel, le lecteur ne peut consentir qu'à un seul pacte de lecture : celui de l'autobiographie ou celui de la fiction. Dans cette perspective, Simon Harel croira que l'autofiction est une habile contrefaçon. Il écrit, dans *Attention écrivains méchants* : « On fera valoir que le "réel" de la fiction n'a pas à rendre de comptes à la réalité, que le discours possède son autonomie, son invention face aux réglementations diverses de la réalité. » (2010, p.49) Harel oppose ici le « réel » à la « réalité », distinction épineuse s'il en est. Le « réel » de la fiction ne s'encombre pas de la réalité des opinions, des polémiques et des rumeurs publiques. Par l'appellation générique « roman » ou « récit », l'auteur peut

ainsi se distancier des lois et des jugements juridiques¹. Évidemment, le journaliste français s'est retrouvé dans les traits du personnage d'Arcan; certaines de ses relations se sont également reconnues dans les pages du livre (Ritoux, 2006, p. 30-31). Cependant, les longs épisodes romancés de la relation amoureuse témoignent bien, selon Ritoux, de l'appartenance du livre d'Arcan au genre fictif. Il nie plusieurs éléments du récit publié par son ancienne amoureuse : « Je ne t'ai jamais giflée ou crachée [*sic*] dessus en baisant. Je t'ai attachée une fois à ta demande et avec la corde que tu m'as fournie. » (Ritoux, 2006, p. 31) C'est entre la parole d'Arcan et celle de Ritoux que le lecteur se voit forcé de choisir la « vraie vérité ».

Si l'autofiction interroge la frontière entre le réel et la réalité, elle rend également poreuses les frontières entre le privé et le public, entre l'intime et l'« extime ». Madeleine Ouellette-Michalska, dans *Autofiction et dévoilement de soi* (2007, p. 21), voit la confusion des territoires intimes et collectifs comme une des principales caractéristiques de l'ère postmoderne. Cette particularité s'applique bien à *Folle*. Le récit appartient au genre épistolier : la narratrice-personnage-auteure écrit une lettre très intime à son ancien amant. En publiant cette lettre, Arcan fusionne alors les espaces public et privé. La publication de la lettre et sa circulation physique en tant que livre ont donc la fonction d'une prise de parole publique.

¹ Précisons néanmoins que le genre fictionnel ne suffit pas à éviter toutes poursuites. Par exemple, Christine Angot a quant à elle été condamnée pour atteinte à la vie privée en 2013 pour son livre *Les Petits*.

Outils langagiers et stylistiques de la méchanceté

Dans la prose d'Arcan se détectent indéniablement une ironie vindicative ainsi qu'un éventail d'outils langagiers et stylistiques ironiques. Cette méchanceté caustique n'échappe pas à la principale tête de Turc du récit, soit l'amant français : « [T]a manière de me décrire en train de jouer les artistes au café en tentant de devenir l'énîème [*sic*] émulateur de Céline est aussi blessante que vraie (il n'y a que la vérité qui blesse). » (Ritoux, 2006, p. 31) Dans l'ouvrage *Le carquois de velours*, le postulat de Lucie Joubert est clair : « [L'ironie] permet aux femmes, traditionnellement "objets" d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir "sujets" ironisants. » (1998, p. 18) Ce renversement des rôles est manifeste dans *Folle* : Arcan devient sujet de son propre récit, transformant l'homme dominant en objet. Par exemple, Arcan écrit : « Ton écriture ne m'intéressait pas, mais toi, si. Ta beauté justifiait tout ce que tu écrivais. [...] De toute façon tout ce que tu faisais se faisait dans le cadre de ta beauté, tu étais comme le DJ Freak, dans ta virilité il y avait l'attrait de formes féminines. » (2004, p. 168-169) On assiste ici au renversement des valeurs masculines et féminines. La beauté de l'homme prend le pas sur son travail créateur, justifie même ses aspirations professionnelles. Alors que la beauté est plutôt une valeur traditionnellement féminine qui tend à objectiver les femmes, en faire la caractéristique première de l'amant renverse les codes des genres ou du moins les rend absurdes. L'expression « formes féminines » associée à « ta virilité » est une antithèse sémantique qui oppose également la rondeur des courbes féminines aux angles des mâchoires, des épaules et des hanches masculines.

De plus, pour attaquer son ancien amoureux, Nelly Arcan pratique aussi ce que Joubert a appelé le « transfert illocutoire ironique » :

[L]es auteures vont prêter à certains personnages masculins des paroles sexistes, misogynes ou simplement paternalistes pour dénoncer, à travers ces boucs émissaires, les attitudes de mépris, de condescendance ou de supériorité qu'adoptent quelquefois les hommes à l'égard des femmes. (Joubert, 1998, p. 54)

L'amant français est le bouc émissaire par excellence. Il représente l'Autre dans sa plus grande altérité : l'homme, le Français, le journaliste. Son discours, misogyne et dégoulinant de condescendance, est dénoncé par l'esprit critique d'Arcan dans *Folle* :

Tu m'as dit que si on cherchait à couvrir de sperme le visage des femmes dans les films pornos, c'était parce qu'elles méritaient une bonne leçon et non parce qu'elles exigeaient des hommes la preuve matérielle de leur pouvoir de séduction. Selon toi, salir ne voulait pas dire rassurer, ça voulait dire rejeter sur l'autre sa propre faute, c'était remettre à sa place. Je t'ai répondu qu'en général les hommes supportaient mal d'obéir quand ils croyaient punir, je t'ai dit que les femmes avaient leurs façons retorses de parvenir à leurs fins en feignant d'être eues. (Arcan, 2004, p. 150)

L'ironie ici est très marquée : autant dans le procédé de transfert illocutoire des propos de l'amant rapportés que dans la réponse de la femme. L'homme, dominant, punit la femme, dominée, la remet à sa place par sa puissance éjaculatoire. Comme réponse à cette déclaration phallocrate, le personnage Nelly Arcan énonce explicitement les stratégies d'ironie que, selon elle, les femmes pratiquent sur leur partenaire masculin : dire et faire le contraire de ce que l'on pense pour arriver à ses fins.

Arcan se moque également de son ancien amoureux à cause de ses aspirations artistiques d'apprenti écrivain et de son comportement colonialiste :

Devenir écrivain était pour toi un vieux rêve et pour moi, l'aboutissement de mon asocialité. En écrivant dans les cafés, tu voulais entretenir l'image de l'écrivain vu en train d'écrire, tu voulais écrire dans la pensée du livre dont on aurait suivi toutes les étapes et auquel on pourrait associer l'air tourmenté et traversé par le doute de l'écrivain penché sur son clavier, son air usé par la tâche de dire, son air de page blanche en attente de l'œuvre. Un jour, tu m'as dit que, lors des prises de photos promotionnelles pour ton futur roman, tu fumerais une cigarette; tu trouvais que les écrivains devaient s'opposer dans l'image à toutes les formes de propagande et surtout à celle des baby-boomers de la côte Ouest américaine. (Arcan, 2004, p. 170)

La dernière partie de l'extrait cité semble reprendre textuellement les mots de l'homme français, si bien que le transfert illocutoire est ici explicite. La description de l'amant dans les cafés en train d'écrire est la complète opposition entre le génie littéraire tourmenté qu'il aimerait devenir et l'écrivain narcissique, obsédé par son apparence qu'il semble plutôt être. Arcan utilise le langage de l'autre pour montrer le dérisoire de sa « pratique » d'écrivain : les expressions éculées et ampoulées comme « l'air tourmenté », « son air usé par la tâche de dire » ou encore « son air de page blanche en attente de l'œuvre » singent hyperboliquement et ridiculisent les aspirations artistiques risibles du Français. De plus, l'amant pense déjà à son image médiatique d'écrivain pseudo-révolutionnaire avant même d'avoir publié son roman : c'est donc l'apparence qui prend ici encore le pas sur le travail créateur. Sous le regard d'une auteure asociale et publiée dont le livre s'est bien vendu

en France, le snobisme de l'apprenti écrivain est tourné en ridicule.

Arcan dénonce effectivement le comportement et le propos de certains hommes grâce à ce personnage du journaliste, mais le transfert illocutoire ironique a également à voir avec l'introspection. L'amant français est comme le reflet de l'auteure-narratrice-personnage dans le miroir; il est l'exact opposé, le contraire, mais un contraire qui attire follement, qui fascine : « Devant le mur de miroirs à Nova, [...] [r]ien ne pouvait plus m'atteindre, pas même ta voix, tu ne pouvais rien contre la plus grande obsession de ma vie qui est aussi la plus redoutable parce que je n'ai jamais trouvé la porte de sortie : mon reflet dans le miroir. » (Arcan, 2004, p. 157) Arcan détaille les défauts de ses traits, de son grain de peau, de ses cernes et de ses rides dans le miroir comme elle constate, en se comparant à l'amant français, son accent québécois, sa honte de colonisée, sa condition de femme aliénée. Le transfert illocutoire ironique écorche certes l'amant en dévoilant ses tendances misogynes et violentes, mais Arcan n'hésite cependant pas à l'élever au rang de l'Autre, meilleur et dominant.

Auto-ironie

Comme énoncé plus haut, Nelly Arcan n'épargne pas sa propre personne de son jugement corrosif. Elle pratique ce que Joubert appelle l'« auto-ironie » :

L'auto-ironie exclut toute velléité de se ménager soi-même comme cible. [...] [Elle] se définit donc avant tout par la spécificité de la cible de l'ironie, soit l'ironiste elle-même. Les auteures proposent des personnages qui s'évaluent sévèrement

[...] ; ces « je » scrutent leurs moindres défauts et se servent de l'ironie pour transmettre leur tyrannique lucidité. (1998, p. 46)

Nelly Arcan se révèle extrêmement sévère envers le rôle déterminé par la condition des femmes. Joubert appelle cette auto-ironie « collective », celle qui englobe, à travers un personnage ou une situation, toutes les femmes qui partagent les mêmes fonctions convenues (1998, p. 46-47). Par exemple, Arcan écrit :

J'ai également connu les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur et qui, celles-là, portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girlfriends et [...] les Fuckmeboots. Grâce à toi, j'ai appris que sur le Net il y avait peu de Women. (Arcan, 2004, p. 19)

Arcan énumère ici des catégories stéréotypées de « filles ». Fille comme dans « fille publique », prostituée, enfant jamais adulte, incapable de choisir pour elle-même. L'auteure ironise ainsi sur les femmes en général qui, comme elle, peinent à s'extirper du statut d'objet, particulièrement dans la sphère de la sexualité et de la pornographie. Cette auto-ironie se moque des stéréotypes et des topoï sexistes entretenus par la société en général et entérinés en partie par de nombreuses femmes. Également, la narratrice attaque ceux qui les nomment ainsi, c'est-à-dire la société qui ne veut pas de *Women*, c'est-à-dire les consommateurs de pornographie qui préfèrent infantiliser et discréditer les femmes. Dans un seul énoncé, la cible de l'ironie d'Arcan peut être multiple. Toujours dans la perspective de l'auto-ironie collective, Arcan utilise des termes vulgaires (« salope », « pute », « chatte ») pour décrire les femmes. Par ailleurs, elle titre son roman *Folle*, reprenant ainsi l'insulte sexiste dont on a affublé les femmes de tout temps.

Cette réappropriation des insultes est un procédé utilisé depuis longtemps par les groupes féministes. En utilisant le langage des hommes, les féministes détournent le sens de l'injure et contrefont le discours prépondérant. Ce qui est perçu comme dégradant dans la bouche du dominant devient ici une prise de pouvoir. Lucie Joubert voit là l'ironie au féminin à son meilleur : « Reprenant la vulgarité à leur compte, [les auteures] en annulent le potentiel dévalorisant et l'asservissent. C'est, à échelle réduite, une illustration du fonctionnement de toute leur ironie : renverser le sens, pour montrer jusqu'où elles peuvent aller... » (1998, p. 45)

L'auto-ironie d'Arcan attaquera également sa propre personne : elle pratiquera ce que Joubert appelle l'auto-ironie individuelle. Arcan ironise sur son propre désespoir après la rupture amoureuse. Loque humaine, elle passe ses journées à écouter des téléseries dans son appartement et n'en sort que pour aller louer les saisons suivantes :

Pendant ces trois mois j'ai payé plus de deux cents dollars de retard sur les locations, là-bas les employés étaient morts de rire dans mon dos. Chaque fois qu'ils me voyaient arriver, avec les locations de la veille dans les mains, ils se tenaient entre eux du coin de l'œil ou ils souriaient les yeux par terre quand leurs collègues se trouvaient trop loin pour la complicité. Ils avaient tous leur façon de se payer ma gueule sans me faire face, à la Boîte Noire, les employés ont du goût, ils aiment le cinéma de répertoire. (Arcan, 2004, p. 86)

La Boîte noire est un club vidéo de répertoire situé sur le Plateau-Mont-Royal. Lorsque la narratrice suppose aux employés un bon goût et un amour du cinéma de répertoire, elle instaure un effet de contraste avec la situation précédemment énoncée, lorsque les employés se moquent de son chagrin avec condescendance et absence de compassion. C'est le snobisme des

intellectuels devant un cinéma populaire, le snobisme des inconnus devant la fameuse Nelly Arcan, auteure à succès, complètement dévastée par un chagrin d'amour.

Malgré tout, Lucie Joubert a tendance à voir dans l'auto-ironie individuelle un indice de santé :

Les narratrices qui recourent à l'auto-ironie semblent se dire : « Comment ai-je pu tomber si bas? » Chaque trait ironique qu'elles décochent dans leur propre direction annonce, d'une certaine façon, qu'on ne les y reprendra pas. À la fois constat d'une incongruité et d'un appel au changement, l'ironie sur soi [...] reste empreinte d'une empathie, quelquefois désillusionnée, pour le sujet (elles-mêmes) dont elles se moquent. (Joubert, 1998, p. 50-51)

À plusieurs égards, on peut être d'accord avec Joubert. Arcan demande bel et bien « Comment ai-je pu tomber si bas? » au lecteur, à l'amant français et à elle-même. Cependant, bien que d'une « lucidité tyrannique », pour reprendre l'expression de Joubert, Arcan ne fait pas appel au changement. Embourbée dans les fonctions convenues qu'elle dénonce (la putain, la folle, la femme amoureuse) et les propos paternalistes et hautement misogynes tenus par l'amant français, elle n'est pas l'agent de changement. Elle se laisse aller au nihilisme et au fatalisme jusqu'au suicide, destin choisi par Nelly Arcan adolescente, quinze ans plus tôt. On ne reprendra plus la jeune femme à tomber aussi bas, mais bien parce qu'Arcan-personnage préférera s'enlever la vie, suicider l'ironiste en elle.

Renversement des inégalités au sein du couple hétérosexuel

Notre hypothèse de départ veut que les outils langagiers et stylistiques de la méchanceté utilisés par Nelly Arcan dans *Folle*

servent à renverser les inégalités au sein du couple hétérosexuel. L'humour en général et l'ironie en particulier, dans le couple hétérosexuel, permettent aux femmes de subvertir les rapports de pouvoir, selon Caroline Henchoz (2012). L'humour au féminin peut avoir plusieurs fonctions, que l'on peut rapporter à la tonalité ironique qu'utilise Arcan. On peut constater qu'il permet aux femmes de se distancier d'une situation autrement intolérable. Par exemple, dans *Folle*, la narratrice subit un avortement après avoir été quittée par l'homme qu'elle aime. Elle écrit : « Je suppose que dans un moment d'inattention, tu as dû te vider dans ma chatte au moins une fois. Je me demande si le besoin de voir son sperme a un lien avec le besoin de voir sa morve à l'intérieur des mouchoirs ou encore sa merde avant de vider la cuvette. » (Arcan, 2004, p. 68) Ici, le cynisme d'Arcan lui permet de relativiser, voire de ridiculiser l'acte de conception. Sa grossesse est ainsi considérée comme le simple fruit du hasard. Le personnage peut alors plus aisément se distancier de l'avortement et du choc émotif et physique qui en découle. Elle compare l'éjaculation de l'homme à un mouchoir souillé. Ironiquement, l'homme et la femme sont sur le même pied d'égalité dans la gestion de leurs déchets organiques. Le sperme est essuyé dans un mouchoir, le fœtus est aspiré chirurgicalement. On se débarrasse ensuite des deux sans grande émotion. On peut également relever l'utilisation d'un langage grossier dans le dernier extrait cité. À la vulgarité qu'Arcan dénonce dans les pratiques sexuelles de son ancien amoureux, elle répond par la vulgarité. Elle donne la monnaie de sa pièce à l'homme qui l'a abandonnée.

Caroline Henchoz donne aussi à l'humour chez la femme hétérosexuelle la fonction de critique des normes sociales et de

reconnaissance du pouvoir social masculin (2012, p. 91), ce qu'atteste effectivement le récit ironique d'Arcan. Par exemple, la narratrice s'insurge contre les différences biologiques entre les hommes et les femmes qui façonnent certains comportements sociaux :

Je disais qu'avoir des ovules qui circulaient de tous côtés de soi sans l'intervention de la volonté était une injustice impardonnable qui avait tracé le cours de l'histoire. Je disais que si la reproduction avait dépendu du plaisir des femmes, les femmes n'auraient eu d'autre choix que d'élargir à l'infini leur cercle d'hommes qui auraient alors vécu en se traînant à leurs pieds, les hommes auraient fondé leurs institutions par le bas et se seraient punis entre eux de leur incompétence. (Arcan, 2004, p. 84)

L'inversion des systèmes biologiques met ici en lumière une « injustice impardonnable » entre le statut de l'homme et celui de la femme. La satire des mœurs inversées rend patents les rapports inégaux entre les hommes et les femmes dans plusieurs sphères : sexuelle et amoureuse (reproduction, anatomie, orgasme, nombre de partenaires) et professionnelle et sociale (institutions, incompétence, punition). C'est aussi une inversion très cynique : on rit à imaginer les hommes consulter compulsivement les magazines pour apprendre à faire jouir leur femme, celle-ci en parfait contrôle de sa reproduction. On rit à les imaginer s'apprêter pour faire partie du « cercle infini » des femmes, jusqu'à ce qu'on y perçoive la critique cinglante de l'actuel comportement des femmes occidentales. C'est un rire, jaune, qui glace le sang de la lectrice féministe.

Parallèlement, il est important de préciser que le couple formé par Arcan et l'amant journaliste repose également sur l'opposition entre le Français et la Québécoise. Les conventions

sociales du colonisateur et du colonisé sont ici pour Arcan source de raillerie.

Par exemple, parlant de leur première rencontre dans un *rave*, la narratrice explique : « Si je ne t'ai pas bien entendu ce soir-là, c'est parce que ton accent couvrait ton discours. » (Arcan, 2004, p. 32) L'effet ironique repose sur l'opposition entre « accent » et « discours ». Alors que l'accent est sonore, le discours est plutôt sémantique. Il est donc impossible, logiquement, qu'un accent couvre une idée. L'accent est plutôt la représentation métonymique du Français colonisateur, celui dont la culture, l'éducation, le parler, les mœurs sont meilleurs que ceux des colons. Par contre, l'accent, représentatif de la supériorité française sur les Québécois, ne sert qu'à couvrir des idées tordues sur les relations homme-femme, sur la sexualité et sur la pornographie. La domination de l'amant français n'est alors que dans le paraître, ou plutôt dans l'entendre. Notons toutefois qu'Arcan ne s'épargne pas non plus dans cet extrait. Elle remplit à merveille le rôle de la colonisée, celle obnubilée par le subterfuge du colonisateur.

L'article de Caroline Henchoz conclut que l'humour au féminin « n'est pas seulement l'indicateur du changement vers plus de symétrie conjugale, c'est aussi l'instrument de ce changement » (2012, p. 99). Cependant, rien n'est moins certain après la lecture de *Folle*. Certes, l'amant et plusieurs conventions sociales sont raillés, mais il reste que la plus grande victime de l'ironie d'Arcan est Arcan elle-même. Évidemment, elle s'évertue à décortiquer dans ses moindres détails la relation malsaine qu'elle entretenait avec un écrivain raté, dépendant à la pornographie, sadique et prétentieux, mais la grande perdante de cet échec amoureux, c'est la femme

quittée et désespérée, qui écrit une lettre d'amour comme on envoie une bouteille à la mer. Si elle nomme les défauts de son amant comme causes de rupture, elle rejette néanmoins le tort sur elle-même. Par exemple, elle écrit :

Souvent au lit tu m'attachais et tu me prenais dans le manque de préparation pour me donner l'aspect d'une femme en lutte, parfois tu me frappais en dosant tes élans et souvent, le plaisir me tirait hors du corps. [...] Au début tu m'aimais entre autres pour ma souplesse, ensuite tu t'es lassé de moi, entre autres à cause de ma souplesse. (Arcan, 2004, p. 176)

Le chiasme à la dernière phrase a ici l'effet de renforcer l'opposition entre le début de la relation et la fin de celle-ci. L'effet ironique repose sur la polysémie du mot « souplesse ». La scène sexuelle évoquée juste avant peut laisser croire que la narratrice parle de la souplesse physique. Cependant, à la répétition du mot « souplesse » comme une cause de lassitude chez l'amant, on comprend que c'est aussi celle de l'adaptation, de plier l'échine, de se mettre à genoux. L'amant est blasé par sa maîtresse trop soumise, qui prend plaisir au sadomasochisme et qui en redemande. Arcan est d'une lucidité tyrannique et laconique : « Il paraît que pour s'attacher les hommes solidement, les femmes doivent montrer de la résistance. » (Arcan, 2004, p. 29)

En somme, la méchanceté de Nelly Arcan dans *Folle* repose sur la fictionnalisation de personnes réelles. Le personnage de l'amant français est sévèrement jugé et ridiculisé avec une ironie mordante. Ses aspirations professionnelles, ses dépendances, ses vices, ses défauts sont la cible des railleries de la narratrice. Plusieurs stratégies stylistiques (l'auto-ironie collective et individuelle, la réappropriation d'injures, le transfert illocutoire, etc.) sont

utilisées à cet égard. L'ironie et la méchanceté dénoncent et renversent les inégalités au sein du couple hétérosexuel, formé par un Français et une Québécoise, mais nous sommes bien obligés de convenir que ces procédés littéraires échouent à faire de Nelly Arcan-personnage-narratrice-auteure l'agente de changements. L'ironie mène la narratrice au nihilisme et au fatalisme, ce qui a néanmoins pour effet de faire intervenir une autre sorte d'ironie, l'ironie du sort. Est-ce que l'ironie du sort pourrait quant à elle être considérée comme une prise de conscience et une invitation à la relativisation ? Encore là, rien n'est moins sûr. Il faudrait alors de nouveau considérer les implications autofictionnelles de l'ironie du sort dans la biographie d'une auteure comme Nelly Arcan, celle qui a fait de sa vie réelle et de sa mort un roman.

Bibliographie

ARCAN, Nelly. (2004), *Folle*, Paris, Seuil.

BAUDELLE, Yves. (2007), « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », dans Robert Dion *et al.* (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, p. 43-70.

HAREL, Simon. (2010), *Attention écrivains méchants*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

HENCHOZ, Caroline. (2012), « De l'humour comme d'une compétence sociale pour gérer et contester les rapports de pouvoir et les inégalités dans le couple », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, p. 83-102.

JOUBERT, Lucie. (1998), *Le Carquois de velours: l'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ.

RITOUX, Nicolas. (2006), « Isabelle », *Urbania*, vol. 13, p. 30-31.

Résumé

Dans *Folle* (2004), Nelly Arcan prête à un personnage les traits d'un ancien amoureux : l'auteure rend ainsi publics les vices et les défauts de son ancien amant. La méchanceté d'Arcan est intrinsèquement liée au désir de vengeance du dominé humilié. Par contre, sa hargne ne s'arrête pas là : l'ironie d'Arcan écorche aussi son alter ego fictif. Elle se prend comme cible pour montrer les inégalités au sein du couple hétérosexuel et utilise l'auto-ironie afin de renverser les codes de domination entre les hommes et les femmes, les Français et les Québécois.

Abstract

In the story *Folle* (2004), Nelly Arcan lent the features of a former lover of hers to a fictional character: thereby the author exposes his vices and his flaws to the public. Arcan's wickedness is tied to the desire for revenge of the dominated one. But her aggression will not stop there: Arcan's irony also lashes at her fictional alter ego. She targets herself to show the inequalities within a heterosexual relationship and uses self-irony to interchange the domination codes between men and women, French and Quebecers.

« Il faut que je périsse ou que je me venge ». Politiques de la méchanceté dans les *Lettres* de Cyrano

Alex Bellemare

Université de Montréal, Sorbonne Nouvelle Paris 3

Cyrano de Bergerac, figure libertine dont l'œuvre bigarrée s'inscrit volontiers dans une dynamique de disputes et de conflits, publiée en 1654, dans une variante amendée et dépouillée des passages les plus scandaleux présents dans le manuscrit original, un recueil de *Lettres satiriques et amoureuses*, ouvrage ayant pour principal moteur la médisance et l'insulte. Œuvre plusieurs fois caviardée, sans arrêt soumise à des procédures de correction ou de censure, l'auteur supprimant ici des passages jugés trop outrageants, l'éditeur

ajoutant là des propos parfaitement orthodoxes pour chasser tout soupçon d'impiété, les *Lettres* déclinent dans une variété de tons et de registres les griefs les plus multiples¹. Si les cibles de Cyrano sont disparates et nombreuses, les charges les plus âcres sont par contre dirigées vers des écrivains contemporains, anciens amis et nouvellement rivaux. En effet, la plupart des lettres satiriques sont adressées à une figure reconnaissable que Cyrano entend déconstruire jusqu'à la caricature. Ce faisant, les *Lettres* construisent un dispositif énonciatif retors, polémique, et dont la visée apparaît parfois fuyante : par le recours à différentes figurations de la méchanceté, elles mettent en œuvre la force performative de la parole ulcérée. La méchanceté de Cyrano prend ainsi deux directions principales : d'une part, elle constitue un mode particulièrement pervers d'interlocution, où la parole s'investit

¹ L'histoire éditoriale des *Lettres*, pour le moins complexe et enchevêtrée, rend néanmoins compte des différentes stratégies de dissimulation et de prudence mises de l'avant par les écrivains libertins pour échapper au pouvoir censorial. Les *Lettres*, que Cyrano publie de son vivant en 1654, connaissent divers états et variantes : il existe en effet une version manuscrite (manuscrit coté Nouv. Acq. 4557 conservé à la Bibliothèque nationale de France), une édition originale imprimée et insérée dans un recueil d'œuvres multiples (*Les Œuvres diverses de M. Cyrano de Bergerac*, Paris, Charles de Sercy, 1654), une édition cartonnée (voir entre autres l'édition cotée 4°BL 5296 conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal) et, enfin, une édition posthume (*Les Nouvelles Œuvres de Cyrano de Bergerac*, Paris, Charles de Sercy, 1662). Paradoxalement, malgré la dimension dissidente et transgressive des écrits de Cyrano, son œuvre n'a jamais été mise à l'index. Mathilde Lévesque souligne que l'une des raisons pouvant expliquer cet étrange phénomène est l'usage récurrent de l'autocensure, qui consiste pour l'essentiel à varier jusqu'au brouillage les perspectives possibles : « Si les retouches sont multiples, elles sont toujours stratégiques, le plus souvent polyphoniques, laissent entendre, derrière la voix de la raison, celle de l'écrivain subversif. » (2009, p. 488) Le présent article s'intéressera moins aux effets de variance des différentes éditions entre elles qu'à la représentation de la méchanceté que les *Lettres* accueillent. Toutes les citations des *Lettres* renvoient à l'édition préparée par Jean-Charles Darmon et Alain Mothu.

d'une constante aigreur et, d'autre part, elle témoigne d'une pathologie de la perception de l'autre et, ce faisant, d'une distorsion de l'affirmation de soi.

La dimension hautement offensante des *Lettres* a été perçue rapidement, malgré les précautions rhétoriques mises en œuvre par Cyrano pour les adoucir et se prémunir d'éventuels procès. Gabriel Guéret, critique littéraire contemporain de Cyrano, érigeait déjà les *Lettres* en « "amas d'ordures" qu'il avait répandus sans vergogne et sans pitié sur Dassoucy, Montfleury, Scarron » (Alcover, 1990, p. 2). La méchanceté des *Lettres* ne se réduit toutefois pas au simple règlement de comptes entre écrivains concurrents, mais s'inscrit plutôt dans un contexte spécifique où les libertins du XVII^e siècle, marginalisés et condamnés par la *doxa* politique et religieuse, sont suspects parce que faisant l'expérience d'une liberté apparemment sans borne à la fois dans leurs comportements scandaleux et dans leurs discours séditieux. La notion de liberté apparaît au cœur de la définition du libertinage, à telle enseigne que Jean-Pierre Cavaillé n'hésite pas à affirmer que « la grande affaire du "libertinage", comme cristallisation de conflits de tous ordres, est la "liberté" (la notion de liberté appréhendée négativement, évoquée spontanément et directement dans le mot) » (2012, p. 376). La méchanceté, dans cette perspective libertine, prend rapidement la forme d'exclusions systématiques : Cyrano écrit « contre » une masse de discours dominants considérés détestables parce que fondés sur des impostures. Les *Lettres* témoignent donc exemplairement d'une écriture en régime répressif : Cyrano, soupçonné d'irrégion, répond à ces accusations avec une violence analogue. Conformément à la logique souterraine qui définit l'expérience libertine comme une démultiplication d'épreuves construisant et déconstruisant leur

identité, « les libertins apparaissent soit comme les produits de la violence, soit comme des acteurs, des praticiens de la violence intellectuelle » (Van Damme, 2007, § 10). Bref, la méchanceté apparaît comme une force impérieuse et réversible à l'envi, c'est-à-dire que la victime du méchant ne demeure jamais passive et épouse l'énergie négative et destructrice du persécuteur.

L'usage de la modalité épistolaire fait miroiter par ailleurs une communication impossible ou tronquée : la lettre, espace scripturaire privé et de relative liberté puisque sa réception est supposée confidentielle, permet de nommer toutes les tromperies et superstitions que les libertins répriment d'ordinaire dans la vie publique. Ainsi se met en place une tension entre le public et le privé, effet de mise à distance que le genre épistolaire accentue encore davantage. Cyrano, en s'exprimant avec violence contre des figures établies et des discours normatifs, construit aussi, en filigrane, une identité bariolée et bâtie selon une altérité constamment négative et agonistique. La dynamique épistolaire, qui suppose l'absence de celui à qui l'on s'adresse, renvoie aussi à une forme de fictionnalisation de soi : « L'autre auquel il écrit n'est plus l'autre réel mais celui qu'il imagine, et le moi qu'il met en scène à destination de l'autre est lui-même un moi imaginaire. » (Ferreyrolles, 2010, p. 14) Pour un écrivain polygraphe comme Cyrano, ayant pratiqué les genres les plus divers, le choix de figer ses « sautes d'humeur » dans la forme épistolaire, plutôt que dans un roman par exemple², met en relief la dimension

² Cyrano s'est surtout rendu célèbre dans l'histoire de la littérature pour son roman inachevé *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* (1657-1662). « Trop longtemps délaissées » par la critique, Jean-Charles Darmon souligne que les *Lettres* sont des « voyages incongrus et rapides dans et par le langage » et qu'« elles dévoilent aussi, en ses réalités dérangeantes, un autre

profondément relationnelle et dynamique du propos cyranien. C'est encore ce que remarque Simon Harel, qui suggère que « toute réflexion sur la méchanceté littéraire renoue avec la nécessité de mieux baliser les figures de l'autre en soi » (2008, p. 192). Effectivement, l'écriture de la colère constitue une performance ritualisée, une atteinte à autrui, une violence qui met en jeu l'efficace de la parole.

S'agissant de la lettre au XVII^e siècle, au moins trois instances distinctes mais solidaires sont mobilisées dans l'échange épistolaire : le destinataire et le destinataire, à l'évidence, mais également un « tiers inclus », une figure dont la présence est déclinée conventionnellement sous la forme d'allusions. À propos de la lettre familière au XVIII^e siècle, Benoît Melançon souligne qu'elle « convoque ainsi divers lecteurs et personnages dès son écriture, les représente, leur fait jouer plusieurs rôles, les compare les uns aux autres, les unit ou les sépare » (1996, p. 370). Dans le cas de Cyrano, ce « tiers inclus » est le plus souvent la cible qu'on entend ridiculiser ou brutalement démolir. Or, le statut des *Lettres* de Cyrano s'embrouille et se complexifie puisqu'elles sont d'une part fictives (le statut du destinataire des *Lettres* se démultipliant à l'infini sans se cantonner à la seule *persona* de l'auteur – Cyrano adopte différentes signatures et dédouble les points de vue³) et qu'elles n'ont eu, d'autre part, que la

XVII^e siècle : ses tensions, ses questions, ses excès clandestins, ses incertitudes sombres ou joyeuses » (2004, p. 47).

³ En effet, les *Lettres* sont diversement signées. Dans la majorité des cas, même, la signature patronymique n'est pas majoritaire, laissant plutôt place à des formulations générales (« votre serviteur », « votre très humble », « votre esclave », etc.). Mathilde Lévesque considère que « l'auteur peut choisir lui-même les lettres dont il se réclame en tant que personne physique, et il le manifeste en

publication comme horizon éditorial (c'est-à-dire que les lettres n'ont jamais circulé jusqu'aux prétendus destinataires). Par conséquent, en arrachant la lettre de sa pratique courante et familière, Cyrano met en exergue au moins trois choses. D'abord, le phénomène épistolaire s'entend régulièrement, sous l'Ancien Régime, comme une oscillation entre le dialogue et le monologue, comme une négociation entre une présence et une absence. En désinvestissant la lettre de son contexte foncier de communication, Cyrano aménage un dispositif spéculaire, où il parle de lui à lui-même, si bien que toute possibilité d'échange se néantise d'office. Ensuite, la lettre ainsi conçue comme miroir délirant de soi-même construit une posture, une représentation de soi fondée sur une rhétorique du repli. Sans possibilité de démenti ou de contradiction, le « moi » cyranien se met à l'abri de toute attaque et de tout éventuel salissage. Enfin, l'*ethos* agressif mis en scène dans les *Lettres* entraîne un rapport pathologique à l'autre, où Cyrano procède à une déconstruction diffamée de l'ennemi.

C'est précisément l'expression ambiguë du « moi » cyranien, qui s'affirme et s'hypertrophie dans une violence discursive aux multiples entrelacements, que nous souhaitons explorer dans cet article. La méchanceté de Cyrano se décline en plusieurs modalités. Dans un premier temps, il sera question du contexte de répression et de censure qui surplombe et oriente la mise en écriture des *Lettres*, engendrant un régime de lecture que nous dirons judiciaire. Partant, Cyrano développe, au gré de ses offensives, une esthétique duelliste qui dépasse l'injonction du « soit périr, soit se venger », lieu commun

apposant son patronyme ; il va de soi que dans une correspondance réelle ces arrangements n'ont pas les mêmes enjeux » (2009, p. 478).

culturel de la querelle sous l'Ancien Régime. Enfin, la méchanceté cyranienne ainsi conceptualisée s'inscrit dans un discours de la prédation qui consiste à la fois à déshumaniser l'ennemi et à le dépourvoir de parole.

