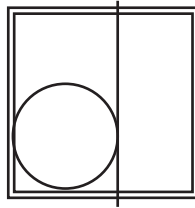


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LITTÉRATURE ET MATHÉMATIQUES:
DÉRIVÉES VARIABLES



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

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

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone: 418 656-7844 ■ Télécopieur: 418 656-2991 ■ dresse électronique: revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet: www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique: www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook: facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP: www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS: www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel: www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro: voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique:

pour une institution: www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu: www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2021 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 4^e trimestre 2021

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-93-5

PDF 978-2-920949-94-2

EPUB 978-2-920949-92-8

Maquette: Richard Ouellette

Infographie: Folio infographie

Impression: Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe:

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LITTÉRATURE ET MATHÉMATIQUES : DÉRIVÉES VARIABLES

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
CATHERINE KHORDOC ET DOMINIQUE RAYMOND

PRÉSENTATION

Combien mesure donc la distance entre littérature et mathématiques? 7

ÉTUDES

NATALIE BERKMAN

L'Oulipo et la géométrie : l'étrange utilité de la table des matières 17

DOMINIQUE RAYMOND

« Une nouvelle manière de voir le monde ». Jalons pour une poétique
de la figure fractale en littérature 35

FADI KHODR

La poésie mathématique de Salah Stétié 51

CATHERINE KHORDOC

Cryptographie et poésie : dimensions mathématiques dans *Incendies*
et *Ciels* de Wajdi Mouawad 67

CAROLINE LEBREC

Pour une lecture *queer* contrainte de *Sphinx* d'Anne Garréta :
entre *clinamen* et variables sur le genre 81

GUILLAUME SURIN

Dérivées variables : mathématiques et littérature au XXI^e siècle.
Vers un lyrisme stochastique 101

NATAŠA RASCHI

La constante mathématique dans l'œuvre de Diderot 121

DIALOGUES

- CASSIE BÉRARD ET ANTOINE DUSSAULT
Mathématique de l'idéal : Sébastien Brebel et la fiction du chaos 143
- CHRISTELLE REGGIANI
Mathématiques, littérature, histoire, ou comment Michèle Audin
a écrit certains de ses livres. Entretien 159

COMPTE RENDU

- DOMINIQUE RAYMOND
Du mythe à la réalité et vice versa. Marc Lapprand, *Pourquoi l'Oulipo?*,
Québec, Presses de l'Université Laval, 2020 171

ANALYSES

- GUILLAUME THOUROUDE
Perspectives littéraires sur l'œuvre d'Ibn Battuta : le merveilleux,
l'auctorialité et la double rhétorique du voyageur 177
- NICOLAS DURIAU
L'Année galante (1785) ou le reflet d'un « miroir à putains » :
portrait du marquis de Létorière en femme entretenue 191
- VALÉRIE ANDRÉ
Comment peut-on être rousseau ? Étude de la perception
de la rousseur au siècle des Lumières 209

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts



Présentation

Combien mesure donc la distance entre littérature et mathématiques ?

CATHERINE KHORDOC ET DOMINIQUE RAYMOND

Théorème de Gödel, équation factorielle, calcul différentiel, autant d'expressions mathématiques susceptibles de donner de l'urticaire à n'importe quel littéraire. Nous sommes tous enclins à séparer la sphère mathématique de la sphère littéraire sous prétexte que chacune de ces disciplines s'échafaude sur une conception du monde qui lui est propre. Certes, les rapports entre littérature et mathématiques ne vont pas de soi. Le gouffre entre ces deux domaines pourrait être comparé à l'océan qui sépare deux continents, rappelant en cela les propos de Charles Percy Snow qui, au milieu du xx^e siècle, lamentait l'imperméabilité de la frontière séparant les mathématiques des sciences humaines¹. Si, comme nous le supposons, nombreux sont les littéraires qui affirment ne rien comprendre aux mathématiques, allant jusqu'à avouer leur peur des chiffres, les scientifiques, pour leur part, ne perdraient pas leur temps à lire un roman, un recueil de poésie ou un essai de critique littéraire, se demandant bien, en outre, à quoi peut ressembler la recherche universitaire dans le domaine de la littérature et des humanités en général. Portrait juste ou grossière caricature ?

Dans un numéro de la revue *Argument*, paru en 2019, Jean-René Roy, lui-même un scientifique, affirme ne pas vraiment s'inquiéter de l'écart entre ces deux cultures – pour ne pas dire ces deux solitudes. « L'incommunicabilité entre [les domaines scientifique et littéraire] est-elle vraiment un problème ? », se demande-t-il². Un respect mutuel, voire une admiration pour ces domaines devrait être de mise, puisque tous deux contribuent, mais de différentes manières, à comprendre le monde dans lequel on vit. Roy ajoute qu'il y a « quelque chose de vivifiant à avoir ainsi deux mondes intellectuels autonomes

1. Charles Percy Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, New York, Cambridge University Press, 1961.

2. Jean-René Roy, « À propos des deux cultures. Retour sur un schisme », *Argument*, vol. 21, n° 2 (2019), p. 8.

qui peuvent s'enrichir mutuellement³», observation que nous ne souhaitons en aucun cas contester. L'écart entre ces deux domaines de spécialisation n'a rien d'étonnant et on ne peut s'attendre à ce que les uns et les autres soient experts de ces deux branches du savoir. Là n'est pas la question. Les littéraires – critiques, écrivains, lecteurs – s'intéressent très souvent à un éventail assez large de différents savoirs : l'histoire, la psychologie, la géographie, la sociologie, voire les sciences et la technologie. Pourquoi pas davantage les mathématiques ?

Si l'écriture littéraire n'a que très peu de limitations – après tout, de quoi ne peut-on pas parler dans une œuvre littéraire ? – force est de constater que seul l'Oulipo semble avoir investi pleinement le champ des mathématiques. Même son de cloche du côté de la critique : rares sont les études qui cherchent à circonscrire l'apport des mathématiques à la littérature ou vice versa, de la littérature aux mathématiques. Encore une fois, l'exception que sont les études oulipiennes confirme la règle. Quelques publications notables ayant paru au XXI^e siècle méritent toutefois d'être soulignées.

La revue *Tangence* publiait en 2002 un dossier « Littérature et mathématiques », dirigé par Richard Saint-Gelais. D'emblée, celui-ci affirme le caractère disparate de ces deux termes : « On ne dissimulera pas les difficultés et limites d'un regard croisé sur la littérature et les mathématiques⁴ ». En évoquant « l'affaire Sokal », qui dénonçait le recours incohérent à des concepts scientifiques par les études culturelles, et notamment par la « *cultural theory* », Saint-Gelais plaide néanmoins en faveur d'un rapprochement dialectique des mathématiques et de la littérature. Les sept articles qui constituent ce dossier, incluant celui de Saint-Gelais, qui propose justement une approche « perpendiculaire » pour analyser les rapports entre mathématiques et littérature⁵, offrent un riche éventail d'auteurs et d'œuvres analysés. Entre autres, y paraissent des articles qui traitent de science-fiction, du cinéma de Woody Allen et du roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, ce numéro de *Tangence* n'étant pas circonscrit par un cadre temporel ni par l'étude d'un genre littéraire ou artistique particulier⁶.

Cinq ans après le dossier de *Tangence*, c'est en 2007 que la revue britannique *Journal of Romance Studies* publie à son tour un dossier sur les mathématiques et la littérature. Si les neuf articles qui le constituent sont écrits en anglais, il est intéressant de noter que la directrice du dossier, la professeure Mairéad

3. *Id.*

4. Richard Saint-Gelais, « Liminaire », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 5.

5. Richard Saint-Gelais, « Littérature et mathématiques : jalons pour une approche perpendiculaire », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 9-21.

6. Voir, notamment : Sindy Langlois, « *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : quand la fiction dépasse la fiction », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 23-32 ; Chantal Pouliot, « *Deconstructing Woody Allen* », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 51-64.

Hanrahan, est spécialiste de littérature française et que ses recherches portent notamment sur Hélène Cixous et Jean Genet. En outre, la majorité des articles porte sur des écrivains français ou francophones⁷. S'agit-il d'un intérêt particulier parmi les spécialistes de littérature de langue française pour les problématiques liant littérature et mathématiques ou d'un simple hasard? Peut-on attribuer aux travaux de l'Oulipo d'avoir suscité un certain intérêt envers ces problématiques qui s'étend bien au-delà du groupe et de ses réalisations? Même si ces études ne relèvent pas explicitement de l'Oulipo, l'influence du groupe ne touche pas seulement les écrivain(e)s, mais aussi les critiques qui cherchent à mieux comprendre et à faire perdurer ces œuvres.

L'Oulipo aura donc ouvert la porte pour réfléchir aux conjonctions entre littérature et mathématiques, mais il existe d'autres façons d'explorer les connexions possibles, pour les spécialistes des études littéraires ou pour les auteur(e)s. Justement, le recueil de nouvelles publiées dans le numéro « Mathématiques » de la revue *Mœbius* en 2014 mérite d'être signalé pour la diversité et l'originalité indéniables des textes qui y paraissent et leur manière d'appréhender les mathématiques. Normand Baillargeon, responsable du numéro en question, relève trois ponts qui émergent de ces nouvelles, ponts qui permettent de traverser le gouffre qui sépare mathématiques et littérature: le pont formaliste, le pont ludique et le pont du récit⁸. Il sera aussi intéressant de jeter un regard au numéro à venir de la revue *XYZ* qui invite, au moment où nous rédigeons cette présentation, des textes portant sur les « algorithmes ». Depuis le tournant du siècle, nous assistons peut-être à un moment d'intérêt accru des littéraires pour les mathématiques qui, sans exclure l'Oulipo, s'en délient. Les articles composant ce dossier, consacrés pour la plupart à la littérature contemporaine voire à l'extrême contemporain, nous incitent à penser que c'est bien le cas.

Par ailleurs, les littéraires ne sont pas les seuls à se sentir interpellés par les possibilités qui s'ouvrent dans cette exploration. Nombreux sont les mathématiciens qui se tournent vers le discours littéraire dans le but de vulgariser leur domaine de connaissances, en passant par l'art narratif pour raconter des *histoires*. Pour ne citer qu'un exemple, le *Théorème vivant* de Cédric Villani⁹ (2012) est écrit sous forme de récit autobiographique décrivant le processus de la découverte d'un théorème dans un registre assez léger et amusant, ou encore,

7. Voir, notamment: Mairéad Hanrahan, « Literature and Mathematics: The Difference », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 7-25; Caroline Marie et Christelle Reggiani, « Portrait of the Artist as a Mathematician », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 101-110; Véronique Montémont, « Roubaud's number on numbers », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 111-121.

8. Normand Baillargeon, « Présentation », *Mœbius*, n° 141 (2014), p. 7-11.

9. Cédric Villani, *Théorème vivant*, Paris, Grasset, 2012.

son livre plus récent, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*¹⁰ (2015), qui illustre à quel point les mathématiciens se préoccupent d'élégance et de beauté en prouvant leurs théorèmes. Sont-ils si différents des poètes ou des écrivain(e)s qui exploitent la fonction poétique du langage et de ce fait, accordent une grande valeur à l'esthétique et à la beauté?

En parallèle aux critiques littéraires qui cherchent à approfondir la signification des œuvres, il y a, parmi les mathématiciens, ceux qui s'intéressent à mettre en valeur l'apport des mathématiques à la culture générale et plus particulièrement à la littérature. La collection de plusieurs tomes parus entre 2012 et 2020, sous le titre *Imagine Math. Between Culture and Mathematics*, présente un vaste éventail d'études faisant des liens entre les mathématiques et la musique, les arts visuels, l'architecture et bien sûr la littérature, dont des articles rédigés par des mathématiciens qui portent sur les textes d'écrivains tels Jorge Luis Borges et Italo Calvino, soulignant ainsi la dimension mathématique de ces textes littéraires.

En lisant ces contributions, il y aurait lieu de nuancer les propos sur l'océan qui séparerait les deux continents. L'histoire révèle un constant réseau d'échanges entre les formes littéraires et les mathématiques. Déjà Fontenelle, en 1699, faisait correspondre mathématiques et littérature en soulignant la liberté intellectuelle dont dispose le savant en mathématique, qui se compare en quelque sorte à la liberté imaginative des écrivains¹¹. En outre, à un certain niveau, les mathématiques pures se moquent tout autant que la littérature du caractère utilitaire de leur production. L'exploration des nombres n'est pas plus utile que l'imagination littéraire, mais toutes deux peuvent mener à une exaltation qui apporte un sens nouveau à l'expérience du monde et de la vie. Ainsi, ce réseau d'échanges riche et varié s'est métamorphosé au xx^e siècle par une critique littéraire empreinte d'un désir d'objectivité scientifique, par la formation de groupes ralliant écrivains et mathématiciens comme l'Oulipo et par l'arrivée du numérique.

Penser les relations entre les mathématiques et la littérature force le constat que tant les pôles de la production, du texte et de la lecture sont investis par des problématiques et des enjeux susceptibles de remettre en question quelques présupposés. D'abord, quelles sont les stratégies d'écriture et de production du texte littéraire basées sur les mathématiques? Doit-on voir ces réglages comme autant de marques d'effacement de l'auteur et de sa subjectivité? D'un autre point de vue, l'auteur mathématicien confère-t-il à son texte le genre « mathématico-littéraire », de surcroît si le propos porte sur les maths? Souvent, comme dans ce cas-ci, les questions qui surgissent ont tout à voir avec la définition du

10. Cédric Villani, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, Boitsfort (Belgique), L'Arbre de Diane, 2015.

11. Bernard de Fontenelle, *Histoire de l'Académie royale des sciences. Avec les mémoires de mathématique et de physique pour les mêmes années, tirés des registres de cette Académie*, Paris, Panckoucke, Imprimerie royale, 1702-1742, 41 vols.

genre. En anglais, on croise dans quelques travaux l'expression *math fiction* lorsque les mathématiques constituent un sujet important dans une œuvre. Mais que signifie au juste un « sujet important » ? La présence des mathématiques dans un livre n'est pas forcément quantifiable et elle ne se limite pas à son impact dans la séquence d'actions ou à sa place dans le schéma actantiel. Qu'en est-il lorsque les mathématiques se situent plutôt sur le plan architectural d'une œuvre ? Narration, structure, intertexte, motifs, figures et métaphores, chaque composante d'un texte a la faculté d'actualiser quelques éléments de mathématiques. Et s'il s'agit de poésie ? L'expression *math fiction* perd alors en pertinence, on parlera plutôt de *math poetry*. D'ailleurs, la poésie est peut-être le genre littéraire qui se rapproche le plus des mathématiques par l'attention qu'elle accorde à la métrique, faisant ainsi écho à Villani qui considère les maths comme le versant poétique des sciences. Quant au troisième pôle, celui de la lecture, il faut prendre un pas de recul pour considérer quelques effets des mathématiques dans une œuvre, comme le rire, l'incrédulité, l'amusement, l'incompréhension ou au contraire, l'acquisition d'un savoir, qui sont liés souvent aux nombreux publics auxquels s'adresse la littérature empreinte de mathématiques : poésie complexe (ε, Roubaud), ouvrages de vulgarisation (*Le Théorème du perroquet*, Guedj), romans pour la jeunesse (*La Fractale des raviolis*, Raufast), biographies romancées (*Icare trahi*, Auffray), science-fiction (*L'Accroissement mathématique du plaisir*, Dufour), etc.

Si les articles du présent dossier ont comme point de départ l'étude de textes littéraires par des spécialistes de la littérature, ils sauront, nous le souhaitons, ouvrir de nouvelles pistes, tant du côté des œuvres qui se prêtent à une lecture que l'on pourrait dire mathématique, que du côté des approches par lesquelles aborder les textes. Plusieurs articles se serviront de fondements de la géométrie pour examiner différentes configurations textuelles. Dans l'article de Natalie Berkman, la géométrie sert une analyse croisée de deux tables des matières, celles inaugurant *Le città invisibili* (1972) et *Mai quai Conti* (2014), respectivement d'Italo Calvino, oulipien, et de Michèle Audin, oulipienne. Ces textes conceptualisent de manière tout à fait originale les éléments paratextuels, à la fois structure géométrique et indice de la contrainte de l'œuvre. Dans une autre conception de la géométrie, ce sont les fractales qui retiennent l'attention de Dominique Raymond. Dans son article, elle propose une théorisation de la figure fractale en littérature, par une mise en parallèle avec le dispositif emboîté de la mise en abyme et par l'examen d'un corpus français et québécois qui s'est emparé littéralement ou métaphoriquement de la figure. Pour sa part, Fadi Khodr s'intéresse lui aussi aux figures géométriques, ainsi qu'à l'algèbre, que le poète libanais Salah Stétié – décédé en mai 2020 – inscrit dans ses poèmes et un de ses romans. Dans son étude, Khodr tente d'élucider comment cette inscription de termes mathématiques traduit sa perception du monde. Les parallèles dressés entre mathématiques et poésie, à l'instar des propos de Villani,

sont aussi au cœur de l'analyse que fait Catherine Khordoc de deux pièces de Wajdi Mouawad, qui a recours aux théories des graphes et des nombres et à la cryptographie. La cryptographie serait en effet explicitement comparable à la poésie, dans la pièce *Ciels* du dramaturge libano-québécois. Si nous voulions mettre de l'avant les rapprochements entre mathématiques et littérature sans nécessairement passer par l'Oulipo, il serait toutefois incongru, voire injustifiable d'en écarter complètement les œuvres oulipiennes. Ainsi, en plus de l'étude de Berkman qui porte sur des textes de Calvino et d'Audin, l'article de Caroline Lebrech pose un regard sur un roman d'une autre oulipienne, Anne Garréta. *Sphinx* fait l'objet d'une lecture *queer* de la part de Lebrech, qui utilise des éléments de mathématiques, comme la notion de variable et la contrainte algébrique X prend Y pour Z , pour faire ressortir le régime énigmatique du discours du neutre, versé dans le questionnement non pas des identités sexuelles, mais de leur pertinence. Pour Guillaume Surin, les arts au xx^e siècle ont eu recours à des procédés mathématiques remettant en cause le travail traditionnel de composition, notamment la stochastique, qui renvoie à l'aléatoire, à la combinatoire, au calcul des probabilités, au hasard. De ce point de vue la littérature accuserait un retard vis-à-vis des autres arts. Voilà où se loge Surin qui, dans son article, analyse quelques pratiques stochastiques littéraires plus ou moins connues, notamment celle de Jacques Derrida. Une motivation semblable anime Nataša Rashi, c'est-à-dire dévoiler une constante mathématique étonnamment peu étudiée chez un auteur célèbre. Rashi cherche, par une lecture fine des écrits mathématiques de Denis Diderot, à cerner la conception fondamentalement empirique et pragmatique de la langue mathématique promue par l'encyclopédiste. Dans un dialogue rappelant l'esthétique derridienne, Cassie Bérard et Antoine Dussault présentent une analyse à deux voix et à quatre mains des « fictions du chaos » mises en œuvre dans les textes de Sébastien Brebel. Dans une approche fort originale et en fait, pas du tout chaotique, Bérard et Dussault mettent en œuvre une lecture mathématique du chaos. Un autre dialogue, sous forme d'entretien cette fois-ci, nous donne à lire les réponses de Michèle Audin aux questions de Christelle Reggiani à propos des rapports entre écriture, littérature et mathématiques. La question de la domination masculine dans le milieu littéraire, évoquée dans plusieurs articles, dont celui de Lebrech notamment, fait partie des préoccupations abordées dans cet entretien. Or, il importe de constater que la majorité des études de ce dossier sont signées par des femmes, indiquant ainsi que cette domination est loin d'être absolue. Bref, ces études illustrent bien la richesse, la diversité et la fécondité des croisements entre mathématiques et littérature, et rendent obsolète la question de la distance entre les deux disciplines.

Références

- BAILLARGEON, Normand, « Présentation », *Möbius*, n° 141 (2014), p. 7-11.
- FONTENELLE, Bernard de, *Histoire de l'Académie royale des sciences. Avec les mémoires de mathématique et de physique pour les mêmes années, tirés des registres de cette Académie*, Paris, Panckoucke, Imprimerie royale, 1702-1742, 41 vols.
- HANRAHAN, Mairéad, « Literature and Mathematics: The Difference », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 7-25.
- LANGLOIS, Sindy, « Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 23-32.
- MARIE, Caroline et Christelle REGGIANI, « Portrait of the Artist as a Mathematician », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 101-110.
- MONTÉMONT, Véronique, « Roubaud's number on numbers », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 111-121.
- POULIOT, Chantal, « Deconstructing Woody Allen », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 51-64.
- ROY, Jean-René, « À propos des deux cultures. Retour sur un schisme », *Argument*, vol. 21, n° 2 (2019), p. 5-12.
- SAINT-GELAIS, Richard, « Liminaire », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 5-7.
- , « Littérature et mathématiques: jalons pour une approche perpendiculaire », *Tangence*, n° 68 (2002), p. 9-21.
- SNOW, Charles Percy, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, New York, Cambridge University Press, 1961.
- VILLANI, Cédric, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, Boitsfort (Belgique), L'Arbre de Diane, 2015.
- , *Théorème vivant*, Paris, Grasset, 2012.

ÉTUDES



L'Oulipo et la géométrie : l'étrange utilité de la table des matières

NATALIE BERKMAN

Étymologiquement, le mot *géométrie* dérive du grec ancien *geo* (la terre) et *metron* (mesurer). Le réflexe de mesurer la terre résulte précisément de la nature mathématique de l'homme, qui cherche toujours à quantifier le monde qui l'entoure. Pour les mathématiques prémodernes, la géométrie s'appliquait littéralement au calcul des longueurs, des angles, des aires et des volumes. Par contre, tout a changé avec les *Éléments* d'Euclide qui a proposé une nouvelle approche qui ne devait plus se préoccuper de l'espace réel, mais plutôt de l'étude des propriétés des formes idéales et abstraites. En ce sens, l'histoire de la géométrie, de par son envie de déduire des propriétés d'un espace abstrait totalement dissocié de l'espace dans lequel vit l'homme, et d'une tentative de les appliquer au monde réel, oscille entre deux grands enjeux mathématiques : l'abstraction et l'application. La géométrie, caractérisée par une incertitude historique entre l'espace réel et abstrait, est témoin d'un plus grand débat sur la nature même du travail mathématique : son étude permet-elle de comprendre les règles invisibles qui gouvernent le monde dans lequel nous vivons ; ou bien, est-elle plutôt le reflet de la manière dont nous interprétons le monde ?

À la suite du débat sur « les deux cultures » initié en 1959 par C. P. Snow et enrichi par les courants littéraires et mathématiques expérimentaux qui le précédaient (le surréalisme, comme contre-exemple et les mathématiques du mathématicien collectif Bourbaki¹), Raymond Queneau (auteur, éditeur et mathématicien amateur) et François Le Lionnais (ingénieur chimiste et animateur radio, entre autres professions) ont fondé l'Ouvroir de littérature potentielle (l'Oulipo), groupe de recherche composé d'écrivains et de mathématiciens qui explorent la potentialité de la langue, notamment par l'apport de la mathématique. Puisque plusieurs des membres fondateurs participaient

1. Nicolas Bourbaki est le pseudonyme d'un groupe de mathématiciens établi en 1930 à l'École normale supérieure. Son grand traité (vu que les membres du groupe insistent sur l'individualité de ce mathématicien fictif), *Éléments de mathématique*, a pour but de refonder les mathématiques sur la théorie des ensembles.

également au Collège de 'Pataphysique (dont l'Oulipo a été fondé en tant que sous-commission) ou étaient mathématiciens ou scientifiques eux-mêmes, il n'est guère surprenant que ce groupe émergent se soit situé précisément sur la fracture entre ces deux cultures, proposant des contraintes parfois basées sur les mathématiques et une théorie de celles-ci qui s'inspire du projet mathématique de Bourbaki².

Alors que la première génération du groupe se concentrait plutôt sur les contraintes algorithmiques, certains membres plus récents ont écrit de plus longues œuvres à l'aide de contraintes géométriques, notamment Italo Calvino et Michèle Audin. Dans *Le città invisibili* (1972) et *Mai quai Conti* (2014), respectivement d'Italo Calvino et de Michèle Audin, les deux auteurs oulipiens utilisent les structures géométriques afin d'aborder des sujets qui échappent à l'ordre représenté par une telle structure. Tout comme l'étymologie du mot «géométrie», ces deux textes démontrent une conceptualisation tout à fait originale de la table des matières, approchée comme structure géométrique et indice de la contrainte de l'œuvre. En combinant mathématiques et littérature, ces deux auteurs s'efforcent de réconcilier l'idéal (la forme) et le hasard qu'il ordonne (le fond), dévoilant un résultat inattendu du projet mathématique de l'Oulipo.

Calvino, *Le città invisibili*

Le città invisibili n'a pas d'intrigue traditionnelle, mais le livre peut être compris comme un dialogue entre les deux protagonistes, Marco Polo et Kublai Khan, où l'émissaire italien raconte ses voyages à travers le vaste empire du Khan de manière fragmentaire. *Le città invisibili* s'ancre donc dans une tradition littéraire plus large, ré-écrivant *Il Milione* de Marco Polo avec la forme des *Mille et une nuits*; à travers les mots de Polo, le lecteur identifie le rôle central de l'*Utopie* de Thomas More ainsi que de l'*Inferno* de Dante dans l'interprétation du roman. Par ailleurs, la nature fragmentaire s'inspire d'autres textes célèbres comme le *Decameron*.

Avant de lire ce texte, le lecteur se trouve confronté à un élément paratextuel qui semble mal placé : la table des matières. Alors que les tables des matières se trouvent traditionnellement à la fin des romans italiens (tout comme les livres français), l'« Indice » de Calvino apparaît avant le texte, un positionnement qui souligne son rôle considérable mais qui problématise sa nomenclature. Effectivement, c'est plutôt le sommaire qui se place avant le texte, mais qui représente plutôt les grandes lignes de la structure du livre et pas forcément l'ensemble des divisions. L'emplacement singulier de cette table

2. Élaboré dans les deux manifestes de Le Lionnais (et dans un dernier inédit) et mis en œuvre dans les deux premiers ouvrages collectifs du groupe, *La Littérature potentielle* (1973) et *Atlas de littérature potentielle* (1981).

n'est pas sa seule particularité : la table divise le roman en neuf chapitres numérotés, qui sont chacun précédés et suivis par trois points (ceux-ci représentent les dialogues entre les personnages principaux, Marco Polo et Kublai Khan). Chaque chapitre contient une série de fragments (10 pour le premier et le dernier et 5 pour les autres) qui ne portent pas de titres, mais qui sont organisés en 11 catégories thématiques. Aucun autre paratexte n'éclaire la structure du texte, donc le seul renseignement indiquant au lecteur qu'il existe une structure géométrique est ce bien nommé « Indice »³. Il est important de noter que les chiffres présentés dans l'« Indice » de Calvino suggèrent qu'il y a plusieurs manières de lire ce roman – un lecteur peut lire de manière linéaire, par exemple, mais pourrait également opter pour une lecture par catégorie. Cette multiplicité de lectures possibles permet au lecteur de trouver de nouvelles associations entre les différents fragments, rendant ce roman un hypertexte imprimé.

Bien que Calvino n'ait pas considéré *Le città invisibili* comme une œuvre oulipienne dans l'*Atlas de littérature potentielle*, il a tout de même présenté la structure géométrique de l'« Indice » à une réunion de l'Oulipo, tenue le 24 octobre 1974. Il insista sur le fait que : « [C]e qu'il y a d'oulipien d[an]s les *Villes Invisibles* : [c'est] la table des matières ; sur le plan sémantique, pas de rigueur oulipienne⁴. » Ainsi, nous pouvons considérer que les chiffres sélectionnés par Calvino ne sont pas choisis au hasard. Par exemple, avec les 11 catégories de 5 villes chacune, il y a 55 villes décrites dans le roman, ce qui semble ajouter une ville de plus au fameux nombre choisi par Thomas More dans son *Utopie*. Avec les 9 paires de dialogues, nous arrivons au chiffre 64, c'est-à-dire le nombre de carrés d'un échiquier (un symbole commun à tous les oulipiens ainsi qu'un élément très présent dans le roman, puisque Marco Polo et Kublai Khan jouent aux échecs). Bien que dans le texte, chaque ville ait un nom féminin, ces noms ne sont pas introduits dans l'« Indice », qui préfère indiquer uniquement le nom de la catégorie à laquelle la ville appartient et son itération. Rangés verticalement par catégorie, ces chiffres ressemblent à un parallélogramme, comme illustré ci-dessous.

3. Cette confidentialité va à l'encontre des deux autres romans oulipiens de Calvino (tels que l'auteur lui-même les a classifiés dans l'*Atlas de littérature potentielle*) – *Il castello dei destini incrociati* (1973) et *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) – où l'auteur explicite la contrainte pour répondre aux commentaires suscités par ces romans. *Il castello dei destini incrociati* contient une postface (qui est, dans certaines éditions comme celle d'Oscar Mondadori de 2013, plutôt une préface) où l'auteur explique ses méthodes compositionnelles, un ajout tardif vu qu'elle n'apparaît pas dans la publication initiale de la première partie du roman en 1969. Similairement, Calvino a publié un article dans la *Bibliothèque oulipienne* et *Actes sémiotiques* qui est censé révéler les contraintes structurelles qu'il a utilisées en écrivant *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. En parallèle en Italie, l'auteur publie également un article dans *Alfabeta* qui explique sa modélisation schématique.

4. Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 102.

I:	1
	21
	321
	4321
II:	54321
III:	54321
IV:	54321
V:	54321
VI:	54321
VII:	54321
VIII:	54321
IX:	5432
	543
	54
	5

Source: Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p. 102

Quoique caché, ce motif de Calvino est plutôt simple, ce que l'auteur reconnaît d'ailleurs lui-même : « Le système selon lequel les séries alternent est le plus simple qui soit, même si certains ont beaucoup travaillé pour lui trouver une explication⁵. » En effet, la simplicité de la structure reflète la genèse du roman,

5. Italo Calvino, « Préface », *Les Villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. V-VI. Depuis cette explication de Calvino, il y a plusieurs chercheurs qui ont analysé le rôle de cette structure. Laura Chiesa discute *Le città invisibili* en termes mathématiques, mais sans élaborer sur la structure géométrique (Laura Chiesa, « Italo Calvino and Georges Perec: The Multiple and Contrasting Emotions of Cities and Puzzles », *Romantic Review*, vol. 97, n°s 3-4 [2006], p. 401-421), alors que Laura Marelllo donne une interprétation de la contrainte qui mène à une discussion de la théorie de l'univers telle que définie par Hubble (Laura Marelllo, « Form and Formula in Calvino's *Invisible Cities* », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 6, n° 2 [1986], p. 95-101). Carolyn Springer s'intéresse brièvement à la structure du roman avant d'en faire une lecture géographique en mettant l'accent sur ses « formidables symétries » (Carolyn Springer, « Textual Geography: The Role of the Reader in *Invisible Cities* », *Modern Language Studies*, vol. 15, n° 4 [1985], p. 289-299). Paul Harris identifie la table des matières comme un : « [A]lgorithm for running the Invisible Cities program, for it simulates a self-generative system looping back on itself [...] » (Paul Harris, « Italo Calvino: The Code, the Clinamen and Cities », *Mosaic*, vol. 23, n° 4 [1990], p. 79). L'étude biographique de Martin McLaughlin (*Italo Calvino*, op. cit.) fournit une explication de la structure, *L'Utopia discontinua* (Milan, Garzanti, 1990) de Claudio Milanini et un travail plus récent sur les noms des villes (Gian Paolo Giudicetti et Marinella Lizza Venuti, *Le città e i nomi un viaggio tra le Città invisibili di Italo Calvino*, Cuneo, Nerosubianco, 2010) également. Enfin, Els Jongeneel affirme que : « [L]a macrostructure régulière du texte contraste avec la microstructure fragmentaire et ouverte des esquisses urbaines. En outre, la structure ingénieuse du texte ne correspond pas à un développement thématique parallèle » (Els Jongeneel, « *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino :

sur laquelle Calvino est revenu lors d'une conférence donnée à la Columbia University: « [C]e n'est que plus tard, après avoir composé plusieurs villes, que j'ai eu l'idée d'en écrire d'autres⁶. » Pourtant, pour l'auteur italien, son recueil de descriptions ne pouvait être achevé sans qu'il ait trouvé une structure:

Mais toutes ces pages mises ensemble ne formaient pas encore un livre: un livre (c'est mon opinion) doit avoir un début et une fin (même s'il ne s'agit pas d'un roman au sens strict), c'est un espace dans lequel le lecteur doit entrer, errer, voire se perdre; mais vient le moment où il lui faut trouver une issue, ou même plusieurs, la possibilité de se frayer un chemin pour en sortir⁷.

Bien que la structure de ce roman soit géométrique, il faut noter que ce parallélogramme n'illustre pas une symétrie parfaite vu les chiffres qui le composent. Le danger de la perfection artistique est un sujet que Calvino aborde à plusieurs reprises dans ses écrits théoriques, par exemple dans les *Lezioni americane* (1988) où il évoque deux métaphores:

Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti... Io mi sono sempre considerato un partigiano dei cristalli, ma la pagina che ho citato m'insegna a non dimenticare il valore che ha la fiamma come modo d'essere, come forma d'esistenza⁸.

Cristal et flamme: deux formes de beauté parfaite dont le regard ne peut se détacher, deux manières de croître dans le temps, de dépenser la matière environnante, deux symboles moraux, deux absolus, deux catégories où classer les faits comme les idées, les styles comme les sentiments. Je me suis toujours considéré comme un membre du parti des cristaux, mais la page citée m'interdit d'oublier la valeur de la flamme comme mode d'être, comme forme d'existence⁹.

Ce discours, clairement inspiré du débat linguistique entre Noam Chomsky et Jean Piaget, résume bien la pratique oulipienne de l'écriture à contraintes qui ne veut rien laisser au hasard. Calvino aborde la place de la géométrie dans la structure de *Le città invisibili*:

entre Utopie et Dystopie», *Italianistica Ultraiectina*, vol. 1 [2007], p. 595). Contrairement à l'interprétation de ce dernier, le présent article démontrera le lien entre la macrostructure et la microstructure de ce texte.

6. Italo Calvino, « Préface », *Les Villes invisibles*, op. cit., p. V.

7. *Ibid.*, p. II.

8. Italo Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti Editore, 1988, p. 71-72.

9. Italo Calvino, *Leçons américaines: aide-mémoire pour le millénaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 117.

Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta Le città invisibili, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate¹⁰.

Il est un autre symbole, plus complexe, qui m'a permis d'exprimer au mieux la tension entre la rationalité géométrique et l'enchevêtrement des existences humaines: la ville. Si *Les villes invisibles* reste celui de mes livres où je crois avoir dit le plus de choses, c'est parce que j'ai pu concentrer en un unique symbole toutes mes réflexions, toutes mes expériences, toutes mes conjectures; et parce que j'ai construit une structure à facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles¹¹.

Pour qu'un développement thématique se mette en place parallèlement à cette structure, une série importante de mises en abyme sont insérées périodiquement dans les dialogues, mimant une conversation implicite entre l'auteur et le lecteur du livre. Ainsi, Polo (qui tient lieu d'auteur) conseille le Khan (qui remplace le lecteur) de voir au-delà de cette structure cristalline pour comprendre le rapport entre les fragments et le tout. Par exemple, au début du chapitre IV, le Khan compare son empire à un cristal:

— *Eppure io so, — diceva, — che il mio impero è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto... Perché le tue impressioni di viaggio si fermano alle delusive apparenze e non colgono questo processo inarrestabile? Perché indugi in malinconie inessenziali? Perché nascondi all'imperatore la grandezza del suo destino¹²?*

Et pourtant, je sais bien, disait-il, que mon empire est fait de la matière des cristaux, qu'il agrège ses molécules selon un ordre parfait... Pourquoi tes impressions de voyage s'arrêtent-elles aux apparences décevantes, et ne saisissent-elles pas ce processus irrésistible? Pourquoi te complais-tu en des tristesses inessentielles? Pourquoi caches-tu à l'empereur la grandeur de son destin¹³?

L'oscillation entre la structure abstraite d'un côté et les villes individuelles distinctes qui la composent de l'autre adopte la nature de la géométrie elle-même. Le Khan insiste sur la perfection géométrique de son empire plutôt

10. Italo Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p. 72.

11. Italo Calvino, *Leçons américaines, op. cit.*, p. 117-118.

12. Italo Calvino, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972, p. 66.

13. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013, p. 76.

que de ruminer sur ses imperfections. Au contraire, Polo joue l'avocat du diable :

— *Mentre al tuo cenno, sire, la città una e ultima innalza le sue mura senza macchia, io raccolgo le ceneri delle altre città possibili che scompaiono per farle posto e non potranno più essere ricostruite né ricordate*¹⁴.

Cependant qu'à ton signal, sire, la ville une et dernière dresse ses murs immaculés, moi je recueille les cendres des autres villes possibles qui disparaissent pour lui faire place et ne pourront plus jamais être reconstruites ni revenir dans les mémoires¹⁵.

Son discours contredit celui du Khan et insiste sur le fait qu'il faut faire attention aux composantes et à leurs défauts. Alors que Kublai préfère voir une Utopie dans la structure, Polo suggère qu'il faut regarder à l'intérieur de cette structure utopique pour voir l'enfer de l'empire. Évidemment, ce discours ne se restreint pas à l'empire du Khan, il s'applique également à la structure du roman lui-même, comme le prouve la mise en abyme suivante.

Au centre géographique du roman, Calvino fait le choix délibéré de placer une mise en abyme¹⁶ qui représente un pont littéral entre les deux moitiés du roman :

*Marco Polo describe un ponte, pietra per pietra. — Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? — chiede Kublai Kan. — Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, — risponde Marco, — ma dalla linea dell'arco che esse formano. Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: — Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa. Polo risponde: — Senza pietre non c'è arco*¹⁷.

Marco Polo décrit un pont, pierre par pierre.

— Mais laquelle est la pierre qui soutient le pont ? demande Kublai Khan.

— Le pont n'est pas soutenu par telle ou telle pierre, répond Marco, mais par la ligne de l'arc qu'à elles toutes elles forment.

Kublai Khan reste silencieux, il réfléchit. Puis il ajoute :

— Pourquoi me parles-tu des pierres ? C'est l'arc seul qui m'intéresse.

Polo répond :

— Sans pierres il n'y a pas d'arc¹⁸.

14. Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 66.

15. Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (2013), op. cit., p. 76.

16. Albert Sbragia a noté cet usage des mises en abyme de Calvino et l'explique comme suit : « [A]ttempt to transmit the order found in simple systems to the complex universe [...] » Il affirme que Calvino emploie cette stratégie afin de : « [I]llustrate the generative lesson of the crystal » (Albert Sbragia, « Italo Calvino's Ordering of Chaos », *Modern Fiction Studies*, vol. 39, n° 2 [1993], p. 297-299).

17. Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 89.

18. Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (2013), op. cit., p. 105.

Tout comme la discussion précédente entre Kublai et Polo, au cours de laquelle Kublai fait part de sa préférence pour les structures cristallines, dans la présente discussion, Polo conseille à Kublai de regarder plutôt les pierres individuelles qui composent la structure. Kublai interroge alors Polo sur ses origines, lui demandant pourquoi il ne parle jamais de sa ville natale, Venise. Polo révèle que : « *Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia*¹⁹ » (« Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise²⁰ »). Le chapitre qui suit ce dialogue se concentre sur la ville de Smeraldina, qui ressemble à une description de Venise : « *[C]ittà acquatica, un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e s'intersecano*²¹ » (« [V]ille aquatique, un réseau de canaux et un réseau de rues se superposent et se recoupent²² »). Étymologiquement associé à « *smeraldo* », qui désigne une émeraude en italien, soit un type de cristal, le nom Smeraldina est un indice de la singularité de cette ville.

Cette mise en abyme centrale, le pont, mène à une discussion prolongée sur Venise, la signification de la Sérénissime pour Marco Polo et son rôle intertextuel dans toutes les descriptions que propose Polo. Par ailleurs, la description de Smeraldina implique une autre interprétation mathématique, et ce, en insistant sur la nature anti-euclidienne de la ville : « *[L]a linea più breve tra due punti... non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti [...]*²³ » (« [L]e chemin le plus court d'un point à un autre n'est pas une droite mais une ligne en zigzags ramifiée en variantes tortueuses [...]²⁴ »). Enfin, le positionnement central de cette métaphore, au cœur même de la discussion sur Venise, pointe clairement son rôle majeur dans l'interprétation du roman et de sa structure. En effet, la position d'une ville anti-euclidienne au centre d'une structure euclidienne illustre la nature irréconciliable des structures géométriques et le hasard de la vie humaine.

Audin, *Mai quai Conti*

Tout comme Calvino, Michèle Audin choisit de structurer son roman, *Mai quai Conti*, avec une contrainte géométrique qui correspond thématiquement à l'histoire. Pourtant, contrairement à Calvino, sa structure mathématique est beaucoup plus rigoureuse étant donné qu'elle est géomètre de profession. Née à Alger en 1954, elle peut être considérée comme l'une des mathématiciennes les plus importantes de notre époque. Elle occupe également une place de

19. Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 94.

20. Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (2013), *op. cit.*, p. 110.

21. Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 96.

22. Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (2013), *op. cit.*, p. 112.

23. Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 95.

24. Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (2013), *op. cit.*, p. 112.

choix en tant qu'auteure et historienne. Son œuvre littéraire se distingue par sa manière unique de mêler mathématiques, histoire et littérature à contraintes. Elle écrit *Mai quai Conti* en 2010, mais ne trouve pas d'éditeur pour publier son projet. Face à ce manque d'enthousiasme, Audin choisit de publier son livre en feuilleton sur le site web de l'Oulipo en 2011 à l'occasion du 140^e anniversaire de la Commune de Paris (l'événement historique qui est d'ailleurs au cœur de ce roman), et le republiera en 2014, toujours en ligne, après avoir apporté diverses modifications au texte original. La version finale a été modifiée avec l'aide d'un ami d'Audin, Yves Cunat, désigné dans le texte comme « le lecteur ».

Mai quai Conti est une exploration pluridisciplinaire fictive des archives de l'Académie des sciences au cours d'un moment historique particulièrement intense, la Commune. Il est difficile de situer le travail d'Audin dans un genre particulier : bien que son sujet soit historique et rigoureusement justifié par un travail d'archive, il ne se lit pas comme une étude historique. En effet, bien que le livre se focalise sur la pensée mathématique et scientifique, il raconte également l'histoire de la Commune de Paris (1871) telle que vécue par les membres de l'Académie des sciences. Bien que le roman soit organisé et déterminé par une contrainte mathématique stricte liée thématiquement à l'Histoire, il a été également rédigé à partir d'autres contraintes, pastiches et références.

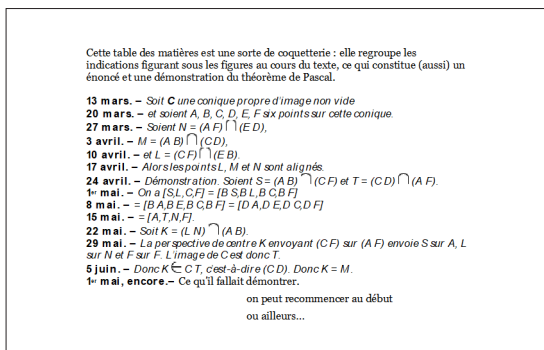
Audin avait pour projet initial d'écrire un roman sur la Commune de Paris. Sachant que les communards avaient beaucoup d'estime pour les sciences, elle choisit de relire les comptes rendus de l'Académie des sciences, dont les membres continuaient à tenir des réunions hebdomadaires malgré les soulèvements politiques qui avaient lieu à l'époque. À la suite de son travail dans les archives, elle constate non sans surprise que sous la Commune, l'académicien et mathématicien Michel Chasles a passé presque la totalité des réunions à discuter des structures coniques.

Ce fait en tête, Audin donne à sa table des matières la forme d'une démonstration d'un des théorèmes évoqués par Chasles pendant cette période, connu comme le théorème de Pascal. Cette table sert de contrainte structurelle générative mais aussi de mise en abyme de l'obsession de Chasles pour les structures coniques alors qu'un conflit politique divisait la société. Elle explique : « Cette table des matières est une sorte de coquetterie : elle regroupe les indications figurant sous les figures au cours du texte, ce qui constitue (aussi) un énoncé et une démonstration du théorème de Pascal²⁵. » Il faut également préciser que, contrairement à la table des matières de Calvino qui suggère de multiples manières de lire (ce qui rend en quelque sorte ce texte physique un hypertexte), le texte numérique d'Audin comprend également un sommaire avec des hyperliens (ce qui solidifie son état d'hypertexte).

25. Michèle Audin, *Mai quai Conti*, « Présentation » [en ligne], site Internet *Oulipo*, 25 mars 2011 [<http://oulipo.net/fr/mai-quai-conti>].

Pour rédiger *Mai quai Conti*, Audin choisit de créer une nouvelle contrainte oulipienne. Elle explique: «La contrainte de Pascal consiste à écrire un texte [...] dans lequel les relations entre les personnages sont dictées par les positions des points dans une figure de géométrie, tirée du Théorème de Pascal²⁶.» Explicitement géométrique, cette contrainte force son auteur à construire une intrigue qui prend la forme d'une forme géométrique spécifique. Dans *L'Abécédaire de l'Oulipo*, Audin adopte une règle euclidienne simple, celle qui consiste à dire qu'entre deux points, seule une ligne droite peut être tracée: «Xavier et Yvette sont follement amoureux l'un de l'autre, et leur amour est si exclusif qu'ils ont cessé de voir qui que ce soit d'autre²⁷.»

Le contenu de *Mai quai Conti* n'est pas mathématique, mais il est organisé selon le théorème de Pascal qui apparaît dans la table des matières²⁸ et qui est également développé dans le texte même, à travers une série de figures géométriques qui sont désignées à la fin de chaque chapitre.



Source: Michèle Audin, « Table des matières », *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [<http://oulipo.net/fr/mai-quai-conti>].

Bien que la démonstration du théorème de Pascal pourrait prendre la forme soit du langage mathématique de la table des matières, soit des constructions géométriques explorées dans chaque chapitre, le fait qu'Audin ait choisit de séparer le langage mathématique de son illustration force le lecteur non-géomètre à se référer à la table des matières après avoir achevé la lecture d'un chapitre. De plus, étant donné que le développement de la série de figures géométriques du théorème fait partie intégrante du développement thématique de l'œuvre, ces figures impliquent également des choix stylistiques dans le corps

26. Michèle Audin, *Contrainte de Pascal* [en ligne], site Internet *Oulipo*, 31 mars 2011 [<http://oulipo.net/fr/contraintes/contrainte-de-pascal>].

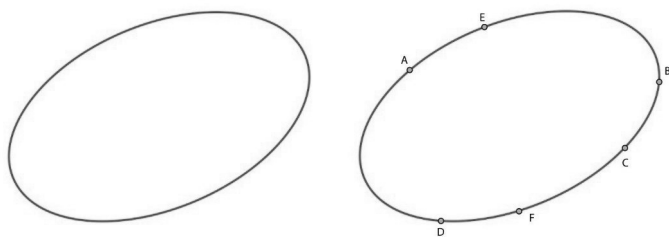
27. Oulipo, *L'Abécédaire (provisoirement définitif) de l'Oulipo*, Paris, Larousse, 2014, p. 72.

28. Michèle Audin, « Table des matières » [en ligne], site Internet *Oulipo* [<http://oulipo.net/fr/mai-quai-conti>].

du texte, ce qui transforme chaque chapitre en une illustration littéraire des principes mathématiques utilisés dans le théorème de Pascal et permet à l'auteur de démontrer ses talents d'écrivain sous contraintes oulipiennes. Ainsi, comprendre l'histoire du roman aide un lecteur non-mathématicien à maîtriser les concepts mathématiques des projections (un concept fondamental aux mathématiques des structures coniques), donnant vie à ce qui serait autrement une collection sèche de langage formel.

Puisque le lecteur doit continuellement se référer à la table des matières, le format du blog est finalement avantageux, et ce, de manière imprévisible. Le lecteur peut garder cette table à portée de main dans un des onglets de son navigateur tout en lisant le texte et le parcourir à l'aide du sommaire correspondant. Le support en ligne facilite la consultation du théorème lors de la lecture du projet. De plus, la table apporte une structure visuelle au roman, elle définit clairement les personnages et leurs places respectives dans l'intrigue tout au long du livre. Par contre, tout comme l'«Indice» de Calvino, le sommaire d'Audin n'aide pas le lecteur à identifier le contenu clé du livre tout seul – effectivement, le seul indice qui signale le contenu d'un chapitre est «(28+1) mai», ce qui indique sa contrainte lipogrammatique (vingt-neuf comprenant un E). Par contre, la table des matières et le sommaire facilitent une interaction constante entre la matière historique du livre, ses techniques rhétoriques et la structure mathématique, ce qui permet à une discipline d'expliquer et d'illustrer l'autre, et vice versa.

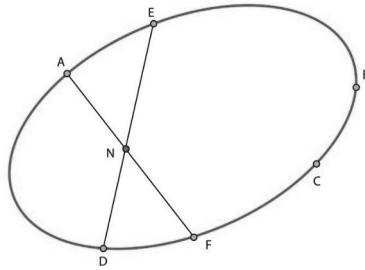
Étant donné qu'une démonstration géométrique peut être représentée par une série de figures, les diagrammes qui se trouvent à la fin de chaque chapitre du roman sont liés au contenu du chapitre. Par exemple, le premier chapitre sert à décrire le cadre de l'histoire, le siège de l'Académie des sciences au quai Conti cinq jours avant la Commune, le lundi 13 mars 1871. Ce chapitre est accompagné d'une ellipse vide, car l'auteur n'a pas encore décrit les personnages dans ce premier chapitre.



Sources: Michèle Audin, «Lundi 13 mars», et «Lundi 20 mars», *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [<https://www.ouliipo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-13-mars>; <https://www.ouliipo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-20-mars>].

Au fur et à mesure, ce cadre initial est peuplé de points, nommés A (Charles Hermitte), B (Joseph Bertrand), C (Michel Chasles), D (Charles Delauney), E (Léonce Élie de Beaumont), et F (Hervé Faye). Ces points correspondent aux membres de l'Académie qui vont vite être liés à d'autres points en dehors de cette ellipse, selon les règles des projections mathématiques.

Une fois ces informations préliminaires placées, le premier personnage qui ne se trouve pas sur l'ellipse, Simon Newcomb, est introduit. Puisqu'il n'est pas membre de l'Académie mais qu'il est lié à quatre membres déjà mentionnés, N (Newcomb) se trouve à un des foyers de l'ellipse, et est lié aux points A, E, D et F.



Source: Michèle Audin, «Lundi 27 mars»,
Mai quai Conti, site Internet *Oulipo*
 [https://www.ouliipo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-27-mars].

Pour expliquer de manière littéraire le rapport entre ces quatre points sur l'ellipse et ce foyer N, Audin fait appel à des tautogrammes ou bien des textes écrits à contraintes où chaque mot commence par la même lettre. Dans le cas présent, les tautogrammes servent à mettre en valeur le rapport entre Newcomb et les autres personnages auxquels il est lié :

Simon Newcomb, astronome américain, amateur d'algèbre, actif et aguerri, accueilli par l'Académie et accoutumé à ses alentours, affolé par l'ampleur de l'anarchie, accablé, familier de Faye, aux peu fictives facilités, fuyant frileusement la foison des fédérés faméliques, les farandoles de farouches fantassins fourbus, les fangeux et funestes faubourgs, fuyant la France. (AF)

Ensuite... Simon Newcomb, un expert, éreinté par l'écriture de son éblouissante ébauche, ému par l'envahissement des églises, effarouché par l'effervescence égalitaire, effrayé par l'émeute et les émeutiers, les directives douteuses, la discorde dramatique, le durable durcissement, la domination de la domesticité, les drôlesses dynamiteuses, décidant de disparaître, la dissolution donc la disparition²⁹. (ED)

29. Michèle Audin, «Lundi 27 mars», *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [https://www.ouliipo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-27-mars].

Ainsi, Newcomb ne représente pas uniquement l'intersection mathématique entre ces quatre personnages, mais aussi l'intersection métaphorique, déterminée par l'histoire et la narration. Bien que ces tautogrammes puissent être considérés comme superflus, puisqu'ils reprennent la contrainte structurelle du théorème de Pascal, ceux-ci ont bien un rôle, celui de narrativiser les mathématiques. Tout au long du texte, les projections sont liées aux tautogrammes, illustrant les rapports humains de manière non plus seulement mathématique mais également littéraire. Par exemple, Audin fait également appel à certaines contraintes élaborées par Georges Perec, notamment des lipogrammes³⁰ et des monovocalismes³¹, deux contraintes qui insistent respectivement sur la violence de la Commune et sur le rôle des femmes. Bien qu'Audin n'ait pas pensé à Calvino ni aux *Villes invisibles* pendant la rédaction de ce livre³², je dirais que son désir d'inscrire son œuvre dans l'histoire oulipienne ressemble à celui de Calvino, démontré lors de la réunion du 24 octobre 1974. Bien qu'il admettait que ce texte n'avait pas de rigueur oulipienne, il citait quand même sa structure comme représentative d'une tendance mathématique du texte. De manière similaire, Audin privilégie sa structure, une contrainte oulipienne qui lui est propre, et rend hommage à ses collègues oulipiens dans le texte lui-même.

Le tour de force de ce roman se trouve dans le statut de la narratrice, qui se distingue de l'auteure et qui, en tant que personnage dans le texte, trouve sa place sur la figure géométrique. Cette distinction est expliquée dans le texte même :

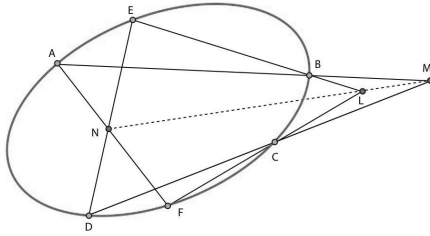
Car il y a un « je », qui apparaît ici, je c'est moi. Attention, ce « moi » n'est pas l'auteure, qui parle d'elle-même à la troisième personne, il y a désormais quelqu'un d'autre qui raconte cette histoire, une narratrice qui dit je, moi, qui regarde Hermite et Bertrand, qui admire Chasles et Delaunay. Elle est la lettre M de la figure, M comme « mathématicienne », comme « mystère », comme « moi »³³...

30. Contrainte popularisée par Georges Perec, qui l'a célèbrement employée dans son roman *La Disparition* (1969), le lipogramme consiste à écrire en excluant une lettre de l'alphabet. Dans le cas de Perec (et d'Audin aussi), la lettre manquante est le E, la voyelle la plus fréquente de la langue française (et même la lettre la plus fréquente, ce qui durcit encore plus la contrainte).

31. Après avoir écrit son roman sans la lettre E, Georges Perec a poursuivi avec *Les Revenentes* (1972), roman dont la seule voyelle utilisée est le E. Audin emploie cette contrainte également pour valoriser le travail des femmes.

32. Remarque faite lors du séminaire ALGORITM à Paris 3 en 2015.

33. Michèle Audin, « Lundi 3 avril », *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [<https://www.oulopo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-3-avril>].



Source: Michèle Audin, « 17 avril (fin) », *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [https://www.oulopo.net/fr/mai-quai-conti/17-avril-fin].

Jusqu'à la fin du roman, et comme sa position en dehors de l'ellipse le suggère, cette narratrice n'a pas de rôle actif et préfère observer les personnages principaux de loin, bien qu'elle soit liée aux personnages du roman par les projections qui déterminent parfois son discours :

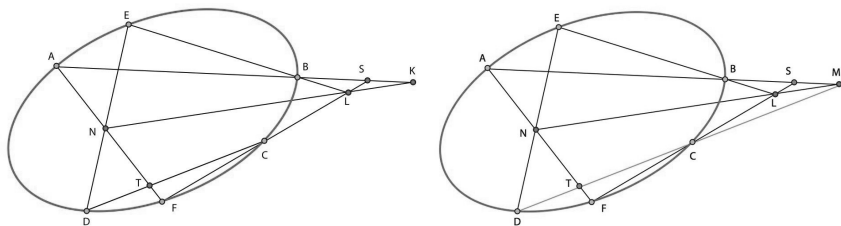
« Qui suis-je, moi ? Qui suis-je, pour pouvoir raconter cette histoire ? Parler en même temps, presque d'une même phrase, de Prosper-Olivier Lissagaray et de Simon Newcomb ? Du journaliste, historien de la Commune, communard lui-même, et de l'astronome américain fuyant Paris³⁴ ? »

Même si la narratrice n'est pas nommée avant la fin, un personnage féminin est introduit et nommé dans le chapitre « Lundi 22 mai », il s'agit de Sophie Kowalevski (K). Kowalevski est étudiante en mathématiques à Berlin et décide de se rendre à Paris sous la Commune. Elle s'insère dans le roman en étant liée aux projections LN et AB par des anecdotes et des tautogrammes. Le dénouement du roman, qui se clôt sur la semaine sanglante de la Commune et une écriture lipogrammatique de cet épisode, nous apprend, par une démonstration mathématique, l'équivalence des points M et K, et apprend finalement au lecteur que la narratrice est en fait Sophie Kowalevski :

Je n'ai jamais rencontré Michel Chasles, cet éminent géomètre. Des lettres de cinglés, ça oui, j'en ai eu ma part, on me connaissait comme mathématicienne, alors, sur le postulat d'Euclide, celui-là, même Joseph Bertrand s'y était laissé prendre qui en avait communiqué une démonstration à l'Académie des sciences, il faut dire qu'il ne connaissait pas Lobatchevski, sur la quadrature du cercle aussi, même après Lindemann, pourtant, si π est transcendant, la quadrature est impossible, ou sur Fermat, des démonstrations fausses, oui j'en ai vu quelques-unes. Delaunay non plus, le pauvre, noyé au cours d'une promenade en bateau, même pas au large mais dans la rade même de Cherbourg, deux ans plus tard il était mort, et bien sûr, non je ne l'ai pas connu³⁵.

34. Michèle Audin, « Lundi 17 avril », *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [https://www.oulopo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-17-avril].

35. Michèle Audin, « Lundi 5 juin », *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [https://www.oulopo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-5-juin].



Sources : Michèle Audin, «Lundi 24 avril», et «Lundi 5 juin», *Mai quai Conti*, site Internet *Oulipo* [<https://www.oulopo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-24-avril>; <https://www.oulopo.net/fr/mai-quai-conti/lundi-5-juin>].

Mai quai Conti n'est pas un roman historique comme le précise Audin elle-même, mais plutôt un roman mathématique dont la contrainte impose au lecteur de lire le texte parallèlement à des figures géométriques et donc d'interpréter la structure mathématique proposée. Cette méthode compositionnelle produit une énorme variété de styles narratifs, de pastiches et de contraintes, qui forme un texte hétérogène demandant beaucoup d'effort de lecture de la part du lecteur. Il se peut que cette interdisciplinarité soit l'une des raisons pour lesquelles l'auteure n'a pas pu trouver d'éditeur, mais il va sans dire que même publié sous forme de blog, on peut considérer *Mai quai Conti* comme un des meilleurs exemples des contraintes mathématiques oulipiennes de par sa capacité à faire d'une démonstration mathématique un dénouement littéraire satisfaisant. À travers ses méthodes compositionnelles explicites et sa nature pédagogique, ce travail littéraire permet au lecteur d'approcher le travail d'un mathématicien, car il lui apprend à lire – et à comprendre – un théorème.

Tout comme Calvino, la structure et le contenu du roman d'Audin sont extrêmement liés et, effectivement, cette première semble ordonner ce dernier. Choisir la Commune comme moment historique peut aussi être compris comme un geste politique³⁶. Vu sous cet angle, structurer ce roman avec un théorème mathématique ressemble à une tentative de rationalisation de cet

36. Le père d'Audin, Maurice Audin, était un mathématicien français en Algérie dont la disparition mystérieuse est connue sous le nom «l'Affaire Audin». Le 10 juin 1957, Audin s'est fait arrêter par les parachutistes du général Jacques Massu à cause de ses liens étroits avec le Parti communiste algérien. Son corps n'a jamais été trouvé et en dépit des demandes de sa veuve, Josette Audin, et du célèbre mathématicien Laurent Schwartz, les autorités françaises n'ont jamais révélé ce qui s'est passé pendant cette période. Selon Pierre Vidal-Naquet, Audin est mort sous la torture le 21 juin 1957. Michèle Audin a longuement été en désaccord avec la manière dont le gouvernement a géré la mort de son père et a même refusé l'ordre de la Légion d'honneur que le président Sarkozy lui a offert. Voir François Béguin, «Affaire Maurice Audin : "L'ouverture des archives est avant tout symbolique"» [en ligne], *Le Monde*, 17 décembre 2012 [http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/12/17/affaire-maurice-audin-l-ouverture-des-archives-est-avant-tout-symbolique_1807524_3224.html].

événement à la fois idéaliste et saignant. Audin croit aux idéaux communistes et respecte la Commune. La réalité, par contre, est plus difficile à comprendre. En mettant en avant les aspects positifs de la Commune à travers une dramatisation des sciences et, plus précisément, à travers le travail de la mathématicienne Sophie Kowalevski, Audin réussit à dépeindre ce moment historique dans toute sa complexité. Ainsi, son appel à la contrainte de Pascal pour aborder de manière littéraire la Commune se révèle être un succès, et ce, même si la Commune a échoué. Dans les deux cas étudiés, qui s'avèrent complémentaires, Audin et Calvino – et d'une certaine manière, l'Oulipo plus largement – ont bien saisi la nature même de la géométrie et ont utilisé la table des matières comme un espace liminaire entre la perfection géométrique et le monde réel dans toute sa complexité.

Conclusion

La géométrie sert à appliquer les formes au monde réel ou bien à abstraire la réalité et discerner ses propriétés. En comprenant les propriétés des formes idéales, il devient possible de les imiter, comme l'illustrent des disciplines comme l'architecture, l'art et même la littérature. Ces deux facettes du travail géométrique – le monde réel et l'abstraction de celui-ci – sont effectivement difficiles à réconcilier. Calvino et Audin ont participé au débat sur la géométrie en appliquant celle-ci à la littérature et en s'appuyant sur ces deux disciplines pour appréhender la réalité.

Calvino emploie une structure géométrique pour représenter la ville, c'est-à-dire l'imposition de l'ordre sur la vie humaine. Audin quant à elle utilise une structure géométrique rigoureuse pour représenter l'histoire de la Commune, parler des mathématiciens et des mathématiciennes, aborder leur rôle en politique. Nous pourrions suggérer qu'Audin essaie un peu trop de forcer l'histoire pour que celle-ci coïncide avec le théorème de Pascal, mais cette critique négligerait le fait que la contradiction entre l'idéal et la réalité est au cœur de la géométrie elle-même. Ainsi, l'impossibilité de réconcilier la propension humaine pour l'abstraction et la réalité du monde dans lequel nous vivons est précisément la raison pour laquelle les mathématiques se prêtent aussi parfaitement à l'invention littéraire – la littérature est également une abstraction, une création humaine pour expliquer la réalité, distincte du vrai monde, mais qui peut toutefois informer notre compréhension de celui-ci.

Ce n'est donc pas une tendance littéraire qui pousse ces auteurs à structurer leurs histoires avec des contraintes mathématiques, mais plutôt une tendance humaine vers l'abstraction. Cette tendance permet aux hommes de traduire la réalité, de la comprendre et d'en parler aux autres. En s'appuyant sur la géométrie, ces auteurs comprennent que l'espace et son abstraction ne sont que deux facettes du même problème. En prenant l'abstraction géométrique comme

point de départ à leurs romans, ces auteurs attirent l'attention du lecteur sur le rôle même de la littérature, des mathématiques et du rapport de ces disciplines à la réalité. Dans ce genre de roman, le rôle du lecteur est primordial. En effet, l'invention oulipienne aide le lecteur à la fois à comprendre le rapport clé entre la forme et le fond, et à souligner l'importance de l'acte créateur de l'auteur et de celui, interprétatif, du lecteur. Nous pourrions même aller encore plus loin et dire que, pour ce qui concerne la littérature géométrique (ou à contrainte toute courte), c'est la forme qui fait sens. Ainsi, l'auteur qui prend comme point de départ une abstraction du contenu peut mieux réussir dans ses démarches qu'un autre, car il suscite son lecteur à s'engager dans ce même processus mathématique.

Références

- AUDIN, Michèle, *Contrainte de Pascal* [en ligne], site Internet *Oulipo*, 31 mars 2011 [<http://oulipo.net/fr/contraintes/contrainte-de-pascal>].
- , *Mai quai Conti* [en ligne], site Internet *Oulipo*, 25 mars 2011 [<http://oulipo.net/fr/mai-quai-conti>].
- BÉGUIN, François, «Affaire Maurice Audin: "L'ouverture des archives est avant tout symbolique"» [en ligne], *Le Monde*, 17 décembre 2012 [http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/12/17/affaire-maurice-audin-l-ouverture-des-archives-est-avant-tout-symbolique_1807524_3224.html].
- CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013.
- , *Leçons américaines: aide-mémoire pour le millénaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti Editore, 1988.
- , «Préface», *Les Villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. I–IX.
- , *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972.
- CHIESA, Laura, «Italo Calvino and Georges Perec: The Multiple and Contrasting Emotions of Cities and Puzzles», *Romantic Review*, vol. 97, n^{os} 3-4 (2006), p. 401-421.
- COSTAGLIOLA D'ABELE, Michele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014.
- GIUDICETTI, Gian Paolo et Marinella Lizza VENUTI, *Le città e i nomi un viaggio tra le Città invisibili di Italo Calvino*, Cuneo, Nerosubianco, 2010.
- HARRIS, Paul, «Italo Calvino: The Code, the Clinamen and Cities», *Mosaic*, vol. 23, n^o 4 (1990), p. 67-85.
- JONGENEEL, Els, «Les Villes invisibles d'Italo Calvino: entre Utopie et Dystopie», *Italianistica Ultraiectina*, vol. 1 (2007), p. 591-612.
- MARELLO, Laura, «Form and Formula in Calvino's *Invisible Cities*», *Review of Contemporary Fiction*, vol. 6, n^o 2 (1986), p. 95-101.
- MCLAUGHLIN, Martin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- MILANINI, Claudio, *L'Utopia discontinua*, Milan, Garzanti, 1990.
- OULIPO, *L'Abécédaire (provisoirement définitif) de l'Oulipo*, Paris, Larousse, 2014.
- , *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

- PIATTELLI-PALMARINI, Massimo, « How Hard Is the “Hard Core” of a Scientific Program? », *Language and Learning: The Debate between Jean Piaget and Noam Chomsky*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 1-20.
- SBRAGIA, Albert, « Italo Calvino's Ordering of Chaos », *Modern Fiction Studies*, vol. 39, n° 2 (1993), p. 283-306.
- SPRINGER, Carolyn, « Textual Geography: The Role of the Reader in *Invisible Cities* », *Modern Language Studies*, vol. 15, n° 4 (1985), p. 289-299.



« Une nouvelle manière de voir le monde ». Jalons pour une poésie de la figure fractale en littérature

DOMINIQUE RAYMOND

Rose is a rose is a rose is a rose¹...

Durant le premier tiers du xx^e siècle ont paru les premières courbes et figures fractales formulées mathématiquement : le flocon de Koch (1904), le tapis de Sierpiński (1916), l'éponge de Munger (1924), etc. Cinquante ans plus tard, Benoît Mandelbrot, publié chez Flammarion *Les Objets fractals. Forme, hasard, dimension²*, un travail de définition et d'application qui a eu pour effet de relancer les mathématiques sur une nouvelle piste pour expliquer, d'abord, des phénomènes dits monstrueux, chaotiques, complexes, fragmentés, brisés, que la géométrie euclidienne, composée de figures simples, nettes, lisses, parvenait difficilement à représenter et pour revoir, ensuite, à l'aune de cette théorie, des formes et des processus naturels comme le flocon de neige, la fougère, les vaisseaux sanguins, les alvéoles pulmonaires, les marées ou les irruptions volcaniques. Loin d'être nées avec Mandelbrot, les fractales constituent plutôt un point de vue, « une nouvelle manière de voir le monde », comme le titrait justement le numéro consacré à la géométrie fractale de la série « Le Monde est mathématique³ ».

Si l'on pose la question de l'existence de l'objet fractal dans le domaine littéraire, il y a fort à parier que l'on répondra intuitivement que la mise en abyme est le dispositif qui s'en approche le plus compte tenu de l'effet gigogne ou emboîté qui la caractérise. Les termes sont parfois confondus, comme on peut le voir dans cette citation qui concerne la confection du célèbre roman lipogrammatique de Georges Perec : « Dans les notes préparatoires à

1. À partir du poème « Sacred Emily » de Gertrude Stein (*Geography and Play*, Boston, Four Seas Co., 1922).

2. Benoît Mandelbrot, *Les Objets fractals. Forme, hasard, dimension*, Paris, Flammarion, 1973 ; abrégé *Objets fractals* dans la suite du texte.

3. Une collection de quarante ouvrages coordonnés par l'Institut Henri Poincaré et le CNRS.

La Disparition, on y remarquera quelques dessins de figures présentant une structure fractale ou d'emboîtement qui évoque celle du roman⁴. » Je propose d'accorder à cette intuition l'attention qu'elle mérite, en me demandant si la mise en abyme telle que théorisée par Lucien Dällenbach dans *Le Récit spéculaire* est une fractale⁵. Cette comparaison se fera à la faveur d'une description préalable des principales propriétés de l'objet mathématique et des enjeux que sa transposition dans le domaine littéraire soulève. J'émetts d'emblée l'hypothèse qu'en littérature, la fractale a toujours existé sur le plan structurel, mais dans une forme approximative vis-à-vis de la fractale mathématique, pour la simple et bonne raison que les limites du livre annihilent toute possibilité de répétition in(dé)finie. Par ailleurs, la description de Mandelbrot a permis d'octroyer une charge sémantique à la fractale. En examinant, dans la troisième partie de cet article, quelques exemples tirés d'un corpus français et québécois, il paraîtra évident que la littérature s'est emparée explicitement ou métaphoriquement de la figure; elle l'incorpore dans ses motifs formels, bien sûr, mais aussi thématiques, diégétiques et poétiques.

Éléments de géométrie fractale⁶ et littérature

De la difficulté de définir en intention

Les exemples de figures fractales sont pléthores et se divisent en trois grandes catégories: les systèmes de fonctions itérées, comme le flocon de Koch ou l'ensemble de Cantor, qui possèdent une règle de remplacement géométrique fixe, autrement dit, une méthode de génération; les fractales définies par une relation de récurrence (du type suite de Fibonacci) en chaque point dans un espace ou *L-systems*, comme l'ensemble de Mandelbrot ou l'exposant de Lyapunov; les fractales aléatoires caractérisées par des processus stochastiques et non-déterministes, tels que des paysages fractals. La grande variété des figures explique sans doute les difficultés de définir en intention le concept de fractal. Dans la première version des *Objets fractals*, Mandelbrot évite joliment la question puis il proposera, sous la pression: « [U]n ensemble fractal (dans le plan ou dans l'espace) est un ensemble dont la dimension de Hausdorff est strictement

4. Yû Maeyama, « Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec » [en ligne], *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, juin 2013 [<http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>]; je souligne.

5. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

6. Je remercie Dominic Rochon, professeur au Département de mathématiques et informatique de l'Université du Québec à Trois-Rivières pour les informations précieuses qu'il m'a transmises en vue de la rédaction de cette section. Lire aussi le mémoire de Josiane Lajoie, *La Géométrie fractale*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006, pour un complément d'informations.

supérieure à la dimension topologique⁷. » On conviendra que cette définition reste obscure pour les non-initiés, cependant que les initiés diront qu'elle ne s'applique qu'à certaines fractales. Le mathématicien Adrien Douady propose une définition plus vague mais plus accessible et plus inclusive : « [U]ne fractale est un objet irrégulier, dont l'irrégularité est la même à toutes les échelles et en tous les points⁸. » À partir de cette définition, qui circonscrit quelques caractéristiques de la figure comme l'irrégularité et l'homothétie, de l'étymologie du mot « fractal » et de quelques particularités représentatives de la majorité des figures, comme l'iconicité, examinons plus attentivement ces propriétés et les enjeux qu'elles font émerger dans une perspective littéraire.

Propriétés (fractus, homothétie, itération, iconicité)

Fractus

Le mot « fractale » provient du latin *fractus*, qui signifie bris et rupture. Fondé sur la même racine que le mot « fragment », on peut saisir la pertinence de cette origine de deux manières : soit vis-à-vis des constituants de la figure fractale, soit vis-à-vis de la perception du phénomène. D'une part, les fractales sont des formes aux contours irréguliers, non lisses, complexes compte tenu du changement d'échelle : des cercles concentriques, par exemple, ne satisfont pas pleinement l'irrégularité de la fractale malgré leur structure gigogne, puisque les cercles sont lisses, simples, faciles à décrire dans le langage géométrique classique euclidien. D'autre part, l'œil qui perçoit une fractale ne peut saisir qu'un fragment de la figure et ce fragment contient la répétition infinie de la même figure : « [L]œil trouvera toujours où s'arrêter, et les vues auxquelles il s'arrêtera seront toutes de complications comparables⁹. » La fragmentation, du point de vue de la perception de la fractale, est donc double : l'œil saisit un morceau d'une figure arrachée d'un ensemble plus vaste, mais n'en perçoit qu'une partie, puisqu'à l'intérieur de ce morceau, les reduplications sont multiples. Autrement dit, la fractale est une figure « dont le centre est partout, la circonférence nulle part¹⁰. »

En littérature, le fragment constitue un genre sur lequel Blanchot (*L'Écriture du désastre*¹¹), Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*¹²), de Bellefeuille

7. Benoît Mandelbrot, *Fractales, hasard et finance*, Paris, Flammarion (Champs sciences), 1997, p. 56.

8. Collectif, *Les Fractales. Art, nature et modélisation*, Paris, Éditions Pôle (Bibliothèque Tangente), 2019, p. 14.

9. Benoît Mandelbrot, « Les fractales, les monstres et la beauté », *Le Débat*, n° 24 (1983), p. 65.

10. Comme Dieu, pour Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. III.

11. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

12. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

(Lascaux¹³) et Brossard (*L'Horizon du fragment*¹⁴) ont porté une attention particulière. De l'aspérité à la brisure, en passant par l'incomplétude ou l'essentiel, qui réside dans l'interstice entre les fragments, chaque proposition théorique rappelle une ramification possible du champ sémantique qui entoure le *fractus* originel. Formellement, l'œuvre composée de fragments se caractérise par l'usage massif du « blanc » (le mot comme l'espace typographique), par l'accumulation de textes de courte étendue (débris, éclat, citation, extrait), par la forte présence de figures telles que l'ellipse ou la synecdoque et par les coupures des signifiants entamés jusqu'à l'unique syllabe, jusqu'au dernier son. La pratique du fragment implique parfois un mélange des genres. De ce mélange découle une hybridité des discours qui dénote une volonté de repenser le dynamisme de l'écriture par la polyphonie, ainsi qu'un moyen de décentrer la lecture. Or, c'est peut-être ici que le fragment s'éloigne le plus distinctement de la fractale : l'hybridité reste peu compatible avec l'homothétie.

Homothétie (auto-similarité) et itération (récursivité infinie)

L'homothétie est une transformation géométrique correspondant à un agrandissement ou à une réduction qui ne modifie pas l'aspect de la figure mais en change l'échelle. Dans le cas qui nous occupe, la structure de la fractale est composée de détails auto-similaires ; elle préserve une certaine symétrie interne en dépit de ses nombreuses variations d'échelles. La multiplication des détails et des variations renvoie au principe récursif de la fractale : l'itération, la répétition in(dé)finie de la figure. En résumé, la fractale est plus qu'une répétition, qu'une répétition du même ou qu'une répétition du même à différentes échelles : c'est la répétition à l'infini du même à différentes échelles. Il y a lieu de s'arrêter quelques instants sur la répétition infinie et indéfinie. Pour certaines fractales dites approximatives, observables dans la nature¹⁵, telles que la fougère, le chou romanesco, les vaisseaux sanguins et certaines bactéries, il est vrai que chaque occurrence a un contour bien net qui délimite de l'extérieur une forme finie. Or, de l'intérieur, la récursivité est bien infinie, les réseaux se ramifient et se complexifient si bien qu'en zoomant sur une portion de la fougère, on la retrouve en tout ou partie, et ce, indéfiniment.

Peut-on produire la fractale idéale, celle dont la structure se répète à l'infini à différentes échelles, dans le domaine littéraire ? Certes, les bornes de l'objet-livre nous obligent à parler d'une forme approximative, puisqu'elles cernent la limite externe de la figure. Sans doute la littérature numérique échappe à

13. Normand de Bellefeuille, *Lascaux*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985.

14. Nicole Brossard, *L'Horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles (Écrite), 2004.

15. Voir, notamment, Vincent Fleury, *Arbres de pierre. La croissance fractale de la matière*, Paris, Flammarion, 1998.

cette délimitation, car le texte a la faculté de dépasser ce qui est visible à l'écran. Pour le livre donc, la répétition vient de l'intérieur. Même dans ce cas, peut-elle être in(dé)finie? Imaginons un énoncé que l'on répète indéfiniment à des échelles si réduites que le texte ne pourrait être lu qu'au microscope. Ainsi, le livre fractal approximatif idéal existe mais potentiellement. Restons dans l'espace du visible et demandons-nous ce qui peut se rapprocher le plus de l'infini. Deux signes linguistiques, soit la locution adverbiale « etc. » et les points de suspension, expriment l'incomplétude: en supposant ce même énoncé répété jusqu'aux limites du perceptible, qui se termine par « , etc. » ou « ... », nous aurions une proposition figurée de l'infini. Il reviendrait alors au lecteur de supposer une suite semblable à ce qui précède.

Pour alimenter l'analyse par d'autres biais, j'observerai trois exemples de textes publiés exacerbant l'application d'un principe itératif: *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau¹⁶ (1961), *L'Oulippopotame* d'Yvon Boucher¹⁷ (1981) et *Fractales* (2011) de Ian Monk¹⁸. Jusqu'à maintenant, nous avons pensé l'in(dé)fini en opposition au quantifiable. Or, les poèmes de Queneau incitent à le considérer en regard de la lecture: « [I] est vrai que ce nombre [10¹⁴ sonnets], quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre)¹⁹. » L'infini – le temps de la lecture – sera distinct de l'indéfini, qui ne représente pas l'ouvrage de Queneau puisque le nombre de poèmes est, au contraire, limité, circonscrit, défini. Par ailleurs, il y a lieu d'identifier où se situe exactement l'auto-similarité des sonnets, car il ne s'agit pas d'un seul poème répété cent mille milliards de fois, mais de cent mille milliards de poèmes différents. Cela dit, cette différence ne tient potentiellement qu'à un seul vers sur quatorze, puisque l'ouvrage de Queneau, rappelons-le, est composé de dix sonnets de base et chaque vers est imprimé sur une languette indépendante. Le lecteur combine ainsi les languettes pour parvenir à lire les poèmes; un seul changement de vers équivaut à un changement de poème. Donc, l'auto-similarité de *Cent mille milliards de poèmes* tient d'abord à la forme: ce sont tous des sonnets. Quant au contenu, on parlera d'une auto-similarité partielle (une plus ou moins grande partie d'un poème est susceptible d'être répétée) ou nulle (il est possible de lire deux sonnets complètement différents).