Les violences libertines. De victime à bourreau

Disons d'emblée que les *Lettres* sont publiées dans un contexte éditorial largement défavorable aux écrivains contestataires ou transgressifs, du moins ceux qui sont jugés tels par les autorités censoriales. Puisque les *Lettres* font massivement l'usage d'un « processus de déconstruction des discours d'autorité véhiculés par la culture doxale héritée » (Ronzeaud, 2006, p.254), plusieurs stratégies de contrôle, d'autocensure et de correction sont devenues nécessaires, opérations de régie qui visent toutes, à des degrés divers, la multiplication (quasi infinie) des points de vue et des perspectives possibles. L'implication auctoriale, autrement dit, n'est jamais compromise ou révoquée par ces volte-face énonciatives. Si le regard sur le monde change parfois de focale, si les allégeances se modifient et s'effritent au gré des rééditions (Cyrano aurait tantôt été pour la Fronde, tantôt contre, de même qu'il s'affiche successivement ami et ennemi des uns et des autres⁴), ce n'est pas tant pour se déresponsabiliser d'une prise de position délétère ou certainement préjudiciable, mais bien pour accentuer l'idée selon laquelle il n'existe jamais qu'une façon unique et dogmatique de voir les choses. Cyrano met d'ailleurs le lecteur

⁴ Madeleine Alcover place par exemple la lettre *Contre les frondeurs*, dont la composition est mouvante, dans une dynamique oscillatoire, entre « louange énorme des puissances » et « critique hyperbolique de ses ennemis personnels » (1990, p. 92).

explicitement en garde contre la polysémie irréductible des discours : « On ne doit pas croire toutes choses d'un homme, parce qu'un homme peut dire toutes choses. » (*L*, p. 85) Au fond, ce qui importe n'est pas tant l'énoncé que sa juste lecture.

Dans une lettre dédiée à une femme rousse (inconnue et réduite au statut de stéréotype), Cyrano met en abîme la présence quasi démiurgique de la censure, qui exerce un contrôle au demeurant total, surplombant et tout-puissant :

J'en étais là de ma lettre, adorable M..., lorsqu'un censeur à contresens m'arrache la plume et me dit que c'était mal se prendre au panégyrique de louer une jeune personne de beauté, parce qu'elle était rousse. Moi ne pouvant punir cet orgueilleux plus sensiblement que par le silence, je pris une autre plume, et continuai ainsi : une belle tête sous une perruque rousse, n'est autre chose que le Soleil au milieu de ses rayons ; ou le Soleil lui-même, n'est autre chose qu'un grand œil sous la perruque d'une rousse ; cependant tout le monde en médit à cause que peu de monde a la gloire de l'être ; et cent femmes à peine en fournissent une, parce qu'étant envoyées du Ciel pour commander, il est besoin qu'il y ait plus de sujets que de seigneurs. (*L*, p. 72-73)

Le censeur reproche à Cyrano de blasphémer parce qu'il écrit l'éloge d'une femme à la chevelure rousse, figure honnie dans l'imaginaire populaire de l'Ancien Régime puisqu'elle évoquait les flammes de l'enfer et avait supposément des pouvoirs maléfiques et surnaturels. Dans un premier temps, Cyrano répond à la censure par le silence, avant de reprendre une autre plume pour démonter la mécanique de la superstition. À partir de la figure-métaphore de la femme rousse, qui agglomère les préjugés plus extravagants les uns que les autres, Cyrano dénonce l'arbitraire du rapport millénaire dominant / dominé en signalant que l'étrangeté, c'est-à-dire tout ce qui diffère de la masse commune ou bien du

consensus, engendre toujours, chez les esprits faibles, soupçon et répression. Dans les *Lettres* de Cyrano, donc, on retrouve thématiques partout et diversement les dangers de l'écriture : à la fois pour celui qui tient un discours déviant et pour celui qui se montre incapable d'en déchiffrer adéquatement le sens.

Il est par ailleurs significatif de constater que les *Lettres* ont été annoncées en grande pompe dans la seule tragédie publiée de Cyrano, la *Mort d'Agrippine*, également parue en 1654. L'imprimeur s'immisce dans l'œuvre de son auteur et annonce, dans le péri-texte, qu'il prépare un recueil de lettres dont la lecture serait recommandable aux beaux esprits : « Je fais rouler la Presse avec autant de diligence qu'il m'est possible pour vous en donner le contentement, & à moy celui de vous faire aduoüer que ie vous ay dit la verité.⁵ » Si ce procédé explicitement publicitaire n'est pas sans exemple sous l'Ancien Régime, il souligne, avant même leur publication, le caractère autant polémique que paradoxal des *Lettres*. Polémique, d'abord, parce qu'un régime judiciaire de lecture s'impose comme préalable : les *Lettres* appellent une légitimation de la part des lecteurs, qui sont les seuls dépositaires de la vérité du texte. À un livre de distance, il y a donc programmation d'une pratique de l'aveu qui est déléguée à la figure du destinataire (en dédouanant presque le destinataire de toute obligation). Ce régime de lecture est par ailleurs paradoxal, puisque la vérité dont il s'agit est proprement libertine, vérité indéfendable et qui se décline en un ensemble de propositions marginales, dangereuses et qui circulent le plus souvent de façon clandestine. Cette méthode faisant du lecteur un agent actif du texte est mimétique du « déniement »

⁵ Cyrano de Bergerac, « Le libraire au lecteur », dans *La Mort d'Agrippine*, Paris, Charles de Serisy, 1654, non paginé.

libertin, phénomène pendant lequel un individu s'affranchit des discours d'autorité jugés mensongers et trompeurs. Pour Cavaillé, le déniement libertin est une remise en cause à la fois « [d]es croyances et [d]es dogmes religieux ainsi que [de] la vérité et [de] la validité de la morale sexuelle de la société chrétienne » (2013, p. 21), remise en question qui passe par un jeu chronique sur les formes de l'imposture. C'est par l'expérience, qui plus est par une expérience essentiellement herméneutique, que l'esprit anciennement crédule se défait de ses superstitions. C'est à pareil travail thérapeutique sur le lecteur que s'appliquent les *Lettres* de Cyrano, qui engagent une conversation, voire une éventuelle conversion, l'un des enjeux des *Lettres* étant évidemment d'emporter l'adhésion des lecteurs, transfigurés en juges et témoins.

Si les *Lettres* programment un régime de lecture fondé sur le déniement, elles constituent aussi, à bien des égards, une réflexion sur les principes mêmes de la communication et des possibles du langage. La poétique épistolaire de Cyrano peut se définir comme une permanente défense et illustration de l'alternatif : la plupart des lettres sont à la fois *pro* et *contra*, si bien que nous pouvons affirmer, avec Patricia Harry, que « l'image de la réversibilité dynamique, en perpétuel mouvement, inspire l'esthétique cyranienne » (1999, p. 443). Cette dualité des prises de position s'observe notamment dans le diptyque des lettres descriptives consacrées à la fontaine d'Arcueil, que Cyrano écrit à quelques années de distance. Cette fontaine, que l'on dit magique en vertu de ses prétendus pouvoirs guérisseurs, est l'objet d'un double regard, à la fois élogieux et critique. Cette double description s'accompagne d'un paratexte dévoilant la poétique erratique ou la logique constamment contradictoire qui gouverne la composition des *Lettres*. Le « je » narrateur se

montre d'une ambivalence toute libertine, pouvant tour à tour adopter des opinions contraires et irréconciliables :

Cette lettre d'Arcueil ayant été perdue, l'auteur longtemps après en fit une autre : mais comme il ne se souvenait presque plus de la première, il ne rencontra pas les mêmes pensées. Depuis, il retrouva la perdue, et comme il est assez ennemi du travail, il ne crut pas que le sujet fût digne d'épurer chaque lettre, en ôtant de chacune les imaginations qui se pourraient rencontrer dans l'autre. (*L*, p. 59)

Cyrano évacue l'idée d'une fixation durable du sens. Le contenu même de la lettre, sujet aux variations les plus brusques, n'apparaît plus premier. En fait, il faut chercher au-delà de l'objet même de la lettre : c'est la forme, vindicative et outrée, qui l'emporte en définitive. Les lettres seraient donc une façon d'accueillir une indignation généralisée, qui se démultiplie à l'envi selon les objets considérés. Les *Lettres* n'informent pas tant d'un contenu qu'elles performent, de façon itérative, une attitude belliqueuse et violente. Ce qui prime ainsi dans les *Lettres* n'est pas exactement leur énoncé, vacillant et fuyant par définition, que leur énonciation. Elles ne mettent pas en avant des vérités dogmatiques ou péremptoires, mais révèlent plutôt un processus : celui qui permet de déconstruire les discours hypocrites que tiennent les autorités politiques et religieuses. Ce faisant, Cyrano construit son rapport au monde en termes de dissociation et de rupture, pavant ainsi la voie à une esthétique « duelliste ».

L'esthétique duelliste. Les mots « escrimeurs »

Il importe de constater, dans les *Lettres*, la récurrence d'un motif dédoublé et modulé à l'infini : celui du duel. Si la querelle,

sous l'Ancien Régime, est prioritairement discursive, elle renvoie néanmoins, par sa dimension violente et judiciaire, à la pratique du duel héritée de l'époque féodale. Le duel se définit notamment comme une manifestation pathogène de l'honneur, qui est l'un des fondements matriciels de la cohésion sociale, du moins dans les sociétés aristocratiques. Pour Hervé Drévilhon, « l'honneur est une injonction, une obligation impérieuse, permettant à l'individu qui s'y soumet de s'affirmer comme sujet, dans la double acception d'individu assujetti et de personnalité souveraine » (2002, p. 364). Au cœur de la pratique du duel se trouve aussi l'idée de la recherche de la gloire la plus grande : la bravoure au combat permet à la fois de se rendre justice soi-même, en s'égalant en puissance aux pouvoirs divin et monarchique, et d'ajouter des fleurons à sa réputation personnelle. Conçu comme un contrat antisocial, le duel, dans la société de l'Ancien Régime, est une forme, violente et illicite, de régulation sociale. Dans les *Lettres* cyraniennes, un rapprochement explicite s'opère effectivement entre duel physique et querelle littéraire, à telle enseigne que la plume et l'épée s'assimilent bientôt l'une à l'autre :

Quoique je me porte en homme qui crève de santé, je ne laisse pas d'être malade depuis trois semaines que ma philosophie est tombée à la merci des gladiateurs : je suis incessamment travaillé de la tierce et de la quarte. J'aurais perdu la connaissance du papier, si les cartels s'écrivaient sur autre chose ; je ne discerne déjà plus l'encre d'avec le noir à noircir ; et enfin, pour vous faire réponse, j'ai presque été forcé de vous écrire avec mon épée, tant il est glorieux d'écrire mal parmi des personnes dont les plumes ne se taillent point. (*L*, p. 97)

Sans doute faut-il remarquer que la querelle au XVII^e siècle, même si elle élit la littérature comme champ de bataille, ne pourrait se dénouer sans l'apparence d'une répartition des

forces : il faut coûte que coûte qu'il y ait un vainqueur. La lettre « Le Duelliste », de laquelle est tiré cet extrait mettant en exergue une certaine éthique de l'antagonisme, verse dans la démesure : Cyrano y prétend qu'il est assiégé par tellement de demandes de duels qu'il n'aurait dans le monde qu'ennemis et persécuteurs. Dans cette perspective à la fois pessimiste et presque paranoïaque, Cyrano écrit comme d'autres guerroient : il défend sa place, protège son honneur et vilipende ses ennemis dans un jeu de massacre.

Or, prendre part à un duel littéraire n'engage pas les mêmes dispositifs et la même scénographie qu'un combat à mains armées. D'évidence, les conditions de victoire diffèrent considérablement : si le plus fort, le plus rapide et le plus rusé l'emporte dans une confrontation physique, il faut plutôt s'en remettre à autrui dans un conflit qui se joue tout entier sur le papier. Comme Alain Viala le remarque à juste titre, toute « querelle se spécifie comme une plainte portée devant une instance de jugement, qui peut être le public » (2013, p. 11). C'est en effet la communauté de lecteurs appréciant à distance le combat qui en déterminera l'issue. Bref, puisque la lettre est un objet public, qui s'inscrit dans un espace discursif particulier, faisant intervenir différents agents, idéologiquement et culturellement circonscrits, la fin des hostilités demeure toujours liée à son contexte de diffusion.

Étant donné que les querelles initiées ou poursuivies par Cyrano n'engagent pas des discours de vérité, mais toujours des discours de légitimation, ce sera le lecteur qui, en dernière instance, agira à titre de juge et partie. C'est dans cet horizon lectorial que Cyrano développe ce que nous pourrions appeler ses conditions de victoire. S'il est bien un homme de son époque

en déclarant à demi sérieux que « l'honneur sali ne se lave qu'avec du sang » (*L*, p. 103), Cyrano se demande s'il n'y a pas des solutions intermédiaires et moins catégoriques que l'assassinat qui permettraient de sauver les apparences :

Non, non, je ne dédaigne point, c'est craindre son ennemi, de vouloir par le moyen de la mort, ou l'éloigner de soi, ou s'éloigner de lui : pour moi, je n'appréhende pas qu'il soit où je serai. Il tient à gloire de n'avoir jamais redouté les Parques : s'il veut que je le croie, qu'il se tue, j'irai consulter tous les sages pendant soixante ou quatre-vingts ans, pour savoir s'il a bien fait [...]. (*L*, p. 103-104)

Cette manière burlesque de concevoir l'issue d'un duel par le suicide de celui qui nous méprise constitue évidemment une entorse au rituel fortement normé de l'époque, en déplaçant l'odieux de la preuve du côté de l'offenseur. S'il se dit prêt à mourir pour préserver sa réputation, Cyrano suggère que l'offenseur s'en prenne plutôt à lui-même en plaçant sa propre existence en gage. Cyrano échafaude une hiérarchie où être humilié publiquement — en ayant la possibilité de se défendre — constitue un moindre mal que de risquer bêtement la mort. Au-delà de la stricte ironie ou de l'inversion des mécanismes de l'affrontement, cette conception de la vengeance refoulée accorde le primat au discours plutôt qu'au corps. En effet, la mort n'abolit pas la possibilité de dire, de calomnier ou de médire. Cyrano pense ainsi le duel dans le temps long, c'est-à-dire à la fois historique et littéraire : s'il ne veut pas mourir, c'est parce qu'il juge que la meilleure attaque est discursive plutôt que physique. Les *Lettres* de Cyrano portent en effet la trace de cette charge à tout vent où la langue, trempée dans le vitriol, devient une arme tranchante, où le dire intempestif se veut tout à coup mortifère.

Discours de la prédation, discours de la haine ?

Chez Cyrano, la méchanceté prend volontiers les formes, sans doute convenues et attendues, de l'irritation et du fiel. Effectivement, il apparaît que la fonction primaire des *Lettres* cyraniennes est la dévalorisation programmée de ses adversaires et des thèses qu'ils défendent en recourant à une écriture de la véhémence, fondée essentiellement sur l'outrance, l'artifice rhétorique et le dénigrement. Ces attaques brusques et brutales, qui sont des règlements de comptes personnels ou des pointes circonstanciées, prenant par exemple nommément à partie des figures honnies et contre-exemplaires (ennemis politiques ou littéraires dont il faut détruire la réputation tout en valorisant jusqu'à la boursofflure sa propre *persona*), s'inscrivent toutes dans une temporalité restreinte : l'accusation, même si elle est impétueuse, n'a d'autre écho que dans une stricte instantanéité. Ces agressions répétées, opérant dans le court terme, ne peuvent pas toujours se détacher du particulier pour atteindre l'universel : elles demeurent à ras de l'actualité contemporaine et traduisent dans l'immédiat une animosité qui n'a d'épaisseur que celle, éphémère et fermée, de la lettre qui la contient.

La méchanceté cyranienne ne se cantonne pas toujours à l'insulte, gratuite ou provocatrice. Au contraire, il y a dans les *Lettres satiriques* quelque chose comme une *praxis* de la méchanceté, c'est-à-dire que la violence inscrite dans chaque lettre cherche à créer un effet précis : entraîner le destinataire dans un régime d'affectivité caractérisé par l'agression et l'emportement. L'une des tensions constamment à l'œuvre dans les *Lettres* est effectivement celle de la responsabilisation du lecteur. C'est finalement le destinataire qui doit à la fois

incarner et perpétuer à long terme cette force négative et destructrice. Cette dynamique du lecteur-juge emprunte beaucoup au discours juridique et aux formes procédurales, en reprenant, à nouveaux frais, les enjeux traditionnels de la polémique mais en les dévoyant. Chez Cyrano, « la polémique apparaît alors surtout comme un grand jeu de “feintise” et de fiction, renvoyant à la fois à un *ethos* devenu mythique (celui de l'écrivain bretteur, de l'*ingenio* duelliste), à une vision agonistique du cosmos, à une démultiplication des figures du sujet » (Darmon, 2004, p. 50).

Beaucoup des insultes cyraniennes sont construites selon un schéma baroque du portrait dégradé. Les attaques concernent d'abord la matérialité du corps, mais plus généralement l'appartenance ou non d'un tel au règne de l'homme. C'est en déshumanisant l'autre que Cyrano acquiert une certaine hauteur, ses ennemis étant tour à tour qualifiés de bêtes, d'insectes ou de sous-hommes. Il s'agit, en somme, d'une stratégie stéréotypée qui permet de ranger dans l'à-côté des catégories usuelles celui que l'on exècre. C'est bien de cette façon ségrégative qu'est dépeint l'auteur Charles Dassoucy, contemporain et ancien amant de Cyrano :

Non, non, petit nain, ne pensez pas être quelque autre chose, essayez de vous humilier en votre néant ; et croyez, comme un article de foi, que si vous êtes encore aussi petit qu'au jour de votre naissance, le Ciel l'a permis ainsi pour empêcher un petit mal de devenir grand. Enfin, vous n'êtes pas homme ; et que diable êtes-vous ? Vous êtes, peut-être une momie que quelque farfadet aura volée à l'École de médecine, pour en effrayer le monde. (*L*, p. 110)

Le portrait contrefait de Dassoucy, écrivain et musicien burlesques, a pour principale articulation l'exclusion et

s'accomplit par le moyen de différentes stratégies de rabaissement : il est à la fois nain et momie. Au contraire des critiques massives contre les superstitions ou les impostures politiques qui essaient dans plusieurs lettres, relevant essentiellement d'un *ethos* libertin (que partage paradoxalement Dassoucy), Cyrano s'attaque ici à l'un des siens avec qui il s'est récemment brouillé. La décapitation littéraire de la figure de Dassoucy est intéressante pour au moins deux raisons. D'une part, la convocation dans les *Lettres* de son ancien compagnon rend public un différend essentiellement privé : l'engagement contre Dassoucy s'accomplit donc sur les bases d'un *pathos* agressif qui supplante la solidarité libertine généralement attendue. Sans compter que le dévoilement de cette relation homosexuelle, hautement réprimée et encore taboue au XVII^e siècle, n'est pas forcément dans l'intérêt de Cyrano, comme si l'humiliation de l'autre apparaît plus importante que sa propre incrimination⁶. L'une des maximes du libertinage stipule en effet que l'on peut agir comme on le souhaite dans le privé, mais selon les mœurs en vigueur en public⁷. La logique qui l'emporte chez Cyrano serait celle d'une automutilation suivie d'une offensive irrésistible : à une violence victimaire et subie s'ajoute une violence active, créative, motrice. D'autre part, la stratégie employée par Cyrano, cherchant

⁶ Madeleine Alcover suggère que Dassoucy, dans cette querelle à trois (issue de la séparation éclatante entre les écrivains-amants Chapelle, Dassoucy et Cyrano), se place en position de victime, alors que Cyrano serait à la fois plus serein et plus brutal. En se référant à Cyrano, elle souligne que « l'esprit-fort est celui qui adhère à l'épicurisme dans sa forme la plus radicale, c'est-à-dire lucrécienne » (1999, p. 272).

⁷ Selon Marc-André Bernier, les libertins du XVII^e siècle ont fait leur la maxime du philosophe italien Cremonini, qui suggérait qu'une « mise en scène de la duplicité » était nécessaire pour échapper à la coercition des pouvoirs en place : « En privé, fais ce qu'il te plaît ; en public, fais selon l'usage reçu. » (2001, p. 29)

à rendre Dassoucy monstrueux, déformé et bestial, reproduit précisément la démarche rhétorique des détracteurs des libertins. Le discours anti-libertin (issu essentiellement des milieux jésuites) est en effet traversé par ces lieux communs déshumanisants construisant une figure pervertie et malade, qui embrasse un mode de vie dégradant (libération des mœurs) et qui adopte des idées hétérodoxes (opposition systématique aux abus de pouvoir) : « C'est par et sur la pensée de la contradiction que le libertinage fonde sa philosophie propre. » (Prévot, 2008, p. 156) Le texte méchant renvoie exactement aux mêmes mécanismes politiques de contrôle et de répression que les libertins subissent eux-mêmes : le discours du méchant ressemble tout autant à un ordre implacable qu'à une sentence. Ainsi étiqueté, Dassoucy et, plus généralement, tout ennemi à démanteler voient leur identité figée dans un discours définitoire et structurant.

Dans une autre lettre adressée à Dassoucy, le blâme s'aggrave et s'inscrit dans un registre à la fois carnavalesque et scatologique, rendant encore plus explicite la fonction de décharge de l'insulte (qui est au fond l'épandage extérieur d'une tension intérieure) :

Hé ! Par la mort, Monsieur le coquin, je trouve que vous êtes bien imprudent de demeurer en vie après m'avoir offensé : vous qui ne tenez lieu de rien au monde, ou qui n'êtes au plus qu'un clou aux fesses de la Nature ; vous qui tomberez si bas, si je cesse de vous soutenir, qu'une puce en léchant la terre ne vous distinguera pas du pavé ; vous enfin, si sale et si puant, qu'on doute (en vous voyant) si votre mère n'a point accouché de vous par le derrière. (*L*, p. 112)

Il y a deux forces en jeu dans ce portrait enlaidi par la méchanceté : d'une part, restreindre l'importance de l'autre, et accroître son « moi » d'autre part. Cyrano configure donc un

régime de singularité (qui actualise la tension entre secret, scandale et publication) où il agit à l'abri des menaces et de la violence d'État, en reproduisant, à l'échelle de la lettre, les mêmes dynamiques de combat et de diffamation qui l'assaillent par ailleurs.

C'est sans doute parce que Cyrano envisage le discours comme l'arme la plus redoutable qu'il thématise aussi massivement les vices de parole chez ses adversaires. En effet, les cibles de Cyrano sont tout à la fois aphones, verbomoteurs ou encore plagiaires. La parole (empêchée, détériorée, salie) déshumanise l'ennemi tout en le désarmant :

Souffrez donc, encore que vous prétendiez vous soustraire de l'empire que Dieu a donné aux hommes sur les bêtes, que je vous commande de vomir sur quelque chose de plus sale que mon nom, et de vous ressouvenir (car je crois que les animaux comme vous ont quelque réminiscence) que le Créateur n'a donné à ceux de votre espèce une langue que pour avaler, et non pour parler. (*L*, p. 106-107)

Cyrano, à force de rendre l'autre étranger au genre humain, empiète tout à fait sur l'univers de discours de son ennemi : l'auteur des *Lettres* occupe tout le champ de la parole, espace souverain de légitimation de soi et de discrimination d'autrui. Cyrano recrée un microcosme politique asymétrique où il détient seul le pouvoir de sanction et la liberté de blâmer, l'interaction étant au final doublement invalidée : d'abord parce que la lettre est fictive, ensuite parce que la victime est privée de voix.

*

En conclusion, Cyrano, en multipliant les insultes animalières, en réduisant systématiquement ses ennemis au statut de bête,

s'inscrit dans un discours réitéré de la prédation. Écrire devient une véritable chasse à l'homme, fondée sur une violence quasi darwinienne, c'est-à-dire que la loi du plus fort prime. La méchanceté des *Lettres* constitue une stratégie d'autodéfense globale (qui engage Cyrano *contre le monde*), dépréciant et infériorisant l'autre afin de rétablir, sur le plan symbolique, une forme déviante de rapport de force. En effet, la posture qu'affiche Cyrano dans ses *Lettres* semble avoir pour principale fonction de dénoncer les impostures d'une société malade et inégalitaire en transformant une violence symbolique subie — les libertins étant systématiquement pourchassés par la justice — en agression à mots armés. À force de portraits-charges, qui grossissent l'ennemi jusqu'à la contrefaçon, la lettre s'épuise, s'affadit et se dégrade en véritable cercle vicieux, où l'enjeu n'est plus d'avoir raison (la querelle étant d'abord et avant tout un conflit herméneutique dont la fixation du sens demeure le noyau), mais de rivaliser de génie, de manière parfois puérile et affectée, dans l'invention polémique ou ordurière. Une fois le dédain transformé en abjection, une fois l'esprit de contradiction inversé en goût de l'invective, le débat d'idées se métamorphose et s'enlise dans un discours de la haine fermé sur lui-même.

Bibliographie

- ALCOVER, Madeleine. (1990), *Cyrano relu et corrigé. (Lettres, Etats du Soleil, Fragment de Physique)*, Genève, Droz.
- . (1999), « Un gay trio : Cyrano, Chapelle, Dassoucy », dans Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dir.), *L'autre au XVII^e*

- siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 265-275.
- BERNIER, Marc-André. (2001), *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. (2013), *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Paris, Classiques Garnier.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de. (1990[1654]), *Lettres satiriques et amoureuses*, précédées de *Lettres diverses* (édit. Jean-Charles Darmon et Alain Mothu), Paris, Desjonquères.
- DARMON, Jean-Charles. (2004), *Le Songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Paris, Klincksieck.
- DRÉVILLON, Hervé. (2002), « L'âme est à Dieu et l'honneur à nous. Honneur et distinction de soi dans la société d'Ancien Régime », *Revue historique*, vol. 2, n° 654, p. 361-395.
- FERREYROLLES, Gérard. (2010), « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, vol. 1, n° 71, p. 5-27.
- HAREL, Simon. (2008), « La méchanceté littéraire : les figures malaisées de l'autre en soi », *Le Coq-Héron*, vol. 1, n°192, p. 57-69.
- HARRY, Patricia. (1999), « L'altérité cyranienne : le jeu de cache-cache esthétique-idéologique d'un marginal fieffé », dans Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dir.), *L'autre au XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 441-451.
- LÉVESQUE, Mathilde. (2009), « Du manuscrit à l'édition : formes linguistiques de l'autocorrection dans les *Lettres* de Cyrano de Bergerac », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 36, n° 71, p. 475-491.
- MELANÇON, Benoît. (1996), *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*, Saint-Laurent/Québec, Fides.

- PRÉVOT, Jacques. (2008), « Libertinage, Cyrano, anti-christianisme », dans Hervé Bargy et Alain Mothu (dir.), *Cyrano de Bergerac, Cyrano de Sannois*, Turnhout, Brepols, p. 153-163.
- RONZEAUD, Pierre. (2006), « Un “proème” programmatique : les *Lettres* de Cyrano de Bergerac sur les saisons » dans Patricia Harry, Alain Mothu et Philippe Sellier (dir.), *Dissidents, excentriques et marginaux de l'âge classique*, Paris, Champion, p. 247-255.
- VAN DAMME, Stéphane. (2007), « Violences fondatrices ? Les épreuves aux origines de l'identité libertine sous l'Ancien Régime », article électronique, *Les Dossiers du Grihl*, <<http://dossiersgrihl.revues.org/722>>.
- VIALA, Alain. (2013), « Un temps de querelles », *Littératures classiques*, vol. 2, n° 81, p. 5-22.

Résumé

Cet article se fixe l'objectif de montrer que les *Lettres* (1654) de Cyrano de Bergerac configurent une véritable politique de la méchanceté qui informe la fictionnalisation du « moi » cyranien. La méchanceté de Cyrano se décline en plusieurs modalités. Dans un premier temps, il sera question du contexte de répression et de censure qui surplombe et oriente la mise en écriture des *Lettres*, engendrant un régime de lecture judiciaire. Cyrano développe aussi, au gré de ses offensives, une esthétique duelliste qui dépasse l'injonction du « soit périr, soit se venger », lieu commun culturel de la querelle sous l'Ancien Régime. Enfin, la méchanceté cyranienne s'inscrit dans un discours de la prédation qui consiste à la fois à déshumaniser l'ennemi et à le dépourvoir de parole.

Abstract

This article aims to show that Cyrano de Bergerac's *Lettres* (1654) are built on a massive recourse of hatred, which informs his ambiguous self-fictionalization. We will first discuss the context of repression and censorship in which the *Lettres* were written, creating a regime of judicial reading. Cyrano is developing an aesthetic based on a vision of the world as a perpetual duel. This article also attempts to show that the theme of hatred is part of a discourse of predation where Cyrano's victims are both dehumanized and deprived of speech.

La méchanceté de Saturne dans le livre d'artiste *Mes ouvrages* d'Annette Messenger

Elizabeth Stuart
Université de Montréal

En 1989, Annette Messenger expose sur un mur d'église à Arles une œuvre mosaïquée, *Mes ouvrages*, faite des photographies en noir et blanc représentant des parties des corps et des visages humains, entourées par des réseaux de mots écrits à la main. Les mots de Messenger ne sont pas neutres, même si leur caractère répétitif et le manque d'une syntaxe ou d'un autre dispositif permettant la clarté de leur sens dans l'ensemble de l'œuvre peuvent leur donner une apparence anodine. Ces réseaux de mots, tirés d'un héritage astrologique très ancien, dessinent sur le mur d'église d'Arles des arcades de zodiaques dont le sens nous échappe. La même année, Messenger fait

également imprimer un livre d'artiste à partir de cette œuvre, portant le même titre, mais présentant des photographies nouvelles, encadrées par d'autres réseaux de mots que ceux exposés sur le mur d'église. Cet article vise à identifier dans le livre d'artiste *Mes ouvrages*, de Messenger, des traces de la transmission de l'astrologie antique et païenne par l'imprimerie et par la tradition du livre.

Je propose donc un regard d'ordre littéraire et intermédial sur le concept de méchanceté, relié au mythe de Saturne, qui préside depuis l'Antiquité à l'art divinatoire. En ce sens, je m'appuie pour commencer, sur un concept tiré de *L'Origine du drame baroque allemand* (1985 [1928]), de Walter Benjamin, dans laquelle l'auteur observe que l'idée mythologique de Saturne est fondée sur un dualisme fondamental qui ne peut être expliqué que dans la structure interne du mythe de Cronos en tant que dieu des extrêmes. D'un côté, Cronos, le fils de Gaïa, est le dieu de l'âge d'or et, d'un autre, celui qui a condamné à une stérilité éternelle Ouranos en lui coupant l'organe sexuel avec une faucille. Quel rapport alors entre la méchanceté de Saturne (ayant absorbé Cronos) et le livre d'artiste de Messenger ? Il se révèle dans l'acte de coupure, de séparation, de castration, contenu dans les photographies de l'auteure présentant des parties des corps et des visages humains, ainsi que dans les mots qui forment des réseaux autour des photographies, séparés eux aussi de leurs corps de texte d'origine. Dans ce contexte, il est important de rappeler que la coupure comme principe de construction d'une œuvre est propre par excellence à la mosaïque. En ce sens, Lucien Dällenbach remarque, dans *Mosaïques*, la fonction essentielle du « matériau brisé » (2001, p. 66), ainsi que « le rôle du casseur » (*ibid.*) qui tente tous les mosaïstes récupérateurs, l'acte de

casser, de couper, de défigurer, tout comme l'activité de recyclage qui lui est associée, étant « un geste éminemment moderne » (2001, p. 67). En abordant *Mes ouvrages* sous l'angle de la méchanceté saturnienne, je me propose également de configurer un modèle du méchant à partir de la mosaïque au sens figuré (selon la terminologie de Dällenbach).

En même temps, en me concentrant sur les traces de la transmission de l'héritage astrologique antique et païen par le biais du livre et de l'imprimerie dans *Mes ouvrages*, je me situe dans le sillage d'Aby Warburg qui, dans « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », recherche des traces de l'héritage antique, transmis et déformé à travers plusieurs médiations (arabes entre autres) au cours du Moyen Âge et sa renaissance à l'époque de Luther. Warburg met ainsi en lumière les *pathosformeln* de l'Antiquité présents dans les écrits et les images à l'époque de Luther, qui permettent de saisir les émotions les plus profondes de l'être humain, en fonction de l'interprétation de gestes et de mimiques. Par ailleurs, Warburg définit les *pathosformeln* comme des représentations des mythes venant de l'Antiquité, perçues (dans les termes de Warburg) comme des « témoignages d'état d'âme devenus images » (Ginzburg, 1989, p. 43).

Finalement, cette recherche vise, en suivant quelques idées de Craig Dworkin dans *No Medium*, de spécifier en quoi « l'inscriptibilité » du papier est le facteur déterminant qui le transforme en médium et en quoi la fonction du contexte social représente une condition permettant sa lisibilité comme médium.

Mon analyse s'organise autour de quatre axes. Je débiterai avec la configuration d'un modèle du méchant :

Saturne. Ensuite, je continuerai avec une analyse de la méchanceté de Saturne dans l'acte de couper des parties des corps et des visages humains, comme *pathosformel* de l'Antiquité, dans *Mes ouvrages*. Je dégagerai par la suite les traces des démons astrologiques de forme anthropomorphiques. Finalement, je me pencherai sur le geste d'inscrire dans un livre des signes astrologiques, comme *pathosformel* de l'Antiquité.

Un modèle du méchant : Saturne

À la première vue, les images, tout comme les mots du livre d'artiste de Messenger, ne sont pas compréhensibles. Les photographies en noir et blanc montrent des formes indéfinissables, qu'on perçoit comme des jeux de lumière sur des surfaces opaques, des parties noires et des parties très éclairées, presque blanches. Les mots écrits à la main, comme des mots d'enfant, semblent des lignes mal définies, des grillages ou des broderies anciennes, à l'encre noire ou bleue. Cependant, lorsqu'on prend le temps de regarder avec attention les photographies et de déchiffrer les mots écrits à la main sur un papier blanc, imprimés ensuite sur les pages du petit livre d'artiste, on peut percevoir des plantes de pieds sur lesquelles il y a des dessins à l'encre, un œil, l'index d'une main, une partie d'une jambe, un genou, une oreille, des fesses, des nez, des bouches, des organes sexuels féminins et masculins. Ces images des parties des corps et des visages humains sont toujours accompagnées par des réseaux de mots répétés, qui configurent des dessins divers ou des arcades de zodiaque. Chacun de ces mots est répété séparément en configurant un dessin :

soumission, incertitude, orgueil, promesse, menace, ruse, soupçons, honte, réconciliation. La mosaïque commence alors à se dessiner, une mosaïque au sens figuré, telle que définie par Dällenbach, qui distingue la mosaïque au sens propre et la mosaïque au sens figuré (la figure « mosaïque »). Ainsi, « ce qui distingue la mosaïque au sens propre de la mosaïque au sens figuré, c'est que [...] dans le premier cas c'est l'homogénéité des constituants qui prime, tandis que dans le second, c'est leur hétérogénéité » (2001, p. 40-41).