Dans le livre d'Yvon Boucher, l'itération s'effectue sur les deux plans: la phrase « L'hippopotame est l'hypoténuse de l'obésité » se répète inlassablement

16. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

17. Yvon Boucher, *L'Oulippopotame*, Montréal, Édition de la Queue, 1981.

18. Ian Monk, *Fractales*, Paris, Le Castor astral (La Bibliothèque oulippienne), 2011, vol. 8, p. 47-63.

19. Extrait du mode d'emploi qui précède les poèmes, non paginé.

près de deux milles fois. Les modulations sont toutefois importantes; elles sont causées par l'ajout d'une majuscule ou d'une ponctuation inopportune qui coupe la phrase de sa logique syntaxique: « "L'obésité l'hippopotame?" », est l'hypoténuse De²⁰. » On peut se demander s'il y a bien répétition du même, malgré les différences que provoque un seul signe de ponctuation ou un simple changement de casse. Chose certaine, le livre de Boucher, comme celui de Queneau d'ailleurs, achoppe sur un des principes fondamentaux de la fractale: les variations d'échelles.

Dans *Fractales*, Monk réussit à respecter ce principe tout en produisant un texte auto-similaire sur le plan structurel, complexe. Voici une partie de l'explication reproduite à la fin de la série de poèmes:

[C]haque couche est organisée de la même façon, c'est-à-dire n₁, n₂, n₃, n₄; le premier chiffre étant le nombre de poèmes, le deuxième le nombre de vers, le troisième le nombre de mots, le quatrième le nombre de lettres. Ensuite, à chaque niveau, n est le nombre de vers dans chaque poème, de mots dans chaque vers et de lettres dans chaque mot²¹.

Cette série est donc composée de neuf poèmes anglais, dont le premier contient un seul mot d'une lettre, « I », et le dernier, neuf strophes de neuf vers longs de neuf mots de neuf lettres: « exhibited, daggering undulated curtained revisions reasoning circuited galleries everyone's²² ». En regard des caractéristiques de la figure fractale mathématique, le travail de Monk satisfait certainement le principe des variations d'échelles, car huit fois il ajoute un (+1) aux éléments constitutifs du langage (lettres, mots, vers, strophes). Toutefois, il s'agit d'une suite finie, circonscrite par les chiffres de 1 à 9 et qui, en plus, forme une boucle étrange repliant le neuvième poème sur lui-même, car il actualise la contrainte combinatoire de la neuvine²³: « [C]hacun des quatre-vingt-un mots apparaît une fois dans chaque vers et une fois dans chaque rang avant de revenir à sa position initiale. Le dixième poème serait donc identique au premier²⁴. » Quant à l'auto-similarité, on aura compris qu'il ne s'agit pas de la répétition d'un même contenu mais bien d'une même structure. Cependant, les poèmes évoquent des personnages, des situations, des sensations reliées à l'univers du chiffre qui détermine la structure, ils peuvent être soumis à une lecture autoréférentielle. C'est donc dire, aux vues des trois œuvres analysées, que textuellement, la possibilité d'une homologie de contenu devient une

20. Yvon Boucher, *op. cit.*, p. 63.

21. Ian Monk, *op. cit.*, p. 63.

22. *Ibid.*, p. 62.

23. La neuvine est une sextine d'ordre neuf. La sextine est une forme poétique composée de six sizains, dont les mots-rimes demeurent les mêmes et obéissent à une permutation d'ordre six.

24. Ian Monk, *op. cit.*, p. 63.

question complexe précisément parce que nous sommes dans le domaine du langage et non de l'image.

De l'icône au symbole

En sémiotique peircienne, le mot et l'image relèvent de deux catégories de signes distincts, le symbole pour le premier, l'icône pour la seconde, même s'il peut y avoir des exceptions. En ce qui concerne les fractales mathématiques, si l'on fait fi des processus qui les génèrent pour s'attarder essentiellement aux résultats, elles appartiennent au monde de l'art visuel, elles sont iconiques. On ne compte plus le nombre de publications qui font valoir la « beauté » des fractales, leur pouvoir de « fascination » ou leur caractère « hypnotique »²⁵. Pour ce qui est du mot, il est le symbole de ce qu'il raconte. Certes, il arrive ponctuellement que le texte prenne une dimension iconique, comme dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, ou une dimension indicielle, comme dans les textes à contrainte qui sont la trace de la règle qu'ils actualisent. Règle générale, les mots entretiennent une relation symbolique avec ce qu'ils racontent, mais ce qu'ils racontent peut être interprété différemment selon les lectures, donc, un même mot symbolise potentiellement plusieurs choses : le contenu d'une histoire, l'autoréférence, etc.

Il est clair que transposer les particularités d'un phénomène relevant d'une catégorie de signes à une autre entraîne des points de friction qu'il est judicieux d'observer attentivement. Dans le cas qui nous occupe, la stricte homothétie et la variation d'échelles doivent être repensées en fonction du fait qu'il s'agit de langage : l'organisation linguistique inclut le type de signes et leur disposition sur la page, leur structure ainsi que leur contenu. Comme le mot a aussi une charge sémantique, il faut s'aviser que le *même*, ce qui est répété, peut aussi se situer sur ce plan : synonymie, autoréférence, etc. « Les fractales sont définies en référence aux structures gigognes dont elles constituent des cas particuliers – elles sont hologigognes, gigognes en tout point. Chaque élément la composant est aussi une fractale, tautologique²⁶. » Forcément, pour considérer la fractale en littérature, il faut s'accommoder d'une conception ouverte aux structures *sémantiquement* hologigognes. De la même façon, on tiendra compte de la variation d'échelles comme un paramètre visuellement perceptible, un changement dans la grosseur des caractères par exemple, ou interprétable selon différentes couches textuelles, notamment les niveaux narratifs (extra-méta-intradiégétique) définis par Genette²⁷ ou le principe de

25. Entre autres, Heinz-Otto Peitgen et Peter H. Richter, *The Beauty of Fractals: Images of Complex Dynamical Systems*, Berlin, Springer-Verlag, 1986.

26. Liang Ma, *Invention architecturale et algorithmes non-linéaires*, Thèse de doctorat, Saint-Quentin-en-Yvelines, Université de Versailles, 2015, p. 76.

27. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Roubaud : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte²⁸. » En considérant ainsi les modulations des paramètres provoquées par le passage de l'icône au symbole²⁹, nous nous dirigeons lentement, mais sûrement, sur la piste de la mise en abyme.

La mise en abyme théorisée par Lucien Dällenbach est-elle une fractale ?

La réponse à cette question est oui, à condition toutefois d'être ouvert à l'homothétie de contenu, à l'idée d'assouplir la notion d'infini, à condition aussi de considérer la mise en abyme comme un dispositif fractal parmi d'autres, car nous verrons, à la toute fin de cette section, comment des chercheurs polonais ont envisagé la littérature du point de vue de la fractale sans que n'intervienne la notion de mise en abyme.

Le Récit spéculaire de Dällenbach fut publié deux ans après les *Objets fractals* de Mandelbrot, mais on peut douter que l'étude du mathématicien ait eu une influence directe sur la pensée du critique, puisqu'il n'y fait aucunement allusion³⁰. Son point de départ est une définition de l'abyme en tant que dispositif formel, suffisamment fascinant pour qu'André Gide, au détour de la lecture d'un traité d'héraldique, témoigne dans son *Journal* de son grand intérêt : « Ce qui captive Gide, suppose Dällenbach, ce ne peut être que l'*image d'un écu accueillant en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même*³¹. » On reconnaît dans cette définition le principe de la stricte homothétie, « *une réplique miniaturisée de soi-même* », et on remarque du même coup que cette répétition n'a lieu qu'une seule fois, et qui plus est dans une *image*. L'abyme du blason héraldique est donc iconique et déterminée, mais sans fin. Le sens de *spéculaire* implique d'ailleurs une seule réflexion : l'image-miroir, inversée, renvoie constamment à elle-même, dans un mouvement de va-et-vient qui, lui, est infini.

Dällenbach a donc l'obligation de se tourner du côté du symbole, du texte, pour développer sa typologie du récit spéculaire. Il établit d'abord ce qui peut être réfléchi – la narration, le texte, le code, la fiction – pour aboutir à une « loi » sur laquelle il échafaude les différentes catégories de réduplication :

[C]est selon qu'elle reflète une même œuvre (similitude), la même œuvre (mimétisme) ou l'œuvre même (identité) que la réflexion basale engendre respectivement les types I [réduplication simple], II [à l'infini], ou III [aporistique]³².

28. Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 90.

29. *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec conjugue icônes (une histoire de tableaux) et symboles dans un dispositif en partie fractal.

30. Il est à noter que les mathématiques ne sont pas absentes de son étude ; Dällenbach renvoie à quelques théorèmes comme celui de Gödel et fait référence à des ouvrages importants comme *Les Fondements logiques des mathématiques* de W. C. Beth.

31. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 17.

32. *Ibid.*, p. 142.

Il importe peu, pour Dällenbach, que l'objet de la réflexion soit de nature sémantique ou formelle ; le degré d'analogie suffit à déterminer le type de mise en abyme. Or, en regard de la figure qui nous intéresse, l'idée qu'il puisse y avoir différents degrés d'analogie implique que nous sortions du cadre de la stricte homothétie. Les correspondances entre la fractale et la mise en abyme simple sont pour le moins ténues. Prenons l'exemple de *Hamlet*³³ et de la pièce *Mousetrap* qui est interprétée par une troupe de comédiens. Hamlet devient le metteur en scène de cette pièce car il espère confondre Claudius, assassin présumé du roi. Le code (une pièce de théâtre) et la fiction (reproduction de la scène du meurtre) sont les éléments réfléchis par cette mise en abyme. Les rapports sont similaires³⁴, la réduplication est simple et elle est, en plus, circonscrite à la deuxième scène de l'acte III. Quant aux réduplications à l'infini et aporistiques cernées par Dällenbach, les correspondances avec la figure mathématique sont plus évidentes. D'un degré d'analogie dit mimétique (le livre X est dans le livre X), les réduplications répétées de ce type de mise en abyme jouent sur plusieurs envers symétriques, toutefois, « le dédoublement interminable est littérairement voué à demeurer sinon à l'état de programme, du moins au stade de l'ébauche³⁵. » Cette impossibilité tiendrait à la disposition successive des signes, à la linéarité du texte³⁶. *Point Counter Point* d'Aldous Huxley³⁷, *L'Herbe* de Claude Simon³⁸ et *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide³⁹ offrent différentes versions de réduplications qui tendent vers l'infini. Finalement, les mises en abyme de type aporistique, qui présentent un degré d'analogie dit « identique » (le livre X du livre X ; le livre X sur le livre X), forment des boucles étranges telles un ruban de Moëbius ou un Ouroboros. Pensons à *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust⁴⁰, aux *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute⁴¹.

Sans caractère fragmenté, ni homothétie stricte ou itération infinie, nous pouvons affirmer sans ambages que la mise en abyme simple n'est pas une fractale. La version aporistique met en valeur un certain mouvement circulaire infini, car le texte se plie sur lui-même, se mord la queue, comme le

33. William Shakespeare, *Hamlet*, Londres, Quarto, 1603.

34. On pourrait faire valoir que le moment précis où les comédiens simulent la scène de l'empoisonnement dans le jardin entretient un rapport de mimétisme avec la scène du meurtre. Or, c'est par l'entremise d'un discours, celui du fantôme du père de Hamlet, que l'on imagine cette scène. Le meurtre a été commis avant le début de la pièce de Shakespeare.

35. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 145.

36. Il y a lieu de se demander pourquoi Dällenbach retient l'expression « réduplication à l'infini » pour qualifier la mise en abyme du deuxième type, alors qu'il montre justement qu'elle est impossible à réaliser « littérairement ».

37. Aldous Huxley, *Point Counter Point*, Londres, Chatto & Windus, 1928.

38. Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

39. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.

40. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Grasset / Gallimard, 1913-1927.

41. Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.

neuvième poème de la série proposée par Ian Monk. Et c'est seulement en ce sens qu'une mise en abyme permet de penser *l'infini*; les reduplications sont souvent multiples et procèdent par mimétisme, donc elles présentent une certaine forme de répétition du *même*, mais la linéarité du récit et j'ajouterais les limites du livre font en sorte que les répétitions ont forcément une fin. Il faut considérer aussi que la mise en abyme, peu importe le type, provoque des variations d'échelles métaphoriques, en ce sens qu'elles ne sont pas visuellement perceptibles mais interprétables par le jeu sur les strates textuelles qu'elles mettent en valeur. Sommes-nous toujours dans une transformation homothétique? Nous sommes loin sans doute d'une structure hologigogne (gigogne en tout point), mais à partir d'une conception plus élastique de l'homothétie, nous pourrions répondre de manière affirmative si le degré d'analogie entre les reduplications est mimétique ou identique; la nature fractale d'un livre où le narrateur intervient à propos du récit en s'adressant au lecteur reste donc discutable.

Par ailleurs, des chercheurs polonais⁴² ont montré qu'il était possible d'étudier la littérature sous l'angle fractal en faisant fi de son caractère linguistique: il suffit de convertir les textes en séquences numériques et de prendre le nombre de mots comme mesure étalon. Si une phrase d'une longueur X est alors Y fois plus longue que des phrases de différentes longueurs, existe-t-il un ratio respectant un modèle de construction gigogne? Les titres analysés montraient en grande majorité une autosimilarité en termes d'organisation de la longueur des phrases: «*An overwhelming majority of the studied texts simply obeys such fractal attributes but especially spectacular in this respect are hypertext-like, "stream of consciousness" novels.*» Il n'est guère étonnant que *Finnegans Wake* de James Joyce arrive en tête.

L'impact du travail de Benoît Mandelbrot dans la littérature

Sortons maintenant du parallèle théorique entre les caractéristiques de la figure fractale mathématique et les dispositifs textuels pour examiner plus attentivement l'impact du travail de Mandelbrot dans la littérature. Trois récits retiendront notre attention, parce qu'ils renvoient explicitement aux fractales par leur titre et par des motifs structurels et diégétiques: «Quelle est la longueur de la côte gaspésienne?» d'Alexandre Bourbaki⁴³, *Fractales* de Marc Gontard⁴⁴ et *Baroque d'aube* de Nicole Brossard⁴⁵.

42. Stanislaw Drozd et al., «Quantifying Origin and Character of Long-Range Correlations in Narrative Texts», *Information Sciences*, vol. 331 (2016), p. 32-44.

43. Alexandre Bourbaki, «Quelle est la longueur de la côte gaspésienne?», *Traité de balistique*, Québec, Alto, 2006, p. 105-137.

44. Marc Gontard, *Fractales*, Paris, L'Harmattan, 2017.

45. Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, 1995.

Traité de balistique est un recueil signé par un trio d'auteurs incluant dix-neuf nouvelles et neuf illustrations⁴⁶. Leur pseudonyme, Bourbaki, laisse supposer une orientation mathématique des textes, un caractère mathéfictionnel; en effet, tout est pensé de manière à illustrer un théorème, une théorie ou un modèle mathématique, et ce, jusqu'au moindre détail. Le chiffre qui détermine l'ordre des illustrations, par exemple, est une décimale de Pi: « Fig. 3.I, Fig. 4, Fig. 1, Fig. 5, etc. » De toute évidence, la nouvelle « Quelle est la longueur de la côte gaspésienne? » aborde les fractales, car son titre reprend la question originellement posée par Benoît Mandelbrot: « Combien mesure donc la côte de Bretagne? » Les fractales envahissent la fiction au point où elles déterminent l'identité et le comportement des deux personnages principaux, Fatou et Julia. Leurs noms, des pseudonymes, renvoient aux mathématiciens français Gaston Julia et Pierre Fatou. En 1917-1918, ils ont travaillé en dynamique holomorphe sur des ensembles complémentaires (stabilité-chaos) qui présentent des correspondances évidentes avec les ensembles de Mandelbrot. L'ensemble de Fatou réunit les points en lesquels un faible changement du point de départ entraîne un faible changement sur la suite de l'itération, à l'opposé, dans l'ensemble de Julia, une petite perturbation initiale se répercute en un changement radical de cette suite. Dans la nouvelle de Bourbaki, Fatou quitte sa famille bien ordonnée de la Gaspésie, composée d'entrepreneurs en nettoyage de génération en génération, et part s'installer à Montréal dans le but de devenir mathématicien. Il commence ses études, récite des formules mathématiques fractales⁴⁷ pour se désennuyer au travail: concierge à temps partiel. C'est dire qu'un simple déménagement n'entraîne finalement qu'un faible changement sur la suite. Il rencontre Julia, alors qu'elle fait le « cambriolage entropique » de la banque qu'il est en train de nettoyer. Ils échantent un regard et se réfugient au sous-sol de Julia; ces deux personnalités complémentaires ne se sépareront plus. Partout où elle passe, Julia sème le chaos: « [L]es composantes primaires de l'univers lâchaient. Les nœuds se dénouaient, les clous ne tenaient plus dans les murs, les vis sortaient de leurs trous⁴⁸. » Après des mois de braquages répétitifs, à manger les mêmes nouilles frites aux crevettes et à tenter de mettre un peu d'ordre dans le désordre, Fatou emmène Julia se reposer à Haldimand, près de Gaspé, au chalet de son enfance. Impatiente, Julia demande si leur destination est encore loin. En bon fractaliste, Fatou répond: « Ça dépend de l'échelle à laquelle tu fais le calcul. Si tu mesures la distance qui nous sépare de Haldimand avec une précision infinie, tu vas obtenir une distance infinie⁴⁹. » On aura compris que c'est à cette conclusion qu'arrive Mandelbrot à la fin de « Combien mesure donc la côte de Bretagne? ».

46. Alexandre Bourbaki, *Traité de balistique*, op. cit.

47. *Ibid.*, p. 108: « $z_{n+1} = \{z_n\}^2 + c$ ».

48. *Ibid.*, p. 115.

49. *Ibid.*, p. 131.

Les personnages de la nouvelle de Bourbaki incarnent donc les propriétés des ensembles qui les caractérisent, tandis que les situations qu'ils vivent (alimentation, braquage, retour au point de départ) se reproduisent en boucle, dans un mouvement itératif caractéristique de la figure fractale. Cette dernière n'influence que minimalement la structure textuelle : c'est bien sur le plan diégétique et thématique qu'elle prend toute la place.

Chez Marc Gontard, la structure paraît plus affectée par la forme fractale : sept chapitres de dix sections numérotées composent *Fractales* et chaque section montre le point de vue d'un personnage dans ce « roman sans romanesque » qu'écrit un narrateur externe s'adressant au lecteur par l'entremise du « Je ». Les péripéties, les personnages et les lieux s'enchaînent selon une superposition de scènes répétitives plutôt que suivant une logique de cause à effet, que le lecteur tente de saisir au fur et à mesure qu'il avance dans le texte. Ce n'est qu'à la toute fin du récit que l'écrivain explique sa démarche :

Prenons des éléments aussi spatialement discontinus que la Roumanie (à la frontière ukrainienne), Paris (place de la République), Marrakech (Djemaa el fna), une plage sur la côte ouest de la France (disons la Bretagne). Mettons-les en relation avec un événement en forme d'épicentre : les attentats de Paris perpétrés par l'État Islamique, en 2016. Voilà l'histoire⁵⁰.

De plus, le récit est une mise en texte du principe mis en valeur par les formules fractales, soit que l'ordre et le chaos ne sont que les deux faces d'une même médaille. D'une part, on nous montre un trafic d'armes réglé – ordonné – jusqu'au moindre détail qui, on le suppose, aboutira dans les mains des terroristes qui sèmeront le chaos social ; d'autre part, « quelque chose va dérégler le système. Une femme⁵¹. » Le système en question peut renvoyer au livre, puisque l'écrivain a constamment cette vision d'une femme très belle, insaisissable, ou comme celui du trafic d'armes, puisque cette femme, dans la diégèse du roman en train de s'écrire, fera dévier l'organisation par la passion adultère qu'elle entretient avec un des membres. En somme, outre le personnage de l'auteur qui compose selon une structure et une thématique fractales le récit que nous sommes en train de lire, les éléments intradiégétiques n'ont aucune conscience de la théorie des fractales et se préoccupent bien peu des mathématiques en général.

Enfin, *Baroque d'aube* de Nicole Brossard⁵², par son titre, semble moins explicitement lié aux fractales que les deux autres récits. Or, ce serait oublier que le style baroque – chaotique, désordonné, exubérant voire monstrueux – est une partie intégrante du travail formulé par Mandelbrot : « [C]e moule que j'allais un jour appeler fractal, et dont j'allais révéler qu'il peut aller jusqu'au

50. Marc Gontard, *op. cit.*, p. 158.

51. *Ibid.*, p. 159.

52. Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, *op. cit.*

plus riche baroque⁵³. » Comme Gontard, Brossard met en scène un personnage qui écrit, une autrice nommée Cybil Noland, qui cherche encore la structure du récit qu'elle entreprend :

Pour le moment, il y avait une euphorie sans récit, une myriade d'images qui valaient mille récits, qui voilaient le récit. Chaque fois qu'un élément de récit était sur le point de prendre forme, elle laissait faire un instant la forme, puis si la forme se transformait en sujet, alors elle notait non pas le sujet mais comment la forme s'était transformée⁵⁴.

La structure et la langue aussi, les mots comme les silences, sont à la source d'un questionnement qui dénote une conscience fractale :

Cybil Noland accumulait les propositions en se demandant à quoi ressemblerait le monde s'il fallait le penser en de courtes phrases. Un temps d'harmonie en chacune. Ou en répétant souvent le verbe être. Si on pouvait, dans l'univers, répartir le silence en rubans d'égale portée. Si, au contraire, on devait imaginer la réalité en agençant de longues phrases toujours prêtes à changer de direction, à provoquer comme au *bungee* des sensations fortes et neuves dans la tête avide de plongeurs spectaculaires⁵⁵.

Les éléments de la réalité de Noland, comme ceux du roman qu'elle écrit, finiront par se confondre, confondant du même coup la lecture. Partie à Rimouski où elle fera la rencontre d'une océanographe et d'une photographe pour un projet commun, elle voit sur un mur une photo accompagnée de cette inscription : « *Coucher de soleil sur une île fractale*. Entièrement réalisé par synthèse d'images sur ordinateur. Algorithme du relief par B. Mandelbrot. Réalisation par F. K. Musgrave⁵⁶. » Le dédoublement n'en sera alors que plus obsédant : « La sensation du double présent recommence, cette fois-ci accompagnée par un ciel d'orage et l'image répétée de l'eau profonde et sans appel du *Coucher de soleil*⁵⁷. » Dans la dernière partie de *Baroque d'aube*, « Un seul corps pour comparer », un « Je » que l'on présume appartenir à Brossard réfléchit au livre qui vient d'être traduit, à Montréal, dans une chambre d'hôtel ou au parc Lafontaine. « Je feuillette une revue sur la théorie du chaos. Quelques fractales en couleur. Je suis sidérée par la ressemblance entre les fractales et les images psychédéliques⁵⁸. » Chaque strate du récit semble ainsi déterminée par les fractales : élément de décor, réflexions sur l'écriture, sensations de dédoublement vécues par le personnage de Cybil qui affectent aussi l'autrice représentée.

53. Benoît Mandelbrot, « Les fractales, les monstres et la beauté », *art. cit.*, p. 69.

54. Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, *op. cit.*, p. 54.

55. *Ibid.*, p. 70.

56. *Ibid.*, p. 82.

57. *Ibid.*, p. 84.

58. *Ibid.*, p. 241.

Conclusion

Objets fractals a eu pour effet de relancer les mathématiques sur une nouvelle piste, d'entrer dans un paradigme scientifique qui admet l'existence d'un ordre dans le désordre : Benoît Mandelbrot a su faire ressortir la dimension fractale du chaos. Voilà peut-être la principale leçon qu'en a tiré la littérature. Les trois récits analysés proposent des thématiques où s'entrechoquent l'ordre et le chaos ; certains représentent la fiction par des dispositifs de superposition d'images, renvoyant ainsi à la structure répétitive de la fractale tout en mettant au défi les codes littéraires classiques des enchaînements logiques. En outre, nous avons pu constater que toute mise en abyme n'est pas fractale et que tout récit relatif aux fractales ne présente pas assurément un dispositif de mise en abyme : il suffit que le texte n'aborde cette branche des mathématiques que sur les plans thématique, ornemental ou intertextuel, comme dans la nouvelle de Bourbaki. Finalement, parviendrai-je à clore cet article sans donner l'impression de répéter infiniment la même chose en variant seulement les échelles ? Donnons plutôt le dernier mot à Nicole Brossard : « Ramification sans fin ouverture⁵⁹. »

Références

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOUCHER, Yvon, *L'Oulippopotame*, Montréal, Édition de la Queue, 1981.
- BOURBAKI, Alexandre, *Traité de balistique*, Québec, Alto, 2006.
- BROSSARD, Nicole, *L'Horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles (Écrire), 2004.
- , *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, 1995.
- COLLECTIF, *Les Fractales. Art, nature et modélisation*, Paris, Éditions Pôle (Bibliothèque Tangente), 2019.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- DE BELLEFEUILLE, Normand, *Lascaux*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985.
- DROZDZ, Stanislaw *et al.*, « Quantifying Origin and Character of Long-Range Correlations in Narrative Texts », *Information Sciences*, vol. 331 (2016), p. 32-44.
- FLEURY, Vincent, *Arbres de pierre. La croissance fractale de la matière*, Paris, Flammarion, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- GONTARD, Marc, *Fractales*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- HUXLEY, Aldous, *Point Counter Point*, Londres, Chatto & Windus, 1928.
- LAJOIE, Josiane, *La Géométrie fractale*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006.

59. Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, *op. cit.*, p. 253.

- MA, Liang, *Invention architecturale et algorithmes non-linéaires*, Thèse de doctorat, Saint-Quentin-en-Yvelines, Université de Versailles, 2015.
- MAEYAMA, Yû, « Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec » [en ligne], *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, juin 2013 [<http://associationgeorges-perec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>].
- MANDELBROT, Benoît, *Fractales, hasard et finance*, Paris, Flammarion (Champs sciences), 1997.
- , « Les fractales, les monstres et la beauté », *Le Débat*, n° 24 (1983), p. 65-72.
- , *Les Objets fractals. Forme, hasard, dimension*, Paris, Flammarion, 1973.
- MONK, Ian, *Fractales*, Paris, Le Castor astral (La Bibliothèque oulipienne), 2011, vol. 8, p. 47-63.
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.
- PEITGEN, Heinz-Otto et Peter H. RICHTER, *The Beauty of Fractals: Images of Complex Dynamical Systems*, Berlin, Springer-Verlag, 1986.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Grasset / Gallimard, 1913-1927.
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Londres, Quarto, 1603.
- SIMON, Claude, *L'Herbe*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- STEIN, Gertrude, *Geography and Play*, Boston, Four Seas Co., 1922.



La poésie mathématique de Salah Stétié

FADI KHODR

En évoquant les rapports entre poésie et mathématiques, on devrait remonter aux travaux de ceux qui furent à la fois mathématiciens et poètes, comme le savant grec Ératosthène (III^e siècle av. J.-C.), le poète persan Omar Khayyam (1048-1131), le mathématicien français Claude-Gaspard Bachet de Méziriac (1581-1638). Cependant, plusieurs poètes ont fait allusion aux mathématiques dans leurs écrits, sans être forcément mathématiciens. Pensons notamment à Lautréamont qui adressa une sorte de dévotion aux mathématiques dans la dixième strophe du chant II des *Chants de Maldoror* (1869). Sans oublier les expériences des poètes membres de l'Oulipo. Même le poète libanais d'expression française Salah Stétié (1929-2020) sertit de figures et de termes mathématiques quelques-uns de ses écrits publiés entre 1973 et 2019. Or pourquoi ce poète contemporain recourt-il aux mathématiques, domaine du concept? Serait-ce une allusion à la lutte contre la pensée conceptuelle? Ou une garantie de rigueur dans la quête de l'insaisissable? Nous essayerons d'expliquer dans ce qui suit la valeur des vocables mathématiques dans l'écriture stétienne. Dans un premier temps, nous nous attarderons principalement aux figures géométriques concentrées dans quelques passages du roman poétique *Lecture d'une femme* (1988). Dans un second temps, nous passerons à l'algèbre parsemant surtout des vers du recueil *Le Mendiant aux mains de neige* (2018).

La « Quadrature du Cercle »

Le roman poétique de Salah Stétié *Lecture d'une femme* (1988)¹, comportant un poème qui sera repris dans son recueil *L'Autre Côté brûlé du très pur* (1992), élucide l'image poétique et protéiforme de la violence exprimée dans les autres publications du poète. Analysant le double sens du titre et le confrontant au contenu du roman, on a très tôt remarqué que, dans *Lecture d'une femme*, Salah Stétié essayait de lire la femme (dévoiler son mystère) et de faire écouter sa lecture à elle. Le poète y dresse le portrait et les derniers jours d'Hélène vue

1. Publié d'abord en 1988, puis en 1996 chez Fata Morgana, *Lecture d'une femme* est intégré à Salah Stétié, *En un lieu de brûlure. Œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont (Bouquins), 2009, p. 817-854. C'est à cette dernière édition que nous nous référons.

par son mari décédé qui n'est autre que le narrateur. Or il n'est pas lieu ici de proposer une nouvelle analyse exhaustive de l'ensemble du roman. Nous en citerons quelques extraits mentionnant des figures géométriques pour essayer de comprendre la raison possible de leur convocation.

Cette femme – l'ai-je aimée? [...] Oui, l'ai-je aimée, quand nos deux corps vivants dégorgeaient d'excès de sel cette eau précieuse qu'ils fabriquaient avec mystère, en d'obscures et rayonnantes chimies, privées, à notre savoir, d'alambics? Sa blessure, ces jambes [...] n'existaient plus [...] mais seulement ce point qui était le centre des cercles passés et à venir, l'espace annulé par l'aboutissement en lui de toute ligne et, de lui, comme brillance et nocturne réserve, par cela: le fulgurant départ de toute ligne. Sa blessure: ô que moins théorique à la fin que les images et les approximations d'une géométrie fût-elle affective, ô cercles déjà dits, ô triangle, ô bissectrice, mais bien plutôt – parce qu'ici la vie déjà bourgeonne et que déjà luit ce qui sait luire où se lit argileusement la femme – faudrait-il pouvoir parler, où les trouver? avec des mots de terre qui tachent la page blanche et la jolie misère du linge rendu humide, la sueur absolue, lys oublié, odorant invisiblement la chambre².

Au-delà de l'interrogation du narrateur quant à l'authenticité de l'amour qu'il portait à Hélène, il est évident que nous avons affaire, au début de cet extrait, à une union plus alchimique que charnelle aboutissant à « cela: le fulgurant départ de toute ligne », cela mystère féminin de l'existence³ « parce qu'ici la vie déjà bourgeonne et que déjà luit ce qui sait luire où se lit argileusement la femme ». Avant d'aborder l'interprétation symbolique des figures mathématiques mentionnées, accordons une attention particulière à l'adverbe « argileusement », manière dont s'opère la lecture passive de la femme. C'est que dans son poème « L'après-midi à Ugarit », publié dans le recueil *Fluidité de la mort* (2007)⁴, Stétié insère la traduction française du texte d'une tablette cunéiforme exposée au Louvre dans le département des Antiquités orientales. Or, dans ledit département, on trouve aussi des tablettes à écriture pré-cunéiforme (en l'occurrence celles regroupées sous le numéro AO 8856) sur lesquelles des dessins ou pictogrammes représentent les objets et les êtres. Il s'agit là de la naissance de l'écriture. Chaque dessin peut être en partie schématique ou symbolique: la femme est ainsi représentée par la schématisation du sexe féminin. D'où une explication possible du triangle et de la bissectrice invoqués dans l'extrait. L'aboutissement de la relation entre le narrateur et la femme-page blanche est la naissance du corps verbal. Ce qui est explicité à la fin de l'extrait. D'ailleurs, dans « Petit procès-verbal à mon usage », Salah Stétié emprunte trois mots à un vers de « Brise marine » de Stéphane Mallarmé (1842-1898) et écrit:

2. *Ibid.*, p. 838.

3. « Cela » serait à l'origine le « Tat » des *Upanishads*. Il connoterait donc l'essence de l'Être, la Vérité, le Réel.

4. Salah Stétié, *Fluidité de la mort*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2007, p. 45-47.

Le seul lieu-dit de l'écrivain est [...] sa page, celle que «la blancheur défend», et qu'il lui faut cependant habiter pour être, celle qu'il lui faut *noircir*. C'est signifier de la sorte que l'écriture est un viol et que le lieu où elle accepte de se produire est lieu d'un crime⁵.

De fait, la femme prend ensuite la parole dans *Lecture d'une femme* et affirme :

Je ne suis qu'une femme d'écriture : blonde et brune. Toute en triangles, losanges, rectangles, – sous mes cercles. [...] Moi : non saisie. [...] Moi, roche et roc, et cette rose en moi, limpide. [...] Lui m'aima pour cela : d'être ambiguë. Il – qui, *il?* – écrira un jour mon histoire [...]. Dira-t-il [...] cette géométrie que je fus, équerre brûlante, perdus ses angles dans des cosmogonies impures [...]?⁶

On pourrait mentionner Pablo Picasso (1881-1973) que Salah Stétié cite dans quelques essais dont «La Méditerranée entre les deux consciences»⁷ et Man Ray (1890-1976) qu'il salue dans ses mémoires⁸. Le cubisme du premier et sa représentation du corps féminin ne sont pas sans se recouper avec le portrait géométrique de la femme dans le roman de Stétié. Quant à Man Ray, il a photographié les objets mathématiques à l'Institut Henri-Poincaré et il a ultérieurement peint, à partir de ces photographies, sa série d'*Équations shakespeariennes*. Man Ray prenait généralement ses photographies de sorte qu'elles révèlent le contraste des formes et conjuguent le vide avec le plein. Les modèles géométriques ainsi photographiés par lui peuvent même figurer des êtres⁹. Stétié aurait-il pensé aux œuvres de ces deux artistes, entre autres, en écrivant ces passages de son roman? Qu'en est-il de la symbolique des figures géométriques sollicitées?

Dans le premier extrait cité, il est question du lieu-organe essentiel féminin, «ce point qui était le centre des cercles passés et à venir, l'espace annulé par l'aboutissement en lui de toute ligne et, de lui, [...] le fulgurant départ de toute ligne». C'est que symboliquement :

Le cercle est d'abord un point étendu ; il participe de sa perfection. [...] Le cercle peut encore symboliser, non plus les perfections cachées du point primordial, mais les effets créés ; autrement dit, le monde en tant qu'il se distingue de son principe. Les cercles concentriques représentent des degrés d'être, **les hiérarchies créées**. À eux tous, ils constituent la manifestation universelle de l'Être unique et non-manifesté¹⁰.

5. Salah Stétié, *Sur le cœur d'Israël*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2013, p. 181-182.

6. Salah Stétié, *En un lieu de brûlure. Œuvres, op. cit.*, p. 843-844.

7. Salah Stétié, *Culture et violence en Méditerranée*, Paris, Imprimerie nationale, 2008, p. 55-56 et p. 58-59.

8. Salah Stétié, *L'Extravagance : mémoires*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2014, p. 321.

9. Voir à ce propos Cédric Villani, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, Paris, Flammarion (Champs sciences), 2018, p. 18.

10. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter (Bouquins), 2019 [1969], p. 221.

Le lieu-organe est en effet transfiguré en point-origine d'une sorte de « faisceau lumineux » annulant l'espace matériel et manifestant l'être au monde. Le recours à la figure du cercle participe donc de la quête ontologique cherchant à extraire l'être du paraître, à délivrer le mystère de la matière. Reprenons l'autoportrait de la « femme » :

Je ne suis qu'une femme d'écriture : blonde et brune. Toute en triangles, losanges, rectangles, – sous mes cercles. [...] Dira-t-il [...] cette géométrie que je fus, équerre brûlante, perdus ses angles dans des cosmogonies impures [...] ?

Nous avons souligné que le triangle pourrait symboliser le sexe féminin, et ce, depuis les tablettes à écriture pré-cunéiforme. Le losange est aussi un symbole féminin. Si les triangles, les losanges et les rectangles figurent une ébauche d'un portrait féminin à la Picasso, il n'en demeure pas moins que l'équerre « rectifie et ordonne la matière¹¹ » d'autant plus qu'elle est ici « brûlante », arrondissant ses angles pour la transformer en circularité pure et parfaite. D'ailleurs, pour les alchimistes, le triangle symbolise aussi bien le feu que le cœur¹². Déjà, dans le poème « Contre neige » de son premier recueil *L'Eau froide gardée* (1973), Salah Stétié écrivait :

Le jour sans air de la rive / Sera creusé d'arbres verts dans le matin / Autour du buste mort, ombreux et féminin // Le fils des quatre membres / Lèvera vers le ciel la douceur d'un triangle / Pour saisir en lumière un long labour sans terre // Blessure de la substance / Les lignes de l'esprit rompues de roses fortes [...].

Contre neige ! La rose assouvit un losange / Céleste. Un oiseau traverse le bosquet / D'achèvement tracé par le nuage rare // [...] // La vérité d'ici : ce sel / Aux mains de l'éternelle assise méditante [...] ¹³.

Ce qui n'est pas sans rappeler les phrases déjà citées du narrateur de *Lecture d'une femme* où il évoque l'union alchimique : « Oui, l'ai-je aimée, quand nos deux corps vivants dégorgeaient d'excès de sel cette eau précieuse qu'ils fabriquaient avec mystère [...], l'espace annulé par l'aboutissement en lui de toute ligne et, de lui, [...] par cela : le fulgurant départ de toute ligne. » Union de l'écrivain avec la « femme d'écriture » qui se dit (et se lit) : « Moi : non saisie. [...] Moi, roche et roc, et cette rose en moi, limpide. » Or il est question dans les vers de « Contre neige », qui pourrait se lire « contre page blanche », du « fils des quatre membres » levant « vers le ciel la douceur d'un triangle / Pour saisir en lumière un long labour sans terre ». Ce fils serait le corps verbal de la parole parfaite jaillissant voire fulgurant de l'union-écriture. Le triangle « doux » qu'il tient semble ainsi être un miroir poli captant et réfléchissant (réfractant ?) sur la page blanche cette parole évanescence. La rose limpide de cette dernière

11. *Ibid.*, p. 474.

12. Voir *ibid.*, p. 1118.

13. Salah Stétié, *En un lieu de brûlure. Œuvres, op. cit.*, p. 32.

rétablit, via le losange, « les contacts et les échanges entre le ciel et la terre¹⁴ ». De plus, le fils naissant de l'union alchimique se trouve figuré dans la dernière strophe d'un autre poème évoquant la quête de la parole-perle :

Dans la fraternité du long désir / Nous avons eu fièvre (ou feu) pour une perle /
Établie sous l'assemblée des océans // Nous l'avons traquée jusqu'à la perte / Du
corps, repris par sa respiration / Et reperdu dans les nœuds perdus du nombre //
Et ceux qui l'ont trouvée ont confondu / Leurs deux visages et les quatre membres
et le sexe / Mâle, enfin unique – et circoncis¹⁵.