Pour déterminer un modèle du méchant, je me référerai aux études menées par Warburg, commencées avant « Divination païenne et antique dans les textes et les images à l'époque de Luther », que Carlo Ginzburg définit dans *Mythes, emblèmes, traces*, comme un « programme explicite » (2010, p. 45) dont la conclusion montre la construction d'une philosophie de la culture. En ce sens, Ginzburg constate que, huit ans plus tôt, Warburg exprimait son regret que l'histoire de l'art n'avait pas mis encore ses matériaux à la disposition d'une « psychologie historique de l'expression humaine » (2010, p. 45) qui reste à écrire. Par ailleurs, dans *Image et mémoire* (2004), Giorgio Agamben souligne la nécessité pour Warburg d'une approche différente de l'histoire de l'art, à la fois par l'anthropologie, l'ethnologie, la mythologie, la psychologie et la biologie. Warburg situe donc son œuvre entière, sa bibliothèque incluse, dans une science plus vaste, à laquelle il n'a pas pu donner un nom, mais qu'il a tenté de configurer dans tout son travail. Ainsi, dans ses notes pour la conférence de Kreuzlingen sur le rituel du serpent, Warburg voit sa bibliothèque comme « une collection de documents concernant la psychologie de l'expression humaine » (Agamben, 2004, p. 14). Selon Agamben,

la position de l'image chez Warburg, entre art et religion, configure son horizon de recherche. Son objet, plutôt l'image que l'œuvre d'art, la situe définitivement en dehors des frontières de l'esthétique. En même temps, pour Warburg, l'iconographie n'est pas un but en soi, servant toujours à repérer un sujet et ses sources, à la configuration des problèmes historiques et éthiques, dans la vision de ce qu'il appelle « un diagnostic de l'homme occidental » (2004, p. 14). De même, pour comprendre l'une des principales lignes de pensée de Warburg, il faut placer ses recherches dans cet espace plus large où les solutions stylistiques et formelles des artistes sont comprises comme des décisions éthiques précisant la position autant des individus que d'une époque en relation avec l'héritage du passé. Ainsi, la lecture d'un problème historique devient un diagnostic de l'homme occidental en guerre avec ses propres contradictions, essayant de lier le passé et le présent pour s'assurer une vitalité permanente. Agamben constate ici que Warburg avait compris, par une intuition anthropologique, que la question de « transmission et survie » est le problème fondamental de la société occidentale, obsédée par l'histoire au point de la considérer comme le moteur de son évolution. En situant la méthode et les concepts de Warburg dans la perspective de la sémantique historique de Spitzer, Agamben explique la focalisation de Warburg sur la question des symboles et de leur existence dans la mémoire sociale. Ainsi, dans cette perspective, selon laquelle la culture est toujours un processus de *Nachleben*, c'est-à-dire de transmission, réception et polarisation, on comprend pourquoi Warburg devait fatalement concentrer son attention sur le problème des symboles et de leur vie dans la mémoire sociale (Agamben, 2004, p. 18).

Agamben constate par la suite que le symbole et l'image ont dans la vision de Warburg le même rôle que l'*engramme* chez Richard Semon, dans le système nerveux central de l'individu. Il est important de mentionner également l'influence sur Warburg du livre de Semon sur la *Mneme* (1921), mise en évidence par Ernst Hans Gombrich dans *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (1970). Par conséquent, selon Agamben, pour Warburg, le symbole et l'image, tout comme l'*engramme* chez Semon, condensent en eux une charge énergétique et une expérience émotive qui surviennent comme un héritage transmis par la mémoire sociale et qui, pareilles à l'électricité condensée dans une bouteille de Leyde, deviennent effectives au contact de la « volonté sélective » d'une époque déterminée (Agamben, 2004, p. 19).

Dans ce contexte, l'approche de Dällenbach concernant la mosaïque peut être amenée en discussion, en relation avec une certaine « volonté sélective » de notre époque. En effet, Dällenbach parle d'un vrai symptôme concernant l'invasion sensationnelle de la mosaïque à l'époque contemporaine, qui est d'un grand intérêt pour une approche sociologique, le phénomène présentant également toutes les apparences d'une « mythologie contemporaine », telle que celles analysées par Roland Barthes. Dällenbach constate alors que même les avatars de la mosaïque contemporaine les plus libérés des bornes esthétiques exerçaient une fascination fondée toujours sur la mosaïque en tant qu'œuvre d'art, séduisant donc par résonance, en utilisant une brillance d'emprunt. Le « monde-mosaïque » auquel fait référence Dällenbach en tant que métaphore est une « notion vague » (p. 155), dont pourtant le contenu cognitif se révèle efficace en rapport avec la définition

de la mosaïque. Ainsi, la métaphore souligne l'équivoque de la mosaïque, son ambivalence et son ambiguïté, se trouvant au croisement de deux dimensions antithétiques : « son aptitude à signifier aussi bien un assortiment hétéroclite qu'un ensemble harmonieux » (Dällenbach, p. 157). Cette duplicité est donc problématique pour le monde contemporain et soulève des questionnements d'ordre anthropologique, sociologique et politique, en exigeant d'être traitée selon une théorie et une méthodologie propres qui distinguent la mosaïque en tant que fait symbolique et en tant qu'objet esthétique. Dällenbach définit ainsi la mosaïque comme « un être protéiforme, et, selon le jour sous lequel il s'offre, parfois méconnaissable » (p. 13), qui pose le problème du rapport entre l'être qui nous est familier et celui qui est métamorphosé. Les hypothèses de Dällenbach concernant les métamorphoses de la mosaïque visent l'expansion de son champ d'action, la diversification et la multiplication de ses supports ainsi que son renouvellement. Quant à son potentiel de séduction et à son énergie, ils découlent des polarités intrinsèques à la mosaïque elle-même comme objet esthétique venant de l'Antiquité.

Par ailleurs, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », Warburg souligne que, depuis la fin de l'Antiquité, les divinités antiques ont toujours survécu en tant que démons cosmiques faisant partie des forces religieuses de l'Europe chrétienne, l'astrologie étant tolérée en silence par l'Église chrétienne (Warburg, 1990 [1920], p. 250). Ainsi, « la civilisation italienne de la Renaissance » (Warburg, p. 255) a gardé et ravivé autant dans le Nord que dans le Sud de l'Europe, différents types de divination païenne et antique. De cette façon,

le mélange d'éléments hétérogènes, de rationalisme, de mythologie, de calculs de mathématiciens et de prophéties de devins qui les composaient était d'une telle vitalité que même le Cercle de Wittenberg, ce haut-lieu de l'Allemagne chrétienne luttant contre Rome pour sa liberté intérieure, dut prendre position là-dessus (Warburg, p. 255).

En suivant l'évolution de Saturne, qui à l'époque de la Réforme représente encore le centre de la croyance astrologique, et en se servant du livre sur les enfants des planètes de Hauber, Warburg décrit la manière dont l'ancienne illustration des calendriers antiques s'est perpétuée et développée dans les écrits et les images du Moyen Âge. Ainsi, dans une planche d'un manuscrit allemand de Tübingen du Moyen Âge, Saturne est représenté sous une forme condensée, à la fois comme le dieu grec du temps et le démon romain des semailles, un paysan qui se sert de la houe, de la bêche et de la faucille, entouré par ses protégés.

Dans une perspective différente, celle de l'« iconologie » (par opposition à l'iconographie)¹, dans *Saturne et la mélancolie* (1989), Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl observent qu'autour de 1400, les illustrations de *De claris*

¹ J'utilise cette distinction dans le sens établi par Agamben dans *Image et mémoire*, où il constate que la tentative la plus réussie faite après Warburg de donner un nom à sa « science sans nom » est celle de Panofsky qui, dans ses recherches, nomme « iconologie » (par opposition à iconographie) la vision la plus profonde de l'image. Ainsi, aujourd'hui, on utilise ce terme pour faire référence autant aux travaux de Panofsky qu'à tout autre travail qui se place dans le sillage de Warburg. Toutefois, Agamben remarque que les éléments que Panofsky associe à l'iconologie sont assez loin de ce que Warburg avait pensé pour sa science de « l'intervalle ». Par exemple, à la différence de Panofsky, qui voit les « valeurs symboliques » parfois comme des « documents du sens unitaire de la conception du monde » (Agamben, 2004, p. 29), parfois comme des « symptômes » d'une personnalité artistique, Warburg conçoit les symboles comme une sphère intermédiaire entre la conscience et l'identification primitive.

mulieribus de Boccace montrent Junon en tant qu'apparition céleste au-dessus de ses adorateurs, en même temps que la représentation de Minerve qui protège ses artisans est une forme de mythologie des « Arts libéraux ». L'évolution subséquente de ce type de figuration est observable dans le fait qu'entre le modèle sécularisé de la Pentecôte et cette forme de la représentation des « Arts libéraux » s'est opérée une fusion, qui a permis ensuite au modèle constitué d'intégrer le contenu très différent des textes astrologiques antiques. Même si la forme de la représentation des « enfants des planètes » a été ainsi conservée pendant plusieurs siècles, il y a eu certaines modifications et un raffinement progressif. Dans la période ultérieure, Saturne a été représenté comme un comptable et un arithméticien, comme le dieu des coffres, tenant la faucille mais possédant également une clé, comme un laboureur de la terre, comme un cavalier portant un drapeau sur lequel il y a la grande étoile, à côté de la faucille, comme modeste outil, mais également comme instrument de coupure et de castration. La faux que Saturne porte à la place ou avec la faucille se transforme parfois en bêche ou en pioche, outils qui peuvent se changer d'autres fois en béquille. En tant que dieu des humbles et des opprimés, Saturne est doté également d'une jambe de bois. Par ailleurs, Klibansky, Panofsky et Saxl avancent l'hypothèse que la position particulière de la jambe, reprise de certaines sources orientales, ainsi qu'un souvenir inconscient du mythe de la castration de Chronos, aient influencé cette dernière métamorphose (1989, p. 321) Ainsi, la représentation de Saturne par une jambe de bois — devenue plus tard une partie de jambe humaine —, est un élément de la mosaïque tabulaire qui représentait les « enfants des planètes » au Moyen Âge.

Des corps et des visages humains en morceaux

La disposition des photographies sur les pages du livre d'artiste de Messenger ainsi que les angles particuliers des prises de vue créent somme toute une aura de mystère prophétique qui augmente l'intérêt du lecteur pour les réseaux des mots qui encerclent ces images, dont le sens d'ensemble reste pourtant insaisissable. L'attention se concentre alors sur les parties des corps et des visages exposées dans les photographies — comme si le sens des mots aurait été déplacé vers elles —, déformées par un rapprochement extrême de la caméra ou par des angles en plongée, de biais et de bas en haut. Pourtant, ces formes coupées, séparées de leurs corps et de leurs visages, qui restent d'une certaine façon incompréhensibles même après l'identification de chacune d'entre elles, ne se dévoilent pas plus que les mots, n'étant pas en rapport de continuité, ni d'opposition avec eux. Au contraire, elles semblent mener une vie propre, complètement aliénée du reste de l'œuvre. Ce sont des images-restes d'autres images qui résonnent dans la conscience de l'humain comme des repères, des fragments de quelque chose de plus grand, quelque chose d'oublié. Ce sont des monstres, mais des monstres en quelque sorte sacrés, car ils semblent posséder la clé de certaines images des humains depuis le début des temps. Ainsi, ces parties des corps et des visages humains présentées dans les photographies en noir et blanc de *Mes ouvrages* peuvent être mis en rapport avec le concept de Warburg de *pathosformel*. En ce sens, Agamben remarque que le terme choisi par Warburg, *pathosformel* (« formule du pathos ») et non pas *pathosform* (faisant référence simplement à la forme et non pas à la formule),

désigne l'élément stéréotypique et répétitif du thème que l'artiste reprenait chaque fois pour exprimer « la vie en mouvement » (Agamben, 2004, p. 42). Pour approfondir ses hypothèses, Agamben rapproche le concept de *pathosformel* de Warburg de l'utilisation du terme « formule », existant dans les recherches de Milman Parry sur le style formulaire d'Homère (*L'Épithète traditionnelle dans Homère*, 1928), dans lequel le philologue américain propose une nouvelle lecture du texte homérique en soutenant que la technique de composition orale de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* est fondée sur un répertoire très grand mais fini de combinaisons verbales. Selon Agamben, les études de Parry sur Homère montrent que la composition formulaire rend impossible la distinction entre création et *performance*, entre original et répétition (p. 43). Cela signifie que les formules, tout comme les *pathosformeln* de Warburg, sont « des hybrides de matière et de forme, de création et de *performance*, de singularité inaugurale et de répétition » (Agamben, 2004, p. 43). De ce fait, Agamben constate que, pour Warburg, les images qui constituent notre mémoire sont toujours, au long de leurs transmissions historique ou collective ou individuelle, en processus de « se figer en spectres » (2004, p. 47), le travail des artistes étant de les ramener à la vie. Étant fabriquées de temps et de mémoire, les images, même si elles sont toujours vivantes, ont une vie sous forme de survivance, étant donc depuis leur création déjà en danger de prendre une forme spectrale. Par conséquent, la découverte de Warburg peut être résumée comme ceci : à part le *Nachleben* physiologique (la persistance des images rétinienne), il y a un *Nachleben* historique des images en relation avec la persistance de leur charge mnémotique, qui les constitue comme *dynamogrammes*. Par contre, la survivance des images n'est pas une donnée,

demandant toujours une opération qui doit être accomplie par le sujet historique. Selon Agamben, c'est par le biais de cette opération que le passé (les images transmises par les générations précédentes), paraissant clos et inaccessible, recommence à se mouvoir dans un circuit qui le rend possible.

Sur une double page de son livre d'artiste, Messenger dispose certaines photographies des parties des corps et des visages humains, chacune entourée par un carré ou un rectangle de mots, ayant une croix des mots sur la ligne supérieure. Les mots répétitifs alternent d'un carré (ou d'un rectangle) à l'autre : tantôt « tragédie », tantôt « comédie ». On y voit des fesses, un genou, une main, une calvitie, un menton, un œil fermé, une bouche ouverte, une langue tirée, un sexe d'homme, une oreille, des narines. Ce sont des images ayant un rapport à la sexualité, même des images crues d'organes sexuels coupés du reste du corps. Ainsi, un voyeurisme marqué, typique de la pornographie, est présent dans ces photographies de Messenger, qui possèdent en revanche une ambiguïté liée à leur nature : elles semblent avoir été captées pendant des activités sexuelles de la vie banale de couples anonymes, cette vie condensée dans le moment de leur capture les habitant encore, malgré leur apparente neutralité. Les images de Messenger sont ainsi transformées en *imagos* par cette existence parallèle qu'elles semblent mener toujours sur la terre, telles les nymphes de Warburg qui sont des *pathosformeln* de la passion amoureuse.

En ce sens, Agamben remarque que, dans son traité *De nymphis*, Paracelse inclut la nymphe dans sa doctrine des esprits élémentaires (ou créatures spirituelles), dont à chacun correspond l'un des quatre éléments, à la nymphe (ou ondine)

correspondant l'eau. En fait, Paracelse renvoie à une autre tradition, plus ancienne, dans laquelle les nymphes étaient reliées indissolublement au règne de Vénus et à la passion amoureuse. Paracelse appelle d'ailleurs la société des nymphes « mont de Vénus » (Agamben, 2004, p. 60), car Vénus elle-même est en réalité une nymphe qui, par sa noblesse, régnait sur le peuple des nymphes. Condamnées à une perpétuelle amoureuse recherche de l'homme, les nymphes, ayant une existence parallèle sur la terre, sont donc une sorte d'*imago* de l'homme, désirées à leur tour par les hommes. Mais seulement dans la rencontre avec l'homme, les images inanimées deviennent réellement vivantes. Agamben conclut que l'histoire très ambiguë de la relation entre les hommes et les nymphes rend compte de l'histoire très ardue entre l'homme et ses images (2004, p. 61). En ce sens, la création de la nymphe comme figure hautement représentative de l'objet de la passion appartient à Boccace. Agamben souligne ici que la « nymphe florentine » de Boccace est toujours en train de se scinder en fonction de ses deux pôles contraires (réalité et imagination), en même temps trop vive et inanimée, le poète ne pouvant plus lui donner une vie unitaire (2004 p. 64). La conjonction amoureuse avec l'image qui, selon Agamben, est symbole de la connaissance parfaite (p. 64), devient l'union sexuelle impossible avec une *imago* transformée en créature (chez Paracelse), qui « boit et mange ». Ainsi, pour les poètes de l'amour, la *copulatio* entre les fantasmes et l'intellect possible est une véritable expérience amoureuse, l'amour étant essentiellement l'amour d'une *imago*, d'un objet en grande mesure irréel, son irréalité n'étant pas cachée, au risque de l'angoisse et du manque. Cette dualité révèle de l'intérieur la nature profonde des images « qui constitue l'ultime consistance

de l'humain et la seule voie vers son possible salut » (Agamben, 2004, p. 66), étant aussi « le lieu de son incessant manque à soi-même » (*ibid.*, p. 66).

Des démons astrologiques de forme anthropomorphique

Le livre d'artiste de Messenger témoigne d'une longue tradition de la transmission de l'héritage astrologique antique et païen par le livre et par l'imprimerie. En ce sens, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », Warburg insiste sur l'importance de l'imprimerie et de l'art du livre dans l'influence de l'Antiquité sur l'ensemble de la civilisation européenne à l'époque de la Renaissance :

Une tradition fidèle avait fait suivre aux divinités astrologiques un itinéraire qui, partant du monde hellénistique et passant par l'Arabie, l'Espagne et l'Italie, les amenait en Allemagne (dès 1470, ces voyageurs renaissent à Augsburg, Nuremberg et Leipzig, dans les textes et les images de la jeune imprimerie) [...]. (1990[1920], p. 250)

Les œuvres des astrologues arabes et italiens comptent ainsi parmi les premières productions illustrées de l'imprimerie. Dans ce cadre européen spécifique, l'Antiquité astrologique a eu une renaissance unique en Allemagne, les luttes sociales et politiques de l'époque donnant une nouvelle force aux symboles planétaires toujours vivants dans la littérature divinatoire et surtout aux sept planètes anthropomorphiques, considérées comme des maîtres de destinée. De ce fait, à l'époque de la Réforme de Luther, le mythe de Saturne représentait encore le centre de la croyance astrologique, maintenue dans les écrits et les images du Moyen Âge dans les calendriers populaires. Utilisés

également dans la divination politique, ces calendriers ont rendu les personnages astrologiques identifiables aux différentes forces politiques de l'époque. En ce sens, Warburg met en lumière également un aspect important pour l'histoire de la presse : « On sent que l'illustration xylographique était un puissant et tout nouveau moyen d'agitation propre à manipuler les ignorants. » (p. 267) Par la voie de l'imprimerie, les démons astrologiques avaient donc pris une forme anthropomorphique et, selon Warburg, étaient perçus à l'époque de Luther comme des personnes réelles.

Dans le contexte des divinations astrologiques tronquées du livre d'artiste de *Messenger*, les parties des corps et des visages humains des photographies disposées sur les pages blanches, encerclées par des réseaux des mots divinatoires, se rattachent par leur fragmentation et par leur difformité aux démons astrologiques de forme anthropomorphique de l'époque de Luther. Concernant ce type de représentation, Warburg mentionne une « prophétie prodigieuse » (p. 274-275) publiée par Osiander et Hans Sachs en 1527 à Nuremberg, accompagnée par une gravure italienne provenant d'une chronologie de papes attribuée à Joachim de Flore, mais modifiée pour des oracles, dans laquelle Luther est représenté avec une faux dans la main droite (comme Saturne) et une rose dans la main gauche. De plus, Warburg signale que, dans un autre livre illustré de xylographies de Bologne (1515), qui a servi de modèle à cette prophétie et qui se trouve à la Bibliothèque de Wolfenbüttel, à côté de Luther apparaît une partie de jambe humaine, ce qui aurait une explication dans le catalogue historique des papes où l'on trouve, parmi les armes parlantes du pape Jean XXIII, la cuisse (« *coscia* » en italien). Toutefois, Warburg remarque que cette image a été reprise à

son tour du portrait d'un empereur byzantin apparaissant dans les Oracles léonins du XII^e siècle et, en considérant le caractère astrologique de cette prophétie, il conclut qu'il s'agit d'une représentation de Saturne (p. 275).

Dans une autre perspective, le livre d'artiste de Messenger concentre l'ambivalence de Cronos absorbé par Saturne dont parle Benjamin dans *L'Origine du drame baroque allemand*, dans deux magies reliées, transmises par la tradition du livre avec l'héritage astrologique antique et païen : la magie par les mots et la magie par les images. Ainsi, en tant que dieu de l'âge d'or, Cronos se manifeste dans l'ordre géométrique des réseaux de mots qui encerclent les photographies des parties des corps et des visages humains comme traces d'anciennes formules magiques. Comme dieu déchu, il est présent dans la séparation et la castration qu'expriment les photographies du livre.

Les traces de l'héritage astrologique antique et païen transmis par le livre qu'on peut retrouver dans le livre d'artiste de Messenger remonte donc jusqu'au *Picatrix*, un ouvrage majeur de l'occultisme cosmologique de la fin du Moyen Âge, traitant de la pratique astrologico-magique de l'Antiquité tardive, telle que transmise par la tradition arabe. Warburg présente des preuves que le *Picatrix* est la traduction en latin d'un ouvrage du X^e siècle, écrit en Espagne par un auteur arabe : la *Gâyat-al-hakîm* de Abû'l-Kâsim Maslama b. Ahmad al-Magrîtî. En ce sens, Marsile Ficin fait également référence, dans son chapitre sur les images magiques dans les trois livres *De la vie* (1489), aux médiateurs arabes de la magie thérapeutique hellénistico-hermétique par les amulettes astrologiques, maintenue pendant tout le Moyen Âge dans les lapidaires, comme une partie importante de l'astrologie médicale. Suivant ses recherches sur

les traces effacées du chemin des divinités astrologiques de l'Antiquité, Warburg amène en discussion un autre manuel de cosmologie appliquée, enraciné dans la tradition hellénistique. Il s'agit d'un livre d'oracles de Zebel l'Arabe, qui vivait à Bagdad vers le milieu du IX^e siècle, son vrai nom étant Abu'Otmân Sahl b. Habîb b. Hâni, dont les illustrations sont reliées à quarante-deux oracles avec différentes interprétations selon les mois. Ainsi, comme le prouvent les armoiries de ce manuscrit, il a été recopié pour le prince électeur de Brandebourg, Joachim I^{er}, dont le portrait « pas très ressemblant » (Warburg, p. 283) se trouve sur l'une des pages. Warburg ajoute qu'à la fin du XVI^e siècle, il y a eu plusieurs éditions de ce livre, avec des estampes (p. 283). En même temps, des manuscrits basés sur le *Picatrix*, de Rome, de Vienne, de Wolfenbütel et de Cracovie, montrent, à côté des représentations des personnages antiques métamorphosés, des carrés de nombres, avec leur mode d'emploi, pour lesquels Marsile Ficin a procuré des descriptions des illustrations perdues (1489), représentant des figures guérisseuses. Warburg mentionne que Marsile Ficin a fondé ensuite à partir de ces descriptions son concept de la magie par des images. Mais selon Warburg, les deux pratiques initiales, la magie par les images et par les carrés de nombres, sont reliées également, s'agissant dans les deux cas des formes tardives d'une pratique païenne très ancienne qui trouve ses origines dans l'hermétisme thérapeutique transmis par les Arabes.

Le geste d'inscrire dans un livre des signes astrologiques

Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin soutient la thèse selon laquelle l'écriture est née de

l'image, peu importe que le système en question soit celui de l'idéogramme ou celui de l'alphabet, son efficacité étant due en exclusivité à l'image. Dans ce contexte, l'écriture est définie par Christin dans son sens strict de moyen de transmission de la parole. Par conséquent, cette complémentarité des deux médias ainsi que les caractéristiques de leurs fonctions doivent être prises en considération lorsqu'on analyse le système qui, partout dans le monde, dès son apparition, les a mises ensemble dans un programme mixte, sa nécessité ainsi que sa nature reposant sur les deux médias à la fois. En même temps, Christin souligne que si l'on prend l'image dans sa totalité en y distinguant deux composantes — des figures et un support —, l'élément primordial est le support. De cette manière, on peut envisager la naissance de l'écriture de l'image, étant donné que l'image même était née auparavant de la découverte de la *surface*. De ce fait, elle a été créée par *la pensée de l'écran*. Selon Christin, cette pensée est fondamentale pour l'humain, étant responsable de la création de la géométrie et de l'image. De plus, elle se définit par l'interrogation visuelle d'une surface afin de déterminer les relations existant entre les traces qui y sont observables et, au bout du compte, leur système. Le fait d'avoir déplacé sur les figures mêmes des images les questionnements soulevés par la vision de leur support a permis d'envisager ces figures en tant que signes, ambigus et marquants. En ce sens, Christin amène en discussion la genèse des écritures idéographiques, constituées, pour la mésopotamienne et la chinoise, dans la vague de la divination. Ainsi, la divination est elle aussi une forme de *la pensée de l'écran*, étant basée sur l'examen des supports spécifiques sur lesquels sont inscrits, pour être déchiffrés, les signes de la langue des dieux, messages adressés aux humains. Le signe est donc dépendant

structurellement de son contexte et porteur ainsi de valeurs variables, sémantiques et (ou) sonores, tel l'idéogramme. Ce fait remet en question l'écriture alphabétique qui semble être un système moins riche que l'idéogramme en ce qui concerne la flexibilité visuelle / verbale. Toutefois, Christin prend la partie de l'écriture alphabétique en tant que richesse systémique en donnant des exemples d'un domaine de la pratique créatrice similaire à celui de la divination, où elle est apparue, la littérature. En ce sens, le *Coup de dés* de Mallarmé représente un moment charnière dans la pensée occidentale, montrant que l'écriture alphabétique est un instrument double auquel il fallait restituer la part visuelle — spatiale — pour lui redonner sa complétude active d'écriture. Par ailleurs, au long des derniers siècles, la culture alphabétique a traversé plusieurs mutations importantes par l'image à travers l'illustration, l'affiche, les jeux littéraires de la lettre ou ceux des peintres avec l'écriture. En conclusion, la révolution mallarméenne concerne surtout *l'expérience du vide*, celle du support ouvert à l'imagination du regard, qui permettait la naissance d'une littérature nouvelle, destinée uniquement à raconter (dire) l'espace.

Dans *Mes ouvrages*, Messenger utilise souvent la double page, tout comme Mallarmé dans *Un coup de dés*, déployant son écriture à la main dans des volutes et des spirales qui se rencontrent en configurant parfois des cœurs. Ce sont des mots-images, des dessins à l'encre, qui portent donc un voir-double dans leur constitution : d'un côté, celui de leur graphie et, d'un autre, celui de leur continuité, configurant ainsi ensemble des lignes sinueuses, appartenant à une langue divinatoire à déchiffrer dans l'économie de l'œuvre entière à partir des photographies qu'ils encerclent et non pas d'eux-mêmes. Le travail de fragmentation que Messenger opère dans ces

photographies peut être confronté avec ce que Dworkin (2013) définit comme « visagéité » dans *No Medium*, en se référant au deuxième volume de *Capitalisme et schizophrénie* de Deleuze et Guattari. Du point de vue de ces deux auteurs, le visage n'est pas uniquement une partie du corps, mais c'est leur terme pour un schéma, une sorte d'histogramme dont les relations qu'il diagramme peuvent être analysées et décrites. Deleuze et Guattari définissent ainsi le visage comme une carte qui s'applique et s'enroule sur un volume. La « visagéité » ordonne donc les paires binaires dans des hiérarchies de surface et de profondeur, opérant comme une interface qui structure des données. En d'autres mots, pour les deux auteurs, le visage est le système autoritaire des conventions par lequel une inscription fonctionne comme un signifiant. Dworkin reformule ce constat par une définition du visage en tant que système qui permet aux simples matériaux de devenir des médias : « the face is the system by which sheer materials are legible as media »² (2013, p. 107). Or, dans *Mes ouvrages*, Messenger crée des images d'humains sans visages et sans corps, la totalité de chacun d'entre eux ne pouvant plus être rétablie. Par ailleurs, Grenier mentionne, dans *Annette Messenger* (2012), que l'auteure s'est penchée sur les études sur le corps hystérique, agissant en tant que révélateur. Ainsi,

ce corps sensible de celles qu'on appelait les « femmes-clichées », à la surface desquelles on pouvait dessiner, le corps tiraillé de tensions qui bascule dans la dramaturgie sera pour elle le corps de référence, celui qui présidera au « théâtre du corps » que ses nouvelles œuvres vont engager. (2012, p. 61)

² « le visage est le système par lequel les simples matériaux sont lisibles en tant que médias » (je traduis).

Dans ce contexte, le concept de « surface » défini par Dworkin peut être amené en discussion comme point d'ancrage d'une possible analyse des gestes et des mimiques des photographies du livre d'artiste de Messenger comme *pathosformeln* venant de l'Antiquité. En se référant aux photographies de Zidlicky, à ses modèles sans visages, Dworkin constate qu'elles offrent une leçon essentielle sur les médias :

The etymology of the word « substrate » (*sub* [underneath] + *stratum* [something spread]) suggests a certain orientation, and a phenomenological presumption, as well as a hierarchy of parts and a metaphysic of surface and depth³. (2013, p. 104)

Néanmoins, Dworkin observe que les surfaces ne sont pas nécessairement extérieures. Dans une perspective intermédiaire, les surfaces ne sont pas couvrantes, étant uniquement des seuils contre lesquels butent les matériaux. Par conséquent, les hiérarchies immanquables entre le substrat et l'inscription sont dissoutes dans le champ de l'intermédialité : les substrats permettent les inscriptions, mais les inscriptions sont ce qui permet aux matériaux de devenir des substrats. Au final, les surfaces s'ouvrent sur des surfaces, et ce qui semble être intérieur n'est qu'une totale extériorité, qui ne peut plus être valable sans une apparence qui lui donne sa profondeur. Dworkin observe également, concernant l'œuvre de Zidlicky, que la photographie, sortie du portfolio et enlevée au mur, imprimée dans le format relié du livre, entre dans un dialogue. Ainsi, les deux pages se faisant face dans l'ouverture du livre mettent ensemble photographie et texte, ou plusieurs images,

³ « L'étymologie du mot "substrat" (*sub* [en-dessous] et *stratum* [quelque chose qui s'étend]) suggère une certaine orientation, une présomption phénoménologique ainsi qu'une hiérarchie des parties et une métaphysique de la surface et de la profondeur. » (je traduis)

ainsi que l'histoire de leur origine, les feuilles sur lesquelles elles se sont matérialisées. Dworkin souligne de plus que la page « is *always against* the image (in both senses of the word)⁴ » (2013, p. 103). En même temps, le codex établit une série spécifique de ces images, que Dworkin désigne en tant que « séquence des phases » (p. 103), qui s'ordonnent en orbite autour de la reliure, quand les pages sont tournées. Dworkin définit le mot « phase » à partir de sa racine grecque, comme « apparition », surtout en relation avec les différentes phases de la lune.

Chez Messenger, les photographies ont cette propriété de marquer des phases temporelles, telles les phases de la lune, à laquelle leur nature de *pathosformeln* de la passion amoureuse les rattache, par l'association à l'eau et aux spectres, dans les sens évoqués par Dworkin d'« apparitions », comme phases (phases de la lune), mais aussi comme étapes du développement de la photographie, et également dans le sens de « montrer », « faire apparaître », et dans le sens de phantasmes, apparitions de la lumière spectrale, émanations ectoplasmiques des esprits (Dworkin, p. 103). En revanche, ces photographies sont encerclées par les réseaux de mots écrits à la main, se constituant soudainement en forme de pyramide par exemple, symbole du temps, de la vie et de la mort. Par ailleurs, dans *Literature Media Information System*, Friedrich Kittler (1999, p. 35) souligne qu'en Europe, les textes et les partitions musicales ont toujours été associés à la conservation du temps, les deux étant fondés sur l'écriture, dont le temps est symbolique (selon les termes de Lacan). En ce sens, Kittler cite la définition de la littérature de Goethe : « Literature [...] is the

⁴ « est toujours contre l'image (dans les deux sens du mot) » (je traduis).

fragment of fragments; the least of what happened and of what have been spoken was written down; of what had been written down, only the smallest fraction was preserved⁵. » (p. 36) Il constate que l'écriture célèbre le monopole de la conservation détenu par le dieu qui l'a inventée, qui gouverne sur des signes qui ont un sens pour les lecteurs. Et cela est la raison pour laquelle

all books are books of dead, like those from Egypt that stand at the beginning of the literature. The realm of the dead beyond the senses to which they lure us coincides with the book itself. When Zeno asked the delphic oracle what was the best way to live, the answer he was given was: "To mate with the dead." Which he understood as the equivalent of to *read the ancients*⁶ (p. 37).

Dans le livre de Messenger, la magie par les images est associée à la magie par les mots, selon la théorie de Marsile Ficin sur la magie par des images, par des mots et par des carrés de nombres, dans le contexte de l'héritage astrologique antique et païen transmis à travers le livre et par l'imprimerie. Pourtant, les mots sont des indices qui renvoient à un texte perdu ou caché, à un mode d'emploi des carrés de nombres des premiers manuels d'astrologie antique et païenne, ces carrés de nombres étant également perdus ou cachés. Dans *Mes ouvrages*, les carrés de nombres de ces manuels sont remplacés par leurs

⁵ « La littérature est fragment des fragments; ce qui a été écrit c'est le moins de ce qui s'est passé et de ce qui a été dit ; de ce qui a été écrit, seulement la plus petite fraction a été préservée. » (je traduis)

⁶ « tous les livres sont des livres des morts, comme ceux de l'Égypte, dressés au début de la littérature. Le royaume des morts, au-delà des sens, avec lequel ils nous leurrent, coïncide avec le livre même. Quand Zeno a demandé à l'oracle delphique quelle était la meilleure façon de vivre, la réponse a été : "S'accoupler avec le mort." Ce qu'il a compris comme *lire les anciens*. » (je traduis).

modes d'emploi, réduits à des mots qui ne forment pas des phrases. En revanche, ces mots répétés en continuité — « mensonge », « hésitation », « promesse », « oubli », etc. —, constituent parfois des carrés. Dans cette perspective, en se référant à *Seuils* de Gérard Genette, Dworkin discute les genres se trouvant à la frontière du travail littéraire : inscriptions, épigraphes et titres, préfaces, notes, etc. En résumé, il constate que, selon Genette, « un texte sans paratexte n'existe pas » (p. 59). Par contre, un paratexte sans texte existe, même par accident. Par conséquent, des paratextes sans textes, ou des paratextes comme textes, ont été écrits intentionnellement, représentant une tendance importante dans la littérature contemporaine. Étant issus de contextes divers et en apparence, écrits sans connaissance des textes qui les précèdent, ces travaux sont constitués des tensions qui se trouvent entre le langage littéral et métaphorique, entre l'histoire étymologique des mots et l'oubli de leurs usages communs, entre la forme de l'œuvre et son contenu. Par conséquent, « those tensions gesture toward the embodiedness of these literary works' bibliographic forms, and to the textual corporeality that all such paratexts sustain as they seek to supplement, support, and displace the body of the text⁷ » (Dworkin, p. 59).