Il s'agirait de la figuration de l'« Hermaphrodite », « Sujet » évoluant vers la perfection de la « Pierre Philosophale »¹⁶. Ainsi, le prénom du troisième personnage de *Lecture d'une femme*, Basile, pourrait bien évoquer dans ce contexte Basile Valentin qui publia la figure symbolique du Rebis (ou mercure androgyne) dans son *Traité de l'Azoth*. D'après le *Dictionnaire des symboles*,

le Rebis évoque l'œuf *philosophique* des alchimistes, et aussi l'œuf cosmique [...]. Le *germe* de cet œuf est précisément une figure androgynique dont la moitié féminine, surmontée de la Lune, tient en main l'équerre, et dont la moitié masculine, surmontée du Soleil, tient le compas. [...] Engendré par le Soleil et la Lune, dit *la Table d'Émeraude*, le Rebis rassemble les *vertus* essentiellement unies, mais extérieurement polarisées, *du Ciel et de la Terre*¹⁷.

Notre allusion aux emblèmes alchimiques, notamment ici ceux présentant des figures et des symboles mathématiques¹⁸, ne relève pas d'une surinterprétation. En effet, on sait qu'en 1978, Salah Stétié a publié *Fragments: poème* (dont le vingt-cinquième semble préfigurer Hélène¹⁹) conjointement avec son *André Pieyre de Mandiargues*²⁰. Le 21 juillet 1978, Mandiargues écrit « Flos florum », poème dédié à Stétié, et le publie dans le recueil *L'Yvre Œil* (1979). Le poète libanais reproduit le manuscrit de ce poème à la fin de « La poésie comme seul devoir », essai consacré à André Pieyre de Mandiargues et faisant partie de la section inédite *Les Parasites de l'Improbable* (2009). Celle-ci est placée directement après *Lecture d'une femme* dans *En un lieu de brûlure*. Or dans *Ruisseau des solitudes* (1968), Mandiargues publie le poème « Gipsy queen », sous-titré « Essai

14. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 671.

15. Salah Stétié, *L'Eau froide gardée, En un lieu de brûlure. Œuvres*, op. cit., p. 10.

16. Voir Stanislas Klossowski de Rola, *Le Jeu d'or. Figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XVII^e siècle*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997, p. 101 et p. 103.

17. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 928.

18. Pour ce qui est des rapports entre mathématiques et alchimie, on pourrait lire l'ouvrage de Samuel Wolsky, *La Mathématique hermétique dévoilée*, Paris, inédit, 1821.

19. Voir Salah Stétié, *Fragments: poème, En un lieu de brûlure. Œuvres*, op. cit., p. 46.

20. Salah Stétié, *André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1978.

d'interprétation et d'appropriation d'une figure d'emblème alchimique»²¹. En note, Claude Leroy précise ce qui suit : « Mandiargues était passionné d'alchimie et d'astrologie [...]. Plutôt qu'en adepte convaincu il se présente comme un amateur averti, sensible aux suggestions poétiques de ces grilles de lecture²². » Il nous semble qu'il en va de même pour son ami Stétié qui aurait pu avoir pensé à l'emblème XXI d'*Atalanta fugiens* de Michael Maier (1618) en écrivant les lignes précitées de *Lecture d'une femme* et quelques vers de « Contre neige ».

De fait, la devise de cet emblème commande : « Fais à partir de l'homme et de la femme un cercle puis un carré, ensuite un triangle. Fais un cercle et ainsi tu obtiendras la Pierre Philosophale²³. » Ce que Stanislas Klossowski de Rola explique en ces mots :

La Quadrature alchimique du Cercle consiste à prendre une sphère microcosmique à laquelle est ajoutée une croix [...], qui est ensuite convertie en carré (les quatre éléments), puis en un triangle (corps, esprit et âme). L'homme et la femme sont le Soufre et le Mercure (des Sages) Principes de l'Œuvre, et le triangle est finalement converti en une plus grande sphère macrocosmique qui est la Pierre Philosophale²⁴.

Le recours de Salah Stétié aux figures géométriques dans ses écrits poétiques pourrait ainsi se comprendre à la lumière de la symbolique de quelques emblèmes alchimiques. Citons ce qu'avoue le poète dans « Comment c'est » au sujet d'un autre texte écrit dans les années 1950 : « Celui qui écrivait cela [...] était o]bsédé déjà par la poésie, il se dépensait à en retrouver les sources et à remonter le cours du temps pour rejoindre les images originelles. Concernant cette quête des images, il n'a pas changé depuis lors²⁵ ».

Évidemment, la quête des sources et des images originelles dépasse largement les seuls emblèmes alchimiques et découlerait de la volonté de retrouver une parole d'origine, non pas ancienne, mais pure et capable de formuler l'être au monde : « La vérité d'ici : ce sel / Aux mains de l'éternelle assise méditante. » Cette dernière pourrait être une transfiguration de l'ange d'une gravure montrée au poète vers l'âge de dix-huit ans :

Melencolia, la magnifique et mystérieuse gravure de Dürer [...] fut véritablement le premier choc pictural de ma vie, mon image *initiale*, celle qui depuis m'accompagne et dont l'ange me regardera peut-être, à l'instant de ma mort, de ce regard aigu et distrait qui est le sien pour l'éternité.

21. André Pieyre de Mandiargues, *Écriture ineffable* [1988] précédé de *Ruisseau des solitudes* [1968] et de *L'ivre Œil* [1979], suivi de *Gris de perle* [1993], édition établie par Claude Leroy, Paris, Gallimard (Poésie), 2010, p. 79-80.

22. *Ibid.*, p. 401.

23. Stanislas Klossowski de Rola, *Le Jeu d'or. Figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XVII^e siècle*, op. cit., p. 100.

24. *Id.*

25. Salah Stétié, « Comment c'est », *L'Ouvraison*, Paris, José Corti, 1995, p. 138-139.

[...] Le théâtre étroit que figure la scène inventée [...] est un théâtre surchargé de signes et de symboles. Théâtre cosmique. Théâtre intellectuel et moral. Théâtre ontologique. [...] La vedette centrale revient à l'Ange qui ne regarde personne, – qui ne regarde rien.

Il a assisté à la Passion [...]. Il paraît avec son compas ouvert ne prendre que la mesure mentale de la catastrophe qui est aussi mesure de sa lassitude. Autour de lui la sphère, l'équerre, le polyèdre, la disposition graduelle des objets en perspective formulent la toute-puissance de l'espace; la cloche et le sablier suspendus au mur funéraire expriment, quant à eux, la dimension tragique du temps; la table des nombres – dont les alchimistes savent qu'elle est le carré magique de Jupiter, miroir du chiffre 34 liant le fini à l'infini – cette table ne signifierait-elle pas aussi les mesures objectives d'un univers pourtant démesuré ainsi peut-être que le compte fuyant, et tout de subjectivité, de nos jours, ce que Bergson appellera plus tard notre *durée*? [...]

Mon interprétation de cette œuvre admirablement gravée avec la précision d'une page de musique vaut ce qu'elle vaut: les poètes ont ce droit, celui d'interpréter. «Qui verra vivra», pensent-ils. Ma grande, ma primitive passion pour les images en forme d'énigme date du jour où Dürer me la révéla²⁶.

Par cette longue citation mentionnant d'une part des objets mathématiques disposés dans le «théâtre ontologique» de la gravure de 1514, d'autre part la table des nombres associée à l'univers «démesuré», nous passons de la géométrie de la parole à son algèbre.

«L'équation Vie égale Poésie»

Le poème de Salah Stétié «En surdité contemplative»²⁷, publié dans *Le Mendiant aux mains de neige* (2018), semble établir une synthèse de ce qui a été avancé. Il y est question des «Lisses géométries de l'espace allumé» réfléchies par la lune sur les «gouttes de rosée» couvrant une dormeuse. Or un autre poème de ce recueil porte le titre révélateur «L'équation limpide»²⁸. La deuxième strophe de ce poème énonce ce qui suit: «L'esprit n'est pas transparence, il est l'esprit / Dans le miroir invisiblement il se mire / Et se démire, ainsi l'algèbre fond / Avant de s'évanouir dans le zéro». Ces vers traduiraient la réflexion mentale sur les choses de la vie et la recherche de la clé de son mystère, car: «Les mystères sont de désignation / [...] toute lettre est X»²⁹ et «Toute chose est inconnue. Toute chose / Veut connaître l'inconnu de sa voix»³⁰. Rattachés à des vers de «La clé

26. Salah Stétié, «Soleil Noir», *Nouvelles de l'estampe*, n° 231 (2010), p. 44-47 [texte mis en ligne le 16 mars 2014 sur le site Internet du poète: <http://salahstetie.net/?p=229>].

27. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2018, p. 30.

28. *Ibid.*, p. 64.

29. *Ibid.*, p. 11.

30. *Ibid.*, p. 47.

est dans le vent³¹ », où on lit que l'esprit en question « cherche l'alphabet parmi les détritius », ils suggéreraient aussi le travail poétique sur les mots. En effet, dans « Art poétique », texte qui ouvre le recueil *Fiançailles de la fraîcheur* (2003), Salah Stétié dit :

La poésie, notre compagne, cueille un peu d'herbe ici ou là. [...] La réalité n'est pas simple et n'est pas simple sa réfraction dans nos miroirs. Elle est prise à ses propres rets, piégée piégeante. [...] Il faut continuer à courir, à lire et à interpréter, nos yeux tendus vers cette chose immense dont on ne sait pas ce qu'elle dit, si elle est page ou terre, train de nuages ou sillon d'écriture³².

C'est que le poète cherche à révéler par sa parole l'essence des choses de l'univers. On lit d'ailleurs dans ce même recueil les vers suivants : « Dans la nuée tu marches / Tu marches seul / Algèbre autour de toi le paysage / [...] // Tu regardes inexplicablement venir / À toi la nuit / Non tachée de grammaire³³ ». De fait, dans un essai dédié à Salah Stétié en 1984, Adonis écrit :

Les choses sont chaos, mélange, passage – cendre éparse. En cette cendre, l'abstraction ramasse le signe du feu. Car son projet est la vision, non le voir. C'est un projet de préhension globale de l'univers à travers l'instant d'une fulguration³⁴.

Pour sa part, Stétié avoue : « Je jure par l'abstraction³⁵. » Cette voie prônée de l'abstraction dans la poésie guide également des démonstrations mathématiques si l'on suit ces propos de Cédric Villani :

Un même phénomène abstrait a de nombreuses incarnations concrètes. Ce lien entre des éléments différents est à la base de nombreuses démarches mathématiques ; il est aussi au cœur de la poésie. Le poète mettra en relation une chose et une autre, un objet et un phénomène de la vie courante, par exemple, à travers des images, des allégories, des représentations et toutes sortes d'analogies³⁶.

Plutôt qu'une réflexion mimétique de la matière dans le miroir de l'esprit, la poésie de Stétié est une réfraction de la substance dans le prisme de la parole.

31. *Ibid.*, p. 38. Mentionnons que le « premier Emblème d'*Atalanta fugiens* [de Michael Maier] illustre l'un des fameux vers d'Hermès dans la Table d'Émeraude. L'enfant, la future Pierre Philosophale, est le Soufre – Feu ou Esprit – porté par Mercure (le premier des deux principes jumeaux de l'Œuvre) sous sa forme volatile, et ainsi « dans le ventre du vent », lit-on dans Stanislas Klossowski de Rola, *Le Jeu d'or. Figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XVII^e siècle*, op. cit., p. 97.

32. Salah Stétié, *Fiançailles de la fraîcheur*, Paris, Imprimerie nationale (La Salamandre), 2003, p. X-XI.

33. Vers extraits du poème « La vie tremblée », dans *ibid.*, p. 128.

34. Adonis, « Le signe de feu ou une esthétique du désert », [1984], dans Paule Plouvier et Renée Ventresque (dir.), *Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 144.

35. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 23.

36. Cédric Villani, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, op. cit., p. 38.

Ce qui précise notre interprétation de quelques vers de « Contre neige » et rejoint la troisième strophe de « L'équation limpide ». On y apprend que le zéro, dans lequel fond et s'évanouit l'algèbre du paysage, « est la ronde des rondes / La circularité de l'impersonnel / Impressionnant les sept couleurs du prisme / Qui font le rien et le tout de la lumière ». Est-ce à dire que « l'équation limpide » se réduit à X (inconnue désignant toute chose) égale zéro ? En d'autres termes, pour le poète, toute chose est-elle néant, un leurre kaléidoscopique ? Il faudrait plutôt considérer que toute chose inconnue (X) est annulée, perd son halo mystérieux, s'évanouit, une fois désignée par un mot : « Le bleu du bleu aux reflets des bleuets / Avant leur annulation par les mots³⁷ », « Vaines tapisseries, la main de l'Esprit les efface / Réapparaît dans la fenêtre le désert / Avec sa grande Rose³⁸ ».

En effet, dans « L'ombre évanouie du zéro³⁹ », nous lisons que « l'ombre du zéro est la respiration / La négativité de la respiration / Le néant de la rose avivée nous parfume ». Si le zéro n'est pour le moment qu'un non-nombre, il faudrait nous arrêter sur la respiration qu'est son ombre pour comprendre l'origine de la parole en suivant cette pensée de Stétié : « L'œuvre, c'est la réalité non réelle devenue ombre réelle⁴⁰. » L'ombre du zéro est dite ici la respiration. Le poème « Le visage enterré⁴¹ », placé plusieurs pages avant « L'ombre évanouie du zéro » se clôt ainsi : « La respiration revient de son voyage / Avec son beau gibier limpide qui tremble ». Il est significatif que l'adjectif « limpide » caractérise, entre autres, aussi bien le gibier de la respiration que l'équation du titre d'un autre poème et la rose de *Lecture d'une femme*. Il va sans dire que le gibier en question est l'essence des choses, leur quintessence éphémère. C'est la parole évanescence mentionnée plus haut à propos de « Contre neige » et retrouvée dans un poème de *L'Autre Côté brûlé du très pur* (1992)⁴². Le retour de la respiration coïncide donc avec l'inversion du silence et le déploiement de l'écriture. Il succède au « Renversement du souffle⁴³ », titre d'un poème de Salah Stétié, qui n'est pas sans rappeler celui d'un recueil de Paul Celan (1920-1970), en l'occurrence *Renverse du souffle* (*Atemwende*, 1967). Jean-Pierre Lefebvre nous éclaire à ce propos :

37. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 74.

38. *Ibid.*, p. 51.

39. *Ibid.*, p. 74.

40. Salah Stétié, *Pensées pour soi*, accompagné par Philippe Favier, Bruxelles, La Petite Pierre (La Pierre d'Alun), 2019, p. 15.

41. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 59.

42. Voir Salah Stétié, *En un lieu de brûlure*, op. cit., p. 209-210. Rappelons que dans « Contre neige », il est question du « buste mort, ombreux et féminin » d'où sort « le fils des quatre membres ».

43. Salah Stétié, *Fluidité de la mort*, op. cit., p. 56-57.

Plus qu'un simple changement d'orientation du souffle, virage ou tournant, l'expression *Atemwende* désigne le moment intermédiaire entre les deux temps de la respiration, pendant lequel le flux respiratoire s'inverse et repart dans l'autre sens⁴⁴.

Et Lefebvre d'ajouter plus loin que « la notion de pause joue un rôle majeur dans la poétologie de Celan ; à sa façon, la “renverse du souffle” est une pause, un temps silencieux où se déploie la quête du sens⁴⁵ ». Cette pause s'identifie ailleurs chez Stétié au sommeil qui avive la rose, régénère la parole. Cette dernière, une fois expirée ou exprimée, représente « l'ombre évanouie du zéro » : « La parole ayant été dite, elle s'est tue / Est rentrée dans sa coquille d'escargot⁴⁶ », donc dans le zéro qu'on « représentait [justement] par une coquille ou un escargot. On sait que l'escargot est lui-même un symbole de régénération périodique⁴⁷. » L'équation proposée $X = 0$ se trouve-t-elle ainsi validée ? Elle le serait probablement si le zéro se comprenait selon l'acceptation de Pierre Ouellet :

Un non-nombre est à l'origine de tous les nombres [...], issu de l'arabe *sifr*, signifiant « vide » : il a donné le mot *chiffre*. Ce qu'on appelle aujourd'hui un chiffre est un zéro déguisé, un vide masqué, la négation de tout nombre changée en son affirmation [...].

Le poème compte et raconte depuis la nuit des temps ce que tout nombre doit au Zéro, ce que tout nom doit au Non. [...] La fin à laquelle le poème s'affronte le ramène à tout moment à ce rien d'où il vient [...]. Le poème n'existe qu'à sa limite [...]. Il ne croît qu'à contre-courant de son être [...]⁴⁸.

Il va sans dire que formuler l'équation mathématique de la parole poétique de Stétié est impossible. Toujours est-il que le zéro signifie ici le silence du néant, origine et aboutissement de la parole :

Le silence n'est pas un état mort, négatif, le silence est le lieu ontologique où toutes choses de l'univers se réfléchissent au sein de l'unité retrouvée. [...]

C'est par un processus doublement négatif, donc positif que la présence est tirée de l'absence, le plein du vide, l'être du néant. [...] L'espace méditatif est donc pour Stétié, le lieu où les choses se rencontrent et conjointement le lieu où elles s'annulent⁴⁹.

44. Paul Celan, *Renverse du souffle*, traduit et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 128.

45. *Ibid.*, p. 176. D'ailleurs nous avons l'occasion de voir une assimilation de cette interprétation à celle du respir divin dans la nouvelle de Stétié « La nuit d'Abou'l-Qassim » (1997). Il convient de mentionner aussi le titre du recueil *Inversion de l'arbre et du silence* que Stétié fait publier chez Gallimard en 1980.

46. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, *op. cit.*, p. 77.

47. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 1195.

48. Pierre Ouellet, *La Pensée hèle : autopsie de l'esprit*, Montréal, Nota bene, 2018, p. 223-224.

49. Béatrice Bonhomme, « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation », dans Béatrice Bonhomme et Gabriel Grossi (dir.), *La Poésie comme espace méditatif?*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 288 et p. 296.

Dans son recueil d'aphorismes *Pensées pour soi* (2019), Stétié écrit : « Je n'ai hâte que d'être⁵⁰ » et quelques pages après : « Destin de l'homme : apprendre à compter jusqu'à zéro⁵¹. » D'où une confirmation de la concomitance du zéro et de l'être : l'être jaillit du zéro et y replonge. Concomitance qui, loin d'être une identification, veut dire dérivation momentanée de l'être à partir du zéro. C'est que « Le non-nommé n'avait plus d'habit dans le nom // Un mouchoir de soie brûlait brûlant les astres / Et la dissipation se fit immémoriale / Dans les galaxies qui, d'un torchon, disparaurent / Le nu, l'un fut le seul. Il ne fut pas, il fut⁵² ». Par conséquent, on peut considérer que l'être, la parole ontologique étincelante, est le nu, l'un né du nul, du zéro originel. « L'Un est le lieu symbolique de l'être, source et fin de toutes choses, centre cosmique et ontologique », lit-on dans le *Dictionnaire des symboles*⁵³. Il rappelle l'enfant de l'union alchimique, *infans* à la « parole désencombrée⁵⁴ » exprimant l'ineffable. D'où l'affirmation du poète dans un entretien avec Béatrice Bonhomme publié en 1996 :

Nos mots sont nos enfants et nous sommes les enfants de nos mots : c'est là sans doute l'équation secrète du poème qui n'est [...] qu'une remontée d'enfance, une main tendue dans la grande distance et qui, là-bas, rencontre la petite main d'un enfant qui s'en saisit. [...] Et c'est lui, l'enfant, mystérieusement retrouvé, qui sait « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». [...] C'est l'expérience qui m'importe et c'est dans l'expérience la négation de celle-ci, dans l'aval le retour amont. [...]

La nudité, qui est un retour à l'essentiel, fonde l'unité, qui est le lieu d'enracinement de l'essentiel. J'aime que la langue, par l'interversion des deux mêmes lettres, dont le dessin déjà dit l'identité inversée [nu / un], formule à sa façon mystérieusement naïve cette équation de base : plaine, plateau de l'horizontalité verticale. Comprenez qui pourra⁵⁵.

L'on peut être tenté de mathématiser la poésie de Stétié en énonçant, quoique « naïvement », ce qui suit : X est l'Inconnu ou le mystère des choses déguisées par les « mots de la tribu », pour reprendre ces termes du vers emprunté par Stétié au « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé. Celles-ci sont dispersées dans l'univers démesuré. La fonction poétique est de faire tendre X vers l'Unité pour rassembler les éléments épars. Considérons que le Néant = 0 et que l'Être = 1, l'équation « limpide » s'écrit alors : $X - 1 = 0$ car tout X dépourvu de l'Être est Néant. Or quand X tend vers 1, la parole (fonction

50. Salah Stétié, *Pensées pour soi*, op. cit., p. 14.

51. *Ibid.*, p. 20.

52. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 42.

53. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1137.

54. Salah Stétié, *Pensées pour soi*, op. cit., p. 94.

55. Salah Stétié, *La Parole et la preuve*, Saint-Nazaire, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, 1996, p. 169-170 et p. 173.

de X) touche à sa limite qui est 0. Autrement dit, $\text{Lim } F(X) = 0$ quand $X \rightarrow 1$. Ce qui se confirme aussi en dérivation : la dérivée de X est 1, celle de 1 est 0. X demeure ainsi le lieu de la parole primitive. Et si l'on assimile le vide poétique à celui de la théorie des ensembles, on obtient également : $X \cup \emptyset = X$ et $X \cap \emptyset = \emptyset$. Union et intersection entre l'Inconnu et le Vide seraient périodiques et cycliques en poésie, représentant le clair-obscur.

Délaissons ces considérations et revenons au poème « L'ombre évanouie du zéro⁵⁶ » qui mentionne outre les vers déjà cités : « Le cœur anéanti, le cœur exista-t-il / Et la chimie du cœur / Et la fabrique abandonnée du cœur. » Le mot « cœur » répété quatre fois dans trois vers nous pousse à l'associer à la quête poétique au bout de laquelle il semble justement « anéanti ». On pourrait relier ces occurrences avec le poème « L'équation limpide » qui évoque l'esprit : « Dans le miroir invisiblement il se mire / Et se démire, ainsi l'algèbre fond / Avant de s'évanouir dans le zéro. » D'après Titus Burckhardt, « le cœur représente la présence de l'Esprit sous son double aspect (Connaissance et Être), car il est à la fois l'organe de l'intuition (**al-kashf** = dévoilement [...]) et le point d'identification (**wajd**) avec l'Être (**al-wujûd**). Le point le plus intime du cœur est appelé le mystère (**as-sirr**)⁵⁷. » Dans le poème « L'autre rive », Stétié affirmait déjà :

Je suis amoureux, mais de quel invisible ?
Et pourtant avec le cœur je le vois
[...]
Les colombes de l'amour lient les étoiles
Et les colombes disparues, le vide est plein⁵⁸

Le poète fait le vide en soi-même pour « se libérer du tourbillon des images [...], pour ne plus éprouver que la soif de l'absolu. C'est, selon Novalis, *le chemin qui va vers l'intérieur*, la voie de la vraie vie⁵⁹ ». Reprenons ici ce qu'a dit Adonis à propos de Stétié : « [S]on projet est la vision, non le voir. C'est un projet de préhension globale de l'univers à travers l'instant d'une fulguration. » Il convient de signaler en passant que Salah Stétié utilise souvent le

56. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 74.

57. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 306.

58. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 50.

59. Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1167. Et au risque de trop extrapoler, il est intéressant de signaler que l'arcane nommé le Mat, le seul dépourvu de numéro, « veut dire la limite de la parole, l'au-delà de la somme qui n'est autre que le vide, la présence dépassée qui devient absence [...]. Le Mat n'est pas le néant, mais la vacuité du **fana** des soufis, lorsque plus aucun avoir n'est nécessaire, la conscience de l'être devenant celle du monde, de la totalité humaine et matérielle dont il s'est détaché pour aller plus avant. S'il est le vide, c'est celui qui sépare le cycle accompli du cycle qui va commencer » (*ibid.*, p. 715). Ce qui équivaut à la notion de pause dans la poétologie de Celan.

mot « figure », remplaçant parfois le terme « image ». Il s'agit de la « Figure » novalisienne à propos de laquelle Stétié dit :

Il me semble évident que cette figure, dont les éléments disparates deviennent représentatifs et même symboliques d'un certain ordre de l'univers, est un autre nom du poème. Car le poème lui aussi se saisit d'éléments en apparence disparates qui, à travers un *tissage obscur*, en viennent à s'organiser en une figure d'unité. La poésie est en effet ce qui permet à l'unité, toujours poursuivie, jamais atteinte, d'exister à travers quelques mots et peut-être pour quelques instants – ne serait-ce que le temps de la lecture d'un poème⁶⁰.

Le tissage est opéré dans le poème « L'autre rive » par les « colombes de l'amour », alliées de la parole, avant leur disparition. Elles réapparaissent dans un autre poème où elles semblent commandées par l'enfant-poète, ce « fils de la parole » :

Qui s'entremêle avec sa nuit de larmes
Qui ne sont larmes mais traversée de son cœur
Suspendu dans le néant de la nuit vive

Cent jardins de convergence en un point nul
Où la couleur est préparée par la neige
Indiquée par son index aux colombes
Chacune ayant dans son bec un peu de flamme

Elles se dispersent, se rassemblent puis meurent
En s'égarant dans les murs du vent d'ombre
Il efface avec sa non-main le tout
Qui n'est jamais le tout jasmin du nombre
S'absorbant dans la ruée du rien qu'Il⁶¹

Effectivement, chaque poème est une variante, toujours paradoxalement originale et inouïe, reprenant l'itinéraire de la quête poétique. Il consiste en un cadre de page blanche au cœur duquel quelques mots tissent « l'épars, l'indivisible », pour reprendre ce titre d'un poème d'Yves Bonnefoy.

Ceci rejoint encore les mathématiques si l'on suit Cédric Villani qui, outre l'abstraction, apparente

la démarche mathématique à la démarche poétique pour une autre raison : son ambition de recréer un univers – un univers portatif, que l'on emporte avec soi ou que l'on invoque dans son cerveau. Le mathématicien transforme le monde extérieur en quelques équations, qu'il pourra garder en tête avant de travailler sur papier, de la même façon qu'un poème recrée un monde dans l'espace restreint de quelques strophes, permettant aux lecteurs de se l'approprier⁶².

60. Salah Stétié, *Fils de la parole*, entretiens avec Gwendoline Jarczyk, Paris, Albin Michel, 2004, p. 72.

61. Salah Stétié, *Le Mendiant aux mains de neige*, op. cit., p. 82.

62. Cédric Villani, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, op. cit., p. 41.

Nous voudrions toutefois manifester une certaine réserve quant au choix des verbes « recréer » et « transformer », leur préférant le verbe « saisir » au double sens du terme. Salah Stétié précise d'ailleurs :

En effet l'équation Vie égale Poésie est bien évidemment la mienne, depuis toujours. [...] Il s'agit, à travers l'ensemble des offrandes que nous fait la vie, certaines heureuses, d'autres chagrines ou malheureuses, d'aller là où la parole allume une lampe et, autour de cette lampe qui nous retire à la confusion universelle, de voir subordonner pour le peu de temps que nous l'habitons la violente chambre cosmique. Poète est celui qui voit double : il voit les choses et, simultanément, il voit leur ombre limpide dans le plus noir d'un miroir paradoxal⁶³.

Nous retrouvons ici le symbolisme du miroir interprété brièvement plus haut. Ajoutons que dans ses entretiens avec David Raynal et Franck Smith, le poète déclare : « [M]on rapport au monde est une espèce de *réfraction*⁶⁴. » Il affirmait déjà, dans son entretien avec Marie Ginot (1994) :

J'entends interroger l'origine, je veux interroger les fins dernières afin de trouver mon sens et, à travers ce sens en moi, tel sens possible, ou probable, du monde et de l'être-au-monde. [...] une traversée du miroir pour arriver à ce que la philosophie arabe appelle le « joyau de l'Être », qui anime toute ma recherche, qui aime toute ma quête⁶⁵.

Ce qui exprime et résume la quête ontologique dépassant les reflets des apparences.

À travers tout ce qui précède, nous avons essayé d'explorer l'imaginaire poétique de Salah Stétié à la lumière des signes et des figures mathématiques qui parsèment quelques-uns de ses écrits. Cette interprétation symbolique finit par associer les figures géométriques et les données algébriques que le poète convoque dans son écriture avec d'autres éléments culturels dans sa tentative de dire son expérience et d'exprimer son être au monde. Leur convocation n'est pas à envisager comme lutte contre la pensée conceptuelle, ni comme garantie d'une certaine rigueur de la parole. Le poète les métaphorise, mathématisant ainsi le réel pour mieux le saisir. Enfin, ayant éclairci un tant soit peu une parole jugée mystique et infigurable, nous ne trouvons pas mieux que cette pensée de Stétié pour clore notre propos :

La poésie est un *hic et nunc*. Venue de nulle part, elle ne va nulle part. Tant qu'elle demeure avec nous, elle nous fait savourer cet inconnu, notre cœur⁶⁶.

63. Salah Stétié, « Sur la poésie » [en ligne], texte d'une conférence donnée en Inde en décembre 2011 [<http://salahstetie.net/?p=98>].

64. Salah Stétié, *Saufreureur*, entretiens avec David Raynal et Frank Smith, Grigny, Paroles d'aube, 1999, p. 42.

65. Salah Stétié, *La Parole et la preuve*, op. cit., p. 128.

66. Salah Stétié, *Pensées pour soi*, op. cit., p. 100.

Références

- ADONIS, « Le signe de feu ou une esthétique du désert » [1984], dans Paule PLOUVIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 141-149.
- BONHOMME, Béatrice, « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation », dans Béatrice BONHOMME et Gabriel GROSSI (dir.), *La Poésie comme espace méditatif?*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 283-296.
- CELAN, Paul, *Renverse du souffle*, traduit et annoté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- CHEVALIER, Jean (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter (Bouquins), 2019 [1969].
- DE MANDIARGUES, André Pieyre, *Écriture ineffable* [1988] précédé de *Ruisseau des solitudes* [1968] et de *L'Ivre Ciel* [1979], suivi de *Gris de perle* [1993], édition établie par Claude Leroy, Paris, Gallimard (Poésie), 2010.
- KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas, *Le Jeu d'or. Figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XVII^e siècle*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997.
- OUELLET, Pierre, *La Pensée hèle : Autopsie de l'esprit*, Montréal, Nota bene, 2018.
- STÉTIÉ, Salah, *Pensées pour soi*, accompagné par Philippe Favier, Bruxelles, La Petite Pierre (La Pierre d'Alun), 2019.
- , *Le Mendiant aux mains de neige*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2018.
- , *L'Extravagance : mémoires*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2014.
- , *Sur le cœur d'Israël*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2013.
- , « Sur la poésie » [en ligne], texte d'une conférence donnée en Inde en décembre 2011 [<http://salahstetie.net/?p=98>].
- , « Soleil Noir », *Nouvelles de l'estampe*, n° 231 (2010), p. 44-47 [texte mis en ligne le 16 mars 2014 sur le site Internet du poète : <http://salahstetie.net/?p=229>].
- , *En un lieu de brûlure. Œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont (Bouquins), 2009.
- , *Culture et violence en Méditerranée*, Paris, Imprimerie nationale, 2008.
- , *Fluidité de la mort*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2007.
- , *Fils de la parole*, entretiens avec Gwendoline Jarczyk, Paris, Albin Michel, 2004.
- , *Fiançailles de la fraîcheur*, Paris, Imprimerie nationale (La Salamandre), 2003.
- , *Sauf ferreur*, entretiens avec David Raynal et Frank Smith, Grigny, Paroles d'aube, 1999.
- , *La Parole et la preuve*, Saint-Nazaire, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, 1996.
- , *L'Ouvraison*, Paris, José Corti, 1995.
- , *André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1978.
- VILLANI, Cédric, *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, Paris, Flammarion (Champs sciences), 2018.



Cryptographie et poésie : dimensions mathématiques dans *Incendies* et *Ciels* de Wajdi Mouawad

CATHERINE KHORDOC

La guerre, l'exil, la mémoire, le trauma, la généalogie : des thèmes prépondérants dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, qui, sans surprise, ont fait couler beaucoup d'encre, étant donné l'intérêt que ses pièces suscitent tant auprès du public que des chercheurs. Ce n'est pas le cas, par contre, en ce qui concerne le recours aux mathématiques et plus généralement aux sciences, dans plusieurs pièces, phénomène dont la signification est toutefois considérable. Ne serait-ce que les noms des compagnies de théâtre de Mouawad, qui témoignent d'emblée de l'importance accordée aux mathématiques : au Québec, la compagnie nommée « Abé carré cé carré », alors que le nom de la compagnie en France, « Au carré de l'hypoténuse », font toutes deux allusion au célèbre théorème de Pythagore. En outre, le dramaturge d'origine libanaise déclare que *Ciels*, la dernière pièce de la tétralogie *Le Sang des promesses*, constitue le « cri hypoténuse » qui relie les trois premières pièces¹. S'il ne faut pas accepter l'expression dans son sens littéral, puisque l'hypoténuse relie en principe les *deux* côtés de l'angle droit d'un triangle rectangle², et non pas trois « côtés » que représenteraient les trois premières pièces, force est de constater que les mathématiques présentent pour Mouawad un point d'ancrage à son travail créatif. La dimension mathématique de l'œuvre de Mouawad ne saute pas nécessairement aux yeux lorsqu'on assiste à la représentation d'*Incendies* ou de *Ciels*, mais un regard plus attentif, par l'entremise d'une étude des textes de certaines pièces, révèle que les mathématiques y laissent une empreinte indélébile. L'inscription d'éléments mathématiques – personnages, théorèmes, chiffres, codes, allusions – sous-tend la charpente des intrigues des pièces *Incendies* et *Ciels*, entraînant de fait une

1. Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses : puzzle, racines, et rhizomes*, Arles, Actes sud / Leméac, 2009. *Le Sang des promesses* est composé des pièces suivantes : *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009).

2. Voir la préface de *Ciels* qui s'intitule « Le cri hypoténuse » ; Wajdi Mouawad, *Ciels*, Arles, Actes sud / Leméac, 2009.

réflexion sur la création artistique et les rapports qu'elle entretient avec d'autres savoirs tels que les mathématiques et les sciences.

Relativement peu fréquente dans la sphère littéraire, la rencontre des mathématiques et de la littérature évoque souvent, surtout parmi les spécialistes de la littérature française, les travaux de l'Oulipo³ et les œuvres produites à partir de l'élaboration de contraintes basées sur des principes mathématiques. Or, ni cette étude ni l'œuvre de Mouawad ne s'insèrent dans la lignée oulipienne, l'inscription des mathématiques dans la littérature ne relevant pas exclusivement du domaine de l'Oulipo. Il est certes intéressant et fructueux d'examiner comment certaines œuvres littéraires non-oulipiennes introduisent des éléments mathématiques et, pour reprendre les mots de Mairéad Hanrahan, de se pencher sur ce qu'elles « font (avec, aux mathématiques) sur les plans thématique ou structurel⁴ ». À l'instar des propos de Hanrahan, l'inscription mathématique, que celle-ci soit implicite ou explicite, impose une interprétation, voire une *lecture* qui tente d'en élucider la signification⁵.

Parmi les quatre pièces qui constituent le cycle *Le Sang des promesses*, la première, *Littoral* (1999) ne présente pas d'éléments mathématiques explicites. En ce qui concerne la troisième pièce, *Forêts* (2006), il semble que Mouawad aurait eu initialement l'idée de fonder l'histoire sur un principe mathématique. Dans le volume *Le Sang des promesses: puzzle, racines, et rhizomes* (2009) où sont partagés des fragments, des notes, des extraits de demandes de subvention, Mouawad précise que les trois guerres représentées dans *Forêts* pourraient être assimilées aux trois côtés d'un triangle.

Le théorème de Pythagore. Largeur, longueur et hypoténuse = trois droites = trois guerres = trois individus. $A_2 + B_2 = C_2$. Aussi, historiquement, le théorème de Pythagore sonne la mort des Dieux. Le monde est cohérent par lui-même. Une cohérence qui passe par le chaos⁶.

Or, le dramaturge n'était pas encore décidé, lorsqu'il écrivait ces notes, si ce « paramètre » ferait partie ou non de l'histoire⁷. Si en effet, l'intrigue de *Forêts* traverse trois guerres et quatre générations, le principe pythagorien sur lequel repose cette troisième pièce n'y est pas rendu explicite. Or, dans les deux pièces analysées ici, soit les deuxième et quatrième pièces – *Incendies* (2003) et *Ciels* (2009) respectivement –, les assises mathématiques sont explicites et exigent que l'on s'y attarde. Les mathématiques sont inscrites par le truchement de per-

3. L'Ouvroir de littérature potentielle, fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau 1960. Voir, dans le présent dossier, en particulier la contribution de Natalie Berkman.

4. Mairéad Hanrahan, « Editor's Introduction » [en ligne], *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 4 [https://doi.org/10.3828/jrs.7.3.1]; je traduis.

5. *Id.*

6. Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, *op. cit.*, p. 65

7. *Id.*

sonnages mathématiciens, de thèmes et de mises en situation, mais ce qui prime c'est de tenter de déceler la signification de ce recours aux mathématiques. Cette inscription des mathématiques – et aussi, plus généralement des savoirs scientifiques, comme on le constate d'ailleurs dans *Tous des oiseaux*, pièce plus récente parue en 2018⁸ – fait partie intégrante de la poétique de Mouawad, et la signification qui en découle contribue à une tentative de rétrécir l'écart qui sépare trop souvent, et de surcroît trop rigide, les mathématiques et la littérature, ou en d'autres mots, les savoirs considérés d'une part objectifs, vérifiables et utilitaires et, d'autre part, subjectifs et esthétiques, pour ne pas dire « inutiles ». Or, cette division entre ce qui est soit objectif et utile, soit subjectif et élégant (partant, inutile), n'est pas aussi évidente et indubitable que certains le suggèrent et il y a lieu de percevoir les articulations entre mathématiques et poésie, comme le souligne Hanrahan citant Jean d'Alembert :

A related point often stressed is the similarity of the creative process in mathematics and art. Already in his « Discours préliminaire » [...] to the Encyclopédie (1751) [...], Jean d'Alembert, a mathematician particularly close to the writers of his epoch, asserted that « L'imagination, dans un géomètre qui crée, n'agit pas moins que dans un poète qui invente »⁹.

Mouawad contribue à son tour, comme je le montrerai, à mettre en valeur que cette opposition entre mathématiques et art n'en est pas une.

Précisons par ailleurs que ce sont les textes de ces pièces, plutôt que les représentations théâtrales, qui feront l'objet de cette étude. Si le texte et la représentation d'*Incendies* mettent tous deux en scène les mathématiques, leur signification n'est peut-être pas flagrante aux yeux des spectateurs qui seraient davantage captivés par les éléments de l'intrigue, soit l'enquête des jumeaux Jeanne et Simon à la recherche de leur père et de leur frère, et les épreuves que vit leur mère pendant une guerre civile, avant leur naissance dans des conditions horribles. Comme le constate pertinemment Anne Ubersfeld, « même si par impossible la représentation “disait” tout le texte, le spectateur, lui, n'entendrait pas tout le texte¹⁰ ». Je privilégie ainsi le texte car, même si les représentations ne gommant en aucun cas les aspects mathématiques de ces pièces, le rythme et le temps de la représentation ne permettent pas l'attention minutieuse qu'exige une analyse de la portée de l'inscription des chiffres, des formules, des graphes et des théorèmes. Le texte publié accorde, à ceux qui s'y intéressent, le loisir de réfléchir à « l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) du texte littéraire », pour emprunter encore une fois à

8. Wajdi Mouawad, *Tous des oiseaux*, Arles, Leméac / Actes sud, 2018.

9. Mairéad Hanrahan, *art. cit.*, p. 2, qui cite d'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, introduction de Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000 [1751], p. III.

10. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 16

Ubersfeld¹¹. Cela est d'autant plus vrai pour la dimension mathématique, qui exige un regard un peu plus perspicace étant donné le caractère insolite de celle-ci.

Pièce phare de Mouawad, *Incendies* est jouée sur les scènes du Québec, du Canada, de la France et ailleurs dans le monde, a été traduite en une dizaine de langues et finalement, en 2010, adaptée au cinéma par Denis Villeneuve. Si la guerre civile – présumée la guerre du Liban¹² – et les enjeux de la mémoire et du trauma ont retenu l'attention de la critique, les éléments mathématiques qui y sont tissés sont incontournables. À la suite du décès de leur mère, Jeanne et son frère jumeau Simon mènent, parfois contre leur gré, une enquête pour retrouver un père et un frère inconnus. Doctorante en mathématiques, Jeanne met en œuvre ses connaissances approfondies pour mieux saisir l'ampleur du défi qu'elle doit affronter. Lors d'un cours, Jeanne présente la théorie des graphes à ses étudiants, scène qui a le double effet d'expliquer cette théorie tout autant au public et aux lecteurs qu'aux étudiants fictifs. À l'aide d'une comparaison simple et claire, elle explique qu'un polygone pour lequel on voudrait déterminer un graphe de visibilité ressemble à une maison dans laquelle vivent les membres de la famille, où chacun se trouve dans un des angles du polygone ou de la maison ; il s'agit de tracer des arcs entre les membres de la famille qui peuvent se voir pour trouver le graphe de visibilité du dit polygone.

Pour Jeanne, cette leçon de mathématiques se transforme du coup en un enjeu personnel. En divulguant l'existence d'un père et d'un frère inconnus, le testament de sa mère lui fait comprendre qu'il est désormais impossible de conceptualiser le graphe de visibilité de sa propre famille, puisqu'elle ne connaît pas l'identité ni même le nombre exact de personnes qui en font partie. En d'autres mots, le polygone qui représente sa famille est inexact et ne contient pas les sommets nécessaires pour pouvoir inclure tous les membres de la famille.

Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est nul et faux¹³.

La représentation que Jeanne se fait de sa famille, par le biais de la théorie des graphes, est erronée, provoquant chez elle une profonde crise d'identité qui s'avérera profondément déboussolante pour elle et son frère jumeau. Les mathématiques représentent un repère stable pour Jeanne, mais elles s'avèrent,

11. *Id.*

12. La guerre civile du Liban n'est jamais nommée explicitement dans la pièce.

13. Wajdi Mouawad, *Incendies*, Arles, Leméac / Actes sud, 2003, p. 21.

tout d'un coup, fluctuantes et inconstantes. L'analogie entre le graphe de visibilité et le mystère qui entoure la famille de Jeanne et Simon nous permet de comprendre que ce graphe constitue, au premier plan, une métaphore de la généalogie de ces deux personnages. Qui plus est, le graphe de visibilité évoqué par Jeanne est une mise en abyme de la pièce. En d'autres mots, l'intrigue principale de la pièce peut être représentée en forme condensée par le polygone que Jeanne dessine, efface, redessine, jusqu'à ce qu'elle puisse tracer définitivement le graphe de visibilité de sa famille. Il faut aussi comprendre que le frère inconnu de Jeanne et Simon ne peut, lui non plus, conceptualiser le polygone qui représenterait sa famille, encore moins le graphe de visibilité entre eux, qu'à partir du moment fatidique où ils se rencontrent pour la première et unique fois, provoquant ainsi l'effondrement de ce polygone qui représente la famille, puisque deux de ses membres, le père et le frère, ne font qu'un et que celui-ci est seul dans son angle du polygone. Comme Jeanne le dit elle-même à ses étudiants, la théorie des graphes mène « toujours vers d'autres problèmes tout aussi insolubles¹⁴ » les uns que les autres.

Une seconde conjecture joue aussi un rôle capital dans la pièce. Incapable d'exprimer à sa sœur jumelle la vérité qu'il vient juste de découvrir à propos de leur père et de leur frère aîné inconnus, Simon – boxeur qui ne s'intéresse pas aux champs d'intérêt théoriques et abstraits de sa sœur – lui demande si $1 + 1$ font toujours 2. Exaspérée, le moment n'étant pas propice aux mathématiques, Jeanne lui explique qu'il y a en effet une conjoncture démontrant qu'il est possible qu'un plus un fasse... un. Sans la nommer explicitement dans le texte, Jeanne explique ce qu'est la conjecture de Collatz de la manière suivante :

Tu vas me donner un chiffre, n'importe lequel. Si le chiffre est pair, on le divise par deux. S'il est impair, on le multiplie par trois et on rajoute un. On fait la même chose avec le chiffre qu'on obtient. Cette conjecture affirme que peu importe le chiffre de départ, on arrive toujours à 1. Donne un chiffre¹⁵.

Après avoir fait quelques calculs rapidement, la vérité frappe Jeanne dans un moment de lucidité implacable et, comme sa mère plusieurs années auparavant, elle deviendra muette sous l'effet du choc. Elle comprend que le père et le frère recherchés ne sont qu'une et même personne. L'allusion au mythe d'Œdipe n'est pas gratuite, car si le père et le fils font un dans la pièce de Sophocle, il n'y a qu'un pas de plus pour comprendre qu'il en est de même dans celle de Mouawad, qui avoue d'ailleurs avoir été inspiré par Sophocle. Alessandra Ferraro suggère que le « mythe d'Œdipe, sans constituer le texte-source à partir duquel Mouawad aurait effectué une écriture "palimpseste",

14. *Ibid.*, p. 19.

15. *Ibid.*, p. 82.

s'érige, par exemple, en référence constante dans l'écriture du triptyque¹⁶». Pour Jeanne, même si cette réalisation est profondément douloureuse, elle est cependant incontestable, d'autant plus qu'elle est révélée par le truchement des mathématiques¹⁷.

Si les mathématiques ne constituent pas le thème dominant de cette pièce, elles y forment néanmoins une assise, dans le sens où la vérité concernant le passé des personnages est tout aussi inéluctable que les vérités mathématiques. Nouées à l'intrigue d'*Incendies*, les mathématiques en viennent à la métaphoriser tout en imprégnant le langage dramatique de Mouawad, dans le sens où elles expriment quelque chose de manière inédite et elliptique¹⁸. Tournant à présent mon attention sur *Ciels*, publié en 2009, la même année que sa première au Festival d'Avignon, je montrerai que dans le théâtre mouawadien, les mathématiques font incontestablement partie de sa conceptualisation de l'art dans toutes ses formes d'expression, notamment théâtrale, littéraire, visuelle.

Ciels, qui clôt le cycle du *Sang des promesses*, met en scène une branche des mathématiques particulière, soit la cryptanalyse, lorsqu'une équipe d'espions tente de décoder le sens de messages interceptés, afin de déjouer un complot terroriste international. Définie dans le Larousse comme étant l'« ensemble des techniques mises en œuvre pour tenter de déchiffrer un message codé dont on ne connaît pas la clé¹⁹ », la cryptanalyse repose sur des principes mathématiques et, dans *Ciels*, s'associe non seulement aux tâches auxquelles vaquent les espions, mais aussi à la traduction et à l'interprétation de l'art.

Il y a deux pistes que le réseau international est en train de suivre. La piste islamiste, la plus stéréotypée et donc considérée la plus probable par les autorités, suggère qu'un groupe de terroristes islamiques commettra un « attentat à l'arme chimique²⁰ » et, selon les hauts dirigeants du réseau, elle est jugée comme celle à privilégier. La seconde, dite « la piste Tintoret », était préconisée par le cryptanalyste de la cellule francophone, Valéry Masson, avant

16. Alessandra Ferraro, « Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, vol. 7 (2007), p. 44.

17. Voir l'étude de Tatiana Balkowski, « De l'un à l'un : résolution d'une équation de Wajdi Mouawad » [en ligne], *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 71 (2011), p. 109-118 [http://www.afec33.asso.fr/sites/default/files/71.pdf] ; elle s'appuie sur une approche hégélienne pour analyser la formule $1+1 = 1$.

18. Pour une étude plus approfondie de l'inscription des mathématiques dans *Incendies*, voir Catherine Khordoc, « Visibility Graphs and Blindspots: Wajdi Mouawad's *Incendies* and its Mathematical Poetics » [en ligne], *French Cultural Studies*, vol. 30, n° 4 (2019), p. 307-316 [https://doi.org/10.1177%2F0957155819861034].

19. « Cryptanalyse » [en ligne], *Dictionnaire Larousse* [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cryptanalyse/10910295?q=cryptanalyse#905890].

20. Wajdi Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 21.

son suicide. Toutefois, il est mort avant d'avoir pu expliquer pourquoi la piste Tintoret était selon lui celle qu'il fallait décoder afin de prévenir un attentat. L'arrivée de son remplaçant, Clément Szymanowski, ancien étudiant et ami de Valéry Masson, déclenche une seconde enquête, à savoir les causes du suicide de celui-ci, qui pourraient jeter de la lumière sur une des pistes terroristes à suivre. Pour ce faire, Clément devra avant tout avoir accès à l'ordinateur de son ancien mentor, qui est verrouillé à l'aide d'un code qui doit, lui aussi, être déchiffré. Bref, de multiples couches d'énigmes doivent être décryptées pour en venir à sauver de nombreuses vies à travers le monde.

Cette mise en scène du processus de décryptage se prête à un langage qui évoque les mathématiques, à l'inscription de chiffres, de symboles et de formules, et à un discours qui met sur le même plan mathématiques et art, cryptographie et poésie. Tout au long de la pièce, des mots comme « variable²¹ », « algorithmique²² », « calcul²³ », « courbe²⁴ », « cryptographie quantique²⁵ » et « hypoténuse²⁶ » truffent les répliques des personnages. Ce recours à un champ lexical lié aux mathématiques n'est pas sans rappeler l'« évocation lyrique²⁷ » dont parlait François Le Lionnais par rapport à des textes de Raymond Queneau. Il s'agit justement d'une des manières par lesquelles le texte littéraire peut intégrer des éléments mathématiques, selon Caroline Marie et Christelle Reggiani²⁸, à cela près que, dans le texte de Mouawad, il marie effectivement le langage mathématique et la poésie. J'y reviendrai un peu plus loin.

La pièce est donc parsemée de chiffres qui renvoient à l'âge potentiel des terroristes, aux années et aux dates, aux chapitres et versets de la Bible et à des messages codés en chiffres. Très souvent, ce sont les chiffres mêmes qui sont imprimés dans le texte, plutôt qu'écrits en lettres, mettant en évidence justement les propriétés mathématiques de la pièce, l'effet de cette distinction graphique étant réservé au texte publié de la pièce. Les lettres d'un message codé sont aussi traduites par des chiffres, permettant ensuite de décoder le message, comme nous le voyons dans le passage ci-dessous, qui suit un bloc incompréhensible de 541 lettres placées l'une à la suite de l'autre sans espaces pour diviser les mots :

21. *Ibid.*, p. 49.

22. *Id.*

23. *Ibid.*, p. 48.

24. *Ibid.*, p. 53.

25. *Ibid.*, p. 61.

26. *Ibid.*, p. 57.

27. Cité dans Caroline Marie et Christelle Reggiani, « Portrait of the Artist as a Mathematician » [en ligne], *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 104 [<https://doi.org/10.3828/jrs.7.3.101>].

28. *Id.*

Un bloc de 541 lettres. La série de chiffres 5.4.1 est une première clef. En partant du bloc, compter 5 et extraire la lettre, puis compter 4 et extraire la lettre, puis compter 1 et extraire la lettre, et recommencer l'opération autant de fois que nécessaire. 162 lettres demeurent²⁹.

Ce passage est suivi d'un autre bloc de 162 lettres, celles qui restent après l'opération décrite ci-dessus, presque aussi incompréhensibles que le premier bloc, même si on peut repérer ici et là quelques mots. Ce passage n'est pas sans rappeler les opérations d'arithmétique que Jeanne associe à la conjecture de Collatz dans *Incendies*, dont le résultat mène irrémédiablement à 1. Toujours pour souligner l'aspect visuel et langagier qui relève des mathématiques, une série de formules, de symboles, de chiffres, de mots et d'opérations figure à la scène 12, intitulée notamment « Cryptanalyse », pour montrer que Clément parvient finalement à déverrouiller l'ordinateur de Valéry. Soulignons d'ailleurs l'imbrication du mot « douleur », dont la teneur poétique ne fait pas de doute, aux chiffres et aux symboles, suggérant non seulement un rapport d'équivalence entre poésie et mathématiques, mais aussi, l'exigence que tous deux imposent dans leur décodage ou leur interprétation³⁰.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Douleur Douleur sans espace.

$$L_k = \frac{\sum_{i=1}^{k-1} (L_i + \frac{1}{\text{DOULEUR}^k})}{\prod_{i=1}^{k-1} a_i} \oplus \left(\frac{a^k + k}{(\text{DOULEUR}^2 - T_k + A_k) + 13z} \right)$$

avec $k \in \mathbb{Z} \pmod{5,4,1}$

Clément tape sur le clavier de son ordinateur.

D × O × U × L × E × U × R × D × O × U × L × E × U × R
 4 × 15 × 21 × 12 × 5 × 21 × 18 × 4 × 15 × 21 × 12 × 5 × 21 × 18

=

816633498240000

CLÉMENT SZYMANOWSKI. 816633498240000

Il tape sur le clavier. L'opération apparaît à l'écran.

$$L_k = \frac{\sum_{i=1}^{k-1} (L_i + \frac{1}{816633498240000^k})}{816633498240000} \oplus \left(\frac{816633498240000^k + k}{816633498240000^2 - T_k + A_k} \right)$$

Le texte se décompose dans un premier temps.

Voilà! Voilà!

Les lettres se repositionnent et forment un nouveau bloc.

NICIMENIFRIMASNIENCRENIETELINNIJARDINSCHIFFRESQU
 ANDGAMPHRESYTOBMENTLESANGESPLITANTPALITPILONT
 OMBANTTOMBANTLARTDECLINELAMORTMORNEFLAQUEM
 URMURANTLIVREMOTQUIMECONCUT

Source: Wajdi Mouawad, *Ciels*, Arles, Actes sud / Leméac, 2009, p. 51.

Que cette reproduction d'un fragment de page du texte de *Ciels* soit une représentation réaliste ou non de formules mathématiques n'est pas ce qui compte ici. Comme l'affirment Caroline Marie et Christelle Reggiani, quel que soit le mode par lequel les mathématiques sont transposées dans le cadre

29. Wajdi Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 48.

30. *Ibid.*, p. 51.

littéraire, cette représentation ne peut qu'avoir un effet de trompe-l'œil³¹. Dans ce cas-ci, cette page suffit à mettre en évidence le rapport étroit entre le texte littéraire – tant sa forme que son contenu – et les mathématiques, même si celles-ci s'inscrivent en somme à la fictionnalité du texte, et n'exige pas des lecteurs un savoir mathématique, mais plutôt une appréciation ou une reconnaissance de ce rapport de complicité entre la poésie et les mathématiques.

Les chiffres qui sont le résultat de ces multiples opérations cartographient les longitudes et les latitudes de huit villes – Paris, New York, Londres, Padoue, Saint-Petersbourg, Berlin, Tokyo, Montréal – visées par le groupe terroriste. Mais reste à décoder quels lieux en particulier seront touchés et les analystes cherchent à savoir l'échelle de la carte qu'il faudrait utiliser pour déceler les points de mire menacés par les terroristes. Recours inévitable, encore une fois, aux chiffres, mais aussi, contre toute attente, à l'art de la Renaissance.

La « piste Tintoret », révélée grâce au décryptage de Clément, suggère que *L'Annonciation*, un tableau du peintre du XVI^e siècle qui donne son nom à cette piste, constitue le schéma directeur du complot terroriste. La composition du tableau, qui dépeint l'ange Gabriel annonçant à Marie qu'elle donnera naissance à Jésus³², fournit la clé qui, avec les longitudes et latitudes déjà mentionnées, permettra de déterminer précisément où dans ces villes les explosions seront déclenchées. La superposition du tableau sur un plan de ces villes en question révélera les lieux ciblés. Un des espions explique comment il y est parvenu :

J'ai regardé le tableau pour tenter d'y voir une clé située dans le plafond. Je trouve les angelots. Ils chutent sur la Vierge, ils regardent la Vierge de haut. Il faut alors regarder la ville de haut comme les angelots regardent la Vierge. En les comptant attentivement, je trouve 21 angelots. 21. J'ai essayé avec une carte dont l'échelle serait au 1/21 000^e. Ça ne donne rien de concluant. J'ai essayé alors avec une photo satellite qui montre Paris à 21 000 pieds d'altitude. Je trouve quoi ? Sur quoi tombe l'œil de Saint-Esprit [dans le tableau] ? Le musée Picasso³³.

Considérée « trop poétique³⁴ », la piste Tintoret avait été écartée par la direction générale ; or, c'est bien celle-ci qui s'avère être la bonne et Charlie Eliot Johns a trouvé l'échelle voulue : soit une photo prise à 21 000 pieds d'altitude, sur laquelle serait superposé le tableau du Tintoret. Sauf que la solution est décelée trop tardivement et les musées d'art à Paris, Londres, New York, Padoue, Berlin, Tokyo, Saint-Petersbourg et Montréal sont les sites d'explosions qui feront des centaines de morts et de blessés. L'action des terroristes est sans doute condamnable ; ceux-ci cherchaient à se venger contre ces « pays

31. Caroline Marie et Christelle Reggiani, *art. cit.*, p. 105.

32. Pour voir le tableau : *L'Annonciation* [en ligne], *Wikimedia* [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Annunciation_\(detail\)-_WGA22582.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Annunciation_(detail)-_WGA22582.jpg)].

33. Wajdi Mouawad, *Ciels*, *op.cit.*, p. 77.

34. *Ibid.*, p. 52.

[...] coupables d'avoir versé le sang des fils du siècle! Cette géographie doit être vue comme la géographie des puissances des deux premières guerres mondiales, matrices des guerres d'aujourd'hui, d'un siècle mécanique et son cortège de mort³⁵». Mais sont aussi coupables les dirigeants qui ont refusé de croire, justement, à une piste parce qu'elle était « trop fantaisiste... ce ne sont que des poèmes et des textes littéraires tournant autour d'un tableau du Tintoret évoquant l'Annonciation³⁶!». Une lecture politique d'une œuvre d'art, représentant de surcroît une thématique religieuse, demeure inconcevable pour les dirigeants de ce réseau de renseignements international, même si ces conclusions s'appuyaient sur un raisonnement, après tout, mathématique.

Aux rapprochements entre codes algorithmiques et art visuel s'ajoute aussi, dans cette pièce, la poésie. Valéry Masson, le cryptographe qui s'est suicidé, était un mathématicien passionné de poésie. C'est justement la perception de l'incompatibilité entre mathématiques, art et poésie qui pousse la direction à écarter la piste Tintoret, comme s'il était inconcevable d'aimer et de comprendre à la fois mathématiques et vers. Clément Szymanowski tente désespérément de convaincre son supérieur du contraire :

Valéry aimait les mathématiques et Arthur Rimbaud! Valéry a participé à la découverte de la cryptographie quantique tout en traduisant les poèmes de son grand-père en français! Nous avons affaire à l'un des esprits les plus éclairés que nous ayons jamais rencontrés, vous et moi! Alors si mathématiques et poésie sont compatibles, poésie et terrorisme ne sont pas incompatibles, vous m'entendez³⁷?

Ce n'est peut-être pas seulement son supérieur et la direction générale que Clément essaie de convaincre, mais plus généralement, les spectateurs et les lecteurs, à qui Mouawad montre que les champs de connaissance que sont les mathématiques et les arts ne devraient pas être perçus comme irréconciliables. Clément poursuit son explication en précisant que ce qui le liait à Valéry c'était justement les mots et les chiffres :

Parce que la singulière amitié qui nous unissait, Valéry et moi, était cousue tout entière aux mots, à leurs jeux, leurs calculs, leurs traductions en nombres, leurs métamorphoses en d'autres mots, parfois réels, parfois inventés, en tout cas toujours nouveaux, jamais pareils, qu'il nous fallait, tour à tour, trouver, chiffrer, déchiffrer, transmuier, rechiffrer, deviner pour former de nouvelles phrases. J'étais encore son étudiant et nous avions inventé entre nous une méthode de cryptage et de décryptage dont le principe consistait à marier savamment mathématique et poésie selon une démarche très précise³⁸.

35. *Ibid.*, p. 59.

36. *Ibid.*, p. 55.

37. *Ibid.*, p. 56.

38. *Ibid.*, p. 48.

La question de la traduction, en outre, n'est jamais très loin dans cette pièce, ni en fait dans les autres pièces de Mouawad, dont *Incendies* et, plus récemment, *Tous des oiseaux* (2018). La citation ci-dessus évoque justement le fait que Valéry traduisait lui-même les poèmes que son grand-père avait écrits en ukrainien. Des vers en français, traduits par la main de Valéry, constituent une des clés qui permettra à Clément de décoder la piste Tintoret, comme Valéry l'avait fait avant qu'il ne se suicide. La traduction présente, après tout, une autre forme de décryptage, afin de rendre intelligibles les mots et leur sens d'une langue à l'autre. Dans ce cas-ci, ce sont les traductions de ces poèmes qui fournissent la clé non seulement afin de comprendre certains détails de l'attentat, mais aussi la raison du suicide de Valéry. Car il s'avère que la seule autre personne, à part Valéry et Clément, à connaître l'existence de ces poèmes ukrainiens traduits vers le français est le fils de Valéry, détail qui confirme qu'il est bel et bien l'instigateur du complot terroriste. Bref, si le décodage de messages captés et d'un ordinateur verrouillé passe par des algorithmes et diverses formules mathématiques, il passe aussi irrémédiablement par les mots, la poésie et la traduction.

L'acte de traduction est par ailleurs mis en scène explicitement à plusieurs reprises, lors de réunions par téléconférence entre les différentes cellules d'espionnage. Les interlocuteurs parlent en polonais, en arabe ou en japonais, entre autres – les dialogues étant transcrits voire translittérés dans le texte dans le cas de ces deux dernières langues – pendant que Dolorosa Haché traduit leurs énoncés vers le français pour ses collègues. Notons aussi que certains des messages captés, dans des langues comme le hongrois ou l'arabe, sont truffés de chiffres: «... CONVOI NUMÉRO 7 / JE RÉPÈTE CONVOI NUMÉRO 7 [...] TRENTE-QUATRE VINGT-DEUX SEIZE ZÉRO UN / DIX HEURES INVERSÉES / JE RÉPÈTE : DIX HEURES INVERSÉES [...] ANNULATION SI CODE 33³⁹», tout comme le sont les données concernant ces messages captés, qui précisent l'heure, la date, le nombre de voix, de pays, de langues, d'individus, d'hommes et de femmes et leur âge. Le fait que les chiffres se fauillent dans des répliques qui mettent en scène la multiplicité des langues et la traduction, évoquant du même coup la mondialisation, est notable en révélant paradoxalement que si les chiffres généralement ne nécessitent pas de traduction en passant d'une langue à une autre, les chiffres et les lettres imposent toutefois des processus d'interprétation. Les chiffres et les lettres, après tout, font partie de codes que l'on apprend à déchiffrer, de manière plus ou moins cohérente. Il s'agit en effet d'un autre exemple qui appuie les propos de Hanrahan :

39. *Ibid.*, p. 20-21 ; majuscules dans le texte.

These different examples appear to offer confirmation of my hypothesis that when mathematical elements become markedly visible in a text, they have the effect of highlighting that they, like words, need to be deciphered; mathematical figures remind us that literary texts present, above all, figures of speech⁴⁰.

Le décodage de messages délibérément dissimulés dans cette pièce est d'autant plus exigeant puisqu'il suppose à la fois des connaissances mathématiques et, comme en font foi les personnages cryptanalystes, des connaissances liées à l'art et à la poésie.

Dans ces deux pièces, *Incendies* et *Ciels*, il ne fait aucun doute que les mathématiques qui y sont inscrites, que ce soit par des renvois à des théories, des conjonctures et des codes, le recours à un champ lexical ou la représentation de chiffres et de symboles, comportent une charge significative. La résolution des nœuds de l'intrigue tant dans l'une que dans l'autre passe par le truchement des mathématiques. Or, Mouawad n'en reste pas là, car le savoir mathématique dans ces pièces est intimement lié à une sensibilité artistique : littéraire, dramatique et visuelle. Ce qui est particulièrement intrigant dans ce mariage entre mathématiques et arts, c'est que Mouawad met en lumière à la fois les dimensions concrètes et objectives des mathématiques, ainsi que leurs facettes plus instables et équivoques, comme on le voit avec le décodage de messages cryptés, et surtout, esthétiques. Car, soulignons-le, les mathématiciens accordent une importance avérée aux qualités esthétiques de leurs formules et preuves. Comme le mathématicien G. H. Hardy l'affirme : « *Beauty is the first place test: there is no permanent place in this world for ugly mathematics*⁴¹. » Cette complexité, qui veut que les mathématiques soient aussi belles que vraies, est complémentaire aux exigences qui sous-tendent la création artistique. Le mathématicien et homme politique français Cédric Villani renchérit dans ses livres qu'il publie pour un grand public, dans lesquels est manifeste une sensibilité artistique qui, même si ses livres sont différents des pièces de Mouawad, tente de rétrécir l'écart entre les domaines mathématiques et artistiques. Dans le *Théorème vivant* (2012), par exemple, il décrit le travail entrepris pour prouver un théorème qui lui vaudra la médaille Fields en 2010⁴² en employant nombre de techniques qui rappellent l'écriture littéraire, telles que l'élaboration d'une intrigue et d'un registre autobiographique, le recours à des figures

40. Mairéad Hanrahan, « Literature and Mathematics: the Difference » [en ligne], *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 23 [https://doi.org/10.3828/jrs.7.3.7].

41. Cité dans Gabriele Lolli, « Mathematics According to Italo Calvino », dans Michele Emmer (dir.), *Imagine Math 2. Between Culture and Mathematics*, Milano, Springer, 2013, p. 52.

42. Il est intéressant de noter que Villani évoque le théorème de Collatz, aussi nommé le problème de Syracuse, faisant des calculs qui font écho aux calculs de Jeanne dans *Incendies*. Voir Cédric Villani, *Théorème vivant*, Paris, Grasset, 2012, chap. 30.

incluant de nombreuses métaphores, exagérations, etc., le développement de personnages principaux et secondaires (certes non fictifs) et des descriptions. Le titre de son livre publié en 2018 confirme d'autant plus ce rapprochement : *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*.

Il faudrait examiner d'autres textes de Mouawad, tant du côté de ses pièces que de ses romans, pour déterminer dans quelle mesure les mathématiques traversent son œuvre et s'il s'agit d'une volonté soutenue de marier arts, mathématiques et vérité. Un regard ponctuel nous montre qu'un personnage imaginaire dans *Assoiffés* (2007) est mathématicien et poète. *Le Poisson soi* (2011), texte en prose et en vers, est doté de passages encodés, formés de lettres et de chiffres, se faisant un écho aux codes dans *Ciels*. Finalement, il faudrait creuser un peu plus *Forêts*, la troisième pièce de la tétralogie du *Sang des promesses*, située entre *Incendies* et *Ciels*, qui, bien qu'elle ne présente pas d'éléments mathématiques à première vue, comme je l'avais déjà mentionné, est structurée selon un principe triangulaire. Si, comme l'affirme Mouawad lui-même, la cohérence du monde « passe par le chaos⁴³ », il importe de souligner que dans ces deux pièces, mais peut-être aussi plus généralement, tant l'art que les mathématiques sont nécessaires pour parvenir à la révéler.

Références

- BALKOWSKI, Tatiana, « De l'un à l'un : résolution d'une équation de Wajdi Mouawad » [en ligne], *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 71 (2011), p. 109-118 [http://www.afec33.asso.fr/sites/default/files/71.pdf].
- FERRARO, Alessandra, « Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, vol. 7 (2007), p. 41-56.
- KHORDOC, Catherine, « Visibility Graphs and Blindspots: Wajdi Mouawad's *Incendies* and Its Mathematical Poetics » [en ligne], *French Cultural Studies*, vol. 30, n° 4 (2019), p. 307-316 [https://doi.org/10.1177/02F0957155819861034].
- HANRAHAN, Mairéad, « Editor's Introduction » [en ligne], *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 1-6 [https://doi.org/10.3828/jrs.7.3.1].
- , « Literature and Mathematics: the Difference » [en ligne], *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 7-25 [https://doi.org/10.3828/jrs.7.3.7].
- LOLLI, Gabriele, « Mathematics According to Italo Calvino », dans Michele EMMER (dir.), *Imagine Math 2. Between Culture and Mathematics*, Milano, Springer, 2013, p. 49-56.
- MARIE, Caroline et Christelle REGGIANI, « Portrait of the Artist as a Mathematician », *Journal of Romance Studies*, vol. 7, n° 3 (2007), p. 101-110 [https://doi.org/10.3828/jrs.7.3.101].
- MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Arles, Leméac / Actes sud, 2018.
- , *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal, 2011.
- , *Ciels*, Arles, Actes sud / Leméac, 2009.

43. Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses : puzzle, racines, et rhizomes*, op. cit., p. 65.

—, *Le Sang des promesses : puzzle, racines, et rhizomes*, Arles, Actes sud / Leméac, 2009.

—, *Incendies*, Arles, Leméac / Actes sud, 2003.

ÜBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.

VILLANI, Cédric, *Théorème vivant*, Paris, Grasset, 2012.



Pour une lecture *queer* contrainte de *Sphinx* d'Anne Garréta : entre *clinamen* et variables sur le genre

CAROLINE LEBREC

Dans son premier roman *Sphinx*¹, Anne Garréta prend pour objet d'étude les moyens de non-expression du genre (*gender*) dans la langue française, ouvrant sur de nouveaux possibles dans les représentations identitaires et sexuées en langue française. Elle le fait à partir d'une contrainte d'écriture, la « contrainte de Turing », qui consiste à enlever « toute marque linguistique du genre qui permettrait d'assigner un sexe au personnage, au narrateur ou à l'énonciateur² ». Cette contrainte est aujourd'hui répertoriée comme contrainte oulipienne et marque ainsi une prédilection oulipienne d'Anne Garréta, élue membre de l'Oulipo en 2000, quatorze ans après l'écriture de *Sphinx*³.

La représentation du genre étant ainsi mise au cœur du roman qui nous intéresse, nous proposons d'aborder cet objet d'étude selon la perspective de la rencontre entre la stylistique de la contrainte et les études de genre. Le genre est ici entendu dans sa double articulation genre/sexe selon une perspective qui « permet de s'étendre et d'englober plus largement la question de la sexualité et du genre⁴ », au-delà donc d'une perspective binaire représentant le masculin et le féminin. Ainsi, dans l'écriture formelle de *Sphinx*, nous posons l'hypothèse que la configuration textuelle mise sous le sceau de l'énigme par l'appareil péritextuel se déploie selon une configuration de l'énigme sexuelle. Selon Christelle Reggiani, spécialiste de rhétorique et de poétique de l'écriture

1. Anne Garréta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986.

2. Anne Garréta, « Contrainte de Turing » [en ligne], site Internet *Oulipo* [<https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/contrainte-de-turing>].

3. Anne Garréta fut élue membre de l'Ouvroir de littérature potentielle à la suite de l'écriture de *Sphinx* et de sa nomination par Jacques Roubaud, avec qui elle co-signa en 2011 le roman *Éros mélancolique*. C'est elle qui signe l'entrée « Contrainte de Turing » sur le site de l'Oulipo.

4. Isabelle Boisclair, « Avant-propos », dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2002, p. 9.

à contraintes, le principe de « réticence informationnelle⁵ » est caractéristique d'une écriture de l'énigme, à la fois comme poétique onomastique de l'opacité et narration de l'obscurité. Dans *Sphinx*, l'écriture de l'énigme se déploierait en effaçant les traces du genre et de l'identité sexuée pour aller vers un discours du neutre et du non-dit, mettant en place une lecture de la représentation impossible du genre et du sexe des protagonistes principaux. Dans un premier temps, nous nous concentrerons donc sur l'écriture de l'énigme du point de vue de la performativité discursive du réseau péritextuel (titre et dédicace) pour poser une lecture *queer* qui ne cherche pas à lever l'énigme sexuelle et identitaire mais plutôt à jouer avec les possibilités offertes par l'énigme, avant de proposer que la rencontre entre la littérature à contrainte et la mathématique offre une représentation de l'énigme mise en variables, et non en certitudes. Pour cela, nous ferons appel à une autre contrainte « X prend Y pour Z », qui vient compléter la contrainte de Turing, puisqu'elles se situent toutes les deux au niveau des contraintes de représentation des personnages/instances narratrices dans le récit. De son côté, la contrainte « X prend Y pour Z » établit un « mode de présentation d'une relation entre personnages⁶ » dont nous envisageons les trois entités (X, Y et Z) comme une formule de dépassement possible de la binarité des genres, notamment par le clin d'œil métaphorique de la combinaison des chromosomes X et Y dans l'identité sexuée des personnes, mais également par le recours aux termes d'une équation mathématique à trois composantes. Enfin, nous introduirons le concept, également oulipien, du *clinamen* afin de voir comment ce dispositif contraint de la « case blanche introduite dans la structure pour conférer [une] part de jeu (au sens mécanique)⁷ » permet de rendre lisible le régime énigmatique d'un texte dont l'écriture choisit de ne pas dévoiler le genre de ses personnages, en prenant le risque de dérouter l'instance lectorale dans ses habitudes de représentation identitaire et sexuée de la composition des couples dans le genre romanesque.

Performativités de l'appareil paratextuel: « *To the Third* »

Pour Michel Charles, « l'énigme est avant tout pragmatique, car elle cherche à être résolue⁸ ». Que fait donc le lecteur d'un texte titré *Sphinx*, en sachant que la fonction de l'appareil paratextuel est de porter un discours sur et autour

5. Christelle Reggiani, « Poétiques du secret », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2007, p. 12.

6. Jacques Roubaud, « La mathématique dans l'œuvre de Raymond Queneau », dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1981, p. 50.

7. Christelle Reggiani, « Case aveugle, *Clinamen*, mauvaise foi », *Poétiques oulipiennes: la contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2014, p. 56.

8. Dominique Raymond, « Lecture de la contrainte, lecture de l'énigme », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme, op. cit.*, p. 280.

du texte, dont le titre est littéralement, le « nom du livre⁹ » ? Se retrouvant aux quatre emplacements rendus obligatoires par le format éditorial : « La première de couverture, le dos de couverture, la page de titre, et la page de faux titre¹⁰ », nous pouvons même dire qu'il en représente le discours principal, en tant qu'élément péritextuel le plus visible.

Mis sous le sceau de l'énigme par son titre, le texte de Garréta se dote aussi d'une dédicace : « *To the Third* ». Pour Gérard Genette, en tant que « citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre¹¹ », la dédicace consiste à « faire l'hommage d'une œuvre ou d'une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre¹² ». Sa fonction est « performative, puisqu'elle constitue à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire¹³ ».

Tout d'abord la formule en anglais marque un changement de code linguistique qui performe alors une double énigme : celle de la langue et celle d'une certaine forme d'agrammaticalité, les deux inscrivant le travail de la langue au cœur du travail d'écriture. Par agrammaticalité, nous entendons le fait que la formule dédicacée est exprimée par un groupe nominal dont on a enlevé le noyau central, à savoir le nom, au profit de son adjectif (*third*) à la suite de la formule dédicataire (*to*). Littéralement : au troisième. Cet évitement du nom après « *third* » laisse un vide interprétatif qui ouvre une prolifération des possibles interprétatifs. En effet, de quel troisième s'agit-il ?

Face à cette énigme, nous aimerions proposer une lecture *queer* qui ouvre vers le questionnement des possibles, plutôt que sur une vérité référentielle, en cela que la théorie *queer* dépasse la notion de catégories et autorise une interprétation qui colle à la contrainte de Turing ou effacement de l'expression du genre et de ses conséquences sur la représentation identitaire/sexuée de ses protagonistes :

Queer theory has introduced the notion of the movement and fluidity, so that rather than being trapped by these identity categories, we can circulate freely within and through them⁴.

Si nous interprétons la logique de résistance sémantique ancrée dans la formule dédicacée et sa performativité discursive opaque de type énigmatique, nous voyons aussi que « *To the Third* » résiste également à la catégorie genettienne de « dédicataire », c'est-à-dire à qui est ici dédiée la dédicace, et donc par extension, le texte. Pour *Sphinx*, s'agit-il d'une dédicace à une personne

9. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1986, p. 83.

10. *Ibid.*, p. 69.

11. *Ibid.*, p. 147.

12. *Ibid.*, p. 120.

13. *Ibid.*, p. 137.

14. Annabel L. Kim, *Unbecoming Language: Anti-Identitarian French Feminist Fictions*, Columbus, The Ohio State University Press, 2018, p. 163-164.

ou à un groupe? S'agit-il d'une personne qui se représente par une identité plurielle? Peut-être tout cela à la fois. L'adjectif qui a abandonné son nom laisse à l'instance lectorale le soin de compléter le blanc laissé par l'absence du noyau central du groupe nominal, à savoir le nom, au profit de son adjectif. Ancré dans une lecture des possibles, le procédé devient politique en faisant « s'écrouler la "prison du binaire" pour que puisse se déployer l'"expansion infinie" du sens¹⁵ », pour reprendre la terminologie barthienne.

Du côté des études de genre, cette problématique est désignée chez Cheshire Calhoun, sous la catégorie du troisième sexe ("*third sex*") :

With the lesbian not-woman enter the gay man, the heterosexual and gay male transvestite, the male-to-female transsexual, the male lesbian and the like – this time not as men or imitation of women but as the third term between gender binaries: the third sex, the not-man, not-woman¹⁶.

Comment l'expression de cette troisième catégorie d'identité sexuée se fera-t-elle dans la langue française, reconnue comme une des langues les plus générées parmi les langues romanes¹⁷ ?

Dans un entretien, Garréta a indiqué que son roman était un hommage à l'écriture expérimentale de Monique Wittig, une des premières à s'attaquer à la manière dont on représentait le genre dans la langue :

Monique Wittig est un écrivain extrêmement important pour moi. Elle a rendu possible en quelque sorte mon premier roman, *Sphinx*, qui tentait de prendre littéralement en compte ce qu'elle signifie quand elle dit qu'il faut éliminer, détruire la marque du genre dans la langue, et que ceci ne peut se faire que dans l'exercice même de la langue¹⁸.

Les expérimentations de Wittig ont porté sur l'expression d'un « genre féminin universel », comme métaphore et métatextualisation de son idéologie de la représentation de la lesbienne en tant que non-femme, selon la notion de femme telle qu'elle est définie par la culture dominante cis-hétérocentrée¹⁹. De

15. Isabelle Boisclair, « Avant-propos », dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre, op. cit.*, p. 17.

16. Calhoun Cheshire, « The Gender Closet: Lesbian Disappearance under the Sign "Women" », dans Martha Vicinus (éd.), *Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 228.

17. Levi C. R. Hord. « Bucking the Linguistic Binary: Gender Neutral Language in English, Swedish, French and German » [en ligne], *Western Papers in Linguistics / Cahiers linguistiques de Western*, vol. 3 (2016) [https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/wpl_cdw/article/view/1966/456].

18. Anne F. Garréta, « Wittig, la langue-le-politique », dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (éd.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 25.