En ce sens, les réseaux des mots qui se répètent dans *Mes ouvrages* constituent un corps poétique dont le sens n'est pas révélé par les photographies des parties des visages et des corps humains, mais par la couche matérielle de la page du livre.

⁷ « ces tensions font un mouvement d'incarnation de ces œuvres littéraires de formes bibliographiques et vers la corporéauté textuelle que de tels paratextes alimentent tout en cherchant à compléter, à appuyer et à remplacer le corps du texte » (je traduis).

Par ailleurs, Dworkin constate que, dans le livre des photographies de Zidlicky, la couche matérielle (*stratum*) très fine de la page du livre s'ouvre vers une profondeur scénique qui, au bout du compte, n'est qu'une apparence créée par la tridimensionnalité de l'image. On découvre ainsi « beneath its apparent depth, only a relation between unranked materials, each equally necessary to the final form of the whole: salts and cellulose and halides and molecules of water with a number of other chemicals in precise and bonded proportions⁸ » (2013, p. 105).

De cette manière, en mettant au même niveau le substrat et la surface, par un changement de la logique du placement en-dessous (*sub*) de l'image et en combinant le geste marquant de l'effacement des visages de Zidlicky avec la marque de représentation de l'image, Dworkin constate que les photographies de Zidlicky affirment et configurent en même temps la profondeur d'une figure sans visage et illustrent la fausse visagéité de la profondeur. Par conséquent, ces photographies détruisent la logique de leur substrat par les thèmes de leurs propres défigurations. Dans une autre perspective, dans *Remediation*, Bolter et Grusin soutiennent que, pour notre culture visuelle, l'acte de médiation est primordial. Ainsi, tout acte de médiation dépend d'un autre, même de beaucoup d'autres, ce qui veut dire que toute médiation est remédiation. D'un autre côté, les médias fonctionnent comme des objets dans le monde, dans les

⁸ « sous son apparence profonde, seulement une relation entre des matériaux non-classés, chacun également nécessaire pour la forme finale de l'ensemble : sels et cellulose et halogénures et molécules d'eau avec un nombre d'autres éléments chimiques en proportions précises et similaires » (je traduis).

systèmes d'échange linguistiques, culturels, sociaux et économiques. Par exemple, la photographie est réelle, non seulement comme morceau de papier, produit du processus photographique, mais également comme réseau d'artefacts, d'images et d'ententes culturelles concernant la signification et l'action dans le monde de ces images particulières. Cette deuxième réalité des médias en tant qu'objets dans le monde amène une nouvelle lumière sur les photographies de Messenger, capables ainsi de remplir leur fonction des *dynamogrammes* (en tant qu'*imagos*), dans les termes de Warburg, et de témoigner de la « volonté sélective » d'une époque à travers laquelle ces images (comme *pathosformeln* de l'Antiquité) sont ravivées et commencent à agir dans le monde.

En ce sens, j'avance l'hypothèse que, dans *Mes ouvrages*, le visage est, à la différence du corps humain qui reste dépersonnalisé et fétichisé, tout comme pour Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie*, une carte conceptuelle, un système de compréhension qui permet d'intégrer des termes binaires. Les *pathosformeln* de la passion amoureuse de l'Antiquité se trouvant sous le signe de Saturne (de la castration et de la coupure) sont ainsi ravivées dans le livre d'artiste de Messenger par la défiguration des visages des photographies. Sans visages, les figures représentées dans les photographies sont elles aussi dépersonnalisées, anonymes, objectivées, fétichisées. Par ailleurs, Dworkin remarque que, dans la tradition de la vente du livre, *facetiae* est synonyme de « pornographie » (p. 107). En même temps, Messenger réunit les parties disparates des corps et des visages humains des photographies dans un corps poétique nouveau, fait des réseaux de mots écrits à la main et imprimés ensuite sur les

pages du livre. Ainsi, la méchanceté de l'acte de Cronos, absorbé par Saturne, de couper avec une faucille l'organe sexuel d'Ouranos, qui rend stérile éternellement le procréateur de l'univers, est sublimée par une réorganisation de cette rupture et par la création d'un nouveau corps.

En problématisant la transmission des traces de l'astrologie antique et païenne par la tradition du livre et de l'imprimerie dans *Mes ouvrages*, j'ai analysé, d'un côté, la méchanceté de Saturne dans le geste de couper des fragments de la totalité d'un corps et, d'un autre côté, le geste d'inscrire dans un livre des signes astrologiques antiques et païens comme *pathosformeln* de l'Antiquité. Par ailleurs, dans *Image et mémoire*, Agamben souligne que l'intérêt de Warburg pour les images astrologiques vient de la compréhension que la sphère céleste, dont l'observation est en même temps « la grâce et la malédiction de l'homme » (p. 67), est l'endroit où les humains projettent leur passion pour les images. Agamben note que, dans la lettre qu'il envoie à Vossler peu avant de mourir, Warburg reprend le programme de son atlas, *Mnemosyne*, comme « théorie de la fonction de la mémoire humaine par images » (p. 67), en le mettant en relation avec la pensée de Giordano Bruno. Selon Agamben, Warburg se réfère, en relation avec son atlas, au Bruno des traités magico-mnémotechniques tels que le *De umbris idearum*. Warburg reçoit ainsi de Bruno l'idée que l'art de dominer la mémoire — dans sa propre situation, l'essai de comprendre à travers son atlas le fonctionnement de la mémoire humaine des images — est relié aux images qui expriment la sujétion de l'humain au destin. C'est dans cette perspective que j'ai utilisé la méthodologie warburgienne pour analyser *Mes ouvrages*. À travers ce parcours, j'ai tenté également de configurer un modèle du

méchant à partir de Saturne et d'identifier des traces des démons astrologiques de forme anthropomorphique dans l'ouvrage de Messenger. En ce sens, la vision de Warburg dans son atlas, *Mnémosyne*, a orienté mon analyse de la méchanceté saturnienne et de l'identification des traces des démons astrologique dans le livre de Messenger. Selon Agamben, l'atlas de Warburg est la carte capable d'orienter l'humain dans son combat contre la schizophrénie de sa propre imagination. De même, le héros mythique homonyme (Atlas) soutient sur ses épaules le cosmos, qui n'est pas autre chose que le *mundus imaginalis*. Dans cette perspective, la définition de Warburg de son atlas comme « histoire des fantômes pour adultes » (Agamben, p. 68) révèle ainsi son sens profond. L'histoire de l'humanité est donc toujours histoire de fantômes et d'images, les images étant le reste, la trace de tout ce que les humains avant nous ont vécu (p. 69). C'est cette ligne de pensée que j'ai suivie dans mon analyse de la fonction des fragments des photographies et des textes de l'ouvrage de Messenger, en y décelant un mouvement ambigu, à la fois d'incarnation et de dissolution, dont le sens nous échappe. Dans ce contexte, Agamben souligne la signification du titre de l'atlas de Warburg, *Mnémosyne*, qui nomme le « sans-image, qui est le congé — et le refuge — donné à toutes les images » (p. 69).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. (2004), *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BOLTER, Jay David & Richard GRUSIN (1999), *Remediation*, Cambridge, MIT Press.
- CHRISTIN, Anne-Marie. (1995), *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DÄLLENBACH, Lucien. (2001), *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissement*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1980), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- DWORKIN, Craig. (2013), *No Medium*, Cambridge, MIT Press.
- GENETTE, Gérard. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GINZBURG, Carlo. (1989), *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion.
- GRENIER, Catherine. (2012), *Annette Messenger*, Paris, Flammarion.
- KITTLER, Friedrich. (1999), *Literature Media Information Systems*, New York, Stanford University Press.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFKY et Fritz SAXL. (1989), *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine, art*, Paris, Gallimard.
- MESSAGER, Annette. (1989), *Mes ouvrages*, Arles, Actes Sud.
- WARBURG, Aby. (1990 [1920]), « La divination antique et païenne dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, p. 249-299.

Résumé

En problématisant la transmission des traces de l'astrologie antique et païenne par la tradition du livre et de l'imprimerie dans le livre d'artiste *Mes ouvrages* d'Annette Messenger, j'analyse, d'un côté, la méchanceté de Saturne dans l'acte de couper des fragments de la totalité d'un corps et, d'un autre côté, l'action d'inscrire dans un livre des signes astrologiques antiques et païens, comme *pathosformeln* de l'Antiquité. À travers ce parcours, je tente également de configurer un modèle du méchant à partir de Saturne et d'identifier des traces des démons astrologiques de forme anthropomorphique dans le livre de Messenger.

Abstract

By problematizing the transmission of traces of antique and pagan astrology by the tradition of the book and the print in the Annette Messenger's artist book, *Mes ouvrages* (*My works*), I analyze on one hand, the Saturn's wickedness in the gesture of cutting parts of a human body and on the other hand, the gesture of marking in a book, antique and pagan astrological signs, as a *pathosformeln* from Antiquity. Throughout this journey, I also attempt to configure a model of a villain based on Saturn and to identify traces of astrological demons of anthropomorphic form in Messenger's artist book.

La *Juliette* de Sade illustrée par Leonor Fini : une esthétique de la cruauté

Valérie Mandia
Université d'Ottawa

Sade ou « n'être pour l'avenir qu'un corps sans visage » (Desbordes, 1939, p. 17) : Plus d'un demi-siècle après la parution de l'ouvrage biographique que Jean Desbordes consacrait à Donatien Alphonse François, marquis de Sade (1939), on peut encore se questionner sur le « vrai visage » du philosophe des Lumières, dissimulé derrière les nombreuses épithètes qu'assimile le « masque générique » de la méchanceté (Pasini, 2004, p. 24). Sade l'impensable, « homme en un mot monstrueux, que la passion d'une liberté impossible possédait » (Bataille, 1957, p. 80); Sade, ce « passion[né] de [...] méchanceté » (Onfray, 2014), celui que l'on confond volontiers

avec l'« Être suprême en méchanceté » qu'évoque le discours du ministre Saint-Fond dans *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* (2012 [1801]); Sade l'infigurable, « [l]ui qui se dérobe sans cesse et dont on a cru pendant longtemps ne connaître jamais le visage » (Delon, 1994, p. 75). Dans *La Littérature et le mal*, Georges Bataille ne fait pas mentir le proverbe « [q]ui crache contre le ciel, il lui retombe sur le visage » (Strauss, 2013 [1998], p. 219) lorsqu'il compare les *Cent-vingt journées de Sodome* « à une maladie du visage » (p. 93) qui aura tôt fait de déformer celui de son créateur. Si, selon la thèse d'Annie Le Brun, « Sade est celui qui aura continuellement ramené au défi de représenter l'irreprésentable » (p. 19), irreprésentable il restera pour ceux qui s'ingénient à créer l'irreprésenté¹. Comme le laisse entendre la spécialiste de Sade, c'est à travers le reflet de Juliette que la « conscience physique » (p. 285) de l'écrivain est susceptible d'apparaître, son portrait s'écoulant par les yeux de cette femme sadienne, « porte-parole » (p. 30) de son auteur. L'« insaisissable mobilité » (p. 282) incarnée par ce protagoniste féminin présente, aux yeux d'Annie Le Brun, une « similitude de comportement » qu'elle qualifie de « frappante » (p. 284) avec son créateur. À l'image de Sade, Juliette n'en finit pas de nous échapper. Même esquissé par les mots d'Apollinaire qui se heurtent à l'indicible, le portrait de Juliette

¹ Qu'il soit peint ou écrit, le visage de Sade « hant[e] l'histoire de la représentation », pour emprunter l'expression d'Annie Le Brun (p. 19). Bien que l'on croie en avoir découvert la véritable figure dans l'effigie peinte par Charles van Loo en 1760, il semble demeurer insaisissable et enveloppé de mystère. Les portraits picturaux et littéraires imaginaires qu'en ont tenté Man Ray (1936, 1938, 1940) dans des œuvres montrant un visage dont la peau, dure comme la pierre, s'incorpore au roc de la Bastille représentée en arrière-plan, ou ceux de Jean Paulhan dans *Le Marquis de Sade et sa complice ou les Revanches de la pudeur* (1951) et de H. Biberstein dans *L'Œuvre du marquis de Sade* de Guillaume Apollinaire (1909), n'arrivent pas à en pétrifier les traits.

disparaît sans être vu : « “Un être dont on n’a pas encore idée, qui se dégage de l’humanité, qui aura des ailes et qui renouvellera l’univers.” » (cité par Le Brun, 2014, p. 282-284) Difficile à définir par le langage, cette femme du monde sadien exprimerait donc « la radicale nouveauté d’un être en continuel devenir. [...] “[T]raversant les idées et les mots, les corps et les désirs, Juliette attende à la finitude de leurs formes pour les relier à l’infini” », conclut Annie Le Brun (p. 284). À l’instar de Sade, elle ramène toujours au projet de « *montrer* ce qu’on ne peut pas dire » (Le Brun, 2014, p. 16), invitant ainsi l’expression plastique à un combat singulier avec les mots. En 1944, une peintre proche des surréalistes² accepta de relever ce défi dans une réédition illustrée de la *Juliette* de Sade. Convaincue « qu’en tant que femme, elle pouvait renouveler l’approche du livre » (Webb, 2007, p. 112), Leonor Fini fit le pari que ses images arriveraient à montrer le portrait de la cruelle et *infinie* Juliette dans toute la violence de son désir. La peintre parviendrait ainsi à voir à travers les yeux d’un sans visage et, peut-être, à configurer dans un même geste les *traits* du créateur et de sa création tout en affirmant son autoportrait.

Sade et les femmes surréalistes

Si les spécialistes ont déjà posé la question de la violence dans l’expression artistique et textuelle des surréalistes comme moyen d’atteindre la liberté intellectuelle et esthétique (Chénieux-Gendron et Mathews, 1994) et, plus encore, celle de la violence érotique sadienne comme « espoir d’une nouvelle

² Leonor Fini n’aimait pas être associée au groupe surréaliste. Bien qu’elle ait exposé à ses côtés et qu’elle ait partagé des liens d’amitié avec certains de ses membres, « [elle] préfère être seule » (citée par Webb, 2007, p. 264).

réalité » (Chadwick, 1985, p. 110), la question des femmes surréalistes reste un point obscur de l'analyse de l'œuvre de Sade. Pourtant, « [l']époque du Surréalisme est particulièrement importante du point de vue d'un certain niveau de violence dans l'art des femmes » (Dallier, 1976, p. 114) et, qui plus est, une violence qui s'inscrit de plus en plus dans ses rapports à l'œuvre de Sade³. Du côté masculin, et comme la critique s'est longuement attardée à le montrer, l'écriture et l'iconographie sadiennes auront directement stimulé l'imagination des surréalistes, notamment de Bataille, Bellemer, Dali,

³ Jacqueline Chénieux-Gendron identifie la violence comme l'un des « deux sites majeurs de la créativité féminine » de l'écriture des femmes surréalistes, le second étant l'ironie (1998, p. 68). En ce qui concerne Sade, nous pouvons nous référer, à titre d'exemple, aux recherches de Catriona McAra (2013) sur les écrits de Leonora Carrington et Dorothea Tanning, qui offrent une vision de la femme sadienne. McAra préfère la notion de « la femme sadienne » d'Angela Carters (1979) qui lui semble plus émancipatrice que celle de « femme surréaliste ». Notre étude sera périféministe dans la mesure où elle ne reposera pas sur un cadre théorique féministe bien défini mais entretiendra des liens avec le féminisme. Nous nous en tiendrons plutôt aux différents rapports texte / image que la pensée et l'écriture de Sade auraient pu éveiller dans la production artistique de Leonor Fini. Le personnage de Juliette marche dans les traces laissées par le pinceau de Leonor Fini en ce qui a trait à ses demandes de reconnaissance et de droits pour les femmes, « droit d'explorer des zones de consciences encore étrangères aux femmes de la bourgeoisie [telles que] le pouvoir de la sexualité féminine et sa domination, les images sexuelles, les perversions » (Chadwick, 1985, p. 111). Si certains tableaux de Leonor Fini sont cruels (par exemple *D'un jour à l'autre II*, 1938 ; *L'Essayage I*, 1966 ; *Les Étrangères*, 1968 ; *L'Envoi*, 1970), les femmes de son œuvre sont délivrées de leur soumission ontologique dans une violence qui n'atteint pas le même degré que chez Sade ou que dans les illustrations qu'elle en a faites. Chez elle, les femmes ne sont pas déchirées, meurtries, stigmatisées par d'autres femmes avant d'être recrées sous la forme d'un corps reniant ses fonctions procréatrices. Juliette l'inspire pour son érotisme sulfureux, sa figure d'insoumission, sa force d'imagination, son pouvoir sexuel, et l'écriture de Sade lui donne l'occasion d'explorer les tensions entre le masculin et le féminin, mais cette libération du corps de la femme ne passe pas par la victimisation d'autres femmes.

Éluard, Hérold et Masson. Du côté féminin, la violence, parfois sadique, semble s'affirmer, dans une cruauté combative et « créative »⁴. Cette cruauté particulière chez les femmes se situe à l'égard des espaces de représentation traditionnels et d'une identité féminine soumise au désir de l'homme surréaliste. Cependant, comme le montre Whitney Chadwick, « les femmes surréalistes hésitèrent » et « évitèrent assez souvent les représentations précises de l'expérience sexuelle » et de la violence érotique (1985, p. 106-107), sans doute parce que, comme Sade le reconnaissait, « la rigidité ou plutôt l'absurdité de nos mœurs laiss[ant] peu d'aliment à leur cruauté[,] [les femmes] sont obligées de se cacher, de dissimuler, de couvrir leur inclination » (1795, p. 157-158). La cruauté étant une « forme de méchanceté » (Chauvaud et Rauch, 2013, p. 90), on peut citer, parmi ses quelques visages féminins insoupçonnés : Valentine Penrose et sa *Comtesse sanglante* (1962) aux « actes cruels inégalables » (Oberhuber, 2012, p. 74); Belen / Nelly Kaplan et la cruauté utilisée comme « arme » (Oberhuber, 2009, p. 384) dans *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974); Frida Kahlo, dont Diego Rivera affirmait en 1937 l'« impassible cruauté » avec laquelle elle traitait des femmes (cité dans Burrus, 1998, p. 38); ou encore Leonor Fini, qui avoue « p[ouvoir] être un ange mais aussi être cruelle » (Webb, 2007, p. 239). Aux dires de l'artiste, « “[l]es femmes [...] ont été si longtemps mal traitées, [qu’]il n’est pas étonnant qu’elles désirent être cruelles” » (Webb, 2007, p. 239). Elle-même avouait vouloir « se créer une réputation de “terreur” » (Fini et

⁴ La méchanceté peut être créative (Pasini, 2004, p. 201). Peter Webb le confirme en admettant que « [l]es qualités esthétiques [de l'œuvre de Leonor Fini] [...] atténuent la tension que l'expression directe de la colère de l'artiste face au sort de la femme aurait engendrée sans elles » (p. 246).

de Mandiargues, 2010, p. 145). Il faut toutefois préciser avec Whitney Chadwick que, parmi les peintres près des surréalistes, seules Leonor Fini et Toyen, qui, pour sa part, illustra *Justine* en 1932, ont explicitement eu recours à l'imagerie sadienne dans leur œuvre picturale (Chadwick, 1985, p. 107). Chadwick insiste également sur la singularité des illustrations de Leonor Fini pour la *Juliette* de Sade, qu'elle qualifie de seul « équivalent » féminin de l'« érotisme cruel » des dessins, plus connus, de Bellmer (p. 110). Leonor Fini distingue toutefois ses illustrations de celle de l'artiste surréaliste franco-allemand. Alors que « [l]ui il dessine et peint des désirs – des envies – des nostalgies », elle, elle représente des manières d'être au monde « des états – états sensuels plus que de désirs »⁵. Nous croyons que la cruauté dans l'œuvre de la peintre s'est intensifiée de façon décisive au contact de *Juliette*, devenant une préoccupation spécifique qui se perpétuera ensuite d'une image finienne à l'autre.

Nous pensons que Leonor Fini a participé à l'« ouv[erture de] l'œil du texte »⁶ (Louvel, 1998, p. 18) sadien en élaborant ce que nous appellerons une *esthétique de la cruauté* observable sur le plan tant de la forme que de l'expression plastique. À partir de cette hypothèse, nous analysons la cruauté qui se

⁵ Texte inédit, archive Leonor Fini à Paris.

⁶ Il est vrai que l'œil du texte sadien est déjà bien ouvert, c'est-à-dire qu'il fait déjà entrer le visuel dans le texte en créant une abondance d'images, de « tableaux » descriptifs qui saturent l'espace textuel. Laissant peu de place à l'image matérielle, ces descriptions du désordre érotique surpassent souvent les tentatives d'illustrations de son œuvre littéraire. Toutefois, comme l'avance Emmanuelle Sauvage dans *L'Œil de Sade*, ces tableaux écrits « comportent des zones d'ombres, des non-dits et des ellipses que le lecteur est invité à combler en imagination » (p. 268). Nous croyons que Leonor Fini parvient, par ses interventions de *Juliette*, à faire de la place à l'image matérielle pour ouvrir un peu plus l'œil du texte de Sade.

dégage des illustrations de Leonor Fini pour la *Juliette* de Sade en nous attachant d'abord à la notion telle qu'elle a été définie par l'écrivain des Lumières, puis à ses conditions de possibilité que Bataille nous aide à envisager dans *La Littérature et le mal*. Nous proposons ensuite, dans une perspective intermédiaire, une lecture de l'approche formelle de l'espace livresque et du traitement de ses illustrations, qui demeurent peu étudiées⁷. Suivant certains choix esthétiques susceptibles d'établir à quoi tient l'exploit de Leonor Fini, notre analyse se penche plus précisément sur deux aspects importants du livre dans leur rapport avec la thématique de la cruauté : sa facture et son univers figuré. De ce dernier aspect, celui de l'univers figuré, participent l'épure des arrière-plans, les *traits* de l'artiste et des personnages en tant que ligne et marque distinctive ainsi que le personnage de la sphinge, qui n'apparaît pas directement dans la diégèse sadienne. Cette étude permettra de montrer le plurisémiotisme à l'œuvre dans la version illustrée que Leonor Fini propose de *Juliette*. Ainsi, nous verrons en quoi l'outil pictural de Leonor Fini élabore une esthétique qui rend compte du « vrai visage » de Sade, un visage qui porte indéniablement les traces de son propre portrait. En admettant avec Lucien Faggion et Christophe Regina que « la cruauté procède de la méchanceté » (2013, p. 13), nous nous référerons à l'une et l'autre de ces notions dans nos observations. Et puisque « la volonté de faire du mal commence par le mot » et « qu'avant d'être un acte, un mauvais geste voire un crime, [elle] s'inscrit dans le registre du discours [et] de la représentation » (Faggion

⁷ L'année suivant la publication du livre, Alberto Moravia (1945) et Mario Praz (1945) en soulignent la qualité et, dix ans plus tard, J. R. Thomé (1955) en met toute l'intelligence en évidence. Plus près de nous, Whitney Chadwick (1985), Alyce Mahon (2013) et Peter Webb (2007), le biographe de Leonor Fini, s'y sont intéressés.

et Regina, 2013, p. 11), c'est dans cette perspective que nous l'aborderons. Nous espérons ainsi contribuer à la réflexion sur la méchanceté en pensant ses différents usages à travers le discours de l'image tout en offrant peut-être un complément aux recherches sur Leonor Fini, créatrice « cruelle » en marge du mouvement surréaliste.

Esthétisation de la cruauté

Dans l'œil de Sade, la cruauté, reçue de la nature, « n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue » (1795, p. 154). Elle est donc originellement naturelle pour l'homme, mais limitée par la domestication, les lois, les usages, les idées reçues, les typologies définies et la langue qui orientent notre vision du monde. Sade distingue deux genres de cruauté : l'une gratuite, et l'autre, réfléchie. Cette seconde sorte de cruauté, « "fruit de l'extrême sensibilité des organes, n'est connue que des êtres extrêmement délicats, et les excès où elle les porte ne sont que des raffinements [*sic*] de délicatesse [...]" » (1795, p. 156-157) Pour celui qui écrit ces pages de *La Philosophie dans le boudoir*, cette cruauté motivée par un « excès de sensibilité » appartient aux femmes, « l'extrême activité de leur imagination, la force de leur esprit qui les rend scélérates et féroces » (p. 157) pouvant également en être la source. Cette sensibilité n'a rien à voir avec la « sensibilité mièvre débordante » et stéréotypée qui fait de la femme une « victime muette » (Chadwick, 1985, p. 107). Si les définitions de la cruauté et son étymologie insistent sur le sang versé (Chevaud et Rauch, 2013, p. 90-91 et Penot-Lacassagne, 2013, p. 93), dans les dessins de Leonor Fini par contre, il ne s'agit pas d'une cruauté sanglante, mais d'une cruauté soignée,

délicate, réfléchie, stylisée qui se lit dans l'intelligence et l'étrange séduction de son trait. Le sang sacrificiel ne s'y voit pas; nul besoin d'ailleurs, car il est déjà présent dans le récit sadien.

Puisque « la cruauté change de forme et d'expression » et que, selon cette logique, « une parole d'outrage [...] p[eut] [y] être assimilé[e] » (Chevaud et Rauch, 2013, p. 92), la parole artistique fait partie des ressources de la cruauté que Leonor Fini met en usage. Ses œuvres transfrontalières brouillant leur appartenance générique deviennent une sorte de parole d'outrage, de « blessure⁸ » (Louvel, 2002, p. 87) aux canons établis. D'après l'approche de Bataille, pour qui « l'art [est] un exercice de cruauté » (1949), l'expression artistique représente le moyen le plus efficace pour « “jeter dehors” la colère » qui couve en Leonor Fini (Pasini, 2004, p. 211), colère contre « la cruauté de son “destin biologique” » (Dallier, 1976, p. 114), contre la domination masculine sur les scènes artistique et intellectuelle. L'activité artistique permet donc à Leonor Fini de transgresser les interdits sans tomber dans la criminalité et de jouir du plaisir cruel, la cruauté étant indissociable de la notion de plaisir (Chevaud et Rauch, 2013, p. 92) tout comme l'art d'ailleurs, qui reste d'abord un « jeu » (Bataille, 1980 [1955], p. 27).

Cruautés et infinitude des formes

La question de la cruauté « est avant tout celle de la limite » (Boyer, 2014, p. 27) et, suivant la pensée de Bataille, « [i]l n'est qu'un moyen en son pouvoir d'échapper à ces diverses limites : la destruction d'un être semblable à nous » (1957, p. 93). Dans

⁸ Liliane Louvel parle de « blessure » faite au texte ainsi « ouvert » par l'image.

ce contexte, la violence donne le moyen de « se dérober[r] à l'ordre des choses finies » pour les « rend[re] à l'immensité » (Bataille, 1957, p. 93). Les conditions de possibilité d'une esthétisation de la cruauté doivent donc prendre en compte ces trois aspects précédemment énoncés : la limite, sa transgression et l'infini. Puisque « l'essence de ses ouvrages est de détruire » (Bataille, 1957, p. 82), Sade permet à Leonor Fini de déployer une esthétique transgressive dans la violence d'un *bris* épistémologique, d'une effraction de la conception logique du rapport texte-image dans le livre illustré traditionnel. Ce qui nous amène à notre première proposition : l'objet livre devient le sujet physique de la cruauté finienne qui met à *mal* son code et sa forme.

Violence faite à la forme dans la Juliette finienne ***La facture du livre***

Une série de vingt-deux dessins noir et blanc pleine page et deux culs-de-lampe composent cette édition illustrée de la *Juliette* de Sade qui fut secrètement imprimée, en pleine nuit, sur les presses du Vatican (Webb, 2007, p. 112). Avec ce projet, Leonor Fini en était à sa troisième activité à titre d'illustratrice de textes littéraires⁹. L'édition compte 320 exemplaires¹⁰. De papier et d'emboitage couleur crème, ce tirage pourrait bien

⁹ Leonor Fini a réalisé ses premières activités d'illustratrice deux ans avant sa *Juliette* : en 1942 avec la poésie de D. Sarno di Teia pour son ouvrage *Uscito da un mondo perduto*, puis en 1943, avec celle d'André Pieyre de Mandiargues pour sa première publication *Dans les années sordides*. Elle rehausse le premier de deux dessins de « femmes nues avec de longs cheveux et des ailes d'ange, partie supérieure du sphinx » (Webb, 2007, p. 112), et le second, de trois dessins à l'encre réalisés dans un style que l'on pourrait qualifier de « maniérisme moderne » (Chapuis, 2003, p. 48).

¹⁰ Nous remercions Neil Zukerman, qui nous a permis de consulter le numéro 24 disponible à la CFM Gallery de New York.

être un exemple de livre de peintre ou de ce que l'on aurait coutume d'appeler aujourd'hui livre d'artiste. Dans la mesure où la méchanceté est ce « penchant à faire du mal » (Pasini, 1993, p. 11), nous l'observerons ici dans une mise à *mal* de l'espace littéraire investi par deux médias.

Reproduites par photolithographie et publiées à Rome aux éditions Colophon, les illustrations qui en découlent sont rassemblées dans une version écourtée du récit de Sade. En effet, Leonor Fini n'illustre que la deuxième partie de l'ouvrage colossal du marquis, soit celle qui s'ouvre sur la rencontre du personnage de Juliette, alors âgée de 17 ans, avec le ministre d'État Saint-Fond, qui l'initiera aux macabres délices du repas libertin. De plus, cette deuxième partie n'est pas reproduite intégralement dans la mouture de Leonor Fini qui semble ainsi ouvrir des brèches à l'image, comme si le pouvoir de l'image ne pouvait se libérer qu'au profit d'une entaille enlevant une partie de la matière textuelle. Paradoxalement, ce geste exprime le pouvoir tranchant de l'image. Coupée, morcelée, sectionnée, la *Juliette* finienne est fragmentée en trois chapitres distincts intitulés respectivement *Le Festin*, *La Tribade* et *Le Mal, le désordre et le crime*¹¹. *Le Festin* sert de titre au premier échange de complaisances entre le grand libertin Saint-Fond et Juliette, alors sommée d'empoisonner l'épouse du scélérat Noircueil au cours d'un repas qui tourne vite en partie de débauche, de meurtre et de nécrophilie. Le titre *La Tribade* engage quant à lui la rencontre de Juliette avec son amante saphique anglaise, Lady Clairwil, dans un désir du Même féminin. Finalement, *Le Mal, le désordre et le crime* inaugure le discours de Saint-Fond

¹¹ Leonor Fini avait elle-même choisi les passages qu'elle illustrerait.

invoquant ce fameux « Être suprême en méchanceté » (Sade et Fini, 1944, p. 27).

Mis à part une illustration qui sert de frontispice au livre, les autres photogravures se suivent en bloc à la fin des extraits susmentionnés. Ainsi, à l'exception des deux culs-de-lampe (un visage féminin et l'étude anatomique d'un corps de femme démembré) placés en fin des deuxième et troisième chapitres, les illustrations ne sont pas intercalées dans l'espace textuel ou placées en vis-à-vis. Toutefois, le livre n'étant pas relié dans sa version originale¹², il est possible d'y modifier l'ordre et l'emplacement des images, d'interposer la matière picturale dans le tissu narratif pour recoudre ses incisions dans le corps du texte. La matérialité du livre, jouant ainsi sur le hasard et le désordre créateur — les images pouvant être déplacées au gré de l'imagination du lecteur —, déroute la linéarité de la lecture, tord et repousse nos conceptions du livre illustré où l'image demeure passive, immobile et donc soumise au texte. Le pouvoir altérant du langage plastique au sein de ce livre en rend donc l'appartenance générique difficile à déterminer, la mobilité des images permettant au lecteur / spectateur une liberté et une réinvention continues. Cette mobilité de l'image *in praesentia* déchire la rassurante continuité du texte maintenant parcours de ruptures.

¹² Aux archives Leonor Fini à Paris, il est possible de consulter un exemplaire relié à couverture cartonnée recouverte de cuir noir. Cet ouvrage a probablement été relié postérieurement selon les indications disponibles dans le catalogue raisonné inédit disponible aux archives. Quelques différences sont notables entre les deux exemplaires : l'image qui sert de frontispice dans l'édition que nous étudions est amalgamée aux autres images dans la version reliée et l'ordre des illustrations diffère d'un exemplaire à l'autre, ce qui nous pousse à nous interroger sur la chronologie des images, qui ne semble pas significative.

De cette manière, Leonor Fini intègre la cruauté dans la forme d'un livre qui, en apparence, demeure un simple livre illustré. Georges Didi-Huberman suit la pensée de Bataille et met l'accent sur ce travail de la forme, rapprochant cruauté et nouvelle forme de créativité :

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité-même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-ce le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes – une cruauté dans les ressemblances. (1995, p. 21)

Dans l'opus de 1944, le rapport entre le texte et l'image est complexifié par le dispositif mis en place par Leonor Fini. L'interaction de l'image et du texte est beaucoup plus laborieuse que dans un livre illustré de façon classique et le lecteur / spectateur cherchera longuement la réponse à l'énigmatique facture qui forme ou (in)forme leur rapport.