19. Eva Feole, « Le déchainement littéraire: *Sphinx* d'Anne Garréta et *Le Corps lesbien* de Monique Wittig » [en ligne], *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 12 (2016), p. 110-119 [<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.11/1034>].

son côté, Garréta, stimulée par la contrainte de Turing et par le travail expérimental de Wittig, va pousser l'exercice en supprimant la marque des genres dans la langue. Les modalités de ce procédé ont été démontrées en détail par la critique, notamment dans les études de Monika Fludernik (1999) et de Gill Rye (2000)²⁰, qui mettent l'effort critique sur les procédures d'élimination du genre dans la langue française, traduisant chacune, à des niveaux différents, une lecture critique qui cherche à lever l'énigme du genre en projetant des intentions de lecture sur le genre des protagonistes. Chercher à lever l'énigme de l'identité sexuée des protagonistes par les mécanismes de non-représentation du genre dans la langue française est en effet une lecture possible du roman, comme l'a constaté Garréta :

Le résultat intéressant du test, (qui n'est au fond qu'un test de Turing), est que d'abord les gens ne remarquent pas l'absence des marques du genre. Ils les projettent systématiquement, comme si pour lire une histoire, en effet, il leur était nécessaire d'attribuer une identité sexuelle aux personnages [...]. Second résultat : il n'y a pas d'uniformité dans les projections, les lecteurs n'ont pas tous lu la même histoire mais les *quatre* possibilités ont été systématiquement représentées dans la réception critique du livre [...]. C'est ça le jeu dangereux. Faire la preuve empirique, expérimentale, non seulement de la contingence du genre, mais de son inanité ou de son insignifiance comme catégorie²¹.

En effet, si l'efficacité critique des études de Fludernik et de Rye permet de révéler les modalités d'effacement du genre dans la langue, elles se désintéressent pourtant de l'écriture à contraintes. Nous résumerons ces procédures ici avec l'étude plus récente d'Eva Feole sur cette question critique dans le texte de Garréta et selon sa filiation avec Wittig :

Aucun pronom personnel ne sera utilisé à la *troisième* personne, tout comme les participes passés n'apparaîtront que dans leur forme neutre, c'est-à-dire inchangés par rapport au féminin et au masculin du sujet²².

Il s'agit donc de la disparition de la troisième personne, majoritairement responsable des marques du genre dans la langue française, au profit d'une écriture neutre, qui enlève toute trace du genre, là où Wittig avait fait du genre féminin le genre premier. La dédicace « *To the Third* » serait alors complétée par ce qui a

20. Monika Fludernik, « The Genderization of Narrative », dans John Pier (éd.), *Recent Trends in Narratological Research*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 1999, p. 153-175 ; Gill Rye, « Uncertain Readings and Meaningful Dialogue : Language and Sexual Identity in Anne Garréta's *Sphinx* and Tahar Ben Jalloun *La nuit sacrée* », *Neophilologus*, n° 84 (2000), p. 531-540.

21. Eva Domeneghini, « Entretien avec Anne F. Garréta » [en ligne], *Ecrits-vains*, 2000 [<http://cosmogonie.free.fr/interview.html>] ; nous soulignons et nous reviendrons sur le terme « quatre ».

22. Eva Feole, *art. cit.* ; nous soulignons.

disparu dans le texte : l’effacement de la troisième personne grammaticale, ainsi que la représentation identitaire et sexuée qu’elle permet de projeter sur les protagonistes. Selon nous, si la contrainte de Turing permet une lecture de l’énigme du genre, le procédé choisi de l’effacement des traces du genre appelle plutôt un modèle de lecture qui permet de questionner ce qui est réellement en jeu ici, à savoir le fait que l’instance lectorale (critique ou pas) continue de chercher une réponse à l’énigme textuelle au sein de l’idéologie de la binarité des genres, alors que ce n’est pas là où le texte l’emmène puisque les marques du genre y ont été effacées. Dans le cas d’une lecture rendue ludique par la contrainte²³, il ne s’agit donc pas de chercher l’effacement de ce qui a été enlevé, mais d’aller là où le texte contraint nous emmène, en tant qu’instance lectorale, donc au-delà des questions de représentation des personnages par le genre. Le ludique étant envisagé ici selon le concept de Jacques Henriot qui en fait un terrain de déductions hypothético-logiques, selon les marques combinées d’une conduite ludique, entre savoir et pratique, autrement dit, ce qui est là, dans le texte, comme protocole d’écriture contrainte et comme programmation lectorale, et ce que l’instance lectorale en fait²⁴.

De fait, dans *Sphinx*, une lecture qui cherche à lever l’énigme du genre peine à aboutir à la question de l’énigme du texte soulevée par la dédicace. En effet si celle-ci pose l’éventualité d’un troisième concept, il reste à définir à quel nom associer l’adjectif « troisième » et à accepter d’évoluer dans le monde ludique, ici sous les modalités de l’abstrait et de l’opaque du régime énigmatique du texte, et non dans la quête de la certitude de sa résolution. Nous proposons donc une lecture *queer* d’un texte, en tant qu’« idéologie du genre (traditionnelle, patriarcale, subversive, féministe, postmoderne, *queer*)²⁵ », qui « [autorise] une subjectivité qui se considère non-binaire à [s’]approprier [un texte]²⁶ ». Ainsi, l’absence de noms pour désigner les protagonistes principaux, l’instance narratrice « je » et l’objet de son amour A***, est un fort indice métatextuel que le nom n’est, dans ce roman, pas là pour identifier le(s) genre(s), mais plutôt pour donner la voix à des personnes qui se définissent hors des catégories du genre, ce que l’on pourrait désigner sous le concept *queer* du « postidentitaire » :

23. Caroline Lebec, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique*, New York, Peter Lang, 2020.

24. Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989.

25. Isabelle Boisclair, « Avant-propos » dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre, op. cit.*, p. 13.

26. Stéphane Girard, « Identités de position queer dans la musique populaire du Québec », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (éd.), *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2020, p. 448.

Tout en paraissant revendiquer des identités, ces mouvements [gais, lesbiens, féministes radicales, trans et intersexes] appellent plutôt la simple et juste reconnaissance des identités minoritaires. Le queer est donc postidentitaire. Il vise à se départir des étiquettes qui ne conviennent plus, désuètes et de surcroît oppressives : si elles satisfont les sujets qui s'y conforment, elles en font souffrir et en discriminent, stigmatisent, rejettent et excluent un grand nombre²⁷.

Notons ici la terminologie choisie de « post » dans l'héritage de Léo Bersani plutôt que d'« anti », afin de révéler la prise de conscience que le dépassement des politiques identitaires comporte aussi ses propres limites au sein de la communauté LGBTQ2+²⁸. En tant qu'elle permet de dépasser la notion de genre, cette interprétation d'un *queer* post-identitaire nous semble toutefois la plus adaptée à l'écriture agenrée de *Sphinx*, qui empêche toute identification de sexe/genre de ses protagonistes, et qui les rend donc, par extension, toutes possibles.

Pour Eva Feole, à propos de l'écriture non-genrée de *Sphinx*, il s'agit d'un des pouvoirs de la littérature que de bousculer le lecteur dans ses habitudes :

[L'écriture agenrée] nous pousse à faire retour sur nous-même(s) [instance(s) lectorale(s)], à focaliser des questions apaisées et oubliées et à prendre conscience des préjugés qu'on a intériorisés. Effectivement, *génés* par l'impossibilité d'encadrer totalement le personnage, la lectrice et le lecteur non seulement cherchent à interpréter le moindre signe afin de lui attribuer enfin un sexe, mais ils se trouvent face à des procédés mentaux liés au sens commun et qui deviennent soudainement insensés²⁹.

Magnifique remarque critique qui souligne la différence entre le « sens commun » et le travail du texte, mais encore une fois qui bute sur une gêne soi-disant ressentie par l'écriture non-genrée de *Sphinx*. Pourquoi être gêné.e par le procédé et non stimulé.e, voire soulagé.e de pouvoir s'éloigner du canon de représentation des couples dans la littérature, tel qu'officialisé par la culture dominante, donc le plus souvent représentatif d'un couple hétérosexuel formé par le masculin et le féminin ? On aboutit ainsi plutôt à la question politique : que veux-tu lire, instance lectorale, dans ce couple que le roman te présente ?

Pour conclure sur ce premier point, le pouvoir discursif de la dédicace, combiné à celui du titre qui inscrit l'hybridité dans la forme même de la créature mythologique en partie anthropomorphe, invite donc à une lecture créatrice guidée par la liberté d'identification non-genrée qui atteint le politique en révélant, dans les habitudes de lecture, l'omniprésence de l'idéologie hétérosexiste cisgenre telle qu'elle s'inscrit, plus ou moins implicitement, dans

27. Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard, « Avant-propos », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (éd.), *QuébeQueer: le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, op. cit., p. 10.

28. Où le « + » vaut pour le sigle élargi : LGBTTIQQ2SAA.

29. Eva Feole, *art. cit.* ; nous soulignons.

l'écriture même du genre littéraire le plus fécond, le roman. Nous verrons maintenant dans notre deuxième partie consacrée aux variables mathématiques de l'écriture à contraintes comment celle-ci dépasse la seule technique de l'effacement de la contrainte grammaticale vers une relation ancrée dans le paradigme du « *third* ».

« X prend Y pour Z³⁰ » ou les variables mathématiques du genre

La question du neutre soulève plusieurs champs que nous aborderons dans cette étude consacrée à la problématique des variables selon un angle interdisciplinaire reliant la littérature et les mathématiques. Dans « Portrait de l'artiste en mathématicien ? », Reggiani indique que le « lexique mathématique change de statut dès lors qu'il est traité comme un élément narratif ou poétique, participant ainsi à la constitution d'une économie littéraire valant indépendamment de toute cohérence scientifique³¹ ». Dans son étude, Reggiani y parle spécifiquement des auteurs qui font partie de l'Ouvroir de littérature potentielle, groupe fondé en 1960, auquel appartient à la fois Raymond Queneau, qui en était le co-président à sa création, et Anne Garréta qui y est entrée en 2000, quelques années après la publication de *Sphinx*. Il est important donc de noter que l'écriture à contrainte de Garréta dans *Sphinx* n'était pas motivée par l'appartenance à l'Oulipo, puisqu'elle n'en faisait pas encore partie, mais qu'elle y a, depuis, officialisée la contrainte de Turing, du nom d'un mathématicien et héros discret de l'armée britannique pendant la Seconde Guerre mondiale qui fut ensuite poursuivi pour son identité homosexuelle et forcé à se castrer chimiquement par la prise d'œstrogène³². Raymond Queneau lui avait déjà rendu hommage dans la dédicace du texte prodrome de l'Oulipo, *Cent mille milliards de poèmes*, en faisant référence à la machine de Turing, connue pour avoir prouvé que le recours à des algorithmes mettait en place une procédure mécanique de résolution d'un processus de calcul par l'abstraction, ce qui, par extension, a permis à Queneau de poser la question de *Cent mille milliards de poèmes* comme machine textuelle en plus de poétique³³. En l'appliquant aux contraintes de représentation du genre dans la langue française et donc en collant à la biographie tragique de Turing en raison de question d'identité sexuelle

30. Raymond Queneau, « La relation X prend Y pour Z », dans Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1973, p. 58-61.

31. Christelle Reggiani « Portrait de l'artiste en mathématicien ? », *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire, op. cit.*, p. 39.

32. Jacques Marchand, « La vie de Alan Turing racontée par Jacques Marchand, *Radio-Canada – Ici Première, Aujourd'hui l'histoire* » [en ligne], site Internet *Radio-Canada*, 15 avril 2019 [https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/114169/enigma-nazis-encodage-alan-turing-scientifique-britannique-histoire].

33. Caroline Lebrec, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique, op. cit.*, p. 77-149.

et non de genre, Garréta met en place dans *Sphinx* une machine romanesque qui propose une représentation identitaire par abstraction du genre de ses protagonistes qui empêchera toute question d'identité sexuelle.

La référence à l'Oulipo inscrit le rapprochement entre la littérature et la mathématique au cœur de son fondement comme le montrent les nombreuses publications de Raymond Queneau, que ce soit du côté de ses recherches sur les suites *s*-additives, de l'analyse matricielle du langage, de la relation « X prend Y pour Z », de l'analyse des formes poétiques combinatoires en passant de la sextine du troubadour Arnaut Daniel à la quenine selon un principe de généralisation d'une permutation d'ordre *n*, ou encore de la réédition de son ouvrage *Bords : mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, ou enfin son ouvrage *Bâtons, chiffres et lettres*³⁴.

Rare – mais pas unique – voix féminine à l'Oulipo, la contribution de Garréta à l'Oulipo permet de renouveler les questions du genre à la fois dans les rangs des membres de l'Oulipo, mais aussi dans les contraintes portant sur le principe de disparition, à la suite du roman lipogrammatique de Perec³⁵. Mais la force de *Sphinx*, pré-Oulipo, est, comme le dit Boisclair, de permettre de « dépasser la dualité du masculin et du féminin vers l'idée d'un neutre qui engage – comme dans le cours de Barthes – une pensée de la langue aussi bien que de la société³⁶ ». Garréta a d'ailleurs analysé la leçon de Barthes au Collège de France sur le neutre dont nous présenterons ici les quelques éléments importants à notre propos.

Tout d'abord, puisqu'il n'y a que « des êtres différents, chacun singulier-pluriel, échappant à toute prise », le principe d'écriture active devient un « refus de l'alternative entre le masculin et le féminin³⁷ ». Mais aussi du point de vue de la langue, elle retient que l'approche barthienne est celle d'une démarche non aliénante car « le sens et le sexe deviennent l'objet d'un jeu libre au sein duquel les formes et les pratiques sensuelles libérées de “la prison du binaire”, vont se mettre en état d’“expansion infinie” [...] [afin de] pouvoir instaurer le neutre et/ou le complexe³⁸ ». Dans *Sphinx*, le jeu politique de l'expression plurielle se

34. Raymond Queneau, « Sur les suites *s*-additives », *Journal of Combinatorial Theory*, vol. 12, n° 1 (1972), p. 31-71 ; « L'analyse matricielle du langage », Études de linguistique appliquée, n° 3 (1964), p. 37-50 ; « La relation X prend Y pour Z », dans Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 174-179 ; *Bords : mathématiciens – précurseurs – encyclopédistes*, Paris, Hermann, 2009 [1963] ; *Bâtons, chiffres et lettres*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard (Idées-NRF), 1965 [1950] ; Jacques Roubaud, « La quenine », dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 243-248.

35. Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Lettres nouvelles, 1969.

36. Isabelle Boisclair, « Placer le féminin au centre du monde : dissociation du sexe/genre et variation du genre (masculin/féminin) dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre*, op. cit., p. 86.

37. Anne Garréta « Roland Barthes », *Esprit*, n° 43-44, 7/8 (1980), p. 155.

38. *Ibid.*, 156.

fera donc par le recours à la catégorie grammaticale du neutre, comme nous l'avons vu plus tôt en reprenant l'analyse de Feole.

Que représente le neutre en mathématique et que cela peut-il apporter à notre problématique de l'effacement des genres dans la langue française? La mathématique apporte en fait un éclairage intéressant à cette question du neutre. Ainsi, si l'on prend le chiffre 3 pour représenter la dédicace de *Sphinx* et si l'on cherche à représenter le neutre en mathématique algébrique, il faut faire appel au chiffre 0. La combinaison des chiffres 3 et 0 mis en équation s'inscrit dans le paradigme des variables, car, selon le mode opératoire choisi, le résultat de l'équation sera variant. Ainsi :

- mis en équation dans un environnement additionnel ou soustractif, le neutre est alors un élément nul :

$$1) 3 + 0 = 3$$

$$2) 3 - 0 = 3$$

mais

- mis en équation dans un environnement multiplicatif ou divisionnel, il devient un élément dominant qui annule tous les autres :

$$(3) 3 \times 0 = 0$$

$$(4) 3 : 0 = 0$$

Selon les environnements exemplifiés ci-dessus, on peut dire qu'il a même un rôle qui varie en fonction du contexte et du mode opératoire choisi, tantôt équivalent à un rien ($3 +/ - 0 = 3$), ou tantôt équivalent à un tout ($3 \times / : 0 = 0$), ce qui situe le neutre aux deux extrémités d'un *spectrum* de représentation du neutre. En mathématique, le neutre est donc loin d'être neutre, tel qu'on l'entend dans la langue et dans la représentation de l'identité, comme le suggère Reggiani sur l'utilisation des concepts mathématiques en littérature. Qu'en est-il de son abstraction du côté de la représentation du genre dans le littéraire, exemplifié ici dans *Sphinx*?

Si l'on transpose la relation X prend Y pour Z en termes d'équation entre trois personnages représentés par x, y et z, le mode opératoire changera-t-il la relation entre les protagonistes?

Posons les équations suivantes, selon les quatre modes opératoires déjà utilisés ci-dessus :

$$(5) x + y = z$$

$$(6) x - y = z$$

$$(7) x \times y = z$$

$$(8) x : y = z$$

Dans ces nouvelles équations, si «z» représente le couple formé par x et y, le résultat change selon le mode opératoire mais le changement se fait en fonction de modalités différentes de celles du contexte mathématique. Ainsi, dans les relations additionnelle et multiplicationnelle, «z» pourrait représenter le couple formé par ses deux composantes. En revanche, dans les relations négationnelle et divisionnelle, «z» ne peut plus être le couple représenté par x et y mais un couple représenté par x amputé de y, donc qui a perdu «y». Il s'agit bien d'une abstraction du récit de *Sphinx* où le couple «z» formé par x/je et y/A*** se transforme en un «z» qui a perdu un de ses membres, y/A***, qui meurt à la moitié du récit, laissant z/je déséparé.e, sombrant dans une forme de «dépression spectrale³⁹», qui mènera le récit à sa fin.

Selon la contrainte formulée par Queneau, dans la relation «X prend Y pour Z», «personne ne se prend pour ce qu'il est, ni ne prend les autres pour ce qu'ils sont à l'exception de l'élément unité qui se prend pour ce qu'il est et prend les autres pour ce qu'ils sont⁴⁰». Cette contrainte nécessite un discours du quiproquo identitaire, facilement applicable au genre du vaudeville, moins au genre du roman, sauf si l'énigme est au cœur de son écriture, ce qui est bien le cas de *Sphinx*, comme nous l'avons démontré dans notre première partie.

Pourtant, si l'on transpose l'énoncé de cette contrainte – telle que définie par Queneau – à notre problématique de la représentation de l'identité sexuée des protagonistes du roman de Garréta, nous arrivons à une autre interprétation qui fait de «z» le résultat du mélange chromosomique de l'union de «x» et de «y» :

$$(9) x + y = z$$

$$(10) x - y = z$$

$$(11) x \times y = z$$

$$(12) x : y = z$$

Ces équations sont moins représentatives puisque le résultat reste toujours z, comme mélange chromosomique de x et de y, ce qui peut représenter la narration de *Sphinx* qui écrit le corps à tout instant du récit, notamment celui admiré de A***. Notons toutefois le déséquilibre narratif dans la représentation

39. Julie St-Laurent, «Baudelaire apaisé ou la troisième voie dans *Sphinx* d'Anne Garréta», *Dalhousie French Studies*, vol. 106 (2015), p. 91-107.

40. Raymond Queneau, «La relation X prend Y pour Z», *art. cit.*, p. 59.

des corps entre celui de l'instance narratrice, qui n'est jamais (auto)évoqué, et de celui de A*** qui est omniprésent et tant admiré: «quelque “déssexué” que soit le corps de A***, il donne lieu à une sorte de blason éclaté qui le magnifie, à une évocation sobre mais puissante de la fusion et du plaisir – des apories de l'amour aussi⁴¹». Quand l'admiration et le désir dépassent les marques du genre et du sexe, le paradigme mathématique montre bien que l'effacement des marques du genre entraîne son abstraction poétique en déplaçant les possibilités référentielles de la question identitaire que Garréta nomme au nombre de quatre⁴², là où la recherche a reconnu l'existence de cinq sexes⁴³, certes plusieurs années après la publication de *Sphinx*, révélant ainsi des possibilités combinatoires plus nombreuses que les quatre mentionnées par l'autrice, mais auxquelles nous nous sommes tenus pour le modèle de nos quatre modes opératoires.

Prenons maintenant un exemple représentatif du moment clé de la transformation de «z» – couple à deux entités vivantes x et y – à «z» – couple à une seule entité vivante, après la mort de A***/y, au moment où A***/y adresse une question à l'instance narratrice je/x, «Comment tu me vois, hein?», à laquelle je/x répond «Je te vois dans un miroir⁴⁴». Cela offre une application directe de la contrainte «X prend Y pour Z», c'est-à-dire pour une image de ce que «y» est ou n'est pas, donc «z», et non «y», selon «x». La réponse n'étant pas celle espérée puisque A***/y quitte (ou fuit) les coulisses pour entrer en scène sans attendre la réponse de l'instance narratrice. Mais l'incident communicatif entraîne la précipitation de A***/y qui fait une chute fatale dans l'escalier qui mène à la scène, faisant de ce passage une métaphore de la référence mythologique du personnage du sphinx, et rappelons-le aussi le titre du roman de Garréta. Ainsi, lorsque les prétendants à la levée de l'énigme du sphinx (et au royaume de Thèbes) n'arrivaient pas à répondre à l'énigme de la créature anthropomorphe, ils étaient alors jetés dans le vide et mourraient. Donc la question de A***/y représenterait bien l'énigme portant sur l'image d'une représentation du genre mais où les rôles sont inversés puisque c'est A***/y qui meurt, et puisque c'est A***/y qui a posé la question, ce serait donc la mise à mort du sphinx. Les termes de l'équation changent alors, puisque y et z seraient maintenant les deux faces inversées d'un même personnage. On ne parle donc plus d'un «z», résultat d'une équation mais d'un «z» qui se confond

41. Francine Dugast-Portes, «Anne F. Garréta: jeux de construction et effets paroxystiques», dans Nadine Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix?*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002, p. 170.

42. Voir la citation de la note 20 de cette étude sur laquelle nous avons dit que nous reviendrons.

43. Anne Fausto-Sterling, «The Five Sexes: Why Male and Female are not Enough?», *The Sciences*, March-April 1993, p. 20-25; «Why Sex Is not Binary» [en ligne], Opinion, *The New York Times*, 25 oct. 2018 [<https://www.nytimes.com/2018/10/25/opinion/sex-biology-binary.html>].

44. Anne Garréta, *Sphinx*, op. cit., p. 147.

avec, ou qui est aussi « y ». Littéralement, X prend donc Y pour Z, comme le veut la contrainte formulée par Queneau, mais également « x » tue « y » en le.la.iel prenant pour « z ».

La mort de A*** transforme donc la relation entre les personnages de métaphorique à littérale et se présente ainsi comme un des moments clés du roman, celui de la chute de A***/Y/Z, qui laisse le couple à une seule entité vivante, une variable de la notion de couple dans lequel une de ses composantes a disparu. Attardons-nous maintenant sur ce moment clé du récit afin de le révéler en *clinamen*, un autre procédé oulipien qui permet ici de métatextualiser une ultime variation des genres dans *Sphinx*.

Sphinx*, variations genrées autour d'un *clinamen

Le *clinamen* est une des marques de fabrique de l'Oulipo. C'est Noël Arnaud, un des présidents de l'Oulipo, qui a rédigé l'entrée « *clinamen* » de l'*Encyclopédie Universalis*, posant ainsi l'Oulipo comme garant scientifique du discours critique sur le *clinamen* : « La théorie du *clinamen* remonte à Épicure : l'atome, tout en se dirigeant en ligne droite vers le bas en vertu de son poids et de sa pesanteur, dévie légèrement de côté⁴⁵. » Le *clinamen* consiste donc en une « déviance légère et volontaire⁴⁶ » du côté du pôle auctorial qui se répercute en « un échelon manquant⁴⁷ » pour le pôle lectoral. Il représenterait donc le moyen d'échapper à la combinatoire, comme le lieu de l'abandon volontaire des règles et le moment où le texte lève le voile sur l'énigme à résoudre.

Ainsi, au moment de la chute de A***, le récit en est à peu près à la moitié/deux-tiers de son déroulement, une trentaine de pages après la mort de A***, à la page 174 sur une totalité de 230, et prend la forme d'un discours du « dévoile[ment] ». Le verbe « dévoiler » est d'ailleurs annoncé à la page précédente, avant de faire place à une autre forme verbale qui doit retenir toute l'attention de l'instance lectorale : « **“Je” n'était rien**⁴⁸ ». Plusieurs éléments sont à noter dans l'agrammaticalité de cette forme verbale. Tout d'abord l'inadéquation entre l'accord du sujet, ce qui n'apparaît qu'une fois dans le texte, qui ne juxtapose autrement pas le « je » à une forme verbale de troisième personne du singulier. Les guillemets de l'analyse auto-introspective peinent à justifier ce qui peut être vu comme une agrammaticalité, ou comme un « oblique⁴⁹ », caractéristique du régime énigmatique du texte selon Reggiani.

45. Noël Arnaud, « Pataphysique » [en ligne], *Encyclopédie Universalis* [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique/2-le-clinamen/>].

46. Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, p. 55.

47. Christophe Reig, *Mimer, miner, rimer*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 432.

48. Anne Garréta, *Sphinx*, *op. cit.*, p. 174.

49. Christelle Reggiani, « Poétiques du secret », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, *op. cit.*, p. 12.

Dans la littérature écrite par d'autres autrices oulipiennes, on retrouve une occurrence proche chez Michelle Grangaud : « Je te souvient⁵⁰ », que Christelle Reggiani analyse comme un solécisme ou une

faute d'accord [qui] manifeste très économiquement quelle dissonance la réécriture de la mémoire poétique par un auteur féminin introduit dans l'ordre de la langue, déplaçant en particulier la catégorie de la personne, qui articule par excellence la grammaire à l'existence sociale : le je poétique, quelque soit sa référence, est décidément un autre – une altérité qui passe ici par la neutralité de la “non-personne”⁵¹.

On en revient donc au neutre, démontré dans notre deuxième partie. Effectivement, il faut noter que « je » dit n'être rien, donc un élément nul, tel le o ou élément neutre dans la relation opératoire de l'addition/négation dont la variable opérationnelle de la multiplication/division l'inscrit au contraire comme un tout. Ainsi, du côté de la représentation du neutre dans les formes verbales non-binaires, dites aussi formes neutres de représentation du genre, on emploie la lettre « t » comme la marque de l'accord du participe passé des verbes conjugués avec l'auxiliaire être : « Ille est allet ou Iel est aimé⁵². » Que signifie donc cette apparente dissonance verbale neutre entre la première et la troisième personne ?

Tel un parfait *clinamen*, en disant « mais je glissais et ne pouvais m'éprendre, m'interrompre et faillir à mon destin de fuite fascinée⁵³ », l'instance narratrice de première personne prend en charge le phénomène de déviation, tandis que A*** performe la chute et meurt par « rupture des cervicales⁵⁴ ». Comme des variables l'une de l'autre, les deux protagonistes représentent ainsi les deux composantes du *clinamen*, mettant ainsi cette exception littéraire oulipienne au centre du récit pour exprimer la non-identité par l'abstraction du neutre et donc par le refus de lever l'énigme.

Ainsi, si contrainte et *clinamen* s'additionnent pour donner une « mesure en quantité de liberté, proportionnellement à l'invisibilité de la contrainte⁵⁵ », on retrouve bien la combinaison de la glissade de « je » et la chute de A*** comme deux moments du langage du *clinamen* qui rejoignent celui du dévoilement de la contrainte : « Je » n'était rien et le sphinx A*** n'est plus rien. D'ailleurs,

50. Michelle Grangaud, « Avec fondu de fondues », *Poèmes fondus. Traductions de français en français*, Paris, P.O.L, 1997, p. 104.

51. Christelle Reggiani, « Être oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre ? », *Études littéraires*, vol. 47, n°1 (2016), p. 84.

52. Alex Benjamin, « Le langage neutre en français : pronoms et accords à l'écrit et à l'oral » [en ligne], Blog *entousgenres* [<https://entousgenresblog.wordpress.com/2017/04/19/quels-pronoms-neutres-en-francais-et-comment-les-utiliser/>].

53. Anne Garréta, *Sphinx*, *op. cit.*, p. 10.

54. *Ibid.*, p. 150.

55. Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 55.

comme l'a annoncé Reggiani, « je est aussi un autre⁵⁶ », selon l'héritage de la représentation du sujet posé par Arthur Rimbaud. C'est le cas dans *Sphinx*, puisque nous avons vu que Y et Z peuvent se confondre selon la contrainte « X prend Y pour Z ». *Sphinx*, roman de l'écriture de la disparition des marques du genre, est donc aussi celui de la disparition du sujet derrière la manière dont il est représenté, plutôt que tel qu'il est, donc l'idée qui en est faite et non son identité réelle. L'histoire d'amour entre les deux protagonistes est ainsi vouée à sa perte, mort de l'un d'eux ou pas, puisque l'un de ses éléments, en tant que sujet, n'est jamais pris pour ce qu'il est par l'instance narratrice et, comme nous l'avons vu, par extension, dans de nombreuses lectures critiques.

Si l'on observe maintenant le couple mythologique Sphinx/Cédipe et si Cédipe fut un héros qui a vaincu l'énigme du sphinx pour actionner la machine de son destin tragique du côté du parricide et de l'inceste, A*** a bien aussi un destin tragique dans le récit, puisque son énigme ne sera jamais résolue. Dès lors, cette irrésolution doit être mise en question, plutôt que de tenter de la résoudre. D'ailleurs pour Georges Perec, le couple Sphinx et Cédipe transposé au domaine des mots croisés représente à la fois « celui qui compose les grilles » et « celui qui tentait de les résoudre⁵⁷ », donc les deux facettes de l'énigme et de la conduite ludique selon Henriot. Autorisons-nous d'y voir une nouvelle variable, celle d'une instance auctoriale transformée en sphinx, qui pose des questions, et celle de l'instance lectorale représentée par Cédipe, selon la vision barthienne de l'auteur, pour qui « la vocation d'un écrivain n'est pas de donner des réponses mais de poser des questions⁵⁸ ». Le sphinx a finalement pris le dessus sur Cédipe, tout comme le fait le roman énigmatique de Garréta, en s'inscrivant dans une rhétorique textuelle « restreinte, préservant sa nature discursive au risque de l'obscurité, en énonçant une adresse paradoxale, toujours vouée à l'obliquité⁵⁹ », procédé auquel la littérature à contraintes a très largement recours pour inscrire le mystère en tant que « métaphore de l'écriture à contrainte⁶⁰ ». L'instance auctoriale reste donc maîtresse de son texte, au détriment de ses lectures critiques.

56. Voir note 47.

57. Georges Perec, *Les Mots croisés précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Paris, P.O.L, 1999, p. 15.

58. Cécile de Bary, « Le jeu, métaphore du texte énigmatique perecquien », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, op. cit., p. 315.

59. Christelle Reggiani, « Secrets oulipiens (questions de pragmatique) », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, op. cit., p. 317-327.

60. Georges Molinié, « Quelle énigme? Ou: l'énigme de l'énigme », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, op. cit., p. 273.

Pourtant, selon Boisclair,

soumettre un texte à une lecture du genre, c'est soumettre la recherche du sens au repérage des valeurs dites masculines et dites féminines véhiculées par différents vecteurs – dont les personnages, puisque les personnages sont des instances dont le genre est une variable non indifférente au rôle qu'ils ont à jouer dans la diégèse⁶¹.

Ce à quoi elle ajoute en note: «[À] moins qu'on veuille faire de l'ambiguïté la question même du récit, comme dans *Sphinx* d'Anne Garréta⁶². » Dans *Sphinx*, il est vrai que chacun.e des protagonistes qui n'ont pas un genre identifié représente une partie de l'énigme du genre que l'instance narratrice se refuse à percer, malgré le souhait de A^{***}, ou par extension, de l'instance lectorale.

Dans l'ambiguïté de l'image, de sa réflexion dans le miroir et de ses représentations par l'instance narratrice, ce qui ressort enfin comme une ultime variable est la mise en miroir de je et de A^{***}, comme s'ils étaient des sphinx l'un pour l'autre, laissant ainsi le récit dans son questionnement sur le genre non-résolu et sans avoir besoin de l'être. La question prévaut la réponse. Deux êtres se sont aimés. L'amour est entre deux personnes/personnages et n'a pas besoin de genre. L'énigme est ailleurs et il faut donc tuer le langage du genre qui induit en erreur en mettant sur la voix de l'identité sexuée.

Ainsi, selon Reggiani, *Sphinx* est plutôt ...

un texte épïcène du point de vue de l'énonciation [où] la disparition grammaticale du genre du narrateur construit une androgynie linguistique qui suspend la question de l'identité – celle du Sphinx – pour en maintenir l'énigme, et suggère ainsi la possibilité d'un genre neutre, grammatical aussi bien que social⁶³.

De son côté, Annabel L. Kim montre bien que le *spectrum queer* est exploré dans l'écriture de Garréta du point de vue de la langue et déborde le discours *queer* sur les questions d'identité genrée et sexuelle :

*Garréta's queer project, in other words, can be considered queerer than queer in its outdoing of queerness – it actually reaches the non-identity that serves as queer theory's asymptote or that queer theory finds, intermittently, in the orgasmic interval of jouissance*⁶⁴.

61. Isabelle Boisclair, « Placer le féminin au centre du monde: dissociation du sexe/genre et variation du genre (masculin/féminin) dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre, op. cit.*, p. 97.

62. *Ibid.*, p. 107.

63. Christelle Reggiani, « Masculin/féminin », dans Christelle Reggiani et Alain Schaffner (dir.), *Oulipo modes d'emplois*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 2016, p. 84.

64. Annabel L. Kim, *Unbecoming Language: Anti-Identitarian French Feminist Fictions, op. cit.*, p. 164.

Ainsi, du symbolique au littéral, A*** fait une chute fatale dans l'escalier qui le.la.iel menait à la scène, donc au lieu de s'élever dans la performance scénique, c'est la chute mortifère qui l'attend. Du littéral au symbolique cette fois-ci, l'écriture de l'énigme du genre qui se déploie tout au long du roman dans le refus de révéler l'identité genrée et sexuée de ses protagonistes principaux, inscrit le texte du côté du politique, ici dans une « configuration [à la fois] sexuelle et de l'ordre social⁶⁵ ». En 1986, lors de la parution de *Sphinx*, la vague des études *queer* n'a pas encore opéré son tournant paradigmatique sur les savoirs. *Sphinx* est donc en cela un texte pionnier. Toutefois, le questionnement du genre n'est pas absent, puisque les féministes, dont Wittig, ont eu le mérite de soulever le problème de la perspective binaire qui se déclinait souvent selon un genre social unique, le masculin, parfois trop peu dissimulé derrière le genre grammatical neutre. Le débordement des sphères féministes a ensuite posé le problème en termes de la condition du genre. En effet, selon Boisclair, « s'il n'y a pas deux sexes, pourquoi deux genres⁶⁶? » L'entaille est ainsi faite au binarisme hétérocentré, que vient renforcer le choix de la contrainte de Turing par Garréta, et celui de la contrainte « X prend Y pour Z » choisie pour notre étude des variables, qui inscrit une lecture du « troisième » élément dans le roman, tel qu'il est mis en variation et en question dans *Sphinx*.

Références

- ARNAUD, Noël, « Pataphysique » [en ligne], *Encyclopédie Universalis* [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique/2-le-clinamen/>].
- BENJAMIN, Alex, « Le langage neutre en français : pronoms et accords à l'écrit et à l'oral » [en ligne], Blog *entousgenres* [<https://entousgenresblog.wordpress.com/2017/04/19/quels-pronoms-neutres-en-francais-et-comment-les-utiliser/>].
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2002.
- BOISCLAIR, Isabelle, Pierre-Luc LANDRY et Guillaume POIRIER GIRARD (éd.), *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020.
- CALHOUN, Cheshire, « The Gender Closet: Lesbian Disappearance under the Sign "Women" », dans Martha VICINUS (éd.), *Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader*, Martha Vicinus, 1996, p. 209-232.
- DE BARY, Cécile, « Le jeu, métaphore du texte énigmatique perecquien », dans Christelle REGGIANI et Bernard MAGNÉ (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2007, p. 305-315.
- DOMENEGHINI, Eva, « Entretien avec Anne Garréta » [en ligne], *Ecrits-vains*, 2000 [<http://cosmogonie.free.fr/index2.html>].

65. Isabelle Boisclair, « Avant-propos », dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre*, op. cit., p. 10.

66. *Ibid.*, p. 11.

- DUGAST-PORTES, Francine, « Anne F. Garréta : jeux de construction et effets paroxystiques », dans Nadine MORELLO et Catherine RODGERS (dir.), *Nouvelles écrivaines. nouvelles voix?*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002, p. 152-172.
- FAUSTO-STERLING, Anne, « Why Sex Is not Binary » [en ligne], Opinion, *The New York Times*, 25 octobre 2018 [https://www.nytimes.com/2018/10/25/opinion/sex-biology-binary.html].
- , « The Five Sexes : Why Male and Female Are not Enough? », *The Sciences*, March-April 1993, p. 20-25.
- FEOLE, Eva, « Le déchainement littéraire : *Sphinx* d'Anne Garréta et *Le Corps lesbien* de Monique Wittig » [en ligne], *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 12 (2016), p. 110-119 [http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcfc/article/view/fx12.11/1034].
- FLUDERNIK, Monica, « The Genderization of Narrative », dans John PIER (dir.), *Recent Trends in Narratological Research*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 1999, p. 153-175.
- GARRÉTA, Anne, « Wittig, la langue-le-politique », dans Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (éd.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 25-34.
- , *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986.
- , « Roland Barthes », *Esprit*, n°s 43-44, 7/8 (1980), p. 153-161.
- , « Contrainte de Turing » [en ligne], site Internet *Oulipo* [https://www.oulopo.net/fr/contraintes/contrainte-de-turing].
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1987.
- GRANGAUD, Michelle, « Avec fondu de fondues », *Poèmes fondus. Traductions de français en français*, Paris, P.O.L, 1997.
- HORD, Levi C. R., « Bucking the Linguistic Binary : Gender Neutral Language in English, Swedish, French and German » [en ligne], *Western Papers in Linguistics / Cahiers linguistiques de Western*, vol. 3 (2016) [https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/wpl_cw/article/view/966/456].
- KIM, Annabel L., *Unbecoming Language : Anti-Identitarian French Feminist Fictions*, Columbus, The Ohio State University Press, 2018.
- LAPPRAND, Marc, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998.
- LEBREC, Caroline, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique*, New York, Peter Lang, 2020.
- MARCHAND, Jacques, « La vie de Alan Turing racontée par Jacques Marchand, *Radio-Canada – Ici Première, Aujourd'hui l'histoire* » [en ligne], site Internet *Radio-Canada*, 15 avril 2019 [https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/114169/enigma-nazis-encodage-alan-turing-scientifique-britannique-histoire].
- PEREC, Georges, *Les Mots croisés précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Paris, P.O.L, 1999.
- , *La Disparition*, Paris, Lettres nouvelles, 1969.
- QUENEAU, Raymond, *Bords : mathématiciens – précurseurs – encyclopédistes*, Paris, Hermann, 2009 [1963].
- , « La relation X prend Y pour Z », dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1973, p. 58-61.

- , « Sur les suites s-additives », *Journal of Combinatorial Theory*, vol. 12, n° 1 (1972), p. 31-71.
- , *Bâtons, chiffres et lettres*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard (Idées-NRF), 1965 [1950].
- , « L'analyse matricielle du langage », *Études de linguistique appliquée*, n° 3 (1964), p. 37-50.
- , *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard (NRF), 1961.
- REIG, Christophe, *Mimer, miner, rimer*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- REGGIANI, Christelle, « Être oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre ? », *Études littéraires*, vol. 47, n° 1 (2016), p. 103-117.
- , « Masculin / Féminin : l'écriture oulipienne a-t-elle un genre ? », dans Christelle REGGIANI et Alain SCHAFFNER (dir.), *Oulipo modes d'emplois*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 2016, p. 80-86.
- , *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2014.
- REGGIANI, Christelle et Bernard MAGNÉ (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2007.
- ROUBAUD, Jacques, « La mathématique dans l'œuvre de Raymond Queneau », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1981, p. 42-72.
- , « La quinine », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, (Folio-Essais), 1981, p. 243-248.
- RYE, Gilles, « Uncertain Readings and Meaningful Dialogues : Language and Sexual Identity in Anne Garréta's *Sphinx* et Tahar Ben Jelloun's *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée* », *Neophilologus*, vol. 84, n° 4 (2000), p. 531-540.
- ST-LAURENT, Julie, « Baudelaire apaisé ou la troisième voie dans *Sphinx* d'Anne Garréta », *Dalhousie French Studies*, vol. 106 (2015), p. 91-107.