Les rapports texte / image

Il semble que Leonor Fini *sorte* des pages choisies pour la publication en illustrant des scènes qui, tout en faisant partie de la deuxième partie de *l'Histoire de Juliette ou la prospérité du vice*, ne figurent pas dans la version qu'elle publie chez Colophon. En d'autres mots, elle outrepassa les limites du livre avec des images qu'elle n'exécute pas en exact rapport de conformité avec les extraits présentés dans sa mouture de *l'Histoire de Juliette*. Le lecteur-spectateur fin connaisseur de la *Juliette* de Sade reconnaîtra, à titre d'exemple, des fragments du costume de

« sauvage » (2012 [1801], p. 309) que Juliette souhaiterait voir porter au ministre Saint-Fond avec « une coiffure de serpents [...] [et] un large baudrier » (2012 [1801], p. 309) ou encore les « morceaux de chair [...] suspendus » (2012 [1801], p. 325) dans une salle décorée par Juliette. Il identifiera peut-être aussi ce corps de femme « condamnée à être empalée vive : Saint-Fond lui-même lui [ayant] enfonc[é] dans le cul un pieu qui lui ressort par la bouche, [...] ce pieu redressé [qui] reste avec la victime, en parade, au salon » (2012 [1801], p. 353). L'image jouerait donc un rôle dans l'économie du récit parcellaire : elle le relaie et le complète là où il est amputé, encourageant son déplacement matériel dans la trame narrative.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade, *Juliette*, Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Le lecteur / spectateur assidu s'appliquera aussi inutilement avec une grande contention d'esprit à associer chaque dessin à des actions précises et conformes à la trame narrative reproduite dans l'édition de 1944. Des éléments visuels particuliers au sein de l'ensemble pourraient toutefois lui rappeler certaines scènes et personnages. Il décèlera peut-être Madame de Noirceuil dans l'image d'un cadavre chauve au visage émacié, au corps déshabillé de peau et à l'œil gauche énucléé, Saint-Fond « [lui ayant] brûl[é] les paupières et presque un œil entier; [...] et son mari lui [ayant] brûl[é] les cheveux », « son épiderme entièrement brûlé la rend[ant] horrible à regarder » (Sade et Fini, 1944, p. 14). Le cas échéant, le personnage à l'identité sexuelle ambiguë plongé dans l'inquiétante béance des restes de Madame de Noirceuil pour la posséder sexuellement pourrait bien être le ministre Saint-Fond qui, selon le texte, « s'y [est] introduit » (Sade et Fini, 1944, p. 15). De toute évidence, nous nous entendons pour dire avec Peter Webb que Leonor Fini ne s'est pas « arrê[t]ée » aux incidents particuliers de la narration, [...] s'imprégnant plutôt de l'atmosphère du roman » (2007, p. 112). Laisant ainsi toute la place à l'imagination du lecteur / spectateur, elle dépasse la simple représentation d'organes excrétoires, images galvaudées par les nombreuses tentatives d'illustrations des œuvres de Sade. Pourtant, Leonor Fini aurait pu reprendre à son compte les nombreuses descriptions qui parcourent *l'Histoire de Juliette* dans une grande proximité avec la logique picturale : « D'Albert, se joignant au tableau, vient en remplir la partie gauche; il sodomise Henriette, en baisant le cul du garçon qui fout le ministre, et manie, de droite et de gauche, tout ce que ses mains peuvent atteindre. » (Sade et Fini, 1944, p. 10-11) De là, l'écrivain italien Alberto Moravia observe justement que Leonor

Fini a donné libre cours à son imagination, « a [...] donné au texte une interprétation bien à elle, complète et libre » (Webb, 2007, p. 112), sans s'arrêter à une traduction visible du lexème de l'obscénité sadienne. Il ne s'agit donc pas d'« illustrations » à proprement parler, le terme de « transpositions »¹³ semble préférable. Le rapport entre le pictural et le littéral n'est donc pas itératif. Devant un tel rapport de fidélité entre le texte et l'image, la présence de la parole visuelle serait superflue et décorative. Selon toutes les apparences, Leonor Fini avait compris que le pouvoir de « la pensée de Sade [agit] bien au-delà de l'objet dont elle se saisit » (Le Brun, 2014, p. 16). L'image finienne complète, prolonge et éclaire le texte sadien tout en « inqui[étant] le devenir des formes » (*ibid.*, p. 19).

Jusqu'ici, nous nous sommes donc limités à la « violence faite à la forme ». Il nous faut maintenant aborder notre deuxième proposition, soit la « violence que possède la forme »¹⁴ en concentrant notre propos sur la construction des images.

¹³ Selon Liliane Louvel, « qui dit transposition dit transformation, transmutation », le terme *transposition* « n'est pas traduction, mais adaptation » (2010, p. 27), ce qui, soyons exacts, correspond mieux au rapport entre le texte de Sade et les images de Fini. Louvel rappelle que le terme appartient au monde de la « musique [...] où les règles sont fortes mais peuvent être variées, transportées, adaptées dans un autre système » (p. 27). Dans cet ordre d'idées, Leonor Fini s'inspire du texte sadien pour composer sa propre musique. Lorsque nous emploierons le terme *illustration*, nous le ferons dans le sens de représentation graphique, figure accompagnant le texte, et non pour exprimer les relations à l'œuvre entre le mot et l'image.

¹⁴ Nous suivons la lecture de la violence surréaliste proposée par Jacqueline Chénieux-Gendron et Timothy Mathews dans *Violence, théorie, surréalisme* (1994).

***Violence que possède la forme :
les effets plastiques de la cruauté sadienne***

Nous avons vu avec Bataille que la violence permet d'échapper à la finitude des choses pour les restituer à l'ordre de l'illimité. C'est précisément dans cette perspective de « dépassement des limites des êtres » (1957, p. 95) pour atteindre « la conscience physique de l'infini » (Le Brun, 2014, p. 285) que s'inscrit l'imagination cruelle de Leonor Fini. La réussite de l'artiste tient dans sa capacité à rendre visible cette acuité du « sens de l'infini » (2014, p. 278) qu'Annie Le Brun reconnaît à Sade.

L'infini du Fini : les arrière-plans

Par-delà les figures macabres réalisées pour *Juliette*, Leonor Fini fait céder la limite de la vue qui divise la terre en deux parties : dans les vingt-deux arrière-plans de sa série, l'horizon a été supprimé. Érigeant des ponts matériels et intellectuels entre l'écriture sadienne et le fait plastique, Leonor Fini semble avoir laissé la place à une réflexion artistique allant bien au-delà « d'un rapport de clinicien sur la pathologie du sadisme » que le poète et critique d'art Jules-René Thomé lit dans ces scènes sans décors (cité par Webb, 2007, p. 112). Dans cette nudité des arrière-plans, nous voyons plutôt le signe de la lucidité intellectuelle de l'artiste, qui a su appréhender la pensée sadienne, dont la puissance d'action est justement de « forcer l'horizon » (Le Brun, 2014, p. 16) pour atteindre l'immensité¹⁵.

¹⁵ Annie Le Brun précise que « [le] pouvoir singulier [de la pensée de Sade] est, à l'évidence, de ne jamais rien laisser en l'état. Mieux, à suivre la course éperdue du désir, ce sont êtres et choses qu'elle emporte avec elle pour forcer l'horizon. » (p. 16) Plutôt que de restreindre le regard à cette limite apparente

Selon les observations de Martine Vasselin dans le *Dictionnaire de la méchanceté*, l'évanouissement des repères visuels semble spécifique à l'univers figuré du méchant (2013, p. 33) dans les arts européens, du Moyen Âge tardif à la fin du XIX^e siècle. Ces moyens d'expression connaissent des prolongements plus ou moins conscients dans les images de Leonor Fini qui, « *raised in the school of Renaissance artists and Gothic-leaning mannerist, is ideally suited to illustrate the macabre-erotic fantasies of the Marquis de Sade*¹⁶. » (Mario Praz, cité par Overstreet, 2012, p. 8) Mais, alors que, dans la plupart des œuvres de ces époques, les bornes repères s'effacent dans le noir des ténèbres, chez Leonor Fini, elles s'effacent là où se perd la frontière de l'horizon, là où il n'y a plus ni ciel ni enfer, ni lumière divine ni ténèbres possibles. Les assemblages de corps emboîtés qu'elle dessine se découpent donc dans une perspective cavalière¹⁷, c'est-à-dire sans point de fuite. La transgression n'existant que dans « l'instant où elle franchit la limite, n'étant nulle part ailleurs qu'en ce point du temps » (Foucault, 1963, p. 755), l'espace de ces scènes se situe au sommet d'un « mur de néant » (Le Brun, 2014, p. 43) dans une « éternité criminelle » (Brion, 1955, n. p.) caractéristique des œuvres finiennes. C'est sur ce mur, ce trait, là où l'histoire de la représentation n'a plus de prise sur l'image, que se perdent les dialectiques (humain / inhumain, intériorité / extériorité, masculin / féminin, fini / infini). Il s'agit d'un monde hors-temps, le point où le soleil se couche et se lève n'y tenant pas.

de la terre, la force de l'imagination sadienne permet donc de rejoindre ce qui resterait inaccessible dans la réalité, comme le soleil... Nous y reviendrons.

¹⁶ Leonor finì, « éduquée par l'école des artistes de la Renaissance et des maniéristes au penchant gothique, est idéalement appropriée pour illustrer les fantasmes érotico-macabres du marquis de Sade. » C'est moi qui traduis.

¹⁷ Une perspective sans point de fuite qui permet à l'observateur de voir à l'infini.

Leonor Fini y « “attaqu[e] le soleil”¹⁸ » (Le Brun, 2014, p. 19), rejoignant là l’ultime désir criminel des libertins de Sade. L’artiste avait donc compris que la subversion de la perspective est une des conditions de possibilité pour qui se risque à illustrer la cruauté sadienne, puisque « [r]ien ne contient le libertinage » (Le Brun, 2014, p. 280).

Alors que la plupart des illustrateurs de Sade situent l’action des personnages libertins dans l’espace domestique ou dans celui de l’alcôve¹⁹, chez Leonor Fini, ce sont les corps qui tiennent lieu de « ruines branlantes et labyrinthiques », généralement associées à la topographie et aux paysages de la méchanceté dans l’art (Vasselin, 2013, p. 32). À titre d’exemple, dans l’une des illustrations, deux corps écorchés servent de tables à un repas libertin. Dans ses illustrations, les corps indomptables prennent forme dans une sorte de « théâtre de la cruauté », montrant cette « vitupération corporelle contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l’équilibre, de la dimension » (cité par Prucca, 2005, p. 48) dont parle Artaud, encourageant le dynamisme du trait. Tout en

¹⁸ Titre inspiré des mots du personnage de Curval dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* et servant l’exposition présentée au Musée d’Orsay à Paris d’octobre 2014 à janvier 2015, dont le commissariat fut assuré par Annie Le Brun. L’exposition rappelait le rôle de l’écrivain des Lumières dans l’histoire de la représentation. Parmi le peu de représentations de femmes artistes dans cette exposition — Marguerite Burnat-Provins, Toyen, Dora Maar, Valentine Hugo, Nusch Éluard, Maria Martins, Virginia Verasis, Aloïse Corbaz et Unica Zürn —, nous pouvons nous étonner devant l’absence de Leonor Fini.

¹⁹ Voir par exemple les illustrations de Claude Bornet, d’André Masson ou celles de l’artiste anonyme pour l’édition 1797 de *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, suivie de *l’Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*. Si Leonor Fini n’est pas la seule à avoir supprimé le décor où prend place la cruauté des personnages sadiens. Hans Bellmer ayant dépouillé plusieurs arrière-plans des illustrations de sa série pour *Les Crimes de l’amour* de Sade, jamais illustration de l’œuvre sadien n’aura été plus vide.

reconnaissant qu'avant Leonor Fini, Toyen avait déjà réalisé à l'aquarelle et à l'encre de chine ses illustrations pour *Justine ou les malheurs de la vertu* sur des arrière-plans sans illusion de profondeur, ses personnages n'ont pas le dynamisme de la touche de Leonor Fini, dont la ligne, jamais fermée sur elle-même, a su insuffler *infini* et *devenir* aux siens. Refusant de se laisser saisir par des contours bien définis, ces corps peints répondent aux corps écrits de Sade, auxquels revient la tâche « d'interroger l'espace et peu à peu [d']ébranler toute certitude concernant la proportion et l'excès, le contour et l'infini, la nature et l'artific » (Le Brun, 2014, p. 19) Dans la parole visuelle de Leonor Fini, le corps, troué, fendu par une ligne cruelle que Chadwick compare à la « lanière d'un fouet » (1985, p. 110), permet le passage d'êtres délimités à des êtres « ouverts ».

Le trait de l'artiste et les traits du méchant

Comme plusieurs peintres et dessinateurs de personnages méchants, Leonor Fini s'empare d'un graphisme « souvent nerveux, anguleux, heurté, sommaire ou [d']un brouillage » (Vasselin, 2013, p. 32). Après celle de l'espace, voici donc une autre limite abolie par un trait qui déploie la forme plutôt qu'il ne la ferme, éternise les corps, agresse l'identité corporelle et violente la forme. Suivant les effets que provoque la pensée de Sade, le trait « infiltr[e], percol[e], fusion[ne], fission[ne] » (Le Brun, 2014, p. 16) le corps.

C'est donc aussi la limite des identités sexuées qui est effacée. Leonor Fini, dont on connaît l'intérêt pour les êtres androgynes, est consciente des enjeux associés aux catégories identitaires des régimes patriarcal et hétérosocial :

Tous les gens qui sont trop masculins ou trop féminins sont très limités. Je crois que tous les êtres ont en soi des éléments féminins et masculins, mais ils les étouffent pour des raisons sociales, pour des préjugés. Si les gens seraient [*sic*] libres, ils seraient tous androgynes. (Fini, 1966)

Puisque la question de la cruauté rejoint celle des limites, le style fluide de son dessin arrive à la représenter dans la liberté d'un tracé qui exprime la versatilité et l'ambiguïté des sexes. Comme le remarque Xavière Gauthier dans les dessins de Bellmer que Chadwick compare à ceux de Leonor Fini, « le corps propre se perd, accueille celui de l'autre et s'y enroule, pour aboutir à une sorte d'androgynie (telle la Juliette de Sade) » (Gauthier, 1971, p. 57). De même, chez Leonor Fini, les visages, osseux et versatiles, s'avalent; leurs contours *s'imprécisent*, *s'ambigüisent* dans le heurt de leurs rencontres. Les corps, inachevés et comme en perpétuel devenir, n'ont ni commencement ni fin. Ils sont en train de se faire, de se défaire ou de se refaire. Là où un membre disparaît, il renaît dans les plis d'un autre corps, dans une main, un buste, un visage, une feuille : orgie cannibale où la cruauté se lit dans le passage constant entre la vie et la mort, les sexes et les règnes végétal, humain, animal et minéral. Les corps ouverts commencent toujours à *être* chez Leonor Fini, se transformant ainsi en espace vertige qui permet de « sortir de l'humain » (Fini, 1975, p. 152). Il appert que cette mobilité ne trouve ses conditions de possibilité que dans la ligne (Dedieu, 1978 p. 11) plutôt que dans la matière. En réduisant la matière de ses personnages au minimum, c'est « l'action au lieu de [...] la saveur » (Dedieu, 1978, p. 11) que Leonor Fini représente. Jean-Claude Dedieu cerne bien ce que peut la spécificité du dessin finien : « Non point décalque ni contour; mais mouvement de ce qui vient à être, s'accomplit et à son tour disparaît. » (p. 11) Leonor Fini

réussit ainsi à montrer l'in-montrable cruauté qui ne peut s'observer que dans le mouvement, dans l'action du dépassement des limites. Elle répond ainsi à Sade, affirmant dans *Juliette* qu'« [i]l n'est pas aisé à l'art, qui n'a point de mouvement, de réaliser une action dont le mouvement fait toute l'âme » (Sade et Fini, 1944, p. 11).

Si l'univers figuré de l'être méchant et cruel a une topographie et des effets plastiques qui lui sont propres, il a également ses traits physiques particuliers. Martine Vasselin les décèle dans le type de « "l'homme sauvage", couvert de poils », les « armes et instruments agressifs », « la sexualité agressive », « le caractère ithyphallique », « les gestes obscènes », les « déformations », la « bestialité des faciès » (2013, p. 31-33). Tous ces traits se retrouvent, à divers degrés, dans les transpositions de Leonor Fini : l'homme y devient un singe couvert de poils ou arbore un costume de « sauvage » tandis que les visages féminins deviennent des « masques de sauvagerie », « presque bestiaux » (Chadwick, 1985, p. 110), avec des os qui leur tiennent lieu de cornes sur la tête, signe d'une possible « agressivité » pour Leonor Fini (1975, p. 44). Des dagues, des cravaches, des barbelés, des pieux servent la violence érotique des personnages. Le caractère « ithyphallique » du corps méchant est marqué par un phallus déformé, disproportionné, grotesque. Vasselin lit également la méchanceté dans l'attitude des personnages marquée par l'« indifféren[c]e à la souffrance des autres » (2013, p. 31). Dans les transpositions de Leonor Fini, cette attitude indifférente s'observe dans l'altération des traits, qui passent du plaisir à la monotonie.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade, *Juliette*,
Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Vasselin ajoute que, quelquefois, le méchant est un « hybride » (2013, p. 33), monstrueux, en d'autres mots, un être qui échappe à « l'humanité "ordinaire" » (2013, p. 31). Le monstrueux étant aussi « le produit du contact de l'homme avec l'éternité » (Sclippa, 2000, p. 10), la monstruosité rend l'humain à « son infinie liberté » (Sclippa, 2000, p. 8). Cette monstruosité s'incarne ici dans la figure mythique de la sphinge, qui participe à l'esthétique de la cruauté.

Le jeu de la Sphinge : l'image repousse les limites du texte

Dans les illustrations de Leonor Fini, nous retrouvons le phénomène que Norbert Scippa a appelé *Le Jeu de la Sphinge*. Bien que cet animal à la fois femme, lion et aigle ne se trouve pas en toutes lettres dans le texte de Sade, Leonor Fini décide de l'incorporer aux illustrations qu'elle produit pour sa *Juliette*.

Aux yeux de Norbert Scippa, il existe un lien précis entre le mythe d'Œdipe et l'œuvre de Sade. L'auteur suggère que l'écrivain des Lumières se serait lui aussi trouvé sur le mont Cithéron pour répondre à l'ultime question de l'animal fabuleux. Scippa nous enseigne que Sade, à l'instar d'Œdipe, reconnaît que cet animal qui marche à quatre pattes le matin, à deux pattes le midi et à trois pattes le soir est l'homme. Toutefois, il précise que Sade, contrairement à Œdipe, ne perd jamais de vue que l'homme, c'est aussi et en même temps cet animal, image de la propre monstruosité humaine. L'écrivain des Lumières n'oublie pas que ce monstre qui se tient devant lui « se prolonge [...] dans l'infini des formes » (Scippa, 2010, p. 10) qui, communiquant entre elles, ont la capacité de revêtir toutes les apparences possibles. La Sphinge n'est rien moins que son double, un « miroir de lui-même » (*ibid.*, p. 10) par lequel l'homme *s'étend* et *s'éternise*. La sphinge lui renvoie donc son reflet, dans lequel il « se voyait en même temps d'abord autre, c'est-à-dire, monstre lui aussi... » (*ibid.*, p. 10). Dans le même ordre d'idées, Annie Le Brun se demande s'il ne faut pas inscrire « l'infini dédoublement de soi-même [...] en réponse au questionnement d[u] Sphinx » (2014, p. 233). Face à Sade, la sphinge ne tombe donc pas du rocher comme dans le mythe grec, où elle agit à titre de glace sans tain, elle demeure au sommet du mur de néant, où se déroulent les scènes orchestrées par Leonor Fini. Cette dernière aura reconnu

en *Juliette* ce même monstre. Leonor Fini arrive à transmettre plastiquement le jeu de la sphinge par le trait qui forme ses personnages. Elle y parvient en les montrant sous le jour d'une inépuisable multiplicité, explorant ainsi la « cruauté dans les ressemblances » (Didi-Huberman, 1995, p. 21) de leur forme et en mettant l'accent sur la « force destructrice et régénératrice » du sphinx (Webb, 2007, p. 102). Juliette, comme la sphinge, est le symbole d'une « féminité triomphante » (Mahon, 2013, n.p.). Difficile de ne pas voir Juliette et la sphinge réunies dans l'une des gravures où la silhouette d'un ange-officiant rappelle le buste ailé du sphinx qui permet d'« exer[cer] [...] un pouvoir qui était refusé aux femmes réelles du siècle » (Webb, 2007, p. 102). Apollinaire n'avait-il pas prédit que Juliette « aura[it] des ailes » ? L'être tripartite corrobore les dires de l'artiste, qui avait anticipé la capacité de son regard à repousser les limites du livre et à le redynamiser.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade,
Juliette, Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Sade, un tremplin à la démarche intermédiaire

Nous avons vu que, dans sa version illustrée de *Juliette*, Leonor Fini bouleverse l'ordre de succession canonique du texte et de l'image, ordre qui se complexifie tantôt par la construction du livre, tantôt par différents rapports texte / image : prolongement, dépassement, « entrecroisement » (Bell, 2014, p. 14), *relayement*, économie. Nous avons tenté de dégager les sens et les significations qui résultent du métissage du texte de Sade et de l'imagerie de Leonor Fini afin d'éclairer ce que nous avons posé comme une esthétique de la cruauté. Chez l'artiste, l'image ne s'assujettit pas au texte. Nous n'avons pas devant les yeux un texte « décrit » par ses dessins, leur combinaison n'étant pas réflexive. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'il y a de l'érotisme cruel dans les rapports texte / image au sein de ce livre. Les espaces orificiels du récit réédité de façon elliptique sont à la fois causés par la présence de l'image, à la fois comblés, soulagés par elle grâce aux folios mobiles qui caractérisent la matérialité du livre. Dans ses recherches sur les relations texte / image, Liliane Louvel rappelle la « longue inféodation de l'image au texte » (p. 7) ainsi que les différents termes qui évoquent leurs relations à travers l'histoire, notamment celui de « *gender* ». En ces termes de genre / sexe, « l'image se retrouve donc rangée du côté du féminin et le texte du côté du masculin, l'une étant soumise à l'autre » (Louvel, 2010, p. 15). Ici, l'image est active, jamais passive. Elle devient, à l'image de Juliette, un être actif, en mouvement constant, et symboliquement l'« expression même de la domination féminine » (Fini citée par Webb, 2007, p. 112). Les différents rapports de l'image avec le texte dans une esthétique de la cruauté soulèvent donc un questionnement autant épistémologique qu'ontologique.

Tout au long de ces pages, nous avons tenté de montrer que la cruauté au cœur de l'homme envisagée par Sade rejoint un désir infini de liberté. Comme le rappellent les recherches d'Annie Le Brun sur l'œuvre de Sade, « notre liberté est à la mesure de notre pouvoir de représentation » (p. 19) et donc de notre liberté créatrice. En ayant recours à l'image, Leonor Fini, comme plusieurs femmes surréalistes, atteint cette liberté créatrice qui lui permet, comme Juliette, d'« acqu[é]rir [dans la métamorphose] une formidable vitesse de déplacement qui la fait glisser le long de toutes les modalités de l'ordre » (Le Brun, 2014, p. 284). Juliette, être à la recherche de « [s]a forme au-delà des formes » (*ibid.*), lui a permis de libérer ce pouvoir ou, à tout le moins, de l'affirmer.

À l'opposé de l'image fantasmée de la femme surréaliste, ce personnage de l'imagination sadienne « est l'incarnation des désirs féminins » (Chadwick, 1985, p. 110). Il semble que, dans sa « méchanceté » et ses « capacité de cruauté » (*ibid.*), Juliette aide à faire passer une autre image de la femme surréaliste, dont Leonor Fini se saisit pour combattre la représentation mythifiée, idéalisée et restreinte qu'en donnent ses confrères surréalistes²⁰. Leonor Fini semble reconnaître, dans le visage de Juliette, le nouveau visage de la femme, qui rompt avec tous ses rôles traditionnels, notamment son rôle reproducteur : le visage d'un être de la mobilité, sans restriction, un être ouvert. Comment figurer une telle mobilité si ce n'est, non pas en suivant les descriptions scrupuleusement données par la plume sadienne, mais en travaillant le corps « ouvert » avec la vitesse du dessin, dont le trait est aussi véloce que le fouet, aussi vif que les pulsions, un trait qui forme des corps hybrides tracés à la manière d'un labyrinthe,

²⁰ Les plus cités sont ceux de la femme-nature, la femme-enfant, la muse érotique, la femme fatale, la mante religieuse, la sorcière (Chadwick, 1985, et Colville, 1999).

enchevêtrés les uns dans les autres, dont il est impossible de trouver ni le commencement ni la fin. Plutôt que d'illustrer l'*Histoire de Juliette*, Leonor Fini emploie des stratégies visuelles qui permettent de libérer le passage à la pensée de Sade, de montrer ce qui y est en jeu. De cette manière et dans un même mouvement, Leonor Fini montre le visage de Juliette et, par le fait même, celui de son créateur, un visage de la méchanceté, un visage de la cruauté, car sans limites ni contours. Un visage dont les conditions de possibilité résident dans l'impossibilité à en pétrifier les traits, un portrait garanti par cette mobilité qui, sans elle, n'existe pas. Un visage qui s'ouvre jusqu'à elle.

Le biographe de Leonor Fini indique qu'« [elle] seule laissait pressentir dans son œuvre ce degré de cruauté érotique » (2007, p. 112) des romans sadiens, l'univers érotique contrôlé par des femmes et des sphinges faisant déjà partie de son imaginaire pictural à la fin des années 1930 et au début des années 1940²¹. Sans vouloir accorder le crédit à Sade ou une trop grande importance à son influence sur l'œuvre de Leonor Fini, nous constatons cependant qu'à partir de son illustration en 1944, « l'autoreprésentation en hybrides » (Colville et Richard, 2013, p. 9) et la démarche intermédiaire qu'on reconnaît à l'esthétique de Leonor Fini²² comme à celle de plusieurs femmes surréalistes semble s'affirmer et s'affiner. La peintre pourrait bien avoir

²¹ On peut observer cet univers féminin et quelques sphinx dans certains tableaux peints avant la publication de *Juliette* en 1944. Nous pouvons donner en exemples *D'un jour à l'autre II* (1938), *Autoportrait avec chimère* (1939), *Femme en armure I* (1938), *La Chambre noire* (1939), *La Bergère des sphinx* (1941) et *Sphinx Amalburga* (1942).

²² Depuis une vingtaine d'années, les études consacrées aux femmes artistes surréalistes s'entendent sur ces deux dénominateurs communs à la plupart des créatrices surréalistes ou près du mouvement de Breton. Voir par exemple l'anthologie littéraire *Scandaleusement d'elles : Trente-quatre femmes surréalistes* (1999) de Georgiana Colville.

confirmé dans son contact avec *Juliette* l'écho d'un espace sans limites qui libère le regard de l'horizon et le corps féminin de ses limites; un espace « *where forwards, backwards, sideways, upwards, downwards were not competitive movements and directions*²³ » (Fini, Genet, Söderberg et collab., 2014, p. 34) et qui permet un corps féminin en constant *devenir*. Ce corps en métamorphose, elle l'explorera sans cesse par la suite à travers son *éthos* d'auteure-artiste. Sade lançant le plus grand défi de l'histoire aux arts visuels, celui de représenter l'irreprésentable et de montrer l'indicible, pourrait bien aussi avoir donné plus d'intensité à sa démarche *intermédiaire*, partagée entre l'écriture et son travail de peintre²⁴. Une démarche dont les fruits ne seront publiés que dans les années 1970 et qui explore un corps féminin et une forme iconique toujours *actifs*. Le pouvoir du langage de Sade et « [s]a volonté de faire des descriptions libertines une arme autrement plus redoutable que les images » (Sauvage, 2007, p. 33) aura peut-être incité Leonor Fini à prouver le contraire. À son tour, elle exposera le côté redoutable des images, leur pouvoir de *relayement* du mot, leur capacité à montrer l'indicible et à déranger la grammaire : les individus déstabilisant les structures binaires et les sujets pour lesquels il n'existe pas d'équivalent dans

²³ Un espace « où les mouvements et les directions avant, arrière, sur le côté, vers le haut, vers le bas, ne sont pas concurrentielles ». C'est moi qui traduis.

²⁴ Leonor Fini a toujours écrit. Ses carnets d'enfance et sa correspondance le montrent bien. Dans une entrevue accordée à Pierre Boncenne dans les années 1970, elle explique : « J'ai toujours écrit lorsque la lumière est très mauvaise dans l'après-midi et que je ne peux pas peindre. [...] J'ai naturellement écrit à l'époque où on écrit le plus, c'est-à-dire pendant l'adolescence. Après j'ai eu des périodes où je peignais plutôt davantage. Peindre me plaît davantage qu'écrire. Mais, lorsque je cesse de peindre, l'après-midi, j'écris souvent des petites notes. En général, ce sont des choses qui ne sont pas du tout réalistes, des fables ou des choses humoristiques. [...] À n'importe quel moment, quand je m'assois et qu'on me donne du papier, je me mets à écrire. Quelquefois je jette; quelquefois je trouve cela drôle et ce sont des surprises pour moi. » (p. 23-24)

la langue française sexuée, par exemple. En effet, Leonor Fini écrira des histoires dans lesquelles la question de l'identité sexuelle et donc de la différence des sexes n'est nullement marquée dans le langage du texte. Elle saura se servir habilement des rapports texte / image pour exprimer le corps hybride et androgyne. Orné de dessins aux larges traits noirs prenant la forme de personnages à la frontière de l'animalité et à l'identité sexuelle floue, *Rogomelec* (1979) offre une occasion unique d'étudier ce phénomène. De cette manière, Leonor Fini invente « [u]n langage que les lèvres humaines n'ont jamais prononcé auparavant » (Webb, 2007, p. 105).

Cherchez Leonor Fini dans les pages de *Juliette*, et vous la trouverez... Sa manifestation fantomatique prend la forme d'un sphinx, un peu à l'écart de la scène, nous regardant droit dans les yeux, dans l'attitude de celui qui veille, qui guette, comme si elle réfléchissait à ce qui allait figurer dans ses œuvres ultérieures.



Illustration de Leonor Fini dans Marquis de Sade, *Juliette*, Rome, Colophon, 1944 © Succession Leonor Fini

Bibliographie

- APOLLINAIRE, Guillaume. (1909), *L'Œuvre du marquis de Sade*, Paris, La Bibliothèque des Curieux.
- BATAILLE, Georges. (1949), « L'Art, exercice de cruauté », *Médecine de France*, n° 4, p. 21-27.
- . (1980 [1955]), *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, coll. « Les grands siècles de la peinture ».
- . (1957), *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essai ».
- BELL, Kirsty. (2014), *Coprésences, entrecroisements : Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Chiasma ».
- BONCENNES, Pierre. (1976), « Leonor Fini s'explique », *Lire*, décembre, p. 22-46.
- BOYER, Christian. (2014), *La Cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán*, thèse de doctorat inédite, Université Paris-Sorbonne.
- BRION, Marcel. (1955), *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- BURRUS, Christina, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol. (1998), *Diego Rivera, Frida Kahlo : regards croisés*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- CARTER, Angela. (1979), *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Londres, Virago.
- CHADWICK, Whitney. (1985), *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne.
- CHAPUIS, Lise. (2003), « La "matière" d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », *L'information littéraire*,

n° 2, vol. 55, p. 46-50, <www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2003-2-page-46.htm>.

CHAUVAUD, Frédéric et André RAUCH. (2013), « Cruauté : stade ultime de la méchanceté? », dans Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 90-92.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. (1998), « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », p. 54-69.

— et Timothy MATHEWS (dir.). (1994), *Violence, théorie, surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge ».

COLVILE, Georgiana. (1999), *Scandaleusement d'elles, Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, J.-M. Place.

DALLIER, Aline. (1976), « L'image de la violence dans l'art des femmes », *Les Cahiers du GRIF*, n° 14-15, p. 114-116, <http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_14_1_1146>.

DEDIEU, Jean-Claude (texte) et Leonor FINI (dessins). (1978), *Fêtes secrètes*, Paris, Éditions du regard.

DELON, Michel. (1994), « Sade autobiographie : les personnages de Valcour et de Rodin », dans Mary Donaldson-Evans, Lucienne Frappier-Mazur et Gerald Prince (dir.), *Autobiography, Historiography, Rhetoric. A Festschrift in honor of Frank Paul Bowman*, Amsterdam, Rodopi, p. 75-86.

DESBORDES, Jean. (1939), *Le Vrai Visage du marquis de Sade*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1955), *La Ressemblance informe ou le gai-savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.

FAGGION, Lucien et Christophe REGINA (dir.). (2013), « Introduction. La méchanceté : la fabrique de l'Autre ?

- Discours, représentations, stéréotypes », dans *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 11-13.
- FINI, Leonor. (1966), *Leonor Fini en Corse*, court-métrage, <<https://www.youtube.com/watch?v=hPLiAZtA1D4>>.
- avec la collaboration de José Alvarez (1975), *Le livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine.
- . (1979), *Rogomelec*, Paris, Stock.
- et André Pieyre de Mandiargues (2010), *L'Ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Nathalie Bauer (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur ».
- , Jean GENET, Lasse SÖDERBERG et al. (2014), *Leonor Fini/Pourquoi pas ?*, Umeå, Bildmuseet.
- FOUCAULT, Michel. (1963), « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n° 195-196, août-septembre, p. 751-761.
- GAUTHIER, Xavière. (1971), *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard.
- LE BRUN, Annie. (2014), *Sade : Attaquer le soleil*, Paris, Musée d'Orsay / Gallimard.
- LOUVEL, Liliane. (1998), *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- . (2002), « Le dialogue infini : le singe et le miroir », dans Ronald Shusterman (dir.) *L'Infini*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 87-107.
- . (2010), *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

- MAHON, Alyce. (2013), « La Féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx », dans *Dada/Surrealism*, n° 19, <<http://ir.uiowa.edu/dadasur/vol19/iss1/10/>>.
- MCARA, Catriona. (2013), « Sadeian Women: Erotic Violence in the Surrealist Spectacle », dans Graham Matthews et Sam Goodman, *Violence and the Limits of Representation*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 69-89.
- OBERHUBER, Andrea. (2009), « Configurations “autographiques” dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen / Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire » dans Sascha Bru et al. (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 373-387.
- . (2012), « Désir, violence et sexualité “noire” dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose », dans Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux (dir.), *Pratiques de l'intime, Sextant*, n° 29, p. 71-80.
- ONFRAY, Michel. (2014), *La Passion de la méchanceté : Sur un prétendu divin marquis*, Paris, Autrement, coll. « Universités populaires & Cie ».
- OVERSTREET, Richard. (2012), « The Sphinx's Riddle », dans *The Sphinx's Riddle, The Art of Leonor Fini, with an essay by Richard Overstreet*, San Francisco, Weinstein Gallery.
- PASINI, Willy. (1993), *La Méchanceté*, Paris, Payot.
- PAULHAN, Jean. (1951), *Le Marquis de Sade et sa complice ou les Revanches de la pudeur*, Paris, Lilac.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier. (2013), « Cruauté : une lecture philosophique », dans Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 93-95.

- PRUCCA, Giuliana. (2005), *Antonin Artaud : Évocations plastiques et picturales dans les écrits des années vingt*, Rome, Arcane.
- SADE, D.A.F. de (texte) et Leonor Fini (illustrations) (1944 [1801]), *Juliette*, Rome, Colophon.
- . (1795), *La Philosophie dans le boudoir*, Londres, M. DCC. XCV, vol. 1/2.
- . (2012 [1801]), *Juliette ou Les prospérités du vice* [e-book], Nouméa, Éditions Humanis.
- SAUVAGE, Emmanuelle. (2007), *L'Œil de Sade : Lecture des tableaux dans Les Cent Vingt Journées de Sodome et les trois Justine*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles ».
- SCLIPPA, Norbert. (2000), *Le Jeu de la Sphinge : Sade et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang.
- STRAUSS, Emanuel. (2013 [1998]), *Concise Dictionary of European Proverbs*, New York, Routledge.
- VASSELIN, Martine. (2013), « La méchanceté dans les arts », dans Lucien Faggion et Christophe Regina (dir.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, coll. « Beaux livres », p. 30-33.
- WEBB, Peter. (2007), *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, Arles, Imprimerie nationale éditions.