Dérivées variables : mathématiques et littérature au XXI^e siècle. Vers un lyrisme stochastique

GUILLAUME SURIN

Le retard de la littérature sur les arts plastiques et la musique

Le monde littéraire se scandalise encore très sérieusement de canulars vieux comme le monde, de plagiat ou de faussaires qui feraient glousser de rire ou d'incredulité les mondes des arts visuels et numériques, de la musique ou de la science¹.

Dans son travail récent, et plus particulièrement dans son livre intitulé *Uncreative Writing*, Kenneth Goldsmith constate et déplore l'archaïsme du monde littéraire contemporain, en retard tout particulièrement sur le monde de la musique et de l'art : la littérature n'a pas su tirer les conséquences des pratiques d'avant-garde devenues aujourd'hui un quasi-académisme dans les milieux artistiques. Il interroge en ce sens dans le champ de la littérature les notions d'invention, de propriété, d'originalité, travaillées et mises en cause dans des œuvres comme celles de Marcel Duchamp, Jeff Koons, Richard Prince ou Lawrence Weiner. Il ressort de cette confrontation une série de concepts radicaux, comme ceux de *unoriginal genius*, *moving information*, et donc de *uncreative writing*, par le transfert des pratiques, fréquentes dans l'art contemporain, de la citation, du copier-coller, de l'encadrement comme geste créateur, ou du moins, *poïétique*. Ce qui fait œuvre pouvant correspondre depuis Duchamp à quelque chose comme *la valeur d'exposition* d'une matière, d'un objet, Goldsmith postule que « l'écrivain d'aujourd'hui ressemble davantage à un programmeur conceptualisant avec brillance, construisant, programmant et mettant en action une machine d'écriture, qu'à un génie torturé² ».

C'est cette notion d'écrivain « programmeur », « mettant en action une machine d'écriture », qui va guider notre approche des rapports contemporains existant entre littérature et mathématiques. Mais pour nous approcher

1. Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture* [*Uncreative Writing*], Paris, Jean Boîte éditions, 2018, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 10.

de la notion de stochastique, il faudra d'abord nous pencher sur les apports d'une conception mathématique dans la musique moderne et contemporaine.

La musique a en effet, comme les arts plastiques, su remettre en cause de manière radicale tant les modes de production d'une œuvre, que les attentes d'un auditeur face à celle-ci. Cette « conversion de l'oreille³ » – selon l'expression d'Adorno – opérée par la musique moderne reposait sur l'abandon des notions ayant guidé la composition dans l'histoire de la musique, dite classique, occidentale : harmonie, tonalité, mélodie, appelant ainsi de même une modification de ce qui doit être entendu, ou écouté, voire même vécu, dans la réception d'une œuvre musicale.

Un des premiers grands coups portés à la conception traditionnelle de la musique fut celui de Schönberg et du sérialisme, qui proposait de déléguer à une logique mathématique le processus de développement de l'œuvre. La série, déclinée de manière combinatoire – directe, rétrograde, miroir – délègue donc le développement de l'œuvre, en grande partie, à un *dispositif*, décidé par le compositeur en avant de l'œuvre, en amont de la composition. L'utilisation du modèle mathématique – permettant pour Schönberg d'éviter toute polarisation tonale, ou de se concentrer sur d'autres aspects de la musique comme le timbre, l'intensité, l'énergie⁴ – permet de remettre en cause de manière radicale le phénomène de composition, d'invention, ainsi que la place et la valeur *culturelle* du compositeur.

Ce recours à des dispositifs de forme mathématique remettant en cause le travail traditionnel de composition va se poursuivre et se radicaliser au cours du xx^e siècle, notamment dans l'utilisation de procédés aléatoires. Par exemple, John Cage délèguera, dans les années 1950, une partie de sa composition aux procédés de tirage au sort, en se basant sur la consultation du *Yi-King*, avec *Imaginary Landscape n° 4* et *n° 5*. De même, en 1956, avec son *Klavierstück XI*, Karlheinz Stockhausen compose une des premières œuvres musicales ouvertes, correspondant à la *forme multivalente (vieildeutige Form)*, à savoir des œuvres composées à partir de lois de probabilités. La partition groupe ainsi sur une feuille unique un ensemble de dix-neuf séquences musicales que l'interprète peut jouer dans l'ordre de son choix, en choisissant aussi l'intensité, le rythme... L'œuvre prend ainsi un nombre de formes finales possibles inouï.

3. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

4. On pense ici, par exemple, à un compositeur comme Edgar Varese qui a tout axé sur l'énergie, et à l'invention de la *Klangfarbenmelodie* de Webern, déplaçant la mélodie vers le timbre.

5. « La combinatoire mise en jeu implique que chacune des dix-neuf séquences pourra être jouée dans chacun des six tempi, des six niveaux d'intensité et des six modes d'attaque différents distingués par le compositeur [...]. Etant donné d'une part que l'interprète est entièrement libre d'enchaîner les séquences les unes aux autres selon un parcours zigzaguant dont il est le seul responsable, et d'autre part que la pièce se termine obligatoirement lorsque

Et ce sont ces valeurs aléatoires guidant la composition, le recours à un dispositif extérieur, le dépôt de la composition dans les mains d'une machine d'écriture qui vont être développées et synthétisées par Iannis Xenakis sous le nom de musique *stochastique*, conceptualisée et définie dans l'essai *Musiques formelles*⁶. À partir de *Pithoprakta*, en 1956, son œuvre va radicaliser l'attaque mathématique de la forme musicale, l'attaque mathématique du primat et de l'absolue subjectivité du compositeur. Cette œuvre utilise ainsi

les lois de Laplace-Gauss et de Poisson pour calculer des événements sonores de masse agglomérant les particules sonores émises par les 46 cordes jouant individuellement : le compositeur définit d'abord globalement ces états et ces évolutions par des critères de « vitesse », de « densité », de « température », etc., et c'est ensuite qu'il calcule individuellement, en s'aidant éventuellement de l'ordinateur, les coordonnées individuelles de chaque son de l'œuvre, autour des moyennes fixées⁷.

Cette intention de délégation au calcul mathématique de la composition et du développement de la musique débouchera, dès les années 1960, sur l'utilisation de machines IBM pour des compositions assistées par ordinateur, et sur l'invention en 1977 de l'UPIC permettant de composer à partir d'une tablette graphique, convertissant les formes en ondes sonores.

L'écriture stochastique comme construction de dispositifs

Il s'agira donc, dans l'optique d'un regard porté sur les rapports entre littérature et musique au XXI^e siècle, de se pencher sur l'application des principes, développés plus haut concernant la musique, à la littérature, à la création poétique, en déplaçant plus particulièrement le terme de *stochastique*, importé par Xenakis depuis les mathématiques. Étymologiquement, la racine *stokhos* désigne le but, la conjecture, et le terme stochastique peut être globalement considéré comme répondant à ce qui met en œuvre une variable aléatoire.

Appliqué à l'écriture, *stochastique* serait donc le procédé de création proposant le dépli autonome d'un matériau, sans décision ultérieure à la création du dispositif. On pourrait élargir le terme à tout dispositif aidant à la création par une structure ou une décision pré-initiale, à tous les dispositifs de développement aléatoires, de développement déléguant plus ou moins la création à un schéma mathématique préexistant à l'œuvre. La *stochastique* relèverait ainsi du

les yeux de l'exécutant tombent à nouveau sur une séquence qu'il a déjà jouée deux fois auparavant, il y aurait, selon le calcul effectué par le compositeur suisse Jacques Guyonnet, une possibilité de 2.432.902.008.176.640.000 combinaisons différentes » (« Karlheinz Stockhausen, 1928-2007 : *Klavierstück XI*, 1956 » [en ligne], site Internet de l'IRCAM [<http://brahms.ircam.fr/works/work/12123/>]).

6. Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, Paris, Richard-Masse, 1963.

7. « Musique stochastique » [en ligne], *Encyclopédie Larousse* [https://www.larousse.fr/encyclopedia/musdico/musique_stochastique/170216].

recours pour le développement de l'écriture – terme qu'il faut pour le moment préférer à celui de littérature – à l'aléatoire, à la combinatoire, au calcul de probabilités, au hasard. L'écrivain se faisant, conformément à la remarque de Goldsmith, « programmeur », « programmant et mettant en action une machine d'écriture »⁸, d'un *dispositif* se saisissant du langage. *Dispositif* qu'il s'agira de penser avec Giorgio Agamben :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif⁹.

En ce sens, Georges Pérec a utilisé un dispositif d'ordre mathématique pour composer *La Vie mode d'emploi*: un *bi-carré latin orthogonal d'ordre 10* lui permettant de déterminer mathématiquement, dans une logique sérielle, sans répétition, la place des éléments du roman. Ce dispositif s'installe ainsi au niveau dynamique de l'œuvre (au sens de la *puissance* aristotélicienne), afin de guider son *actualisation* (*energeia*). L'écriture *stochastique* installe ainsi un procès de déploiement autonome, de dépli, de production d'une *machine d'écriture*, de forme mathématique, imposée par l'écrivain à son œuvre.

Remettre l'ordre et l'enchaînement des éléments thématiques, faire des mathématiques l'outil de sélection sur l'axe syntagmatique entraînent, de manière plus ou moins importante suivant le degré de contrainte imposé, comme pour le compositeur, l'effacement de l'écrivain. Et donc, dans une certaine mesure, le rêve mallarméen: « *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots*¹⁰. »

Le dispositif mathématique peut ainsi permettre de tendre vers une absolue nécessité, vers un ordre inattaquable dans l'agencement de l'œuvre. Le modèle mathématique ouvre au rêve d'une œuvre close sur elle-même, d'une constellation parfaite, d'un coup de dés qui abolirait le hasard¹¹.

Outre ce désir de *nécessité*, la création stochastique, combinatoire, peut aussi permettre de créer de l'inouï, du *jamais-lu*. Au sens d'ailleurs où Webern pouvait écrire: « Bach voulait exposer tout ce qui pouvait être extrait d'une seule idée. Dans la pratique, les détails de la musique dodécaphonique sont différents, mais en tant qu'ensemble, elle se fonde sur une même façon de voir

8. Kenneth Goldsmith, *op. cit.*, p. 10.

9. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2014, p. 31.

10. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1984, p. 366.

11. Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans *ibid.*

les choses¹²». Logique dont l'achèvement serait la bibliothèque de Babel rêvée par Borgès.

Ces exemples permirent à un bibliothécaire de génie de découvrir la loi fondamentale de la Bibliothèque. Ce penseur observa que tous les livres, quelques divers qu'ils soient, comportent des éléments égaux : l'espace, le point, la virgule, les vingt-deux lettres de l'alphabet. Il fit également état d'un fait que tous les voyageurs ont confirmé : il n'y a pas, dans la vaste Bibliothèque, deux livres identiques. De ces prémisses incontrouvables il déduisit que la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges (...), la traduction de chaque livre dans toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres¹³.

De fait :

Je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple

Dhcmrlchtdj

que la divine Bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelqu'une de ses langues secrètes, ne renferme une signification terrible¹⁴.

En un certain sens, cette structure combinatoire est au centre, plus ou moins, de toute œuvre littéraire : Yukio Mishima semble ainsi, de livre en livre, décliner et varier la scène primitive de lui, jeune homme, face au *Saint-Sébastien* de Guido Reni. De même, de manière exemplaire, *Les 120 Journées de Sodome* de Sade se développent comme l'ensemble combinatoire, ou la linéarisation de toutes les possibilités ouvertes par une situation de base assez simple : 4 hommes face à 42 victimes. L'œuvre consiste ainsi en le dépli des possibilités, des structures de torture, faisant le récit de plus de 600 perversions. La structure de l'œuvre de Sade est ainsi mathématique, stochastique dans le modèle de son développement, développement d'un dispositif initial, dont la rigueur de la torture n'est finalement que l'écho, que la reprise métaphorique. Structure mécanique, combinatoire, ouvrant à une œuvre inarrêtable, inachevable, offrant la possibilité d'une prolifération, d'un développement fou. Sade ne fait pas autre chose que de déplier les possibilités stochastiques des dispositifs de jouissance, et de jouir justement de la production mécanique de ces mêmes dispositifs¹⁵.

12. Anton Webern, cité par Michael Nyman, *Experimental Music*, Paris, Allia, 2017, p. 66.

13. Jorge Luis Borgès, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965, p. 5.

14. *Ibid.*, p. 80.

15. « S'excluant de l'humanité, Sade n'eut en sa longue vie qu'une occupation, qui décidément l'attacha, celle d'énumérer jusqu'à l'épuisement les possibilités de détruire des êtres humains,

Ainsi, en se basant sur des procédés de développement d'inspiration mathématique, l'écrivain répond à une autre exigence mallarméenne, celle pour la littérature de *reprendre à la musique son bien* – non pas dans l'aboli bibelot d'inanité sonore¹⁶, mais bien dans l'idée d'un agencement de rythmes silencieux, de masses architecturales.

Tout est là. Je fais de la musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre sauf que littéralement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique¹⁷.

Une attention à une détermination de l'écriture plus rigoureusement mathématique accompagne ainsi l'histoire de la littérature occidentale, comme le montrent la création et l'utilisation de la sextine « ongle et oncle » par Arnaut Daniel. L'écrivain du XII^e siècle radicalise dès l'origine le besoin de contrainte et de stochastique qui sera visible dans la popularité de la forme du sonnet.

La ferme volonté qui au cœur m'entre
ne peut ni langue la briser ni ongle
de médisant qui perd à mal dire son âme
n'osant le battre de rameau ni de verge
sinon en fraude là où je n'ai nul oncle
je jouirai de ma joie en verger ou chambre

Quand je me souviens de la chambre
où pour mon mal je sais que nul homme n'entre
mais tous me sont pires que frère ou qu'oncle
tremblent tous mes membres jusqu'à l'ongle
ainsi que fait l'enfant devant la verge
tant j'ai peur de n'être assez sien dans mon âme

[...]

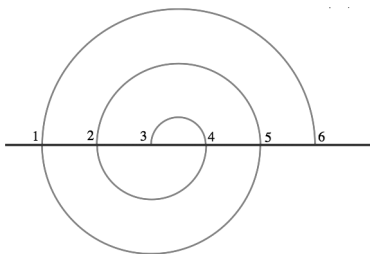
de les détruire et de jouir de la pensée de leur mort et de leur souffrance » (Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 135).

16. Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut... », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1994, p. 91.

17. Stéphane Mallarmé, « Lettre à Edmund Gosse » [10 Janvier 1893], *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995, p. 614.

Arnaut envoie sa chanson d'ongle et d'oncle
pour plaire à celle qui de sa verge à l'âme
son Désiré son prix entre en sa chambre¹⁸.

Le schéma de permutation est le suivant : « On passe de l'ordre des mots-rimes de la première strophe à l'ordre des mots-rimes de la deuxième par la permutation [:] (entre, ongle, âme, verge, oncle, chambre) \mapsto (chambre, entre, oncle, ongle, verge, âme) ou encore (1,2,3,4,5,6) \mapsto (6,1,5,2,4,3)¹⁹ ». À cette structure, à ce dispositif, peut d'ailleurs être associée une forme mathématique, plus précisément ici en spirale.



Source: Michèle Audin, « Poésie, spirales, et battements de cartes » [en ligne],
Images des mathématiques, CNRS, 2009
[<https://images.math.cnrs.fr/Poesie-spirales-et-battements-de-cartes.html>].

Ce travail d'Arnaut Daniel a trouvé des échos dans les pratiques poétiques contemporaines, tout particulièrement dans l'œuvre d'Oskar Pastior (1927-2006), poète allemand affilié à l'Oulipo, qui a radicalisé et étendu le principe combinatoire de la sextine à l'échelle du mot, de la syllabe, du phonème, dans ce qu'il a nommé des *minisextines*.

Sextine Nachtigall

Buchen Finken, weichen Thales Vettern Eichen.

Eichen Buchen Vettern, finken Thales Weichen.

Weichen Eichen Thales Buchen, finken Vettern.

Vettern weichen Finken, Eichen buchen Thales.

Thales fettern Buchen weichen Eichenfinken.

Finken Thales Eichen vettern weichen Buchen.

Thales Eichen finken.

18. Cité et traduit par Jacques Roubaud, *La Fleur inverse: l'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 292.

19. Ian Monk et Michèle Audin, « Le monde des nonines: la permutation spirale » [en ligne], site Internet *Oulipo* [<https://oulipo.net/fr/le-monde-des-nonines/la-permutation-spirale>].

Sestine mit fehlendem So
Modi Mido Fersa
Samo Ferdi Domi
Mi Sado Modifer
Fermi Disa Modo
Dofer Momi Sadi
Dido Safer Mimo
Mimosas²⁰.

Le travail de Pastior marque une étape importante : en appliquant le dispositif combinatoire au mot, Pastior franchit la barrière qui lie l'écriture littéraire au sens, à la signification. Sa tentative peut alors être associée à toutes les expériences de la *poésie concrète*, dont l'enjeu est de traiter le langage lui-même comme un matériau. Une de ses productions les plus contemporaines, d'inspiration mathématique, se trouve dans les productions du poète japonais contemporain Shigeru Matsui, « purs poèmes », qui s'approchent au plus près des codes alphanumériques binaires qu'on trouve en informatique. Écrits sur les grilles 20/20 du papier japonais standard, chacun de ces « purs poèmes » consiste en 400 caractères, chacun étant un nombre de 1 à 3.

1007-1103

III III I III I III I III III II II I II I I II II II I III
 II II III II III II III II II I I III I III III I I I III II
 III III II I I I II III I II I II I II II III I III II III
 II II I III III III I II III I III I III I I II III II I II
 I I III II II II III I II III II III III III I II III I
 III I II I III III II II I II III II I I II I III III II I
 II III I III II II I I III I II I III III I III II II I III
 I I III II I I III III II III I III II II III II II I I III II
 I III II I I III II II III II I I III II I II III II III
 III II I III III II I I I I III III III II I III I II I II
 II I III II II II III III II III III II I I II I III I III
 III II II I III I I II I II II III I I III III II III I II
 II I I III II III III I III I I II III III II II I II III I
 I III III II I II II III II III III I II II I I III I II III²¹

20. « Minisextine (minisestina) » [en ligne], site Internet *Oulipo* [<https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/minisextine-minisestina>].

21. Cité par Kenneth Goldsmith, *op. cit.*, p. 28. D'ailleurs, le temps passé à taper rentre aussi dans une autre des pratiques qui est celle de recopier par exemple Kerouac.

Outre l'aspect expérimental et ouvert, comme souvent dans l'avant-garde, à la provocation, les purs poèmes de Shigeru Matsui – puisque nous devons donner foi à son appellation – doivent rendre compte de ce que la poésie d'aujourd'hui propose, en rapport avec les mathématiques, auxquelles elle emprunte finalement le fonctionnement linguistique. La poésie concrète traite le langage comme un matériau, travaillant le non-sens d'une langue mathématique utilisée ici à vide pour en sortir quelque chose comme une promesse de sens.

Deux conséquences peuvent ainsi apparaître de l'application d'un dispositif mathématique à la langue: avec Pastior, l'application du dispositif mathématique rigoureux affectant l'intérieur du mot fragmente la langue, entraîne la perte de la signification. Symétriquement, chez Matsui, la volonté d'employer une langue mathématique de manière vide procède d'un fonctionnement inverse: le lecteur cherche à aller vers un sens sans y parvenir, la signification s'agite dans le lointain, impossible à rejoindre.

Ces pratiques stochastiques peuvent ainsi ouvrir la voie à une réflexion sur une définition négative du fait littéraire: les points d'arrivée des deux œuvres étudiées au-dessus se situent dans deux catégories génériques différentes. L'Oulipo a sa place dans les manuels de littérature, comme les poèmes dadaïstes, là où l'œuvre de Matsui se diffuse dans des galeries d'art contemporain²². Limitant le littéraire au sens, certaines œuvres de l'Oulipo devraient en être exclues. Mais il est plus sûrement juste pour la littérature de vouloir reprendre à l'art contemporain son bien, de rendre au domaine des études littéraires toute une part de son actualité, rejetée dans les galeries comme en son temps le théâtre romantique dans les salles de vaudeville.

Car finalement, ces œuvres, par l'application d'un dispositif mathématique, permettent d'accomplir ce que Giorgio Agamben pose comme définition du travail poétique:

Qu'est-ce en effet que la poésie sinon une opération dans le langage, qui désactive et désœuvre les fonctions communicatives et informatives pour les ouvrir à un nouvel usage possible? Ou, dans les termes de Spinoza, le point où la langue qui a désactivé ses fonctions utilitaires repose en elle-même et contemple sa puissance de dire. En ce sens, la *Commedia* ou les *Canti* ou *Il seme del piangere* sont la contemplation de la langue italienne; la sextine d'Arnaut Daniel, la contemplation de la langue provençale; les poèmes posthumes de Vallejo la contemplation de la langue espagnole; les *Illuminations* de Rimbaud la contemplation de la langue française; les *Hymnes* de Hölderlin et la poésie de Trakl la contemplation de la langue allemande²³.

22. Il est vrai que dans sa forme, elle ressemble fortement, par exemple, à certaines productions de l'artiste japonais On Kawara.

23. Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, Paris, Rivage, 2018, p. 85.

Au-delà de la référence à la sextine d'Arnaut Daniel, ou par elle justement, la réflexion d'Agamben nous montre à quel point l'écriture stochastique peut aboutir à une dimension véritablement poétique. Même en traitant le langage comme matériau, le poème convoque le fonctionnement de la langue, sans actualisation. Ce qui s'expose, pour le lecteur ayant accepté une *conversion de l'œil*, c'est la présence brute, non actualisée, « pré-grammaticale²⁴ » de la langue. Le poème rend ainsi conscient le fonctionnement de la langue, comme finalement le définit Agamben. Le dispositif marque une langue à l'arrêt, non encore actualisée, à l'état d'enfance, accomplissant l'essence de l'écriture poétique, littéraire.

Écrire signifie : contempler la langue, et qui ne voit pas et n'aime pas sa langue, qui ne sait pas épeler sa frêle élégie ni percevoir son hymne étouffé, celui-là n'est pas un écrivain²⁵.

Ainsi, le dispositif peut, et doit sans doute, être contemplé en tant que tel, à l'arrêt. C'est un autre aspect de l'efficacité mathématique appliquée à l'écriture. Dans une fusion du phénomène de retrait du dispositif (*dynamis*), et son actualisation (*energeia*), s'installe une production minimale et maximale, baroque.

Les sculptures planes de Carl André, illustreraient [...] l'unité extensive de l'art dit minimal, où la forme ne limite plus un volume, mais embrasse un espace illimité dans toutes ses directions²⁶.

Le dispositif peut rendre sa production, son dépli, son actualisation, un épiphénomène. Et l'esprit peut jouir de la contemplation de la possibilité du développement infini. En ce sens, l'œuvre *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau²⁷ réside davantage dans l'objet en soi, dans la puissance de l'œuvre, que dans l'actualisation effective, toujours décevante, de chaque sonnet produit.

Temurah et machines d'écriture

Une autre application contemporaine de la logique stochastique à l'écriture serait celle pratiquée par Jacques Derrida. L'œuvre de ce philosophe dévoile à celui qui s'y penche non seulement une théorisation de l'écriture, à laquelle

24. Giorgio Agamben, *La Fin du poème*, Paris, Circé, 2002, p. 61 : « Nous nous trouvons donc devant une langue où l'élément lexical semble prendre ses aises avec l'élément syntaxico-grammatical, une langue a-grammaticale, comme on l'a dit aussi : plus précisément, il ne s'agit pas d'un discours a-grammatical, mais d'un langage où la résistance des noms et des mots n'est pas immédiatement dissoute et rendue transparente par la compréhension du sens global, de sorte que l'élément lexical reste isolé et suspendu quelques instants comme un matériau mort avant d'être articulé et dissous dans le discours fluide du sens. »

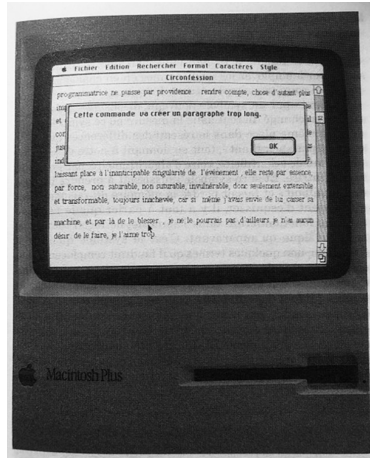
25. Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, *op. cit.*, p. 17.

26. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 168.

27. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

sa pensée accorde la place centrale, mais aussi une pratique littéraire d'une incroyable richesse.

Pour commencer, il faut noter que l'écrivain français s'est toujours fortement intéressé aux nouvelles techniques et qu'il a très tôt exploité les capacités offertes par les ordinateurs : cet apport se manifeste par une série de contraintes imposées à son texte le plus directement autobiographique, *Circonfession*²⁸, construit en regard du développement de l'outil informatique, ici plus particulièrement en fonction de l'espace d'écriture offert par un Macintosh.



Source : Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Édition du Seuil, 1991, p. 37.

Ce texte a été rédigé entre janvier 1989 et avril 1990, au moment de l'agonie de sa mère, et deux ans avant la première version du *Monolinguisme de l'autre*. Jacques Derrida avait 59 ans. Le texte est composé de 59 bandes d'écriture, chacune étant constituée d'une seule phrase, une par année de vie, qu'il appelle des « périodes ou périphrases ». Elles courent au bas de la page, formant 59 anneaux successifs qui sont aussi 59 blessures, 59 reprises du prépuce circoncis. Dans le tapuscrit, chacun des cycles est réglé selon un corps Macintosh. Jacques Derrida s'est servi d'un programme qui lui indiquait la fin d'un paragraphe au bout d'environ 25 lignes. C'est une règle dont il dit qu'il ne l'a pas choisie, mais qu'il a suivie docilement (*Papier Machine* p155). Il est à noter que 59 est un nombre premier. C'est aussi le nombre de chapitres du roman de Faulkner, *Tandis que j'agonise*, et le nombre de vers prononcés par le *Ghost* dans l'oreille d'Hamlet (Acte 1, scène 5)²⁹.

28. Jacques Derrida, *Circonfession*, dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

29. Pierre Delain, « Circonfession, Jacques Derrida, 1991 » [en ligne], site Internet *Idixa* [<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0604031019.html>].

Ce travail du nom, de forme stochastique, associe dans les *Carnets* la pratique d'écriture à l'invention d'un code, d'une combinatoire :

Dans Elie, tout se dirait à la première personne, je, je, je. Et jamais ce ne serait, d'une phrase l'autre, le même : illisible. A moins d'un code (par ex la séqu. de verbe ou un autre fait grammatical ou non grammatical) qui me guiderait dans l'écriture et permettrait au lecteur attentif ou laborieux de reconstituer la trame et la scénographie des (non sens?). Comme si je pouvais faire passer des traits de couleur différente par exemple de 1 à 5 de 2 à 3 de 4 à 7 cela révélerait le travail de récit ou de points de vue enchevêtrés³².

Ce paragraphe est suivi d'une forme de schéma proposant un schéma d'inspiration combinatoire.

Il est intéressant de noter que cette mise en œuvre d'un dispositif stochastique, d'une machine d'écriture accompagne dans la pensée de Derrida la conceptualisation justement de l'écriture sous l'angle de la machine.

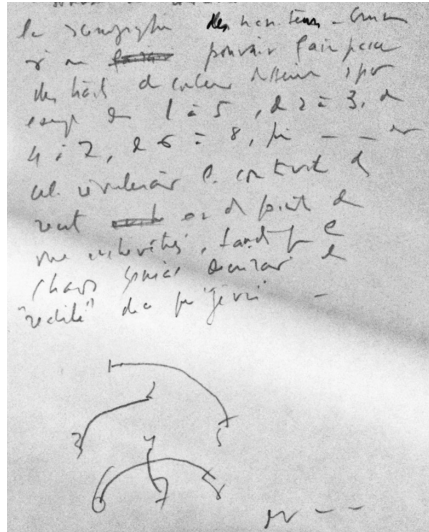
Il s'agira presque constamment, dans ce livre, d'interroger la relevance de la limite. Et donc de relancer en tous sens la lecture de l'*Aufhebung* hégélienne, éventuellement au-delà de ce que Hegel, en l'inscrivant, s'est entendu dire ou a entendu vouloir dire, au-delà de ce qui s'est inscrit sur la paroi interne de son oreille. Cela implique la paroi dans une structure délicate, différenciée, dont les orifices peuvent toujours rester introuvables, l'entrée et l'issue à peine praticables ; et que le texte – celui de Hegel par exemple – fonctionne comme une machine d'écriture dans laquelle un certain nombre de proposition typées et systématiquement enchaînées (on doit pouvoir les reconnaître et les isoler) représentent l'«intention consciente» de l'auteur comme lecteur de son « propre » texte, au sens où l'on parle aujourd'hui de lecteur mécanique³³.

De manière synthétique, celui qui écrit est chez Derrida toujours le lecteur d'un texte lu, glané depuis un des côtés du *tympan* – il travaille et développe ainsi la métaphore de l'oreille – depuis l'autre côté de ce même tympan, depuis un ordre inconscient³⁴, depuis une langue pleine et totale, machine d'écriture, impossible à rendre pleinement, qui condamne l'écriture et la parole à la trahison par devoir nécessaire de sélection, de lisibilité.

32. *Id.*

33. Jacques Derrida, «Tympan», *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 25.

34. «*How to avoid speaking?* c'est donc à la fois ou successivement : comment faut-il ne pas parler? Comment faut-il parler? (voici) comment il faut ne pas parler, etc. Le "comment" abrite toujours un "pourquoi" et le "il faut" a la double valeur de "should" ou de "ought" et de "must". J'ai donc improvisé ce titre au téléphone. *En me le laissant dicter depuis je ne sais quel ordre inconscient*, dans une situation d'urgence absolue, j'ai donc aussi traduit mon désir de différer encore. Ce comportement de fuite se reproduit à l'occasion de chaque conférence : comment éviter de parler, et d'abord d'engager son propos en donnant un titre avant même d'écrire son texte?» (Jacques Derrida, «Comment ne pas parler», *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 548) ; je souligne.



Source : Archives de l'IMEC.

L'écrivain est quelque part, donc, pour Derrida, toujours déjà écrit par quelque écriture antérieure, par ce qu'il nomme *archi-écriture*³⁵. Et de même, la trace produite par celui qui écrit se fait à son tour machine d'écriture, porteuse d'une capacité de développement dont pourra se saisir un autre écrivain, un autre lecteur, un autre dispositif d'écriture et de libération :

Écrire, c'est produire une marque qui constituera une sorte de machine à son tour productrice, que ma disparition future n'empêchera pas principalement de fonc-

35. En ce sens, la mise en scène de l'écriture est souvent, chez Derrida, celle d'une mise en œuvre d'une production inconsciente, qui déborde les possibilités de réception de la conscience. « C'est que chaque fois que j'écris quelque chose dont j'ai le sentiment que ça fraye un nouvel espace, que j'avance là où je ne m'étais pas avancé, et ce qui très souvent implique des gestes qui peuvent sembler agressifs à l'égard d'autres penseurs ou de collègues. Je ne suis pas polémiqueur, mais il est vrai que les gestes de type déconstructif ont souvent l'apparence de gestes qui vont déstabiliser ou inquiéter ou angoisser les autres, ou blesser même quelquefois. Alors chaque fois que j'ai fait ce geste-là, il y a eu des moments de peur – pas au moment où j'écrivais – quand j'écris, quand j'écris il y a une espèce de nécessité, ou, je ne sais pas comment dire, de force plus forte que moi, qui fait que ce que je dois écrire, je l'écris, quelles que soient les conséquences, je n'ai jamais renoncé à écrire quoi que ce soit parce quelque conséquence me faisait peur. Rien ne m'intimide quand j'écris, je dis ce que je pense qui doit être dit. Cela dit, quand je n'écris pas, quand je ne suis pas en train d'écrire, et à un moment très particulier qui est le moment où je m'endors, à ce moment-là dans un demi sommeil tout d'un coup, je suis effrayé par ce que je suis en train de faire, et je me dis mais tu es fou, tu es fou, d'écrire ça » ; transcription d'un entretien filmé intitulé *Fear of Writing*. Le caractère de l'entretien explique le style particulier de ce texte, transcrit tel quel.

tionner et de donner, de se donner à lire et à réécrire. Quand je dis « ma disparition future », c'est pour rendre cette proposition plus immédiatement acceptable. Je dois pouvoir dire ma disparition tout court, ma non-présence en général, et par exemple, la non-présence de mon vouloir-dire, de mon intention-de-signification, de mon vouloir-communiquer-cest-ci, à l'émission ou à la production de la marque³⁶.

Le dispositif stochastique n'est pas ainsi qu'une simple volonté de détruire la subjectivité au profit de l'objectivité mathématique. Son ambition peut ainsi se faire lyrique, par l'ouverture vers de l'inouï, du jamais lu, mais aussi par la production de cet *irréel sensible* dans lequel Hugo Friedrich pouvait trouver l'essence du lyrisme rimbaldien³⁷. La pratique combinatoire, en libérant les possibilités inconscientes contenues dans le nom, dans la langue, débouche sur un fonctionnement autonome du langage, du moins non-référentiel : un langage produisant sa propre référence, non pas un langage qui agence les signifiés, mais qui les produit, qui les invente. Dispositif lyrique aussi en ce qu'il permet à l'écrivain de découvrir les fondements inaccessibles de sa propre subjectivité, à la fois dans la langue brute, pré-grammaticale (lyrisme donc du tout-homme), mais aussi de la propre accumulation de son expérience, et de son expansion incontrôlée. La combinatoire permet ainsi plus que jamais de faire de l'écrivain, faudrait-il dire de l'écrivain, le lecteur automatique de la machine d'écriture qui l'habite, ou qu'il habite.

Cette pratique se retrouve de manière étonnante dans l'œuvre *La Rose de personne* de Paul Celan, dont Jacques Derrida était particulièrement proche. Dans le poème, Celan développe de manière stochastique le nom d'Ossip Mandelstam, poète russe à qui le recueil est d'ailleurs dédié :

36. Jacques Derrida, « Signature événement contexte », *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 371.

37. Le procédé consistant à mesurer à la réalité le contenu des images rimbaldiennes ne peut cependant avoir d'intérêt qu'heuristique. Dès que nous poussons plus loin notre analyse, nous devons admettre que nous ne pouvons plus nous contenter des concepts d'« irréel » et de « réel ». Un autre concept nous apportera, semble-t-il, une aide plus grande, celui de l'« irréel sensible ». Nous entendons par là que le matériel de la réalité déformée se traduit souvent en « séquences » où chaque partie constitutive possède une certaine qualité concrète et « sensible » (c'est-à-dire accessible aux sens). De tels groupes réunissent cependant des éléments objectivement inconciliables de manière tellement a-normale que ces éléments concrets et « sensibles » finissent par faire naître une structure irréaliste. Et pourtant il s'agit toujours d'images très visuelles, mais ces images sont telles qu'aucun œil humain ne les contempera jamais : « la biscotte de la rue », « le roi qui s'appuie sur son ventre », « les morves d'azur ». De telles images peuvent parfois donner une force plus grande aux éléments que recèle le réel. Leur référence n'est cependant plus le réel : elles obéissent à une dynamique de la destruction qui transforme le réel lui-même en déplaçant ses limites, en réunissant les extrêmes. De là naît un « inconnu » mu par les « sens », mais agissant aussi sur eux ; Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël, 1976.

*Denn es blühte des Mandelbaum.
Mandelbaum, Bandelmaum.
Mandeltraum, Trandelmaum.*

*Und auch der Machandelbaum.
Chandelbaum*³⁸.

Ce jeu, autour du nom Mandelstam qui, écrit comme Celan le fait avec deux « m » à la fin, vient des deux racines *Mandel*, amande, et *Stamm* qui veut dire tronc, tribu, souche. Le dépli du nom aimé développe et libère les thématiques juives du chandelier, et de l'amande qui désigne dans la poésie de Paul Celan l'œil du juif, et le juif en général, habité par un noyau vide. La pratique stochastique, si elle étire le sens, ouvre ainsi à un vertige fou de coïncidences et de machines d'écriture.

I, Robot

A tree in the distance. He looked at the sun again, and then he seized the bottle and said, as if he could see the cold air coming down the stairs A large tree in the distance was already singing and the other was his friend.

The Palmetto State: a general travel in Lexington and the coal ranch had a single color to be found in the country and the trolley cars were too small, and the shops were always...

BP: a gas station in Leesville. The street lights crackled and spread out on the street.

BP: a gas station in Leesville. It was a floor of electric lights and a floor and a strange candle.

It was five minutes until four o'clock in the afternoon. The old man had moved to the kitchen and into the window and was about to fasten his left hand again.

*A white bird on the ground lifted*³⁹.

L'aboutissement contemporain de ce parcours doit sans doute se trouver dans le projet conduit par Ross Goodwin, *I the Road*, dans lequel il se fait « *writer of writer* », c'est-à-dire créateur d'un dispositif d'écriture qui a conduit une voiture à écrire les lignes qui précèdent. Goodwin a ainsi reproduit un voyage de Kerouac avec une Cadillac équipée de caméras, de micros, et d'autres dispositifs permettant de transformer, grâce à une force de calcul, le monde

38. Paul Celan, « Un air de filous... », *La Rose de personne*, édition bilingue, traduction de Martine Broda, Paris, José Corti, 2002, p. 45. Comme d'habitude, et plus que jamais, la poésie de Celan est intraduisible. Martine Broda propose cependant : « Car l'amandier était en fleur. / *Mandelbaum, Bandelmaum. / Mandeltraum, Trandelmaum. / Rêve d'amande. / Et aussi le genévrier. / Machandelbaum, Chandelbaum. / Candélabre.* »

39. *I the Road*, *Writer of writer* Ross Goodwin, Paris, Jean Boîte éditions, 2018, p. 93.

parcouru, les mots entendus en un texte, nourri par l'analyse préalable – par la machine – de plusieurs centaines d'œuvres appartenant à l'histoire de la littérature anglaise, où le sens, distendu, se maintient, despotique.

Le dispositif stochastique d'écriture, radicalisant l'utilisation des mathématiques dans l'exploitation de la puissance de calcul extraordinaire des machines contemporaines, franchit ici un cap en abandonnant même la main de l'écrivain, et en faisant de la voiture l'écrivain même⁴⁰.

Mais en ce sens, le dispositif ne peut, ni ne doit, être pensé comme contraire à l'homme. Reprenons la phrase citée initialement par Agamben :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, mes mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif dans lequel, plusieurs milliers d'années déjà, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre⁴¹.

Ainsi, le langage lui-même est un dispositif contraignant. Et l'homme ne peut, tant le langage le détermine, s'en libérer sinon, nous l'avons vu précédemment, par l'activité poétique. Ainsi, non seulement la pratique stochastique de l'écriture peut permettre de parvenir à un fonctionnement poétique, favorisant la contemplation de la langue en elle-même, mais il permet en même temps de parler de l'homme lui-même, en tant qu'il est pris dans ce dispositif qu'est le langage, ouvrant la voie aux possibilités d'un lyrisme stochastique.