Résumé

Cet article propose l'étude d'une esthétique de la cruauté à partir des illustrations que Leonor Fini, auteure-artiste à tendance surréaliste, réalise en 1944 pour une édition illustrée d'*Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*. Dans une perspective intermédiaire et à partir de l'idée directrice de la cruauté sadienne comme forme de méchanceté, nous exposons

les conditions de possibilités de cette esthétique ainsi que ses effets plastiques sur les plans formel et expressif. Nous proposons que cette expérience marque un tournant dans l'exploration des différents rapports entre le texte, l'image et le corps féminin qui ponctuent l'œuvre finienne.

Abstract

This article outlines a study on an aesthetic of cruelty based on the drawings that Leonor Fini, an author and artist with surrealist tendencies, made in 1944 for an illustrated edition of *Juliette or Vice Amply Rewarded*. Using an intermedial perspective and oriented by a notion of Sade's cruelty as a form of malice, the author of this article describes the conditions of possibility of this aesthetics as well as its plastic impacts from the formal and expressive standpoints. The author proposes that this study marks a turn in the exploration of the various relationships between texts, images and women's bodies that populate Leonor Fini's work.

Médée-Matériau ou la violence d'une femme

Entretien de Sylvain Schryburt

Université d'Ottawa

avec Brigitte Haentjens

Théâtre français, Centre national des arts

Dans le cadre du colloque « Visages et vicissitudes de la méchanceté » de septembre 2015, Sylvain Schryburt a reçu Brigitte Haentjens, directrice artistique du Théâtre français du Centre national des arts, pour discuter avec elle des différents visages de la méchanceté dans ses mises en scène. Aucune trace de cet entretien n'a été conservée. En contrepartie, nous souhaitons partager avec les lecteurs un entretien réunissant les mêmes intervenants, mais cette fois autour de la figure de Médée telle qu'elle a été actualisée par Heiner Müller dans

Médée-Matériau. Ce texte a été mis en scène par Brigitte Haentjens (création de la compagnie Sibyllines en coproduction avec l'Usine C de Montréal) en 2004.

Médée : figure de la femme méchante? Comme d'autres mythes associés à la méchanceté féminine, différentes relectures permettent de comprendre autrement la sorcellerie de Médée. Brigitte Haentjens discute de sa lecture de Heiner Müller et des parallèles entre le mythe et la politique contemporaine. Les notions de femmes révolutionnaires ou de femmes kamikazes rejoignent des préoccupations plus générales sur la dramaturgie contemporaine des figures classiques.

En évoquant une mise en scène qui opte pour l'extrême lenteur ou des choix scénographiques qui provoquent une sensation d'enfermement chez le spectateur, c'est aussi la question de la relation entre les créateurs et les spectateurs qui est évoquée. Moins que la méchanceté, c'est peut-être l'inconfort et la contrainte qui sont ainsi évoqués¹.

*

Sylvain Schryburt : Brigitte Haentjens, vous êtes à ma connaissance la première au Québec à avoir monté *Médée-Matériau*, un spectacle de 2004 qui constitue pour vous le dernier volet d'une trilogie Heiner Müller amorcée en 1996 avec *Quartett* et suivie d'*Hamlet-Machine* en 2002. Avec *Médée-Matériau*, avez-vous choisi davantage Müller que Médée en tant que telle?

¹ Préparation de la version écrite de l'entretien, de l'introduction et de l'appareil de notes : Catherine Voyer-Léger (Université d'Ottawa).

Brigitte Haentjens : Müller, c'est une source permanente d'inspiration, une référence absolue autant pour sa pensée que pour ses écrits ou son théâtre. C'est une incitation à la liberté ; Müller m'a fait vraiment découvrir ce qu'est le théâtre contemporain. Ce fut un choc pour moi, une rencontre très forte. La liberté, d'une part, dans le sens où c'est tellement difficile de faire du théâtre. On dirait que nous sommes prisonniers des traditions, des attentes du public, d'une pression de rendement.

La rencontre avec Müller coïncide aussi avec un temps dans mon parcours où je m'affranchissais de quelque chose vers quoi j'aurais pu aller, peut-être une carrière de metteuse en scène *institutionnelle*, une carrière plus prévisible... Qui sait? En arrivant à Montréal, après avoir fait de la création pendant dix-huit ans, je me disais que peut-être je devrais aller *vendre mes projets* pour avoir du travail. Or ce qui m'intéresse ne rentre pas forcément dans la logique d'un théâtre d'abonnés. Müller m'a donné le coup de pied que ça me prenait... C'est certain que je dis ça *a posteriori*. On peut aussi, sans doute, voir plein de liens plus personnels avec Müller; par exemple, le fait que j'ai toujours été imprégnée de culture allemande, que c'est une langue que je manie, une langue que j'aime, que c'est un texte que j'aime. Ensuite, on peut aussi identifier des liens politiques, le fait que j'ai milité dans l'extrême-gauche autrefois par exemple et que le communisme m'est familier.

SS : Müller cimente plusieurs de vos engagements, en somme, autant qu'il vous amène ailleurs. Et j'imagine qu'avec Médée, il y a aussi le lien aux femmes qui est très important; un rapport aux hommes plus particulier...

BH : Oui, bien sûr, le lien aux femmes, même si Müller est plein de contradictions là-dessus...

SS : Ce ne sera pas le premier.

BH : Non! Mais je voulais plutôt souligner le contraste entre les comportements machistes de Müller dans la vie et la façon dont il défend le sujet du féminisme dans ses textes. C'est certain que cette question m'intéressait depuis longtemps, mais c'est une coïncidence de multiples variables qui fait que ça s'est réalisé à partir de ce moment.

SS : Dans cette irrévérence employée par Müller pour déconstruire la tradition tout en en conservant le cœur, qu'est-ce qui vous attirait davantage? Pourquoi n'avez-vous pas choisi d'aborder le texte traditionnel frontalement?

BH : Je crois que c'est aller à l'essentiel que choisir Müller. J'ai l'impression que, par exemple, *Médée* d'Euripide, on ne pourrait plus la monter littéralement aujourd'hui. C'est trop mélodramatique, ça ne fonctionne pas. En fait, il y a très peu de pièces classiques qui fonctionnent encore, du moins les tragédies, quand elles sont montées telles quelles : peut-être *Antigone* ou d'autres pièces de Sophocle. J'ai vu *Médée* avec Isabelle Huppert et le public rigolait. Même Racine, même *Phèdre*, c'est très difficile à faire passer tel quel. Dans un spectacle à l'italienne du moins.

SS : Donc, dans votre choix, il y a nécessairement un rapport au contemporain?

BH : Absolument. C'est pour cette raison qu'en travaillant sur Müller, j'ai aussi lu Christa Wolf², une brillante écrivaine et une intellectuelle communiste farouche; ça m'a beaucoup nourrie, inspirée. Ce que j'aimais aussi de Médée, contrairement à beaucoup de gens qui ont fait *Médée-Matériel*, c'est le monologue de Jason.

SS : Je voulais justement vous en parler. Qu'est-ce que Médée, dans votre production précisément, a fait de Jason, avachi dans son fauteuil avec en main cette télécommande affreuse? C'est un Jason minable!

BH : C'est ce qui suscitait beaucoup de réactions violentes quand les gens venaient voir *Médée-Matériel*. Il y a beaucoup de gars qui ne supportaient pas cette vision-là, mais je crois que c'est tout à fait en accord avec Müller. Je suis certaine que ce Jason est très proche de ce que Müller imaginait. Müller se tourne lui-même en dérision.

SS : Qu'est-ce qui a choqué dans cette représentation de Jason?

BH : Plusieurs ont trouvé que c'était une vision misandre, que ça charriait une haine de l'homme. En fait, je pense que les gens ne connaissaient pas très bien le texte et qu'ils jugeaient avant de savoir, car Jason arrive dans la troisième partie dans la version de Müller. Autant le texte de Jason est complexe, autant celui de Médée est limpide.

² Christa Wolf (1929-2011) est une romancière et essayiste allemande. En 1996, elle a publié *Medea : Stimmen*, traduit en 1997 par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein sous le titre *Médée. Voix*. L'ouvrage offre une parabole entre le mythe de Médée et les relations entre l'Allemagne de l'Ouest et l'ex-RDA.

SS : Toutefois, il y a des tensions : l'opinion de Médée n'est pas tout à fait nette par rapport à Jason. Parfois, on se demande si elle l'aime encore ou si ce n'est pas de la jalousie qu'elle ressent. Les motivations de Médée sont complexes, mais on les saisit dans leur complexité. Jason, on ne sait pas trop où il loge ni d'où il parle.

BH : Médée est ambivalente, puisqu'elle est amoureuse. Elle cherche à se venger. Jason, chez Müller, est très, très obscur. On a dû énormément le travailler pour comprendre, pour en arriver au résultat final.

SS : Et pourquoi cette lecture-là du personnage très contemporain d'un homme minable?

BH : En travaillant Jason, nous avons fait le pari que Müller parlait des soldats en Afghanistan, qu'il parlait des guerres contemporaines. À force de décrypter le texte, nous avons remarqué qu'il était beaucoup question de l'idée de troupe, du fait que les hommes sont entraînés à suivre la troupe.

SS : Ce thème revient souvent, oui : la troupe, les conquérants...

BH : En regardant de près, nous nous sommes aperçus que nous étions en présence d'un système conquérant, mais où les hommes sont ballottés. Nous avons abordé le Jason de Müller comme s'il s'agissait d'un soldat du bloc de l'Est contraint d'aller se battre en Afghanistan. Et si je ne m'abuse, c'est vraiment dans le texte. Müller parle de la faillite du système masculin.

SS : C'est une image très forte, qui renvoie aussi à une certaine image de l'homme absent, de l'homme qui n'est pas tout à fait là. On pense aussi à l'idée de vacuité.

BH : Honnêtement, toutes les images surgissent du travail du texte. Elles ne sont jamais extérieures. Ce n'est jamais une idée plaquée. Ça naît du travail dramaturgique. C'est très rare que j'aie des *flashes*, ce n'est pas comme ça que je fonctionne : il me faut m'enfoncer dans la matière. À force d'essayer d'élucider ce texte, nous remarquons forcément toutes les références que Müller établit avec les guerres de conquête actuelles. Mais le Jason de Müller est la transposition contemporaine de celui d'Euripide, sauf qu'aujourd'hui, c'est un peu la faillite du système guerrier. Il y avait aussi, dans l'image du Jason de cette production, l'idée du syndrome post-traumatique d'après-guerre et on dirait que c'est ce que les spectateurs masculins détestaient particulièrement.

SS : Pourquoi, pensez-vous? Qu'est-ce qu'ils auraient préféré : un Jason blessé qui...

BH : Superman?

SS : C'est bizarre; il me semble que c'est Médée qui joue Superman. Elle domine Jason parfaitement.

BH : Oui, exactement, c'est peut-être justement ça qu'ils n'aimaient pas!

SS : Il faut dire qu'il y a une nonchalance dans la gestuelle de Gaétan Nadeau qui interprète Jason, une nonchalance troublante. J'ai le souvenir d'un Jason méprisable, même dégueulasse...

BH : Il était dans un fauteuil avec sa zappette!

SS : On l'imagine en camisole, avachi devant son téléviseur, une bière à la main...

BH : C'est exactement ça. C'est certainement né du texte, de la section *Paysage avec Argonautes*.

SS : C'est le prologue?

BH : Non, avant, il y a *Rivage à l'abandon*, ensuite *Médée* et ensuite *Paysage avec Argonautes*.

Voulez-vous que je parle de moi
De qui est-il question quand
Il est question de moi Qui est-ce Moi
Sous l'averse de fiente Dans la peau de calcaire
Ou encore Moi un drapeau un
Lambeau sanglant à la fenêtre Un flottement
Entre le néant et personne à condition qu'il y ait du vent
Moi déjection d'un homme Moi déjection
D'une femme Lieu commun sur lieu commun Moi enfer rêvé
Qui porte mon nom par hasard Moi angoisse
De mon nom de hasard
MON GRAND PÈRE ÉTAIT
CRÉTIN EN BÉOTIE (Müller, 1985 [1982])

Je me rappelle que nous travaillions surtout avec cette idée des soldats soviétiques en Afghanistan, comme les Américains au Vietnam : ils arrivent dans des endroits perdus, des plaines paumées, des marécages. Et la guerre n'est pas celle qu'ils ont appris à faire. Ici, les civils sont une menace permanente.

SS : C'est comme si Jason est implosé d'une certaine manière, il est effondré moralement. Pour moi, c'est une image qui est restée ancrée. Pour ce qui est de Médée dans votre pièce, qui est-elle finalement? Le souvenir que j'ai, c'est une Médée à la fois forte et au bord de l'implosion. Ce corps crispé, ce corps qui travaille, ce corps dont on voit les vertèbres se contorsionner, mais qui est en même temps d'une grande force. Tout ce travail sur le corps, simultanément contraint et charnel...

BH : Pour cela, nous avons beaucoup travaillé à partir de l'idée de femmes kamikazes, surtout des images de femmes révolutionnaires. J'avais acheté un ouvrage où il est indiqué qu'il y a beaucoup de femmes dans les organisations révolutionnaires, mais leur implication dans le clan est niée, par exemple dans la bande à Baader. On disait qu'elles étaient là, car elles étaient amoureuses d'un homme qui en faisait partie. Dans la bande à Baader, comme autour du terroriste Carlos, les femmes n'étaient pas juste des potiches.

SS : C'est absurde tout de même!

BH : Complètement absurde. Comme si les femmes n'étaient pas capables d'avoir des idées, encore moins révolutionnaires. Il y avait aussi un film qui m'a frappée à l'époque : *Les trois vies de Rita Vogt* de Volker Schlöndorff. C'est un film de fiction conçu comme un documentaire et qui parle des femmes qui œuvraient dans la bande à Baader et qui ont été rachetées à l'Est. Elles étaient alors mises dans des usines, obligées de travailler comme des ouvrières et de mener des vies rangées. Un film extraordinaire.

SS : Donc, nous avons affaire à une Médée révolutionnaire. Était-ce sur le plan de l'imaginaire ou sur le plan de ses actions?

BH : En fait, chez Müller, la femme représente presque toujours le tiers-monde...

SS : Est-ce que l'on pourrait considérer votre Médée comme *une* barbare?

BH : Oui, exactement. C'est aussi la lecture de Médée que fait Christa Wolf.

SS : Considérant le fait que ce soit une victime du politique, Médée fait face à de grands enjeux de cette nature. Jason l'épouse pour ce qu'elle représente politiquement, puis l'écarte pour des raisons politiques également.

BH : De toute façon, je pense que les femmes ont toujours été victimes des enjeux politiques.

SS : Oui, surtout lorsque la politique est arrivée à ses fins. Elles ont un rôle à jouer en temps de révolution, mais souvent après, quand le nouveau régime s'installe, elles gênent et on s'en débarrasse.

BH : Exactement. Donc, nous l'avons beaucoup travaillé dans cette optique. Tout au long de l'exploration, nous avons travaillé sur des images d'un corps menacé d'implosion.

SS : Pourrions-nous même dire qu'il s'agit du ventre en implosion, pour ce qui est de Médée?

BH : Oui, du ventre.

SS : Ce dont je me souviens spécifiquement, ce sont des torsions autour du ventre, un diaphragme contracté, un corps qui implose...

BH : Oui, je crois que c'est effectivement venu de là. C'est difficile de savoir quand et où exactement, car lorsqu'on travaille sur le corps, c'est une évolution qui est souvent lente, faite d'explorations, d'essais et d'erreurs. On ne sait pas nécessairement le point de départ, mais je me souviens d'avoir été inspirée entre autres par un film sur la bataille d'Alger par

le réalisateur Gillo Pontecorvo³ où les femmes transportaient des bombes dans des sacs. Toute l'idée de la femme révolutionnaire qu'est Médée vient de cette image.

SS : Il y a aussi dans le terme révolutionnaire la notion du territoire, du peuple occupé. Dans ce cas-ci, Médée serait un personnage qu'on peut qualifier d'occupé : le rapport aux entrailles par exemple, l'idée également, de remettre les enfants dans les entrailles. Müller parle presque de son corps comme d'un territoire occupé.

BH : Oui, dans la tête de Müller, le tiers-monde était au bord de la rébellion. Il prédisait ce qui se passe, en ce moment, par exemple, chez les peuples du Moyen-Orient, en Afrique du Nord, de même que l'islamisation du tiers-monde. Il avait vu ça arriver très, très tôt. Je pense que sa Médée est empreinte de cette vision ; comme il le dit très clairement dans la bouche d'Ophélie dans *Hamlet-machine* : « Un jour, je vais me lever et je vous tirerai dessus. ». Müller n'a jamais accepté la chute du Mur. Il était farouchement anticapitaliste.

SS : Pour en venir à la démultiplication du personnage, on le voit beaucoup dans votre travail, notamment dans *Hamlet-machine* ou, plus récemment, dans *L'Opéra de Quat'sous*, surtout chez les personnages féminins. Dans cette pièce-ci, la parole qui se démultiplie⁴, est-ce que c'est pour donner un écho à une collectivité féminine plus grande plutôt que pour mettre la focale sur l'individu? D'où cela vient-il exactement? Est-ce que

³ *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo est sorti en 1966.

⁴ Dans *Médée-Matériau* de Brigitte Haentjens, le personnage de Médée est interprété par quatre comédiennes.

c'était là dès le départ et avez-vous établi votre distribution en fonction de cela?

BH : En fait, c'est très inconscient chez moi. C'est intéressant que vous me disiez cela, car je ne m'étais jamais penchée à ce point sur la question. Probablement un désir inconscient de voir sur scène le peuple des femmes. Je me souviens que je voulais une amplitude sonore, voix parlées, voix chantées.

SS : C'est surprenant, car il n'y a rien dans le texte qui implique une démultiplication. Derrière ce choix, on peut déceler cette idée du corps en série, présente dans plusieurs de vos spectacles, comme si le fait de démultiplier donne à voir non pas un individu, mais un corps formé par quelque chose qui le dépasse soit du point de vue social, soit du point de vue politique. Il y a quelque chose de la matière ou peut-être même du matériau : le corps féminin devient matière et matériau. C'est d'autant plus frappant que les corps s'inscrivent dans des teintes de rouge, par le choix des costumes. Est-ce que ce choix était là dès le départ?

BH : Oui, c'était là dès le départ, la distribution a été faite ainsi. Encore, c'est très inconscient. Souvent les gens ont l'impression que je sais très bien où je m'en vais, mais je n'aurais pas pu nommer aussi précisément mon désir au début du travail, l'articuler. L'intuition précède la conscience. Souvent, je comprends mes choix après la première. Au moment où on se parle, je m'aperçois que j'ai démultiplié aussi la voix féminine de « Une femme à Berlin ».

SS : Comment avez-vous travaillé avec toutes ces Médée en salle de répétition?

BH : Nous avons fait l'exploration toutes ensemble, tout le travail de recherche qui n'est pas forcément rattaché au texte, mais plutôt à l'édification d'une forme de langage qui illustre l'aliénation, l'enfermement, le ligotage par les bombes. Nous avons fait beaucoup de recherche sur les terroristes et l'imagerie qui s'y rattache.

SS : C'est surprenant, ce genre de travail, car en 2004, ce n'était pas autant au premier plan des nouvelles que ce l'est aujourd'hui.

BH : Exactement. Je me rappelle donc que ce film dont je vous ai parlé plus tôt, de Volker Schlöndorff, m'avait vraiment bouleversée. Il a eu un impact incroyable sur moi. J'étais très obsédée à l'époque par ce qui arrive présentement, le soulèvement du tiers-monde. Je repensais beaucoup aussi à la Guerre d'Algérie en faisant cette mise en scène. Ça a beaucoup marqué mon imaginaire.

SS : Je crois que vous étiez toujours en France à cette époque, lorsqu'il y a eu les attentats à Paris, et la répression qui a suivi?

BH : Oui, j'y étais, j'avais des cousins germains qui ont fait la Guerre d'Algérie, qui ont été désignés pour y aller. C'est une histoire qui m'a toujours passionnée : la Guerre d'Algérie, la décolonisation, la révolte. Par exemple en Algérie, la libération a été faite au départ par une poignée de révolutionnaires, une dizaine. La population, globalement, n'était pas éduquée, et probablement ne désirait pas de changement malgré les injustices.

SS : Dans un tout autre ordre d'idées, on pourrait évoquer l'omniprésence de la cigarette, notamment dans la scène

d'ouverture. Cette idée de fumer est aussi très corporelle ; c'est l'ingestion, c'est l'intériorité, c'est peut-être même la Toison d'or qui brûle le corps?

BB : C'est très possible, oui, car nous avons tout de même énormément lu autour de Médée, au sujet autant de la vérité historique que des « barbares », et la Toison d'or fait partie intégrante du mythe de Médée.

SS : Et la cigarette, dans ce spectacle-là, il me semble que c'est la seule fois que j'ai vu des comédiens fumer sur scène dans un de vos spectacles... ou peut-être dans le tout premier spectacle de Sibyllines?

BH : Je ne me souviens plus exactement pour ce qui est de mes autres spectacles. En Allemagne, les gens fument énormément. Pendant les représentations de Médée, il y avait des gens du public qui trouvaient cela insupportable et ça durait presque dix minutes.

SS : C'était très, très lent. Quel était l'objectif : instaurer une tension?

BH : Je ne fais jamais rien délibérément pour créer quelque chose. Ça vient de mon enfoncement dans le texte, mais ce n'est jamais pour provoquer quelque chose de précis.

SS : Oui, je comprends, mais vous comprenez à votre tour que les actions sur scène semblent plus lentes que dans la vie et que le spectateur doit endurer tout ça, physiquement, pendant dix minutes?

BH : Oui, bien sûr! Mais on n'est pas au théâtre comme devant un poste de télévision. C'est intéressant de créer une sorte

d'inquiétante étrangeté, non? J'imagine que cela pouvait contribuer à un certain effet de claustrophobie. D'autant plus qu'on avait littéralement construit un théâtre à l'intérieur de l'Usine C, les gens arrivaient complètement perdus. C'était hallucinant.

SS : Nous étions mis en boîte au sens propre, d'où le caractère « baveux » de mettre ce signe « Exit » au fond de la scène alors que le spectateur était consigné dans une boîte. C'est comme un pied de nez.

BH : C'est arrivé petit à petit, le fait qu'il n'y ait pas d'issue. C'est venu progressivement, l'idée que Médée et Jason étaient enfermés dans un système, dans un espace qui était complètement clos. Finalement, le spectateur s'est retrouvé de force dans le même espace que les personnages.

SS : Oui, et l'espace clos est aussi celui de la domesticité parce qu'on trouve dans cet espace le divan et la télévision, par exemple. On peut dire du moins que ce n'est pas un palais. Ce n'est pas la prison d'ivoire, ce n'est pas la prison de Créon, c'est la domesticité, à la fois politique et quotidienne.

BH : Oui, exactement.

SS : C'est tout de même étonnant, cette tension-là, puisqu'on parle d'Algérie, on parle de révolution, on parle de bombes et de terroristes même si tout ça est ancré dans une banale domesticité et une violence quotidienne. Est-ce que cette tension, ces contrastes sont conscients ou sont-ils pensés *a posteriori*?

BH : Vos réflexions sont extrêmement justes, mais dans le processus de création, ces choix ne sont pas explicités. Ça se fait et ça se construit au fur et à mesure.

SS : Et vous n'avez pas construit un récit ou une explication après coup quand vous le regardiez? Même si les choix sont instinctifs, est-ce que vous construisez du sens après coup?

BH : C'est le regard d'autrui sur le spectacle qui m'instruit. Ça s'inscrivait dans une continuité, ce mélange du politique et du domestique, un peu comme chez Sarah Kane, que j'ai abordée plus tard, en 2008, mais d'une façon plus organique.

SS : Est-ce que, selon vous, le meurtre des enfants est pour Médée une sortie hors de sa situation immédiate, de cette prison métaphorique, ou même d'elle-même?

BH : Oui, c'est-à-dire que c'est un sacrifice qui lui permet d'assumer un destin plus révolutionnaire. Le sacrifice des enfants lui permet d'accéder à un sort auquel elle n'aurait pas accès si elle avait des enfants avec elle.

SS : Au fond, c'est comme Ulrike Meinhof⁵, qui abandonne ses enfants pour rejoindre la bande. C'est évidemment très déchirant, sans doute davantage pour une femme que pour un homme pour toutes sortes de raisons historiques traditionnelles ou même physiques, très bêtement.

BH : Pour une femme, ça prend un courage incroyable. Une femme qui le fait est dénoncée, montrée du doigt. Comme par

⁵ Ulrike Meinhof (1934-1976) est une journaliste allemande qui est devenue, en 1970, l'une des combattantes les plus actives de la Fraction armée rouge (Bande à Baader).

exemple, la mère de Manon Barbeau, dont l'histoire est racontée dans *La femme qui fuit*. Alors que l'abandon des enfants est fréquent chez les hommes.

SS : C'est frappant parce qu'à lire le texte, il y a aussi cette dimension-là où Médée est attachée à Jason. Il y a bien sûr la dimension de vengeance parce que Jason l'abandonne pour une autre plus jeune, plus puissante, parce qu'elle est la fille de Créon⁶. Donc, Médée est abandonnée complètement et par le fait même, son geste est aussi la réponse à sa dépendance amoureuse, affective, autant que son affirmation justement de barbare libérée ; un geste qui est à la fois politique, mais aussi très intime, personnel. Elle est jalouse : ce qui sous-entend que Jason ne lui est pas indifférent. Elle est furieuse. Ainsi, croyez-vous que Médée est ambiguë de ce point de vue ?

BH : Oui, elle est contradictoire, ambiguë, elle est amoureuse, vengeresse. En fait, je pense qu'une femme doit constamment lutter contre sa dépendance aux hommes, inscrite dans son éducation, dans l'imaginaire collectif. Même aujourd'hui, c'est encore très fort, très présent, l'idée que les femmes se réalisent à travers les hommes. L'indépendance financière nous a fait progresser, mais n'a pas tout réglé, loin de là.

SS : Chez Müller, Médée n'est rien. C'est une étrangère, une conquête de guerre. D'ailleurs, on se demande si Jason ne l'aurait pas carrément violée. Elle parle de lui en disant qu'elle est sous sa main : c'est presque un butin finalement. Et c'est aussi un levier, un marchepied politique. C'est grâce à elle qu'il

⁶ Dans le mythe, Jason tombe amoureux de Créuse, la fille de Créon et il répudie Médée pour épouser cette nouvelle femme. Médée tue sa rivale et les deux enfants qu'elle a eus avec Jason.

obtient la Toison, mais en même temps, il s'en détourne et elle le hait pour ça, bien qu'elle l'aime toujours. C'est paradoxal.

BH : Oui, c'est un peu comme Bérénice chez Racine, c'est le même genre d'histoire.

SS : Bérénice aussi est une étrangère : Rome « N'admet avec son sang aucun sang étranger ». C'est un des rares vers dans toute la pièce qui le laisse entendre clairement...

BH : C'est la première fois que je pense à ça et c'est particulier, car c'est Sylvie Drapeau qui a joué Bérénice pour ma mise en scène et qui jouait également Médée.

SS : Sinon, ce qui m'a aussi frappé dans votre spectacle, c'est l'effet que le spectateur ressentait, cet effet d'enfermement, cette contrainte créée par l'espace. Donc, c'est Médée aussi qui crée cet effet empathique dans le rapport au spectateur. La scénographie imprégnait physiquement sur le spectateur le malaise de Médée ou l'enfermement.

BH : Ah oui! Et il y avait aussi la musique de Robert Normandeau, qui venait littéralement du dessous des sièges. Il paraît que lorsque les spectateurs entraient et s'assoiaient, ils ressentaient une vibration, qu'il y avait une tension incroyable qui perdurait, même après le spectacle.

SS : On peut reconnaître l'influence d'Antonin Artaud dans ce choix, dans ce théâtre de l'affect qui passe par le corps?

BH : Oui, peut-être. Le théâtre existe à mes yeux dans un espace de cruauté.

SS : Un des points forts de la scénographie d'Anick La Bissonnière était que nous pouvions sentir Médée transcender la scène et même être à la place du spectateur, comme si le spectateur était Médée de par ce que le lieu dégageait, par l'écho empathique qu'il y avait avec le personnage. Je me souviens d'avoir été très troublé par cela.

BH : Le lieu a beaucoup évolué au cours du travail. Avec Anick, nous avons travaillé tellement longtemps et le processus était tellement organique que nous en oublions le point de départ. Nous parlons abondamment du texte, nous brassons beaucoup d'idées. C'est comme un tourbillon dans un lavabo, puis éventuellement, le résultat vient sans que nous ayons pu nécessairement prévoir quand ou comment nous allions en arriver-là. D'ailleurs, il y avait un lavabo dans la scénographie, aviez-vous remarqué?

SS : Non, je n'avais pas remarqué.

Je me souviens avoir trouvé ça particulièrement intéressant parce juste avant, j'avais vu *Hamlet-Machine*, qui était *in situ*⁷. Avec *Médée*, c'était un lieu construit de toute pièce dans une salle de spectacle; mais en un certain sens, cela s'apparentait à du *in situ*. On passait d'un lieu donné à un lieu complètement construit.

BH : Oui, puis il y avait même des images sur le trajet, il y avait des photos et des mots sur les murs de prisonnières ou de femmes révolutionnaires. J'accorde toujours beaucoup d'attention au trajet du spectateur. Par exemple, ce qu'il voit en

⁷ À sa création en 2002, *Hamlet-Machine* a été présenté dans les locaux de l'Union française à Montréal.

premier, d'où il arrive, ce qu'il fait. C'est très important pour moi.

SS : Vous déchiriez même les billets à une certaine époque!

BH : Oui, j'ai fait cela à quelques reprises! Le théâtre ne peut pas se limiter aux planches. Pour le spectateur, c'est une expérience qui devrait commencer avant l'entrée dans la salle de spectacle et, idéalement, se poursuivre après qu'il l'a quittée. C'est au fond une manière d'éviter que l'art soit fermé sur lui-même, qu'il existe en vase clos.

Ouvrages

MÜLLER, Heiner. (1985 [1982]), « *Médée-Matériau* ». dans *Germania mort à Berlin et autres textes*, Paris, Minuit.

—. (1985 [1979]), *Hamlet-Machine et autres pièces*, Paris, Minuit.

WOLF, Christa. (1997 [1996]), *Médée. Voix*, Paris, Fayard.

Films

PONTECORVO, Gillo. (1966), *La Bataille d'Alger (La Battaglia di Algeri)*.

SCHLÖNDORFF, Volker. (2000), *Les trois vies de Rita Vogt (Die Stille nach dem Schuß)*.

Michel Butor : des profondeurs¹

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université de Toulon

Fin juillet 2016, un journaliste de Reporters sans frontières me demande le numéro de téléphone de Michel, pour un dossier sur le jazz. Michel est fatigué, je ne le donne pas.

Nuit du 24 au 25 août, la nouvelle tombe. France Culture m'appelle et m'envoie un courriel urgent, pour deux émissions le jour même. Je refuse, d'autres se presseront. Je décline toutes les invitations à rendre hommage. Question de respect.

¹ Ce texte est extrait de la rencontre organisée dans le cycle *Impromptu au Petit Palais*, à Paris, le jeudi 12 novembre 2009, et diffusée en direct sur France Culture puis podcastée dans *Les Chemins de la connaissance*, à l'occasion de la parution de Allemand et Butor, 2009.

Messages de sympathie. Éric Tanguy me dit que, paraît-il, Michel a écrit sur sa musique et apprend que c'est moi qui la lui ai fait découvrir, en souvenir de nos années de lycée². Condoléances.

6 novembre, je parle en ami avec l'autre grand Michel, Deguy, qui a cette formule : « Nous sommes dans le deuil de Butor. » Évocations du Petit Palais, Forence Trocmé m'offre l'enregistrement. Les voici donc, ces échanges d'alors, ressurgis du passé pour en marquer le trait définitif. J'en avais oublié la teneur, je l'avais toujours sue. La mort. Elle était spectre et son génie.



Maison des écrivains et de la littérature

67 boulevard de Montmorency 75016 www.m-e-l.fr

Cycle « IMPROMPTU AU PETIT PALAIS »

**Judi 12
novembre**

Rencontre avec l'écrivain



©François Flohic

de 18h à 19h30

**à l'auditorium du Petit
Palais, musée des Beaux-
Arts de la Ville de Paris**

(entrée libre et gratuite dans la
limite des places disponibles)

Avenue Winston Churchill 75008
métro Ch-Élysées Clémenceau

Michel Butor

présenté par Roger-Michel Allemand

La Maison des écrivains et de la littérature et Argol éditions organisent cet entretien avec Michel Butor à l'occasion de la parution du livre : *Michel Butor/Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, collection « Les Singuliers », Argol éditions.

Avec une projection du film *Michel Butor, à l'écart* (30'), réalisé par François Flohic, documentariste et photographe, production Argol.

Michel Butor, né en 1926, a poursuivi une carrière universitaire aux États-Unis, en France, puis à Genève, jusqu'en 1991. Il est l'auteur d'un grand nombre de livres fondamentaux, tel *La Modification*, publié en 1957 aux éd. de Minuit. En 2006, il a commencé la publication de ses œuvres complètes en dix volumes aux éditions de la Différence.

Roger-Michel Allemand, Docteur ès lettres en littérature contemporaine, a publié de nombreux ouvrages autour du nouveau roman.

Roger-Michel Allemand – Il y a cette question qui vous a été posée et qui est très intéressante : « Est-ce que Butor est un bon

² J'avais fait de même pour les compositions de mon vieil ami Aldo Romano.

écrivain ? » Vous n'avez pas répondu, mais j'ai un début de réponse, tiré de notre livre d'entretiens, où vous disiez qu'un « bon photographe est celui qui se fond dans le paysage » (Allemand et Butor, 2009, p. 19), c'est celui qui disparaît, qui s'efface (voir Allemand, 2011). Or, justement, vous êtes *à l'écart*, depuis fort longtemps à l'extérieur des cercles parisiens littéraires, et j'aimerais que vous reveniez sur cette idée d'effacement, de discrétion. En quoi vous est-elle nécessaire pour produire votre œuvre ?

Michel Butor – Eh bien, je n'ai pas envie de parler de moi, j'ai envie de parler des autres, des choses, de la réalité, etc., mais dans certains cas, je suis obligé de parler de moi, parce que je suis obligé de préciser le point de vue que j'ai. Je suis obligé d'expliquer que si je vois les choses de cette façon, c'est parce que je suis allé dans tel pays, par exemple, à tel moment, qu'il m'est arrivé ceci ou cela. C'est ce qui fait que dans mes livres, il y a³ des fragments d'autobiographie, tout le temps, mais ils sont faits pour aider à voir autre chose que moi. Je suis dans l'image pour que l'on puisse préciser la triangulation, si vous voulez. Ces fragments d'autobiographie ont incité un certain nombre de gens à me demander de compléter, en me posant des questions dans des entretiens. Je pense au livre d'André Clavel qui s'intitule *Curriculum vitæ* (Clavel et Butor, 1996). Donc j'ai raconté à peu près ce qu'on voulait que je raconte, mais il y a toujours des détails qui peuvent venir en plus, alors évidemment, ça n'en finit pas : on peut me poser des questions encore et, en général, j'essaie de répondre.

³ La tournure reviendra plus de trente fois dans ces échanges ; elle est davantage qu'un tic de langage (voir Allemand et Butor, 2009, p. 71-72, et Allemand, 2012).

Cela pour dire que je n'écris pas du tout pour me cacher, ce n'est pas du tout mon idée. J'écris en partie pour m'effacer, pour faire voir le reste, mais c'est ce qui se passe aussi chez tous les grands autobiographes. Jean-Jacques Rousseau n'écrit pas *Les Confessions* (2009) pour parler de lui. Il parle de lui parce que c'est indispensable pour que l'on comprenne sa situation à l'intérieur de cette société dont il veut parler et qu'il veut dévoiler. Il y a des écrivains plus ou moins narcissiques, mais la plupart du temps, contrairement à une idée répandue, l'écrivain ne l'est pas ; il est très inquiet de ce qu'il écrit. « Est-ce que vous êtes un bon écrivain ? » Ça, c'est une question à laquelle on ne peut pas répondre. Il faut absolument que ce soit les autres qui le fassent. Si l'on essaie de répondre soi-même, on se trompe. On a donc besoin du discours et du regard des autres pour cela.

C'est un peu comme ma relation avec la poésie. Quand j'étais jeune, au lycée, à l'université, j'ai écrit beaucoup de poésie, et puis, quand je me suis mis à écrire des romans, je me suis interdit d'écrire de la poésie, pour que toute ma force poétique puisse passer par le roman, mais au bout d'un certain temps, ça a explosé et je me suis mis à écrire des livres avec des artistes et à écrire des textes qui pouvaient convenir à ce que faisaient les artistes à cette époque-là. Est-ce que c'était de la poésie ? Eh bien, je ne pouvais pas répondre à ce moment-là. Il fallait absolument que les autres me disent que c'était de la poésie. Je le désirais de tout mon cœur mais je ne pouvais pas le dire moi-même. Vous savez, j'ai souvent cité cette phrase de Chesterton : « Il y a trois vocations qui ne peuvent pas se désigner elles-mêmes : le saint, le sage et le poète. » Si un moine dit qu'il est un saint, c'est qu'il ne l'est pas. Si quelqu'un dit : « je suis un sage », c'est qu'il ne l'est pas encore. De même, un poète qui dit qu'il est un poète, c'est qu'il y a quelque chose qu'il n'a pas compris (voir Allemand et Butor, 2009, p. 32).

Ce sont toujours les autres qui doivent le dire. Alors ce sont les autres qui peuvent dire si je suis un bon écrivain.

R.-M. A. – Et la réponse me semble assez évidente. En ce qui concerne le travail de l'écriture, vous dites souvent que ce qui vous anime, c'est la surprise de découvrir ce qui vient : « aussi poussée que soit la programmation, [l'imprévu] est toujours là. Le texte s'écrit sous mes doigts et ne me satisfait que s'il me surprend. [...] Il m'échappe, et c'est en cela qu'il est mien, qu'il me rend moi-même. » (Allemand et Butor, 2009, p. 123) Cette écriture qui échappe au contrôle de l'écrivain, c'est un peu paradoxal : est-ce que cela voudrait dire que l'inspiration vous transcende ? Vous traverse (voir *ibid.*, p. 129) ?

M. B. – Me transcende, je ne sais pas. Me traverse, certainement. Oui, il y a quelque chose qui me traverse et c'est ça qui me fait vivre. J'écris parce qu'il y a des choses que je ne sais pas comment dire. C'est pour cela que j'écris. Il y a tout le temps des choses que nous ne savons pas nommer, que nous ne savons pas expliquer, que nous ne savons pas décrire. Prenons les crises économiques : on croit qu'on est capable d'en parler, mais en réalité, nous n'en sommes pas encore capables. Les théories économiques actuelles sont encore dans le balbutiement et il faut inventer quelque chose de profondément nouveau. Il y a un certain nombre de phénomènes qu'il faut nommer, qu'il faut devenir capables de nommer et donc auxquels il faut donner des noms différents de ceux avec lesquels on les nommait jusqu'à présent. Cela est vrai pour toutes sortes de domaines. Il y a des choses dont nous ne sommes pas capables de parler et pourtant nous sentons qu'il est indispensable de le faire. Cela demande un effort gigantesque de réussir à parler de ce dont on ne pouvait pas parler. C'est pourquoi la plupart des

gens y renoncent. Ils n'arrivent pas à le faire. Il y a quelques artistes, quelques écrivains qui réussissent à poursuivre cela et, évidemment, ils perturbent l'ensemble. Il y a, disons, un langage qui essaie de cacher ces lacunes, et puis il y a quelqu'un qui se met à déchirer les voiles, comme ça. Si vous voulez, on met des pansements... Nous sommes un corps tout déchiré de blessures ; alors on met des pansements dessus et on arrive à l'oublier un peu. Puis il y a quelqu'un qui se met à arracher ces pansements et qui dit : « Il ne faut pas seulement panser cela, il faut le guérir. » Ce qui est quelque chose de complètement différent. On comprend la résistance que cela peut provoquer.

R.-M. A. – Quelles sont les blessures que vous avez mises au jour, justement ?

M. B. – Ah... J'ai essayé de mettre des blessures au jour, et je ne peux pas le dire moi-même. J'ai absolument besoin que d'autres disent que j'ai réussi à montrer ceci ou cela. Moi, je suis dans un effort qui est de toute façon interminable. Je ne peux pas dire si j'ai réussi ou pas. D'ailleurs, je ne peux pas dire si mes livres ou si mes textes sont réussis ou pas. J'ai travaillé sur mes textes, je les ai corrigés, jusqu'à un moment où je ne pouvais plus aller plus loin. Peut-être qu'à certains moments, j'aurais dû aller plus loin encore, mais je n'y ai pas réussi, parce que les circonstances, la fatigue, etc. ont fait que j'ai pu mener ce texte jusqu'à ce point mais que je n'ai pas pu aller plus loin. C'est alors que je le propose aux autres. Pour qu'ils puissent, eux, aller plus loin. Est-ce que le texte est réussi ? Est-ce que le livre est réussi ou pas ? Je ne peux pas le dire moi-même. Je le publie à partir du moment où je n'arrive plus à le pousser plus loin. Cela est vrai pour les romans, bien sûr, j'ai éprouvé ça très fortement, mais c'est vrai même pour des poèmes

de trois lignes. Autrefois j'étais tout à fait incapable d'écrire des poèmes de trois lignes. Il m'a fallu soixante ans d'efforts pour y parvenir, mais même les poèmes de trois lignes, je ne peux pas dire qu'ils sont réussis. Je peux dire seulement : « Voilà, je n'arrive pas à aller plus loin que ça. »

R.-M. A. – C'est un point commun avec Hokusai, qui, vers la fin de sa vie, disait qu'à partir de cent ans, il commencerait peut-être à devenir un bon peintre.

M. B. – Mais je ne renonce pas ! Je ne renonce pas à devenir un écrivain intéressant. J'ai déjà beaucoup de choses derrière moi, mais peut-être qu'à quatre-vingt-dix ans, j'écirai quelque chose qui vaudra la peine qu'on s'en souvienne⁴.

R.-M. A. – « Il s'agit de disparaître, non plus dans le malheur, mais dans le bonheur d'autrui. » (Allemand et Butor, 2009, p. 171) Est-ce que vous auriez la gentillesse de revenir sur cette déclaration de vous ?

M. B. – J'ai dit que l'écriture était une forme positive du suicide (voir *ibid.*, p. 169-171). Ceci parce qu'on se met à écrire parce qu'on a des problèmes. On est dans une société dont on sent qu'elle ne marche pas et on sent qu'à l'intérieur de cette société, on est soi-même un problème. On ne sait pas qui l'on est, on ne sait pas ce qu'on pourrait faire, on ne sait pas ce qu'il faudrait faire, et ainsi de suite. Il y a une espèce d'incompatibilité entre un individu et la société qui l'entoure. Quelquefois, cet individu estime que la seule solution à cette antinomie, à ce malheur

⁴ Décédé le 24 août 2016, Michel Butor n'a pas atteint ses quatre-vingt-dix ans, qu'il aurait eus le 14 septembre.

d'opposition, à ce duel entre lui et les autres, c'est qu'il se supprime. À partir de ce moment-là, il y a une certaine guérison, si vous voulez, mais le problème va se reposer exactement de la même façon avec d'autres, puisque les circonstances sont telles, les conditions sont telles que cela a produit un personnage de ce genre et que cela en produira d'autres.

Il est donc plus intéressant d'assumer ce malheur collectif, ce malheur de plusieurs individus. Au lieu de se supprimer soi-même, le mieux, c'est d'essayer de changer le reste. Cette incompatibilité, je vais essayer de la changer en transformant la réalité autour de moi, de toutes sortes de façons : en construisant des maisons par exemple, ou en faisant des peintures qui feront que je verrai la réalité autrement. Je peux transformer la réalité autour de moi en écrivant des livres dans lesquels il y a des inventions stylistiques, littéraires, etc. qui feront qu'on pourra parler – pour revenir à ce que nous disions tout à l'heure – qu'on pourra enfin parler de ce dont on ne pouvait pas parler auparavant. À partir de ce moment-là, donc, on supprime la différence que l'on était. Vous voyez en quoi cela reste un suicide, avec le thème de l'effacement : on s'efforce de supprimer la différence que l'on était, mais au lieu de supprimer simplement le côté individuel de la différence, on s'efforce de la supprimer dans son ensemble. Par conséquent, on va s'effacer mais dans la transformation de l'ensemble et le malheur de l'un devient le bonheur des autres. Évidemment, c'est une tâche qui est inépuisable.

La société de la fin du XIX^e siècle, en France, produit un individu comme Rimbaud et Rimbaud s'efforce d'arranger ça, parce que c'est une situation impossible d'être Rimbaud à Charleville. On peut très bien imaginer, à un certain moment, Rimbaud se suicidant et nous ne connaîtrions rien de son œuvre. Évidem-

ment, le voyage au Harrar, c'est une espèce d'équivalent au suicide et c'est une forme d'effacement disons exemplaire. Heureusement, Verlaine a publié Rimbaud, et ce fait empêche que le drame de Rimbaud recommence de façon stupide, dans une répétition infernale. Alors, il y aura d'autres problèmes, qui produiront d'autres individus, mais il faut espérer que ces individus, qui sont des incarnations des problèmes de la société, soient suffisamment doués d'abord, et puis aient suffisamment de chance, dans leur entourage, dans les circonstances, pour qu'ils réussissent à opérer cette transformation. Cette transformation, pour moi, on l'opère avant tout par le langage, mais je ne détache pas du tout le langage des autres activités de l'esprit et des autres activités humaines, quelles qu'elles soient. J'essaie d'opérer cette révolution par le langage d'une façon aussi douce que possible, en évitant toute violence inutile. Il y a trop de violence inévitable. Donc j'essaie d'opérer cette rénovation du langage, mais j'appelle à mon aide tout le reste : les peintres, les musiciens, les cuisiniers et même les sportifs.

R.-M. A. – Il était impossible d'être Rimbaud à Charleville. Était-il impossible d'être Butor à Paris ?

M. B. – Eh bien, il y a eu un moment, certainement, où il était impossible d'être Butor à Paris et c'est à cause de cela que je suis parti pour l'Égypte. J'écrivais déjà avant de partir pour l'Égypte, j'avais déjà écrit de nombreux poèmes, que je gardais soigneusement pour moi ou que je passais à certains amis quelquefois, et puis j'avais déjà écrit des essais critiques, mais il y a eu un moment où il fallait que je parte (voir Butor, 2008). C'est tout à fait vrai : il y a eu un moment où le Michel Butor à Paris n'était plus possible. Donc la solution a été de partir ; j'ai eu une possibilité de le faire

dans l'enseignement égyptien et ç'a été un choc considérable. Je n'en suis pas encore revenu complètement. Après, je suis revenu à Paris et je suis allé dans d'autres endroits, et peu à peu, il y a un nouveau Butor qui s'est constitué : un Butor un peu égyptien, un peu anglais, un peu américain, même un peu japonais. Et c'est celui-là qui réussit à survivre, c'est celui-là qui continue d'agir.

C'est à cause de tout cela que je m'efforce de tirer de mon malheur... Bon, je ne peux pas dire que j'ai été spécialement malheureux. Au fond, à regarder de l'extérieur, je n'étais pas plus malheureux qu'un autre. Au contraire, j'étais un enfant qui était né dans une famille très bien, j'étais doué pour diverses choses... Non, j'étais très bien, et pourtant, il y avait une espèce de fissure à l'intérieur. Je sentais de plus en plus qu'il y avait des choses qui n'allaient pas, qui ne marchaient pas. Je me heurtais tout d'un coup à des obstacles que je n'aurais pas imaginés. C'est comme si je marchais dans une rue et puis que, tout d'un coup, un mur tombe au milieu de la rue et que je me tape la tête contre ce mur. Il a fallu que je trouve une solution à tout cela. Pour moi, ç'a été l'écriture et j'ai eu besoin du voyage pour prendre de la distance par rapport à Paris, mais surtout par rapport à celui que j'étais à Paris. Je ne me reprochais rien, ce n'est pas du tout ça, mais il y avait quelque chose qui ne pouvait plus rester tel. Il fallait que je file, il fallait que je mette une distance entre moi et toute ma jeunesse. J'ai passé mon adolescence à Paris sous l'occupation allemande. Là, il y avait une fissure déjà très forte. Ensuite, il y a d'autres fissures qui sont venues et à cette époque-là, je n'aurais certainement pas pu en parler. D'une façon claire. C'est peu à peu qu'il y a des choses qui se sont manifestées, qui se sont éclaircies, et il y a des choses qui ne se sont pas encore éclaircies.

C'est ce qui fait d'ailleurs que je vais peut-être écrire encore. Je n'écirai plus de romans, ça c'est sûr, je n'écirai plus non plus de

gros livres, mais j'écrirai encore beaucoup de petits livres et puis les petits ruisseaux font de grandes rivières ; alors les petits livres les uns à côté des autres, ça finit par faire des bouquins... des tomes d'œuvres complètes comme ça !

R.-M. A. – Restons dans la légèreté : reparlons du suicide. Barthes disait que « la littérature ne peut être à la fois accordée au monde et en avance sur lui, comme il convient à tout art du dépassement, que dans un état de pré-suicide permanent » (Barthes, 1964, p. 69-70) et cela me semble pouvoir s'appliquer à votre œuvre, à la manière dont, systématiquement ou presque, vous vous êtes sabordé vous-même.

M. B. – La formule de Barthes, je l'adopte : une espèce de pré-suicide permanent. Et ce pré-suicide permanent implique une volonté permanente de résurrection, qui est un thème fondamental de la littérature depuis ses débuts, et bien sûr un thème fondamental du romantisme, avec Chateaubriand qui, parmi ses prénoms, prend le second, *René*, qui est emblématique. Le thème de la renaissance dans toute la littérature romantique est extraordinairement important. Donc un état de pré-suicide et disons un espoir extraordinaire de renaissance. D'où la constitution, chez certains écrivains, de livres qui sont de véritables matrices, c'est-à-dire de livres qui sont des machines ou des organismes à l'intérieur desquels renaître. Il me semble que c'est tout à fait évident aussi pour Proust, quand il dit qu'il comprend qu'il fallait que son livre ne soit pas seulement comme une cathédrale... Au début, il conçoit son livre comme une cathédrale, ce qui est aussi un thème romantique essentiel – voyez *Notre-Dame de Paris*. À un certain moment, il s'aperçoit que son livre ne devrait pas seulement être comme une cathédrale mais comme

une robe (Proust, 1989, p. 610). Cela veut dire, pour lui, construit avec des morceaux cousus les uns avec les autres. La liaison de ces deux images, cathédrale et robe, c'est quelque chose d'extraordinairement maternel. Le texte est là pour réussir à retrouver le temps, à renaître d'une façon beaucoup plus intéressante. En ce qui me concerne, ce thème de la renaissance était très important⁵. Je ne veux pas simplement me faire renaître moi, je voudrais, si vous voulez – je suis très gourmand –, je voudrais faire renaître tous les autres aussi. Je ne veux pas être rené, je veux participer, même d'une façon infime, à une sorte de renaissance.

R.-M. A. – Jusqu'à essayer de ressusciter les morts ?

M. B. – Ah, évidemment, pour les morts, c'est un problème. Le thème de la mort joue un rôle dans ce que j'ai écrit. Il y a cette idée du suicide positif, qui implique une contemplation de la mort. La mort que l'on peut, dans l'état actuel des choses, la mort que l'on peut retarder, peu à peu, mais qui, de temps en temps, brusquement arrive et souvent d'une façon tout à fait inattendue. Dans tous mes livres, je crois, à l'intérieur du texte, quelque part, il y a un crâne. Vous voyez, c'est le thème de la vanité, dans la peinture ancienne, la nature morte, avec le crâne qui est souvent au milieu des objets qui flattent les sens, donc au milieu de ce qui faisait plaisir dans la vie : au milieu de la nourriture la plus exquise, des bouquets de fleurs, des instruments de musique, des livres, etc. Dans mes livres aussi, il y a un crâne, qui est plus ou moins facile à voir. Quelquefois, il est tout à fait évident, parce que j'en parle, j'emploie le mot ; quelquefois je ne l'emploie pas, mais cette méditation sur la mort est toujours présente. J'essaie

⁵ Il l'est également chez les contemporains de Butor (voir Allemand, 2000, 2001, 2008a, 2008b et 2013).

bien sûr d'avoir une espèce de fraternité avec les morts.

Tout à l'heure, j'ai parlé des artistes avec qui je travaille et ils peuvent être morts : ça peut aussi bien être un artiste qui vit encore, ce qui est merveilleux, mais ça peut être un artiste qui est déjà mort, et ce que je fais avec lui le ranime en quelque sorte. J'essaie de lui donner la parole et il faut que j'aie le sentiment, lorsque je regarde ses œuvres, qu'il me pardonne, comme la basilique Saint-Marc (voir Butor, 1963), qu'il m'approuve si possible mais qu'au moins, il me pardonne. Il me laisse la liberté de continuer. Alors vous voyez, ça implique une espèce de présence des morts.

Dans mes voyages, j'ai été très impressionné par certains monuments funéraires. L'Égypte, c'est le pays des morts⁶ : la surface occupée par les morts était aussi grande que la surface occupée par les vivants. C'était vrai pour l'Égypte pharaonique mais aussi pour l'Égypte médiévale. À travers l'Islam, ce thème fondamental égyptien de la présence des morts continuait, parce que, au Moyen Âge, dans la ville du Caire, qui était la plus grande du monde méditerranéen, les cimetières étaient plus grands que la ville elle-même. Aujourd'hui, la ville a complètement débordé sur ses propres cimetières, ce qui fait que les fameux tombeaux des califes, que j'ai connus comme un grand cimetière séparé des remparts du Caire par un morceau de désert, eh bien, maintenant, c'est un faubourg et les tombes sont toutes habitées. Les gens se sont installés des maisons entre les tombes, et sur les tombes, et des étages qui montent au-dessus des tombes, et là, il y a une espèce de cohabitation extraordinaire entre les morts et les vivants.

⁶ La mythologie funéraire de l'Égypte antique a beaucoup marqué d'autres écrivains de l'après Seconde Guerre mondiale (cf. Allemand et Roche, 2001, et Allemand et Grainville, 2008).

Il est certain que dans notre civilisation, le problème de la mort est en quelque sorte escamoté. C'est quelque chose dont on préfère ne pas parler, ce n'est pas du tout mis au centre de notre réflexion, ce n'est pas du tout comme dans certaines autres civilisations. L'Égypte ancienne en est l'exemple par excellence : il y a une relation avec les morts que l'on a perdue un peu en Occident⁷. Il faudrait étudier cela, en particulier autour de ce qui est si important en fait : les monuments aux morts à l'intérieur des cimetières et puis les monuments aux morts de la guerre de 1914. Dans tous les villages français, il y a un monument aux morts de la guerre de 1914. On a dépensé de l'argent pour y graver les noms mais pour la guerre de 1939, il n'y a presque pas de monuments aux morts. On a souvent rajouté quelques noms sur les monuments de la guerre de 1914 ou bien on n'a rien fait du tout, et il y a là un enfoncement de la conscience de la mort. Le fait qu'il y ait eu tellement de gens morts est quelque chose qu'on a recouvert. Et maintenant le fait qu'il y ait tellement de gens qui meurent de façon si horrible dans des quantités de régions du monde, c'est aussi quelque chose que l'on préfère mettre sur le côté de la page de journal.

R.-M. A. – Vous m'avez dit un jour : « La littérature nous aide à regarder nos rêves en face [...]. Et à vivre avec eux. » (Allemand et Butor, 2009, p. 155). Bien sûr, on peut penser à *Matières de rêves* (Butor, 1975), mais quels sont vos rêves ? Et faites-vous la différence entre rêve et cauchemar ?

M. B. – Le mot *rêve* a plusieurs sens dans notre langue. Il y a d'abord le sens précis : l'activité qui se passe dans le sommeil et

⁷ Le fait a été développé par Genet dans « L'Étrange mot d'... » à propos de l'urbanisme (voir Allemand, 1992).

dont nous avons quelquefois souvenir au réveil. Et puis il y a aussi nos rêves, voyez, disons dans la publicité : faites un voyage de rêve, ayez une silhouette de rêve... Pour moi, c'est plus intéressant de⁸... Tout ça, c'est très important d'ailleurs, le rêve dans ce sens-là. Dans mon livre *Mobile* (1962), j'ai essayé de capter le rêve américain quotidien par l'intermédiaire de la publicité. En étudiant les catalogues des grands magasins, on peut reconstituer la maison dans laquelle l'Américain moyen voudrait vivre. Non pas celle où il vit mais celle dans laquelle il voudrait vivre. La littérature et l'art nous renseignent non seulement sur ce qui est mais aussi sur ce qui n'est pas, c'est-à-dire qu'elle nous renseigne sur ce qui nous manque et donc sur nos désirs. C'est très difficile de connaître nos désirs, mais si nous ne réussissons pas à les connaître un peu, ils seront toujours malheureux... Non : ils seront toujours bafoués et donc nous serons obligatoirement malheureux. L'activité nocturne nous permet de connaître un certain nombre de choses en ce qui concerne nos désirs. Il se trouve, je crois, que, malgré la connotation tout à fait positive du mot *rêve*, la plupart de nos rêves sont en fait des cauchemars, c'est-à-dire qu'il y a un côté désagréable dans nos rêves.

Nous avons quelquefois des rêves magnifiques et très difficiles à raconter. Là aussi, il faut inventer quelque chose pour raconter ces rêves qui nous ont tellement frappés. Vous savez, à la table du petit-déjeuner, dans une famille, quelqu'un dit : « J'ai fait un rêve extraordinaire. » et il essaie d'en faire profiter les autres, et au bout de deux phrases, ça s'est dissipé. Il ne sait plus comment dire ; le souvenir de son rêve s'efface. Il y a quelque chose de très positif, qui correspond vraiment à ce que

⁸ Comme à son habitude, l'écrivain se retient d'être déplaisant (voir Allemand et Butor, 2009. p. 17).

nous désirons, mais nous sommes extrêmement compliqués, c'est-à-dire que le rêve révèle des problèmes que nous pensions avoir plus ou moins résolus.

Je prends souvent un exemple qui est un des thèmes fondamentaux de *Matières de rêves* : c'est, chez moi, le rêve de la conférence catastrophique. Je vous ai dit que j'improvisais mes conférences (voir Allemand et Butor, 2010) et j'improviserai mes conférences parce que c'est sportif, c'est difficile et ça m'oblige à mobiliser toute mon énergie. Quand j'entre dans une salle de conférence, j'ai bien mes notes, etc., mais j'ai un trac terrible. Chaque fois que j'entrais dans une classe, dans mes cours au lycée aussi bien qu'à l'université, j'avais le trac. Chaque fois. Pourtant, il y avait le public qui était là, l'horloge... Il fallait commencer, donc écarter tout ça et puis plonger, et à partir de ce moment-là, ça commençait à aller, exactement comme un acteur au théâtre. Mais le trac est refoulé, il n'est pas supprimé, et très souvent, la nuit, il se satisfait et j'ai un cauchemar : je fais une conférence qui est catastrophique, le public quitte la salle en me lançant des insultes, etc. C'est bien la réalisation de quelque chose que je craignais, donc la réalisation d'une espèce de désir négatif. Tous les problèmes que nous rencontrons, tout ce que nous avons à refouler se venge, ou se satisfait – mais la vengeance est une satisfaction –, à l'intérieur de nos rêves de la nuit, avec des ramifications, des embranchements d'une complexité extraordinaire.

Donc nos rêves sont très souvent des cauchemars mais ils ont aussi quelque chose d'étonnam... d'extraordinairement⁹ positif.

⁹ La transcription a conservé le repentir, car il souligne l'emploi insistant de l'adjectif *extraordinaire* et de son dérivé adverbial, qui font signe vers le rêve baudelairien d'*Histoire extraordinaire* (Butor, 1961). De même, on aura relevé la récurrence des adverbes *évidemment* et *absolument* dans les réponses de l'écrivain.

D'ailleurs, le rêve joue un grand rôle dans l'invention des religions et évidemment, il joue un très grand rôle dans la création artistique. Il y a des exemples célèbres. Un des plus beaux, c'est cette magnifique aquarelle d'Albrecht Dürer, qui dit que c'est le rêve qu'il a fait dans la nuit du tant au tant¹⁰. Dans la littérature, nous avons des récits de rêves, qui sont quelquefois des récits datés, mais c'est beaucoup plus rare que ce qu'on pourrait croire, parce que le rêve se refuse en quelque sorte au langage. Tous les refoulements qui ont amené à la constitution du rêve nocturne vont se réveiller et c'est ce qui explique la difficulté de raconter le rêve. On commence à raconter et puis quelque chose en nous dit : « Non, c'est ridicule... ça ne vaut plus la peine... je croyais que c'était formidable mais ils ne vont pas comprendre. » Vous voyez, toutes sortes de défenses qui se réveillent à ce moment-là. Alors le rêve nous donne à la fois le Paradis et l'Enfer, et ce qui est important, c'est de réussir à les marier, de faire le mariage du rêve et de l'Enfer. Donc il faut transformer le malheur du rêve en bonheur d'autrui.

R.-M. A. – Je vous remercie.

¹⁰ Butor fait référence à l'aquarelle *Traumgesicht* et à cette note de Dürer : « *La nuit du mercredi au jeudi après la Pentecôte [7-8 juin 1525], je vis en rêve ce que représente ce croquis : une multitude de trombes d'eau tombant du ciel. La première frappa la terre à une distance de quatre lieues : la secousse et le bruit furent terrifiants, et toute la région fut inondée. J'en fus si éprouvé que je m'éveillai. Puis, les autres trombes d'eau, effroyables par leur violence et leur nombre, frappèrent la terre, les unes plus loin, d'autres plus près. Et elles tombaient de si haut qu'elles semblaient toutes descendre avec lenteur. Mais, quand la première trombe fut tout près de terre, sa chute devint si rapide et accompagnée d'un tel bruit et d'un tel ouragan que je m'éveillai, tremblant de tous mes membres, et mis très longtemps à me remettre. De sorte qu'une fois levé, j'ai peint ce qu'on voit ci-dessus. Dieu tourne pour le mieux toutes choses.* »

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 1992, « À propos de "L'Étrange Mot d'..." de Jean Genet » (1987), *L'Avant-Livre*, Cairon, Amiot-Lenganey, mars, p. 9-15 ;
- . 2000, « Épurer le langage, se découvrir soi-même », dans Jean-Claude LIEBER et Madeleine RENOUARD (dir.), *Le Chantier Robert Pinget*, Paris, Jean-Michel Place, p. 105-115 ;
- . 2001, « Du mythe fondateur à la légende personnelle : l'alchimie selon Butor, Pinget et Robbe-Grillet », dans Chantal FOUCRIER et Daniel MORTIER (dir.), *Pratiques de réécritures. L'autre et le même*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, p. 173-188 ;
- . 2008a, « Patrick Grainville à la recherche de l'unité perdue », [*@analyses*](#), vol. 3, n° 1, hiver, p. 1-11 ;
- . 2008b, « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », [*@analyses*](#), vol. 3, n° 2, printemps-été, p. 26-50 ;
- . 2011, « Michel Butor ou les cadres du sensible », [*Phlit*](#), 9 novembre ;
- . 2012, « L'écriture et le silence », dans Roger-Michel ALLEMAND et Márcia ARBEX (dir.), *Universo Butor*, Belo Horizonte, C/Arte, p. 45-59 ;
- . 2013, « Claude Simon pour tout vestige », *Babel*, n° 27, 1^{er} semestre, p. 231-245.
- et Michel BUTOR. 2009, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers » ;
- . 2010, « Michel Butor : propos sur l'enseignement, le jeu et l'improvisation », *The French Review*, Vol. 83, No. 3, February, p. 526-537.

- et Patrick GRAINVILLE. 2008, « Patrick Grainville, “entre l’aigle pêcheur et le cobra royal” » (1993), [@analyses](#), vol. 3, n° 1, hiver, p. 47-74.
- et Denis ROCHE. 2001, « L’Aléa littéraire. Entretien sur l’écriture et la photographie » (1993), *Ariane*, n° 17 : “*Le Cercle des Muses*”, Lisbonne, p. 273-302.
- BARTHES, Roland. 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil : « Littérature littérale » (1955), p. 63-70.
- BUTOR, Michel. 1961, *Histoire extraordinaire*, Paris, Gallimard ;
- . 1962, *Mobile*, Paris, Gallimard ;
- . 1963, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard ;
- . 1975, *Matière de rêves*, Paris, Gallimard ;
- . 1982, *Répertoire V*, Paris, Minuit : « La littérature et la nuit » (1980), p. 23-32 ;
- . 2008, « Lettres de Michel Butor sur le thème de l’exil, suivies de trois acrostiches inédits », [@analyses](#), vol. 3, n° 1, hiver, p. 1-20.
- CLAVEL, André et Michel BUTOR. 1996, *Curriculum vitæ. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon.
- GENET, Jean. 1968, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », t. IV : « L’Étrange Mot d’... » (1967), p. 7-18.
- PROUST, Marcel. 1989, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, *Le Temps retrouvé* (†1927), Jean-Yves TADIE (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 2009, *Les Confessions* (†1782 et 1789), Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».

Le roman en écho. Quand Vincent Almendros dialogue avec Maupassant

Olivier Hambursin

Université Saint-Louis – Bruxelles

« Le vent se lève, il faut tenter de vivre ». C'est sur ce vers célèbre du *Cimetière marin* que s'ouvre *Un été*¹ (2015) de Vincent Almendros. S'il laisse deviner d'emblée la possibilité d'un questionnement sur l'existence, un contexte maritime, l'idée de mouvement, de changement, voire de tempête, il pourrait aussi – on connaît la légende selon laquelle Valéry s'est vu arracher un poème qu'il ne considérait pas comme achevé – signifier indirectement au lecteur que ce roman fait écho à une

¹ Désormais (*UE*) dans cet article.

autre fiction avec laquelle il dialogue et qu'il vient explorer, déployer, continuer, faire résonner.

C'est la piste que nous proposons de suivre en tentant de montrer que ce court roman, paru aux éditions de Minuit en 2015, peut être lu comme une forme de réécriture de *Pierre et Jean*² (Maupassant, 1987 [1888]), ce que la critique n'a, semble-t-il, pas encore relevé à ce jour.

Nous allons donc essayer d'établir, dans un premier temps, en quoi *Un été* présente un très intéressant cas contemporain de réécriture hypertextuelle, notamment dans son jeu sur la fidélité / infidélité à l'égard du texte de Maupassant, pour dégager ensuite, dans un second temps, quelques fonctions de ce « dialogue » entre deux romans.

Un faisceau de preuves ou la fidélité à l'égard de la fiction première

Affirmer qu'un roman contemporain peut constituer la réécriture d'un texte antérieur nécessite, dans le cas où cette relation hypertextuelle n'est pas explicite, d'écarter, autant que possible, le côté aléatoire et potentiellement personnel de l'interprétation du lecteur, « le caractère variable et souvent subjectif de la réception intertextuelle » (Samoyault, 2001, p. 67). Contrairement à l'intertextualité au sens large, la réécriture, telle que la définit Gignoux (2006) et telle que nous allons ici la concevoir, peut être pensée comme « obligatoire » : « non dans le sens où elle est forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans

² Désormais (*Pf*) dans cet article.

appel » (Gignoux, 2006, p. 6). Il nous semble donc important, tout d'abord, de mettre au jour ce « faisceau de preuves verbales, reposant toutes sur la répétition, touchant aussi bien les signifiants que les signifiés » (Gignoux, 2006, p. 6) et de repérer « [l]es circulations de sens, [l]es transports de thèmes et de figures » (Samoyault, 2001, p. 90).

Les prénoms des protagonistes constituent un premier niveau de confirmation et peut-être le point décisif susceptible d'amorcer ensuite, en retour, une lecture hypertextuelle.

Dans *Un été*, le narrateur, seul personnage dont on ne connaît pas d'emblée le prénom, se rend à Naples avec sa compagne, Lone, et embarque sur le bateau de son frère, Jean, qui vit, lui, avec Jeanne. Très vite, on apprend que Jeanne a, auparavant, partagé la vie du narrateur. Profitant d'une absence momentanée de Jean et de Lone, les anciens amants vont se retrouver et s'aimer. C'est au cours de cette scène d'amour que le prénom du narrateur apparaît pour la seule et unique fois dans le roman :

Comme s'il fallait faire vite, ou bien simplement parce que la cabine était étroite, elle s'effondra un peu plus sur moi, laissant aller ses lèvres chaudes sur ma poitrine, respirant ma peau avec un empressement sauvage, cherchant à son tour à retrouver mon odeur. Arrête, dis-je. Elle ne m'écoutait plus. Elle se mit à répéter elle aussi mon prénom. Je n'avais pas du tout envie de l'entendre. J'avais envie de m'oublier. Pierre, insista-t-elle. Tais-toi, dis-je, ne dis rien. (*UE*, p. 60-61)

Les prénoms, Pierre et Jean, dans le travail d'identification de l'hypotexte³, constituent ici un élément de

³ Ces prénoms permettent bien entendu, comme le rappelle Samoyault, d'« inscrire des noms ou des caractères qui renvoient explicitement à la

confirmation essentiel, mais, paradoxalement, un indice fragile et ténu également : le lecteur pressé peut ne pas y prêter attention et donc ne plus y être du tout confronté par la suite.

Mais si l'hypotexte se dessine à partir de cette scène centrale, il est confirmé, nous semble-t-il, par quantité d'éléments.

À commencer par l'intrigue, puisqu'on vient de le voir, *Un été*, comme *Pierre et Jean*, met en scène deux frères⁴ autour d'une question d'adultère et de liaison extraconjugale (Pierre et Jeanne chez Almendros, la mère de Pierre et de Jean avec Léon Maréchal chez Maupassant), mais aussi deux frères, rivaux, gravitant autour d'une même femme (Jeanne dans *Un été*, Madame Rosémilly dans *Pierre et Jean*). De même, les deux romans se terminent par l'isolement, l'exclusion de Pierre : engagement à bord d'un paquebot de croisière comme médecin de bord chez Maupassant et solitude finale du narrateur, chez Almendros, qui, lors du dernier chapitre, sans Lone (elle l'a quitté), retrouve Jean et Jeanne dans leur appartement de Montreuil.

Dans les deux cas également, l'intrigue se noue dans une sorte de huis clos, souvent perçu comme étouffant, qu'il s'agisse de la petite cabine du bateau chez Almendros (« réduit à ciel ouvert », *UE*, p. 40) ou de la maison familiale dans laquelle, une fois l'adultère de Madame Roland suspecté puis avéré, l'atmosphère devient délétère :

littérature antérieure », mais aussi d'« imposer un système de référence autonome » (Samoyault, 2001, p. 74).

⁴ Par ailleurs assez proches d'un roman à l'autre puisque, par exemple, dans l'œuvre de Maupassant, Jean est un « grand garçon blond, très barbu » (*PJ*, p. 718) et, dans *Un été*, arbore une « barbe mousseuse » (*UE*, p. 11).

Cette maison, la maison de son père l'écrasait. Il sentait peser le toit sur sa tête et les murs l'étouffer. Et comme il avait très soif, il alluma sa bougie afin d'aller boire un verre d'eau fraîche au filtre de la cuisine. (*PJ*, p. 770-771)

En bas, l'air était irrespirable. [...] Je me sentais de plus en plus nauséeux. (*UE*, p. 27)

J'avais besoin d'eau comme il arrive d'avoir besoin d'air. J'avais laissé Jeanne s'endormir puis je m'étais levé, j'étais sorti et j'avais regardé l'île de Capri. (*UE*, p. 62)

En outre, même si les intrigues se déroulent apparemment en des lieux très différents – la Normandie et Le Havre dans l'un, l'Italie (Naples, Capri) dans l'autre –, les deux romans présentent de nombreux points communs en la matière. Ils font de la mer⁵ un élément omniprésent et offrent, par exemple, chacun une « partie de pêche » – l'une à pied dans *Pierre et Jean* (*PJ*, p. 787-796), l'autre depuis le bateau, dans *Un été* (*UE*, p. 65-68), toutes deux en lien avec des éléments décisifs de l'intrigue : chez Maupassant, Jean demande Madame Rosémilly en mariage au cours de cette partie de pêche et, chez Almendros, cette scène suit directement la brève « liaison » entre Pierre et Jeanne et voit le narrateur s'inquiéter d'avoir oublié sa casquette dans la cabine de son frère.

Mais la mer n'est pas le seul point commun entre l'Italie et la Normandie : non seulement les deux intrigues se déroulent en été⁶, et sous la chaleur, mais en outre, l'Italie est

⁵ Mer qui est aussi l'objet d'une attention toute particulière de la part de Maupassant (1993 [1886, 1890] et 1993 [1888]), lors de voyages, notamment en Italie.

⁶ Coïncidence (ou connivence...) supplémentaire, *Pierre et Jean*, connu pour sa célèbre « préface », est également présenté comme un roman écrit d'une seule traite par Maupassant, durant... un été : « le roman fut écrit rapidement, en l'espace de trois mois, durant l'été 1887 » (Louis Forestier, dans Maupassant (1987 [1888]), p. 1499).

explicitement mentionnée dans *Pierre et Jean*. Lorsque Pierre, au chapitre quatre, commence à suspecter la liaison de sa mère et à comprendre donc pourquoi seul son frère Jean va hériter de Léon Maréchal, il se retrouve désespéré sur les quais et se prend à rêver de tout quitter pour... l'Italie et, plus précisément, Naples, ville qui constitue le point de départ de la croisière chez Almendros :

Derrière lui, la voix du veilleur, voix enrouée de vieux capitaine en retraite, criait :

« Le nom du navire? » Et dans le brouillard la voix du pilote debout sur le pont, enrouée aussi, répondit : « *Santa-Lucia*. – Le pays? – Italie. – Le port? – Naples. » Et Pierre devant ses yeux troublés crut apercevoir le panache de feu du Vésuve tandis qu'au pied du volcan, des lucioles voltigeaient dans les bosquets d'orangers de Sorrente ou de Castellamare! Que de fois il avait rêvé de ces noms familiers, comme s'il en connaissait les paysages! Oh! s'il avait pu partir, tout de suite, n'importe où, et ne jamais revenir, ne jamais écrire, ne jamais laisser savoir ce qu'il était devenu! (*PJ*, p. 768-769)

Enfin, dans les deux romans, les lieux dans lesquels évoluent les personnages (la Normandie et l'Italie) sont tous les deux liés à Paris et à sa région : c'est à Paris que la mère de Pierre et Jean a rencontré Monsieur Maréchal ; c'est à Paris que la famille Roland a vécu avant de venir s'installer au Havre et, chez Almendros, c'est près de Paris également que se déroule le dernier chapitre, au cours duquel le narrateur retrouve Jean et Jeanne après leur croisière (*UE*, p. 93-95).

Au-delà de l'intrigue et de son cadre géographique, plusieurs thématiques, plusieurs motifs se retrouvent également d'un roman à l'autre et tissent là encore des liens étroits entre les deux fictions. Retenons-en deux.

L'orage, tout d'abord. Le vers du *Cimetière marin* placé en exergue à *Un été* – « Le vent se lève, il faut tenter de vivre » (*UE*, p. 7) – peut laisser deviner au lecteur qu'il sera, entre autres, question de changement, d'évolution, voire d'une tempête, ce que le roman confirme : non seulement les quatre protagonistes se trouvent rapidement emportés dans une tempête sentimentale et amoureuse d'envergure, mais en outre, une fois que le narrateur et Jeanne se sont étreints, le temps, météorologique, change et l'orage qui menace finit par s'abattre sur le bateau amarré dans le port d'Agropoli (*UE*, p. 82). On trouve une situation du même type dans *Pierre et Jean* : lorsque Pierre, parti réfléchir sur le petit bateau familial, se voit contraint de rentrer car le temps change⁷, mais aussi, quelques pages plus loin, lorsque Pierre convoque un « orage » pour juger, de façon métaphorique, l'absence supposée de remords de sa mère :

Est-ce que toutes les femmes, toutes, n'ont pas cette faculté d'oubli prodigieuse qui leur fait reconnaître à peine, après quelques années passées, l'homme à qui elles ont donné leur bouche et tout leur corps à baiser? Le baiser frappe comme la foudre, l'amour passe comme un orage, puis la vie, de nouveau, se calme comme le ciel, et recommence ainsi qu'avant. Se souvient-on d'un nuage? (*PJ*, p. 770)

Un été présente, par ailleurs, un étonnant (et passionnant) jeu de chapeaux, et ce, dès les premières pages : Jean arbore « une sorte de large panama dont la calotte était entourée d'un ruban noir » (*UE*, p. 12) et le narrateur, Pierre, craignant la chaleur, se voit prêter par son frère une casquette

⁷ Cf. « Le matelot dit tout à coup : « V'là d'la brume, m'sieu Pierre, faut rentrer. » Il leva les yeux et aperçut vers le nord une ombre grise, profonde et légère, noyant le ciel et couvrant la mer, accourant vers eux, comme un nuage tombé d'en haut » (*PJ*, p. 759).

(*UE*, p. 17-18). Au fil de leur cabotage, les deux couvre-chefs vont être l'objet de nombreuses attentions. Le narrateur, après sa liaison avec Jeanne, va chercher sa casquette, puis, se rendant compte qu'il l'a oubliée sur le lit de Jeanne et de son frère, faire tout pour la récupérer discrètement avant de la retrouver posée sur son lit sans savoir qui l'y a mise (*UE*, p. 81). Le panama, lui, va passer de la tête de Jean à celle de Lone (*UE*, p. 64), précisément au moment où ils gagnent la terre ferme pour consulter un médecin (et donc laisser le narrateur et Jeanne seuls), ce qui, à plusieurs reprises, va « déconcerter » le narrateur au point de lui donner « envie de le lui ôter » (*UE*, p. 68). Lone le garde pourtant, puis, après un premier avertissement (*UE*, p. 84), finit par le perdre puisque le vent l'emporte vers la mer, à la fin de leur voyage (avant-dernier chapitre : *UE*, p. 92).

Ce qui pourrait n'être, en apparence, qu'un simple thème récurrent au sein d'un roman, symbolisant les alliances, les séparations, les changements, voire la trace d'une attention stylistique contemporaine dans la façon d'observer, d'ausculter les objets et les matières, prend pourtant un sens tout différent lorsque l'on considère l'hypotexte. Les chapeaux y sont en effet aussi nombreux et très semblables : Madame Rosémilly – la future épouse de Jean – est affublée d'« un immense chapeau de jardinier, en paille jaune, aux bords démesurés » (*PJ*, p. 788), et Pierre, embarquant à la fin sur *La Lorraine* pour New York, porte une « casquette galonnée » (*PJ*, p. 832); mais surtout, lorsque Pierre essaie de comprendre qui était l'amant de sa mère, comment et dans quelles circonstances ils se sont rencontrés, son père raconte, sans jamais penser qu'il confirme les soupçons de Pierre, une anecdote qui éclaire, dans *Un été*, ces mouvements de chapeaux :

Tiens, justement, le matin de la naissance de Jean, c'est lui qui est allé chercher le médecin! Il avait déjeuné chez nous quand ta mère s'est trouvée souffrante. Nous avons compris tout de suite de quoi il s'agissait, et il est parti en courant. Dans sa hâte il a pris mon chapeau au lieu du sien. Je me rappelle cela parce que nous en avons beaucoup ri, plus tard. Il est même probable qu'il s'est souvenu de ce détail au moment de mourir. (*PJ*, p. 734)

On le voit à travers ces différents éléments – prénoms, intrigue, mer, chapeaux – les liens entre les deux romans sont solides et attestent vraisemblablement qu'*Un été* peut être lu comme une fiction « seconde », inscrite dans la lignée d'une première, ou, pour reprendre les termes de Genette, comme un cas typique de pratique hypertextuelle et, plus précisément, de « transformation sérieuse » ou de transposition (Genette, 1982, p. 291)

L'écart du double ou l'infidélité de l'hypertexte

Si la fidélité d'une œuvre seconde par rapport à une fiction première atteste une possible relation hypertextuelle, c'est l'habile travail mis en place pour la dissimuler mais aussi la marge d'infidélité – dans ce qu'elle déplace, prolonge, explore à partir de cette fiction – qui lui donnent son sens, révèlent tout son intérêt. En effet, « l'énonciation réitérante fait toujours subir au texte d'accueil des transformations, envisageables en termes d'altération ou d'augmentation, du contenu comme de la forme » (Samoyault, 2001, p. 74-75).

Un été présente, dans cette perspective, une trame tout à fait personnelle à partir de celle qui structure *Pierre et Jean*, qui peut donc être perçue comme une forme de « réactivation du sens » (Samoyault, 2001, p. 73) de l'hypotexte. L'adultère,

thème central, est ici non plus celui des parents, comme chez Maupassant, mais le sujet qui va opposer directement deux frères. Par ailleurs, et c'est tout le suspense ménagé par Almendros, l'infidélité se double ici d'une « perversité », d'une machination, d'un calcul absents chez Maupassant. Le dénouement du récit sonne en effet comme un coup de tonnerre⁸, car le narrateur comprend un élément décisif, lorsqu'il vient retrouver son frère et Jeanne, à Montreuil : si Jeanne est venue le rejoindre, si Jeanne et lui se sont aimés durant quelques heures, à bord, c'est qu'elle voulait un enfant, un enfant que Jean ne pouvait lui donner :

[...] je repensais à cet après-midi-là où j'avais cru faire l'amour avec ma Jeanne à moi, mais tout s'éclaircissait à présent, je revoyais sa Jeanne à lui assise dans l'église, son dos religieusement voûté, le regard baissé et les mains jointes, je la revoyais et je sus soudain ce qu'elle réclamait, quelle prière elle faisait, car tout le monde savait que mon frère, à moins d'un miracle, ne pouvait pas avoir d'enfant. (*UE*, p. 95)

La courte liaison amoureuse du narrateur et de Jeanne se double donc ici d'une sombre manœuvre, dont Jean ne semble pas être exclu. Mais cette différence, majeure, par rapport au texte de Maupassant, paraît d'autant plus intéressante que le narrateur, venant d'apprendre la nouvelle et saisissant donc qu'il a été trompé (si l'on ose le terme dans les présentes circonstances), ne peut que, ironiquement, déclarer : « C'est super, dis-je » (*UE*, p. 95 : ce sont les derniers mots du roman). Cette phrase résonne alors étrangement avec une des dernières phrases de *Pierre et Jean*, prononcée cette fois par Roland, qui, lui, n'a rien compris – ni aux troubles de sa famille, ni à la

⁸ La première phrase du roman, jouant sur l'ambiguïté de l'expression (« rêve d'enfant »), était pourtant explicite et annonçait cette chute : « Disons que pour mon frère, naviguer était un rêve d'enfant » (*UE*, p. 9).

liaison de sa femme qui en est à l'origine, ni même deviné le futur mariage de son propre fils (Jean) – et affirme : « Très bien, très bien. C'est parfait. Moi je l'approuve absolument » (*PJ*, p. 833). La bêtise, l'ignorance béate du mari bourgeois chez Maupassant se trouve donc transmuée pour laisser place à l'antiphrase, à l'ironie, au constat désabusé du narrateur chez Almendros.

L'intrigue n'est pas seule à présenter d'importantes divergences par rapport à la fiction première. Le traitement des personnages s'avère par exemple lui aussi très différent.

Alors que le lecteur peut, chez Maupassant, très vite se faire une idée complète des protagonistes de l'histoire – il connaît leur profession, leur passé à Paris, les rivalités qui les opposent, leur situation financière, leur cadre de vie, leurs aspirations, bref, il peut disposer d'un portrait complet et précis – il est, chez Almendros, confronté à un personnage assez typique de certains romans contemporains, notamment parus chez Minuit, à savoir un narrateur dont on ne sait quasiment rien du passé, du métier qu'il exerce, de ses relations, de ses études, de ses ambitions, etc. On songe, bien entendu, à une série de romans regroupés sous l'étiquette (pratique mais forcément incomplète ou imparfaite) d'écriture « blanche », « impassible », qui, à défaut de composer une école, présentent tout de même « une parenté de manière, tant dans la forme que dans les contenus romanesques » (Tadié et Cerquiglini, 2012, p. 393). Cette parenté consiste, entre autres, à mettre en scène des narrateurs (et des personnages) qui ne sont plus des « héros », dont le passé est souvent inconnu, sans avenir, pris dans un présent qu'ils ne parviennent pas à comprendre, dans

lequel ils peinent à s'exprimer, se contentant d'observer et d'accepter les choses telles qu'elles sont, etc.

Bonne nuit? demanda-t-elle. C'était une question, oui. Une question qui n'en était pas une. Elle m'interrogeait. C'était assez flou.

Bonne nuit, dis-je.

Elle remonta sur le bateau. [...]

Bonne nuit, dit-elle pour la seconde fois. Ce n'était plus une question. Elle descendit.

Attends, lui dis-je.

Quoi?

Non, rien. (*UE*, p. 50-51)

Pourquoi tu ne m'as pas dit? me demanda-t-elle. Je restai silencieux. Pourquoi tu ne m'as pas dit que tu avais aimé Jeanne?

De là où nous étions, la mer paraissait infinie.

C'est Jean qui te l'a dit?

Qu'est-ce que ça change?

Je ne sais pas, dis-je.

Je vais partir, dit-elle.

Où ça?

Chez moi, dit-elle.

À Paris?

Non, dit-elle, chez moi, et d'une main elle retint le chapeau qui manqua de s'envoler. (*UE*, p. 84)

Par rapport à la fiction telle qu'elle est développée par exemple chez Maupassant, on observe donc un net renversement ou, pour reprendre les mots de Tadié et Cerquiglini, « un double mouvement inverse » :

Ce qui est traditionnellement considéré comme romanesque (une rupture, un départ, une rencontre, ...) est traité comme un événement sans importance; à l'inverse, de petits événements sont « montés en épingle » par un narrateur qui se pose mille questions. (Tadié, Cerquiglini, 2012, p. 395-396)

Le départ de Lone, que nous venons de citer, illustre parfaitement ce mouvement : une rupture majeure s'esquisse et se trouve exprimée en quelques lignes de dialogue, sans le moindre commentaire, alors que – exemple de « petits événements » longuement déployés, pris parmi de nombreux autres – le narrateur est capable de consacrer une dizaine de lignes à la description de Jeanne... écalant un œuf (*UE*, p. 28).

Si *Un été*, en la matière, trace sa voie loin de *Pierre et Jean*, on doit bien entendu constater qu'il propose en outre d'importantes transformations narratives et stylistiques. En termes d'infidélité par rapport à l'hypotexte, on retiendra donc aussi une différence majeure – et évidente – d'écriture.

C'est notamment dans l'habile travail sur le non-dit que les textes divergent. Tout, dans *Pierre et Jean*, est fait pour opposer, dès le départ, les deux frères (portraits, attitudes, réflexions) et ainsi, avant même la révélation de l'infidélité de leur mère, exposer la rivalité qui les oppose :

Les deux frères, en deux fauteuils pareils, les jambes croisées de la même façon, à droite et à gauche du guéridon central, regardaient fixement devant eux, en des attitudes semblables, pleines d'expressions différentes. (*PJ*, p. 733)

Et la remarque faite par la fille de brasserie que Jean était blond et lui brun, qu'ils ne se ressemblaient ni de figure, ni de démarche, ni de tournure, ni d'intelligence, frapperait maintenant tous les yeux et tous les esprits. (*PJ*, p. 750)

Tout est donc explicite, commenté et développé : la colère, le questionnement, les doutes, les révélations et, bien sûr, le sentiment de jalousie. Le terme est d'ailleurs récurrent dans *Pierre et Jean* et apparaît quasiment dans chaque chapitre et en tout cas plus de dix fois dans le roman :

Mais une vague jalousie, une de ces jalousies dormantes qui grandissent presque invisibles entre frères ou entre sœurs jusqu'à la maturité et qui éclatent à l'occasion d'un mariage ou d'un bonheur tombant sur l'un, les tenait en éveil dans une fraternelle et inoffensive inimitié. Certes ils s'aimaient, mais ils s'épiaient. (*PJ*, p. 719)

En toute autre occasion il n'aurait certes pas compris, pas même supposé possibles des insinuations de cette nature sur sa pauvre mère, si bonne, si simple, si digne. Mais il avait l'âme troublée par ce levain de jalousie qui fermentait en lui. (*PJ*, p. 757)

Dans *Un été*, en revanche, le terme est quasiment inexistant. La jalousie, les rivalités, les tensions sont semblables (c'est la présence, la trace de l'hypotexte), elles sont palpables, mais elles ne sont jamais explicitement formulées, le narrateur se contentant d'observer, de noter, de constater les déplacements, les regards, les objets, les êtres qui l'entourent :

J'avais les bras chargés lorsque Jeanne, en passant devant moi, me souhaita une bonne nuit.

Jean lui demanda de l'attendre, se rinça, cracha, et ensemble, ils regagnèrent leur cabine en refermant la porte derrière eux.

Je regardai cette porte.

Je les imaginai derrière.

Je me tournai vers Lone, qui s'était endormie, une main dans son livre refermé. (*UE*, p. 45)

Discrètement, j'avancai le long du passavant en m'accrochant aux haubans. Je gagnai l'avant du bateau où le capot de la cabine était relevé. En me penchant, je vis, en contrebas, Jean et Jeanne qui dormaient. Juste à côté de mon frère, ma casquette était posée, en évidence sur le drap. (*UE*, p. 76)

On peut aussi, pour mettre au jour ces « écarts », prendre deux scènes relativement semblables – elles évoquent toutes deux la violence, le besoin de vengeance éprouvés par Pierre –

et constater les différences de traitement. Dans *Pierre et Jean*, de nouveau, le propos est explicite :

Et Pierre se leva, frémissant d'une telle fureur qu'il eût voulu tuer quelqu'un! Son bras tendu, sa main grande ouverte avaient envie de frapper, de meurtrir, de broyer, d'étrangler! Qui? tout le monde, son père, son frère, le mort, sa mère! (*PJ*, p. 768)

À aucun moment, dans *Un été*, le narrateur ne formule ainsi colère, vengeance ou envie de meurtre. Pourtant, une scène laisse entrevoir une pulsion agressive du même ordre. Le narrateur s'est levé avant les autres et s'apprête à se baigner quand il découvre que la mer est ponctuée de méduses : « Une autre tache, flottant à quelques centimètres de la première, apparut alors, puis une autre, puis encore une autre, et lorsque je compris qu'une dizaine de méduses encerclaient le bateau, je remontai rapidement » (*UE*, p. 77). Lorsque Jean le rejoint un peu plus tard, il l'encourage à plonger puis feint de ne pas avoir vu la menace :

Il se frotta le visage et ébouriffa ses cheveux, s'étira et bomba le torse en se contorsionnant. Puis il me demanda si je m'étais déjà baigné.

Oui, dis-je.

Il se gratta le thorax et grimaça. C'était la première fois qu'il se levait avant Jeanne.

Il attendit un instant, immobile devant l'échelle.

Allez, saute.

Tu as vu? dit-il soudain. Quoi? Là, me montra-t-il. Je m'étais approché en feignant de découvrir ce qu'il désignait, les cloques qui se promenaient à la surface de l'eau. Son visage s'était fermé. (*UE*, p. 78)

On le perçoit aisément au travers des quelques extraits exploités ici : *Un été* peut certes être lu comme une seconde fiction, faisant écho à *Pierre et Jean*, mais ce texte compose aussi (et peut-être surtout) un roman à part entière, dans lequel un

écrivain crée et explore un univers, un style qui lui sont propres et lui ont valu, par ailleurs, d'obtenir le Prix Françoise Sagan en 2015.

La phrase d'Almendros est d'apparence simple, mais les descriptions des paysages, des objets, des gestes sont précises, minutieuses, détaillées, à même de faire sentir (plutôt que d'expliquer) le drame qui se joue, l'affleurement des émotions, des sensations, dans un habile travail sur le non-dit : « rien n'est appuyé. Tout est suggéré », comme le résume très justement Jérôme Garcin (2015), mais dans une langue travaillée qui confirme certainement « la présence d'un auteur particulièrement doué » (Fillon, 2015, p. 47).

Du bon usage et des fonctions de la réécriture

Nous aimerions, en guise de conclusion, considérer sous un autre angle le rapport entre ces deux fictions, notamment en envisageant la question des *fonctions* de la réécriture. Si l'on part du principe que toute œuvre est forcément – à des degrés très divers – écho, développement, réécriture d'une ou plusieurs œuvres antérieures, qu'apportent des cas « avérés » de réécriture tels qu'*Un été*? Quels peuvent être les intérêts, les rôles du travail ici esquissé? Comment utiliser, exploiter ces mécanismes de la réécriture?

On ne peut pas nier un des intérêts majeurs issu de l'analyse du lien qui unit une fiction à une autre, à savoir la dimension de plaisir. Un cas de réécriture comme le propose *Un été* présente en effet une dimension ludique, entre autres parce qu'en partie contraignante. Nous ne préjugerons pas du point de vue de l'auteur en la matière, mais en ce qui concerne le

lecteur, une fois l'hypotexte suspecté, il devient indéniablement « un complice actif, devant décrypter la parole oblique qui lui est proposée » (Lugrin, 2006, p. 409) et il se voit presque naturellement obligé de relire le roman d'Almendros en ce sens, de se (re)plonger⁹ dans celui de Maupassant et donc d'explorer un « entre-deux ».

Car là réside la particularité du plaisir dispensé par la lecture de ces écritures doubles : une telle lecture est elle-même, à la fois, lecture redoublée et dédoublée. Attentifs aux frictions de l'hypertexte et de son hypotexte, voire au télescopage de leurs diverses implications, les lecteurs sont conduits à lire non seulement tel texte particulier mais, pour le moins, un entre-deux : celui que délimite l'intervalle fluctuant inhérent à toute relation d'hypertextualité. (Wagner, 2002, p. 302)

Un entre-deux, un dialogue, susceptible de procurer une certaine émotion – placée sous le signe d'une double rencontre – comme le rappelle Gignoux : « celle de l'auteur qu'il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots, et celle, plus lointaine encore, de l'auteur avec lequel le livre dialogue » (2006, p. 3). Le plaisir d'identifier ces points de friction, les parallélismes comme les divergences, relève d'un travail d'enquête minutieux, souvent jouissif, mais toujours réflexif. Jenny parle de « machine perturbante », dans la mesure où « il s'agit de ne pas laisser le sens en repos » (1976, p. 279). En somme, ce faisant, on redécouvre ou l'on fait redécouvrir, dans une perspective pédagogique, le paradoxal mouvement de liberté propre à la lecture et à l'analyse : « la lecture des œuvres

⁹ Le nom du bateau dans *Un été* nous paraît en ce sens hautement symbolique : *Reviens*, que note non sans ironie le narrateur lorsqu'il le découvre, fait évidemment allusion au fait que Jeanne va lui demander, ponctuellement, de *revenir* vers lui, mais invite peut-être aussi le lecteur à se retourner, à explorer l'hypotexte, bref, à *revenir* à Maupassant.

littéraires nous oblige à un exercice de fidélité et de respect dans la liberté de l'interprétation » (Eco, 2002, p. 13).

Revenu aux textes, contraint de les ausculter dans les moindres détails, le lecteur découvre une autre fonction intéressante de la réécriture : l'approche comparative et analytique des œuvres littéraires qu'elle engendre et, ainsi, une approche du phénomène littéraire. La réécriture, donc l'intertextualité au sens large, semble composer un instrument très efficace pour « engag[er] toute la réflexion sur la nature, les dimensions et la mobilité de l'espace littéraire » (Samoyault, 2001, p. 77). Le travail de relecture, quasiment imposé par ce genre de texte, offre en effet aux enseignants, et notamment à ceux qui peinent parfois à initier leurs étudiants à l'analyse littéraire – quelle qu'elle soit – un indispensable passage de l'activité de lecture à l'approche herméneutique de la littérature : « compte tenu de sa dimension constitutivement relationnelle, l'hypertextualité constitue (entre autres) une incitation à passer graduellement d'une lecture empathique à une lecture stratégique; ou plutôt à concilier ces deux approches » (Wagner, 2002, p. 303). Autrement dit, elle peut permettre de rendre le lecteur « critique », c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Samoyault, capable d'identifier les références et allusions, mais surtout de « travaille[r] le sens, en le construisant dans l'entre-deux des textes en présence » (2001, p. 71). Que peut-on apprendre, dès lors, de cette lecture « stratégique », en partie dirigée?

La réécriture hypertextuelle, dans la mesure où elle combine une fiction à une autre, constitue un terrain d'enquête idéal pour approcher plusieurs dimensions de la littérature.

Parmi elles, on pourra retenir la question de l'(in)achèvement des œuvres littéraires et donc de leur relative « ouverture ». Étudier les liens étroits qu'*Un été* tisse avec *Pierre et Jean* permet de constater à la fois la « clôture » du texte (il peut se suffire à lui-même ; c'est un objet figé, publié, abouti) comme son ouverture (il est toujours susceptible d'être repris, continué, transformé, pastiché, analysé, critiqué, etc.) C'est cette fonction essentielle de l'intertextualité que souligne Rabau lorsqu'elle voit en elle « un moyen d'élargir le texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture » (2002, p. 22), rappelant, dans le même mouvement, que l'intertextualité est aussi, pour reprendre le joli titre de Samoyault, une *mémoire* de la littérature.

Cette prise de conscience en entraîne presque nécessairement une autre, évidence pour les littéraires avertis, moins explicite pour certains étudiants, à savoir que le « principal champ de référence » de la littérature est « la littérature, que les textes interagissent à l'intérieur de ce champ ainsi que dans celui, plus étendu, de l'ensemble des arts » (Samoyault, 2001, p. 55)¹⁰ – permettant alors de concevoir autrement ces relations intertextuelles, non comme « simple » jeu d'écriture ou pratique d'analyse, mais comme réellement constitutives de la littérature.

Enfin, il nous semble plus aisé d'aborder des concepts comme ceux de lecture, de lecteur, voire d'histoire de la

¹⁰ Ou, pour reprendre les termes initiaux de Kristeva, que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969, p. 85).

lecture¹¹, à partir d'une analyse de ces fictions intertextuelles, dans la mesure où elles impliquent davantage le lecteur et s'avèrent donc susceptibles d'amorcer une réflexion en profondeur sur le rôle de la lecture : « il est certain que le concept [...] d'intertextualité » permet « une approche nouvelle et fructueuse du phénomène littéraire et de la lecture » (Picard, 1986, p. 245). Le questionnement relatif à la compétence du lecteur – inhérent à toute réflexion intertextuelle – et suscité par l'approche de cas de récritures tels que ceux proposés par *Un été* peut ainsi réveiller, développer la *compétence* du lecteur : « le travail d'intertextualité [...] ne fait pas que présupposer une compétence chez le lecteur (la connaissance d'autres textes); il fait accéder le lecteur à une compétence » (Marguerat, Curtis, 2000, p. 217), une approche critique, une lecture stratégique, qui double finalement celle de l'auteur, tant la réécriture, elle aussi, peut être pensée comme lecture : « toute écriture est compte rendu de lecture, jeu avec les possibles livresques, élucubration dans la bibliothèque » (Samoyault, 2001, p. 65).

Bien éloigné d'un « ressassement immobiliste (réexploitation intéressée des recettes des devanciers) », *Un été* nous semble donc proposer, entre autres, une de ces récritures qui s'avèrent propres à « favorise[r] une mutation novatrice du littéraire » (Wagner, 2002, p. 311) en offrant au lecteur (comme à l'étudiant et au professeur) de nombreux voyages : d'une fiction à l'autre, de l'Italie à la Normandie, d'une forme d'écriture minimaliste au réalisme et au naturalisme, de la

¹¹ Cf. entre autres Picard (1986), Jouve (1993 et 2005) ou encore Dufays et al. (2005).

lecture à l'analyse, de la lecture à l'écriture, etc. Et c'est peut-être une des fonctions clés de cette dualité fictionnelle – la mise en mouvement de l'esprit critique et analytique – que l'on découvre ici à travers ce passionnant et formateur cabotage littéraire.

Bibliographie

- ALLEN, Graham. (2000), *Intertextuality*, Londres, Routledge.
- ALMENDROS, Vincent. (2015), *Un été*, Paris, Minuit.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BARTHES, Roland. (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BÉHAR, Henri. (1981), « La réécriture comme poétique ou le même et l'autre », *Romanic Review*, vol. 72, n° 1, p. 51-65.
- BORDAS, Éric. (2002), « Réécriture, réécriture », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- . (2011), *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.
- COMPAGNON, Antoine. (1979), *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- . (1998), *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- DUFAYS, Jean-Louis, Louis GEMENNE et Dominique LEDUR. (2005), *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck.
- ECO, Umberto. (2002), *De la littérature*, Paris, Grasset.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul et Yen-Maï TRAN-GERVAT (dir.). (2008), *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- FILLON, Alexandre. (2015), « La vie aquatique », *Lire*, 2015, p. 47.

- GARCIN, Jérôme. (2015), « "Un été" en plein hiver », *Le Nouvel Observateur*, 12 janvier, <<http://bibliobs.nouvelobs.com/l-humeur-de-jerome-garcin/20150112.OBS9749/un-ete-en-plein-hiver.html>>.
- GAUVIN, Lise, Cécile VAN DEN AVENNE, Véronique CORINUS et Ching SELAO (dir.). (2013), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GIGNOUX, Anne-Claire. (2006), « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, p. 2-13, <<http://narratologie.revues.org/329>>.
- . (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses.
- JOUBE, Vincent. (1993), *La Lecture*, Paris, Hachette.
- . (2005), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste.
- KIBÉDI-VARGA, Aron. (1990), « Le Récit postmoderne », *Littérature*, vol. 77, n° 1, p. 3-22.
- KRISTEVA, Julia. (1969), *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- LUGRIN, Gilles. (2006), *Généricité et intertextualité dans le discours publicitaire de presse écrite*, Berne, Peter Lang.
- MARGUERAT, Daniel et Adrian CURTIS (dir.). (2000), *Intertextualités. La Bible en échos*, Genève, Labor et Fides.
- MAUPASSANT, Guy de. (1993 [1886, 1890]), *En Sicile*, Bruxelles, Complexe.
- . (1987 [1888]), « Pierre et Jean », dans *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1993 [1888]), *Sur l'eau*, Bruxelles, Complexe.
- PICARD, Michel. (1986), *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit.

- PIÉGAY-GROS, Nathalie. (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- Poétique*. (1976), Intertextualités, n° 27.
- RABAU, Sophie (2002), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion.
- RICARDOU, Jean. (1989), « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, n° 77, p. 3-15.
- RIFFATERRE, Michael. (1979), *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- . (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- SAMOYAU, Tiphaine. (2001), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.
- SCHLANGER, Judith. (2008), *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier.
- TADIÉ, Jean-Yves et Blanche CERQUIGLINI. (2012), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard.
- WAGNER, Franck. (2002), « Les hypertextes en questions (notes sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Etudes littéraires*, vol. 34, n° 1-2, p. 297-314.
- . (2006), « Intertextualité et théorie », *Cahiers de narratologie*, vol. 13, <<http://narratologie.revues.org/364>>.

Résumé

Un été de Vincent Almendros (Minuit, 2015) peut être lu comme une réécriture de *Pierre et Jean*, ce que la critique n'a, semble-t-il, pas encore relevé. Si l'hypotexte est très habilement dissimulé durant toute la première partie du récit, il devient éclatant au cours d'une scène d'amour adultère, centrale, qui fait apparaître, pour la première et unique fois, le prénom du

narrateur. L'étude des liens (fidèles et infidèles) que le roman noue avec *Pierre et Jean* sera l'occasion de réfléchir à la notion de réécriture, mais aussi d'esquisser une perspective pédagogique : il semble en effet intéressant d'exploiter le « rôle d'authentique co-énonciateur, dans l'intervalle de l'écriture et de la lecture » (Wagner, 2002) qui est conféré au lecteur dans ce genre de pratique.

Abstract

Un été by Vincent Almendros (Minuit, 2015) can be read as a rewriting of *Pierre et Jean*, a point seemingly missed by the reviewer. If the hypotext is very skilfully concealed, throughout the whole of the first part of the story, it flares into view in the course of an adulterous love scene, a pivotal moment, which reveals, for the first and only time, the narrator's first name. Going deeper, studying the connexions (faithful or otherwise) that the novel makes with *Pierre et Jean* provides an opportunity not only to reflect on the notion of rewriting but also to develop a particular pedagogical perspective: in our view it would be interesting to use the 'authentic co-speaker role arising in the space between the writing and the reading' (Wagner, 2002) that this literary practice bestows upon the reader.