Ainsi, en *désœuvrant* l'œuvre, en la rendant *inopérante*⁴² – selon les termes d'Agamben, le dispositif permet de lutter contre l'illusion de la maîtrise, d'une langue que la littérature souvent endort, tout particulièrement à notre époque

40. D'autres procédés d'écriture contemporains peuvent aussi aller en ce sens : ma fille a ainsi très tôt produit, avant même de savoir écrire, des textes aléatoires, en se saisissant des dispositifs d'écriture intuitifs de mon téléphone portable. Soit en parlant à la machine – moins performante à l'époque dans la saisie vocale, produisant alors des écarts intéressants – mais en envoyant aussi, à des proches, des messages construits en sélectionnant de manière systématique les mots proposés par le T9 de mon téléphone. Les textes produits avaient un rythme propre, une récurrence et des départs, et se construisait en un tissu de mots écho des messages émis et reçus, de même qu'avec ceux sans doute les plus attendus à une échelle nationale, au niveau statistique. Le texte suivant son chemin, de manière fascinante, dans mon *Umwelt* linguistique.

41. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, op. cit., p. 31.

42. Catégories développées par Agamben, notamment dans *La Fin du poème*, ou dans *L'Usage des corps*; *Homo sacer. L'intégrale*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

où triomphent le résumé et le slogan, époque où la littérature, dans les universités françaises et les librairies, s'endort et transforme plus que jamais la culture en bien commercial, et donc en élément de barbarie, conformément aux annonces de Benjamin⁴³ et d'Adorno⁴⁴.

Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement. [...]

Le problème de la profanation des dispositifs n'en est que plus urgent⁴⁵.

Il faut donc tâcher de penser le lyrisme stochastique comme un dispositif libérateur du potentiel de la langue, de sa puissance, des profondeurs inconscientes du sujet. Mais aussi comme un dispositif possible pour sortir des dispositifs, le dispositif d'une profanation des dispositifs.

Références

- ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- AGAMBEN, Giorgio, *Le Feu et le récit*, Paris, Rivage, 2018.
- , *Homo sacer. L'intégrale*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- , *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2014.
- , *La Fin du poème*, Paris, Circé, 2002.
- AUDIN, Michèle, « Poésie, spirales, et battements de cartes » [en ligne], *Images des mathématiques*, CNRS, 2009 [https://images.math.cnrs.fr/Poesie-spirales-et-battements-de-cartes.html].
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2017.
- BENNINGTON, Geoffrey et Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- BORGÈS, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965.
- CELAN, Paul, *La Rose de personne*, Paris, José Corti, 2002.
- DELAIN, Pierre, « Circonfession, Jacques Derrida, 1991 » [en ligne], site Internet *Idixa* [https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0604031019.html].
- DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- DERRIDA, Jacques, *Psyché*, Paris, Galilée, 1987.
- , *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël, 1976.
- GODLSMITH, Kenneth, *L'Écriture sans écriture [Uncreative Writing]*, Paris, Jean Boîte éditions, 2018.

43. « Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie » (Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2017, p. 62).

44. En ce sens, il est remarquable de noter que l'Oulipo comme Kenneth Goldsmith se servent d'Internet comme outil de diffusion extra-commerciale, et se sont très tôt intéressés à l'open source. Voir le site *UbuWeb* [http://www.ubu.com].

45. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, op. cit., p. 42 et p. 50.

- GOODWIN, Ross, *I the Road*, Jean Boîte éditions, 2018.
- IRCAM, « Karlheinz Stockhausen, 1928-2007 : *Klavierstück XI*, 1956 » [en ligne], site Internet de l'IRCAM [<http://brahms.ircam.fr/works/work/12123/>].
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1984.
- , *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995.
- , *Poésies*, Paris, Gallimard, 1994.
- MONK, Ian et Michèle AUDIN, « Le monde des nonines : la permutation spirale » [en ligne], site Internet *Oulipo* [<https://oulipo.net/fr/le-monde-des-nonines/la-permutation-spirale>].
- NYMAN, Michael, *Experimental Music*, Paris, Allia, 2017.
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse : l'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- XENAKIS, Iannis, *Musiques formelles*, Paris, Richard-Masse, 1963.



La constante mathématique dans l'œuvre de Diderot

NATAŠA RASCHI

*Comment je m'assurerai de la vérité de cette trouvaille?
Par moi-même, en revenant cent fois sur la démonstration,
en ne passant pas même les choses les plus claires
sans [se] les prouver, en vérifiant tout.*

— Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*¹.

Le parcours de recherche que nous présentons ici a pour objectif de sonder la production mathématique de Diderot dans le but de prouver la profondeur et la continuité de ses intérêts dans un secteur presque inexploré de son œuvre prodigieuse, les recherches dans ce domaine étant encore restreintes à trois articles seulement². Notre analyse portera sur les œuvres suivantes : *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*³, *Sur deux mémoires de D'Alembert l'un concernant le calcul des probabilités l'autre l'inoculation*⁴, *Écrits divers de mathé-*

1. Denis Diderot, « Paris, le 21 novembre 1762 », *Lettres à Sophie Volland, 1759-1774*, édition présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris, Non lieu, 2010, p. 391.

2. Lester Gilbert Krakeur et Raymond Leslie Krueger, « The Mathematical Writings of Diderot », *Isis*, vol. 33, n° 2 (1941), p. 219-232 ; Otis Fellows et Donal O'Gorman, « A Note concerning Diderot's Mathematics », *Diderot Studies*, vol. X (1968), p. 47-50 ; Jean Dhombres, « Quelques rencontres de Diderot avec les mathématiques », dans Anne-Marie Chouillet (dir.), *Denis Diderot 1713-1784*, Actes du colloque international, Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984), Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 269-280.

3. Denis Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, Paris, Durand et Pissot, 1748. Nous nous référerons à cette édition que nous désignerons dorénavant sous le sigle *MM* et nous conserverons la graphie originale de toutes les citations. Voir aussi Denis Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, texte établi et commenté par Jean Mayer, dans Denis Diderot, *Cœuvres complètes. Philosophie et mathématique*, Idées I, t. II, Paris, Hermann, 1975, p. 230-338.

4. Denis Diderot, *Sur deux mémoires de D'Alembert l'un concernant le calcul des probabilités l'autre l'inoculation* (1761), texte établi et commenté par Donal O'Gorman et Jean Mayer, dans Denis Diderot, *Cœuvres complètes. Philosophie et mathématique*, Idées I, t. II, op. cit., p. 339-361, dorénavant *DM*.

*matiques*⁵ et *Notice sur Clairault*⁶, c'est-à-dire le nécrologe du mathématicien et académicien contemporain de Diderot. Dans ces écrits mathématiques, nous allons d'abord considérer ses choix terminologiques, tout comme son intention finale dans le but d'y entrevoir des modalités récurrentes, et donc significatives pour la langue de spécialité, ainsi que pour le contexte culturel où elle est promue.

Bien que D'Alembert soit reconnu comme le génie mathématique du XVIII^e siècle, Diderot a été, lui aussi, mathématicien⁷, comme le voulait la tradition de la France des Lumières, selon laquelle ce domaine de recherche devait être avant tout l'affaire des philosophes, des hommes cultivés mais éclectiques, concentrés sur l'action et l'utilité, dont l'esprit critique consentait de perfectionner les critères nécessaires à l'obtention de la vérité. Dans un univers intellectuel particulièrement actif comme le leur, les mathématiques accèdent au rang de domaine de recherche privilégié pour le renouvellement d'un milieu culturel visant à recueillir la science et la connaissance pour les divulguer simultanément. La langue des mathématiques, pour laquelle les philosophes partagent une passion authentiquement enracinée, occupe surtout « la place de choix »⁸ du projet encyclopédique dès le *Prospectus* de Diderot de novembre 1750, repris ensuite à la tête du premier tome de 1751 dans le *Discours préliminaire* de D'Alembert⁹. Cette primauté, selon Michel Paty, s'explique par le fait que seule cette langue, surgie de l'abstraction, peut consentir le dépassement de la dichotomie existant entre les mots et les choses pour hisser le discours à un niveau supérieur où « les mathématiques constituent l'axe du mouvement des sciences vers leur unification¹⁰ ». L'examen de la langue des mathématiques est alors d'autant plus nécessaire dans le cas de Diderot, qu'on peut situer au centre de ce ferment de science et de raison.

5. Denis Diderot, *Écrits divers de mathématiques*, texte établi et commenté par Jean Mayer, dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Philosophie et mathématique*, Idées I, t. II, *op. cit.*, p. 363-457, dorénavant *ÉD*.

6. Denis Diderot, « Notice sur Clairault, 1765 », texte établi et annoté par Anne-Marie Chouillet, dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. L'interprétation de la nature 1753-1765*, Idées III, t. IX, Paris, Hermann, 1981, p. 397-404, dorénavant *NCL*.

7. Dans le cas de Diderot, on reconnaît « l'importance et la diversité de cette œuvre qui s'étend des mathématiques à la physique et à la physiologie, de l'épistémologie aux sciences appliquées » (Jean Mayer, *DIDEROT homme de science*, Paris, Imprimerie bretonne, 1959, p. 7-8).

8. René Taton, « Les mathématiques selon l'*Encyclopédie* », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 4, n°s 3-4 (1951), p. 255-266.

9. *Enc.*, t. I, p. I-XIV; voir *infra* note 22. Lire à ce propos Jean-Pierre Schandeler, « Le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* dans le *Discours préliminaire* : variantes du texte et ambitions du géomètre », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52 (2017), p. 127-141.

10. Michel Paty, « Rapport des mathématiques et de la physique chez D'Alembert », *Dix-huitième siècle*, n° 16 (1984), p. 75.

Diderot choisit de se concentrer tout spécialement sur certains problèmes cruciaux de son siècle, comme l'acoustique et la musique, ou comme la probabilité théorique et appliquée (des jeux de hasard à l'inoculation) qui, surtout à partir de la correspondance entre Pascal et Fermat¹¹, s'étendra jusqu'au XIX^e siècle¹². Il effleure l'automation, sans doute de façon embryonnaire, mais tout de même déterminante pour l'empreinte qu'il laissera dans l'*Encyclopédie*, visant à l'ennoblement des métiers. Il se confronte alors avec les spécialistes du secteur, n'ayant aucunement peur de rivaliser avec ces derniers dans leur propre domaine. Si les disputes et les controverses étaient à l'ordre du jour dans le cercle des savants et donnaient lieu à des rivalités aigres et prolongées, il étudie et rectifie tout cela, parfaitement ancré dans l'actualité de la recherche la plus avancée.

Produit de la pensée humaine en continuelle évolution, la langue des mathématiques est depuis toujours caractérisée par une dualité aux contours estompés, jamais dialectiques, et même parfaitement isomorphes, parce qu'elle est composée aussi bien de texte que de signes, de connecteurs et de formules, pour un total d'éléments complémentaires et scandés afin de garantir la progression logique. Les écrits faisant l'objet de notre lecture révèlent encore une fois un éclectisme qui, à partir de l'expérience, documente l'insatiable curiosité du savant, l'ampleur de ses intérêts et la cohérence de sa méthode, tout comme sa grande sensibilité envers les aspects linguistiques et stylistiques. Diderot fait preuve d'une sûreté qui s'étend de la rigueur des prémisses à l'ampleur des conclusions. Sa forme n'est pas axiomatique sur le modèle de D'Alembert, ni épistolaire comme le veut une certaine tradition qui inclut Alessandro Volta¹³. La vocation au pragmatisme qui imprègne les écrits de Diderot, trouve une correspondance adéquate dans la totalité d'un parcours qui sous-tend une intention à la fois didactique et empirique, enrichi par l'omniprésence d'une verve très personnelle et subtilement ironique.

La présente étude de mémoires, de productions écrites et de rapports interpersonnels, envisage donc une amplification possible dans le sens d'une évolution scientifique où la langue nécessaire à exprimer cet immense ferment reste l'élément déterminant pour que tout puisse avoir une signification, aussi bien dans la progression des idées que dans leur partage. L'assiduité des recherches mathématiques dans la vie de Diderot prouve son intérêt réel pour des sujets

11. En particulier, en 1654, Blaise Pascal adresse à l'Académie parisienne de mathématiques son *Celeberrima matheseos Academiae parisiensi*, un exposé sur le calcul des probabilités.

12. Cf. Nicolas de Condorcet, *Éléments du calcul des probabilités et son application aux jeux de hasard, à la loterie, et aux jugemens des hommes*, Paris, Royez, 1805.

13. C'est grâce aux missives envoyées par le « *nobiluomo comasco* Alessandro Volta » à Jean-Antoine Nollet, professeur auprès de l'École royale du génie de Mézières, que ce dernier put y reconnaître en 1763 la valeur scientifique des recherches conduites; Maria Luisa Altieri Biagi, « Nota introduttiva », dans Maria Luisa Altieri Biagi et Bruno Basile (dir.), *Scienziati del Settecento*, Milan / Naples, Riccardo Ricciardi Editore, 1980, p. 661.

qu'il ne considère jamais comme de simples divertissements¹⁴. En lui, lecteur vorace, chercheur passionné, fin connaisseur, Jacques Marty souligne « le soin qu'il apporte à expliquer le mécanisme des calculs, et à les illustrer d'exemples numériques précis¹⁵ ». Selon Jean Mayer, il essaye d'« appréhender l'univers à l'aide de l'outil mathématique, de l'expliquer, au moins dans son principe, par la géométrie et la cinématique¹⁶ ».

Formé chez les Jésuites à Langres, Diderot y suit des cours d'arithmétique et de géométrie, mais c'est plus tard au collège parisien d'Harcourt qu'il est introduit à des notions de géométrie privilégiant la méthode cartésienne et excluant toute forme de raisonnement par l'absurde. À Louis-le-Grand, il apprend la méthode euclidienne et le calcul algébrique¹⁷. Affichant une vaste connaissance et une remarquable solidité dans le domaine mathématique, il arrive à subvenir longtemps à ses besoins en donnant des leçons privées¹⁸, parfois son seul moyen de subsistance avec des traductions dont les plus importantes ne sont pas seulement de l'anglais, sans doute plus connues, mais également du latin. Entre autres, il traduit Leibnitz¹⁹ dont la plus grande contribution aux mathématiques fut le calcul infinitésimal²⁰.

La fréquentation de mathématiciens et l'étude d'œuvres spécifiques sont autant d'éléments qui renforcent la certitude que Diderot est impliqué dans l'étude des découvertes mathématiques de ceux qui l'ont précédé. La collaboration avec Deparcieux et d'autres spécialistes de son époque, et pas seulement son amitié avec D'Alembert, lui consentent de découvrir le calcul différentiel, l'usage des intégrales et l'analyse des multiples courbes qui constituent désormais le cœur des applications mathématiques²¹. Le substrat mathématique est reconnaissable dans la construction de l'*opera omnia* de Diderot: il suffit de penser à l'élaboration du *Prospectus* indispensable à l'organisation de l'*Encyclopédie*²², où

14. Cf. Gerhardt Stenger, « Diderot: la démarche scientifique en question », *Les Cahiers rationalistes*, n° 642 (2016), p. 10-23.

15. Jacques Marty, « Quelques aspects des travaux de Diderot en mathématiques "mixtes" », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 4 (1988), p. 145.

16. Jean Mayer, « Diderot et le calcul des probabilités dans l'*Encyclopédie* », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 44, n°s 3-4 (1991), p. 376.

17. Jean Dhombres, *art. cit.*, p. 270.

18. Cf. *id.*

19. Dans ses traductions, on souligne aussi bien la précision terminologique que le respect du texte source. Rappelons aussi que Diderot est l'auteur de l'article « Leibnitzianisme ou Philosophie de Leibnitz » de l'*Encyclopédie*; cf. Claire Fauvergue, « Diderot traducteur de Leibnitz », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 36 (2004), p. 109.

20. Cf. Carl B. Boyer, *Storia della matematica*, Milan, Mondadori, 1980, p. 464-465.

21. Jean Dhombres, *art. cit.*, p. 270.

22. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Durand et Le Breton, 1751-1772, 28 vols. Cette édition sera désignée par l'abréviation *Enc.*

cette discipline s'impose comme dénominateur commun faisant la distinction entre « Mathématiques pures, mixtes et physicomathématiques²³ ».

Malgré cela, quelques sources anglophones rappellent un épisode pour le moins curieux. Il s'agit d'une anecdote qui a circulé pendant tant d'années que les historiens n'en ont plus douté. Cela concernerait l'invitation de Catherine II à Euler pour qu'il réduise Diderot au silence, puisque coupable d'être un souteneur zélé de l'athéisme. Euler se serait donc présenté à lui pour lui prouver l'existence de Dieu avec une formule algébrique :

Monsieur, $\frac{a + b^n}{n} = x$, donc Dieu existe; répondez²⁴!

Diderot, n'ayant pas su répondre pour réfuter cette thèse, s'en serait retourné immédiatement en France et qui plus est, très embarrassé.

En réalité, cet épisode n'existe que pour certains chercheurs. Les deux auteurs de l'article cité admettent l'avoir trouvé chez De Morgan²⁵ et ce dernier, à son tour, l'avoir recueilli d'un témoignage publié précédemment²⁶. André Billy, biographe accrédité de Diderot, rapporte l'anecdote²⁷, mais admet n'en avoir aucune preuve et, ce qui est bien plus significatif, il précise qu'on y croyait dans l'Europe du Nord, ajoutant trois références ultérieures, mais toujours en langue anglaise²⁸.

Nous sommes convaincue de la fausseté de cette anecdote pour deux raisons. Avant tout, Diderot n'avait rien contre Euler dont il ne parle qu'une seule fois en termes élogieux²⁹ et qui était un excellent mathématicien³⁰. Encore, et c'est une preuve qui contredit ce récit une fois pour toutes, c'est lors de son séjour à Saint-Petersbourg (8 octobre 1773-5 mars 1774)³¹ que Diderot envoie une

23. René Taton, *art. cit.*, p. 256-258.

24. Lester Gilbert Krakeur et Raymond Leslie Krueger, *art. cit.*, p. 220. À propos de l'existence de Dieu vérifiée par une équation ludique, fût-elle apocryphe ou non, Alfred Jarry s'intéressera lui aussi à ce genre d'investigation en concluant les *Gestes et opinions du docteur Faustroll* par le chapitre intitulé « De la surface de Dieu » (Paris, Fasquelle, 1911, p. 118), de même que Boris Vian dans son *Mémoire concernant le calcul numérique de Dieu par des méthodes simples et fausses* (Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. 2, p. 1169).

25. Cf. Augustus de Morgan, *Budget of Paradoxes*, Londres, Longmans, Green and Co., 1872, p. 250-251.

26. Cf. Dieudonné Thiébaud, *Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*, Paris, Buisson, 1804.

27. Cf. André Billy, *La Vie de Diderot*, Paris, Flammarion, 1932, p. 567.

28. Il s'agit des œuvres suivantes : Florian Cajori, *A History of Mathematics*, New York, The Macmillan Company, 1919, p. 233 ; David E. Smith, *History of Mathematics*, Boston, Ginn and Company, 1923, p. 522-523 ; Eric T. Bell, *Men of Mathematics*, New York, Simon & Schuster, 1937, p. 146-147.

29. Cf. Maurice Tourneux, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann-Lévy, 1899, p. 461 et p. 465-466.

30. Cf. B. H. Brown, « The Euler-Diderot Anecdote », *The American Mathematical Monthly*, n° 49, vol. 5 (1942), p. 302-303.

31. Cf. Inna Gorbatov, « Le voyage de Diderot en Russie », *Études littéraires*, vol. 38, n°s 2-3 (2007), p. 215-229.

lettre à Euler pour s'offrir comme trait d'union entre ce dernier et D'Alembert, avec qui il a rétabli un certain rapport après la rupture de 1758³².

Mémoires sur différents sujets de mathématiques

Sa première publication dans le secteur mathématique a pour titre *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* de 1748, recueil publié chez « Durand et son beau-frère Noël-Jacques Pissot dans une édition de luxe³³ » sous couverture en cuir rouge rehaussée d'or. À l'intérieur, le titre s'étend sur les cinq premières lignes et est suivi du nom de l'auteur : M. DIDEROT. Plus bas, une épigraphe d'Horace – « *Amoto quæramus seria ludo*³⁴ » – qui marque un tournant vers des intérêts plus sérieux, dans le but de faire oublier le scandale provoqué par la publication, pourtant anonyme, de son œuvre *Les Bijoux indiscrets*, sortie quelques mois auparavant, toujours en 1748³⁵.

Au milieu de la couverture intérieure, sous l'épigraphe, se trouve une vignette éloquente : assis dans un paysage bucolique, un génie ailé est complètement absorbé par l'écriture de symboles mathématiques. Parmi les détails on remarque, par terre, un masque et un sceptre surmonté d'une tête, métonymie de l'intention de Diderot à se consacrer à des travaux d'une plus grande densité³⁶ : « Je veux que le scandale cesse, [...] j'abandonne la marotte et les grelots » (*MM*, f. IV).

La dédicace à Madame de P*** ouvre le livre d'un ton décidé : « Madame, je n'opposerai point à vos reproches » (*MM*, *Épître*, f. III), appellatif qu'il reprend dans la conclusion pour la formule de politesse suivante : « J'ai l'honneur d'être avec un profond respect, Madame, Votre très-humble et très-obéissant Serviteur, DIDEROT » (*MM*, *Épître*, f. VI). D'après Assézat, éditeur de l'œuvre complète de Diderot, cette initiale renvoie à Madame de Prémontval, que Jean Dhombres présente à son tour comme « férue de mathématiques³⁷ ». Née Marie-Anne Victoire Pigeon d'Osangis, fille du mathématicien français

32. Cf. Geneviève Cammagre, « Présence de D'Alembert dans la correspondance de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52 (2017), p. 114.

33. Frank A. Kafker et Jeff Loveland, « Diderot et Laurent Durand, son éditeur principal », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 39 (2005), p. 29.

34. Horace, *Satiræ*, libro I, satira 1, v. 27.

35. Cf. Lester Gilbert Krakeur et Raymond Leslie Krueger, *art. cit.*, p. 221. À propos des *Bijoux*, Jean Dhombres, *art. cit.*, p. 273, parle d'une « frivolité grivoise ».

36. Au total, on trouve six vignettes dont la première au début du volume et les autres en ouverture de chaque Mémoire. Elles portent toutes la signature de N. Blakey qui, d'après les rares documents présents dans certaines archives citées par Lester Gilbert Krakeur et Raymond Leslie Krueger, serait d'origine irlandaise et aurait passé une grande partie de sa vie à Paris où il aurait travaillé pour différents éditeurs (Lester Gilbert Krakeur et Raymond Leslie Krueger, *art. cit.*, p. 221).

37. Jean Dhombres, *art. cit.*, p. 279.

Jean Pigeon d'Osangis dont elle publiera les travaux à titre posthume³⁸, elle prend le nom de son mari, un autre mathématicien français, Pierre Le Guay de Prémontval³⁹. Diderot justifie son choix en appuyant sur le contenu « des sujets qui vous sont familiers, et d'une façon qui ne vous est pas tout à fait étrangère » (*MM*, *Epître*, f. V).

Bien que l'utilisation du pronom à la première personne du singulier ne soit pas admise dans les démonstrations mathématiques où c'est l'impersonnel qui domine, on la retrouve dans l'« Avertissement » au lecteur qui suit. Il s'agit de deux pages, pas numérotées, qui semblent vouloir justifier la complexité des sujets traités qu'on aurait partagés avec tout lecteur, mais qui ont exigé un langage plus spécialisé, comme celui de l'algèbre, du calcul, des inconnues. L'intention cachée semble vouloir souligner le changement effectué avec cette publication, extrêmement savante dans sa spécificité.

La « Table des mémoires » initiale suit l'« Avertissement » et occupe deux feuillets, pas numérotés, d'où émerge la prolifération des titres. Trois d'entre eux appartiennent au domaine musical et seront approfondis par Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent* publiée anonymement en 1751. Suit un « Errata » qui ne contient que deux coquilles, dont l'une à la page 29, ligne 9, où il faut lire « longueur » et non « largeur », et l'autre à la page 80, ligne 6, pour un pronom démonstratif « celles », mis par erreur au pluriel.

Deux pages encore une fois pas numérotées et plus techniques concluent cette partie introductive. Elles contiennent les données et les signatures concernant l'approbation de l'Académie des sciences, une formalité indispensable au XVIII^e siècle pour la publication d'un livre scientifique. Cette Approbation est signée BELIDOR et porte la date du 1 mars 1748. Mathématicien lui-même, Bélidor affirme que ces « *Mémoires sur différents sujets de Mathématiques, Acoustique, Mécanique et Géométrie* » lui ont paru « traités avec beaucoup de sagacité » (*MM*, « Avertissement », f. I).

Le premier *Mémoire*, de loin le plus vaste, est consacré aux « Principes généraux d'acoustique » (*MM*, p. 1-120) où Diderot prouve avoir approfondi un texte d'Euler publié en 1739⁴⁰. Pour traiter des problèmes d'acoustique, il rappelle les toutes premières études de Pythagore et d'Aristoxène, sans se limiter à une

38. Cf. Madame [Marie-Anne Victoire] de Prémontval, *Le Mécéniste philosophe. Mémoire contenant plusieurs particularités de la vie & des ouvrages du Sr. Jean Pigeon, mathématicien, membre de la Société des arts, auteur des premières sphères mouvantes, qui ayant été faites en France, selon l'hypothèse de Copernic*, La Haye, Pierre van Cleef, 1750.

39. Les circonstances de la rencontre entre M. de Prémontval et sa femme, son ancienne étudiante, seront rappelées dans Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître*, notice et notes par Jean Assézat, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 96.

40. Jean Dhombres, *art. cit.*, p. 273.

simple description théorique, mais en les réélaborant de manière personnelle. S'il est vrai que les deux Anciens ne sont pas d'accord sur la façon de traiter le sujet et que le second accusa le premier de fausseté, Diderot explique les qualités et les défauts de chaque théorie et arrive à une synthèse qui aurait bien pu les mettre d'accord. Il en va de même avec les recherches provenant du monde anglo-saxon : « Si l'on s'en rapporte à Halley et à Flamstead, le son parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde de tems » (*MM*, p. 12). À l'hypothétique initiale, il ajoute deux autres théories, celle du Père Mersenne (citée également pour ses recherches sur l'harmonie universelle ; *MM*, p. 15) et de Gassendi, mais que l'on devrait croire « sur la parole », ce qui est tout à fait impossible en physique. Il ajoute ensuite les résultats obtenus par Taylor pour les courbes harmoniques et sinusoidales, et par Gravesande avec ses éléments de physique (*MM*, p. 159). Le plus cité est Newton⁴¹ dont le nom présente une graphie instable qui se concrétise parfois en « Neuton » (*MM*, p. 28).

Sa connaissance et son éclectisme sont également évidents là où, pour introduire ses principes à propos de l'acoustique, il commence par une liste de variétés de composition : « [U]n Adagio de Michel, une Gigue de Corelli, une Ouverture de Rameau, une Chaconne de Lulli » (*MM*, p. 1), qu'il approfondit ensuite. Il ne s'agit nullement d'une digression sur le plaisir esthétique, mais bien plutôt d'une introduction à la complexité du sujet qu'il entend développer. Les mathématiques deviennent alors pour lui le moyen de relier les sciences, le véhicule portant de la théorie à la pratique qui est ce qui l'intéresse le plus. Entre les pages 120 et 121, il insère une page non numérotée qui contient 9 figures nécessaires à l'illustration des procédés qu'il vient de discuter ; on retrouvera un encart semblable pour chaque *Mémoire* de ce recueil, exprimant l'importance attribuée à la dimension scripto-visuelle et à l'illustration des différents passages par le biais de la représentation graphique.

Le « Second Mémoire », ayant pour titre « Examen de la développante du Cercle » (*MM*, p. 121-126), est un essai particulièrement significatif de la propension de Diderot à convaincre les chercheurs en mathématiques et en physique de son temps de la validité d'un instrument encore tout neuf, et pourtant fonctionnel, comme le compas⁴². Procédant par induction, il en illustre les atouts jusqu'à en arriver au problème classique de la quadrature du cercle auquel il se consacrera, bien que de manière discontinue, pendant toute sa vie.

« Examen d'un principe de Mécanique sur la tension des cordes » est le titre du « Troisième Mémoire » (*MM*, p. 163-168), alors que le quatrième porte

41. Cf. Aram Vartanian, « Diderot et Newton », dans Claude Blanckaert, Jean-Louis Fischer et Roselyne Rey (dir.), *Nature, histoire, société. Essais en hommage à Jacques Roger*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 61-77.

42. L'importance de cet instrument traverse le XVIII^e siècle et est reconnue au niveau européen. Voir Lorenzo Mascheroni, *La geometria del compasso*, Pavia, Eredi di P. Galeazzi, 1797.

sur le « Projet d'un nouvel Orgue sur lequel on pourra exécuter toute pièce de Musique, à deux, trois, quatre etc. parties, instrument également à l'usage de ceux qui savent assez de Musique pour composer, et de ceux qui n'en savent point du tout » (*MM*, p. 169-197). Précédemment publié dans le *Mercure de France*⁴³, ce sont sans doute les exigences rédactionnelles de la revue qui justifient la brièveté de ce dernier. À propos des publications scientifiques du XVIII^e siècle, Maria Luisa Altieri Biagi et Bruno Basile entrevoient des nécessités spécifiques à la communauté des savants qui ne divergent pas de la situation actuelle :

Au XVIII^e siècle s'impose rapidement l'habitude de publier dans des actes d'académies et dans des journaux (des revues dirions-nous aujourd'hui) nécessaires à une communication scientifique vaste et rapide au niveau international ; une telle publication, d'essais originaux ou d'« extraits », servait aussi à protéger les œuvres des plagiat (largement possibles dans une communauté de savants liée par de très fréquents échanges épistolaires)⁴⁴.

Le « Mémoire » conclusif, « Lettre sur la résistance de l'air au mouvement des Pendules » (*MM*, p. 199-232), est composé sous la forme d'une missive en réponse à une « Madame » anonyme, peut-être Madame de Prémontval à qui le livre est dédié. Diderot y insère le « Texte de Neuton » (*MM*, p. 218-223) en latin et en bas de page, précédé de sa traduction en français. Entièrement consacré au grand savant anglais, Diderot se réfère souvent à D'Alembert qui en avait déjà lu et commenté, de façon extrêmement approfondie, les démonstrations mathématiques⁴⁵. Cela prouve que Diderot connaissait et partageait le penchant newtonien de son homologue.

La « Conclusion des cinq Mémoires » est « une démarche absente des ouvrages mathématiques ou physiques du XVIII^e siècle », puisqu'elle contient des *consignes* au lecteur exprimées à l'infinifit ayant pour objectif de vérifier l'acquisition des théories précédemment expliquées⁴⁶. Cela confirme l'attention de Diderot envers son destinataire et le rôle qu'il attribue à l'expérimentation par sa façon de suggérer au lecteur l'exigence d'une vérification constante de l'enseignement reçu. Il pourrait également s'agir d'une tentative pédagogique pour continuer la recherche avec des exercices appropriés, un aspect qu'il considérait comme fondamental. D'après Jean Dhombres : « Pour Diderot, la rédaction de bons manuels, faits par les esprits les plus éclairés, semble une nécessité mais il sait aussi le peu d'empressement de tels esprits pour ces tâches

43. « Octobre 1747, p. 92-109 » (Lester Gilbert Krakeur et Raymond Leslie Krueger, *art. cit.*, p. 222).

44. Maria Luisa Altieri Biagi et Bruno Basile (dir.), *op. cit.*, p. 764 ; nous traduisons.

45. Cf. François De Gandt, « Les études newtoniennes du jeune D'Alembert », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 38 (2005), p. 177-190.

46. Jean Dhombres, *art. cit.*, p. 275.

subalternes⁴⁷. » Il s'agit alors d'un élément de modernité, puisqu'à la fin des volumes pour l'enseignement des mathématiques on trouve aujourd'hui une partie consacrée aux solutions des problèmes proposés.

Les *Mémoires* se terminent par une « Table des matières » (*MM*, p. 234-243), dont l'élaboration est extrêmement méticuleuse en ce qu'elle rend compte de toutes les subdivisions de chaque chapitre : entrées, notes, corollaires, objections, vérifications, problèmes, théorèmes, applications, observations. Cette liste est révélatrice de la propriété lexicale dont Diderot fait preuve, tout comme de son attention à l'explicitation des différents passages nécessaires à la méthode déductive, de sa capacité hors du commun d'introduire des concepts d'une grande précision mathématique et de sa clarté d'exposition.

Les probabilités

Après les *Mémoires* de 1748, Diderot ne publie plus d'études mathématiques. Pourtant, quelques articles de l'*Encyclopédie* et surtout les inédits du fonds Vandeuil prouvent qu'il s'y est adonné tout au long de son existence. Il a toujours gardé un œil passionné sur cette discipline pour laquelle il ne craint pas de s'aventurer dans des querelles bien connues de son époque, comme celle qui oppose D'Alembert à Daniel Bernoulli à propos des probabilités. Il n'hésite pas non plus à étudier les résultats de La Condamine ou du docteur Tronchin au sujet de l'inoculation préventive de la petite vérole, « une des grandes questions d'éthique médicale du XVIII^e siècle⁴⁸ », où il intervient d'un point de vue mathématique avec des considérations personnelles. Dans l'édition complète des œuvres de Diderot, on trouve deux écrits en réponse aux mémoires de D'Alembert contenus dans le deuxième volume des *Opuscules mathématiques* et consacrés aux probabilités. Ils ont pour objet le paradoxe de Saint-Petersbourg et la défense de l'inoculation, tous deux destinés à la *Correspondance littéraire* de Grimm.

Ces études sur les probabilités ont été anticipées en 1746 dans quelques pages remises à Antoine Deparcieux pour son *Essai sur les probabilités de la durée de la vie humaine*⁴⁹ et réapparaîtront plus tard à l'intérieur de la vaste aventure encyclopédique. Il signe en effet par son astérisque des articles de mathématiques, comme la troisième section de l'article « Absent », qui contient un renvoi aux probabilités pour l'exposé de la théorie de Buffon⁵⁰, « Chance⁵¹ »,

47. *Ibid.*, p. 271-272.

48. Jean Mayer, *art. cit.*, p. 384.

49. Dans l'introduction à son œuvre *Essai sur les probabilités de la durée de la vie humaine*, Paris, Guérin frères, 1746, Deparcieux confirme avoir reçu quelques pages de Diderot dont il exalte la générosité.

50. *Enc.*, I, 40 a et b.

51. *Enc.*, III, p. 86 a.

« Jouer⁵² » et « Probabilité⁵³ », tout comme celui consacré à l'« Insertion de la petite vérole⁵⁴ ». Grâce à ce côté applicatif, on comprend pourquoi, dans l'introduction à ses deux écrits, il souligne que le calcul des probabilités « est proprement la *science physico-mathématique* de la vie » (*DM*, p. 341).

Écrits posthumes de mathématiques

Consacrés à de multiples sujets, mais proches des préoccupations diderotiennes, ses écrits divers posent essentiellement des problèmes liés à leur datation et à leur origine puisqu'ils appartiennent à des fonds différents, de Naigeon à Madame Vandeul, jusqu'à Catherine II de Saint-Petersbourg.

C'est en fait sur la demande de cette dernière que selon Jean Mayer ont été rédigées les *Premières notions sur les mathématiques à l'usage des enfants*⁵⁵ (*ÉD*, p. 363-457). Diderot s'est toujours intéressé à l'enseignement des mathématiques, pour ses activités initiales de précepteur et aussi pour l'éducation de sa fille Angélique, née en 1753, dont il se charge en 1763⁵⁶. Pourtant, il s'agit d'un domaine dont l'expansion sera difficile, vu qu'il faut attendre la fin du siècle pour les publications de Condillac et Condorcet⁵⁷; une lenteur didactique qui serait due à la difficulté de la discipline, mais aussi aux modalités d'enseignement de son côté logique et abstrait. L'intérêt que Diderot voue à l'enseignement des mathématiques aux enfants est réel et motivé, mais on remarque surtout sa préoccupation d'offrir une opportunité aux jeunes filles, comme il le dit dans son sous-titre: *Premier livre classique du premier cours d'études. Il peut aussi servir pour la maison d'éducation des jeunes demoiselles* (*ÉD*, p. 365). Il suppose donc, pour les femmes, une éducation rivée à une certaine autonomie.

Dans son introduction, il insiste sur l'utilité des mathématiques, « clef de toutes nos connaissances » (*ÉD*, p. 366), surtout pour l'avantage qu'elles offrent dans les arts et dans la formation de « l'esprit en l'accoutumant à raisonner » (*ÉD*, p. 365). Son enseignement porte sur les mathématiques qui « ont pour objet la quantité ou la grandeur », à l'exclusion des mathématiques abstraites. L'introduction a pour titre « Idée générale des mathématiques », où l'adjectif « général » explicite l'intention sous-jacente, dans le sens de valable pour tous ceux qui vont l'étudier et s'en servir d'un point de vue pragmatique et appli-

52. *Enc.*, VIII, 884 b-888 a.

53. L'attribution à Diderot de cet article a fait l'objet de plusieurs recherches; Jean Mayer, *art. cit.*, p. 388-391.

54. *Enc.*, VIII, p. 788 b.

55. Cf. Jean Mayer, « Introduction », dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Philosophie et mathématiques*, Idées I, t. II, *op. cit.*, p. 225.

56. Cf. Jeannette Geffriaud Rosso, « Diderot et Angélique à travers la *Correspondance*: humain, trop humain », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 70, n° 3 (1992), p. 684.

57. Cf. Sylvain Auroux, *La Logique des idées*, Montréal / Paris, Bellarmin / Vrin, 1993, p. 44.

catif, alors que la « généralisation » des mathématiciens purs signifie « rendre général d'un point de vue abstrait » et donc viser à l'universalité.

L'enseignement de Diderot met l'accent sur une série de préceptes généraux reconduisant aux résultats techniques des figures et de leurs représentations graphiques sans aucune préoccupation pour l'approche déductive en tant que mode d'acquisition des connaissances. Chaque énoncé procède sur la base d'une démonstration géométrique, à savoir énoncé-démonstration-synthèse, et alterne avec les figures de la description scripto-visuelle qui illustrent et prolongent surtout la section consacrée à la géométrie solide où le renvoi à la figure correspondante est régulièrement inséré.

Les astérisques introduisent quelques notes explicatives contenant des précisions terminologiques, comme c'est le cas pour « figure » :

Le mot figure est pris ici improprement, car en géométrie, et à la rigueur, figure est un espace renfermé par des lignes, au lieu que les deux lignes AB et BC ne renferment point un espace, mais l'usage en général, dans les livres, d'appeler aussi figure tout dessin par le moyen duquel on représente ce que le discours seul ne ferait pas entendre aussi clairement. (*ÉD*, p. 379)

On remarque l'utilisation des pronoms personnels à la première personne du singulier et du pluriel (« Les triangles curvilignes et mixtilignes n'étant pas d'un usage aussi universel que les rectilignes nous ne parlerons que de ceux-ci dans la suite de ces définitions » ; *ÉD*, p. 388). Ces pronoms, totalement absents des mémoires de D'Alembert, ont ici la fonction d'accompagner le destinataire et d'en partager la tâche en gardant une forme de dialogue avec ce dernier et en soulignant les bienfaits des acquis (« Je ne veux point quitter les figures sans dire combien il est essentiel d'apprendre à les démêler lorsqu'il y en a plusieurs d'entrelacées les unes aux autres » ; *ÉD*, p. 396).

Parmi ses écrits divers, on trouve aussi sa « Première proposition de Cyclométrie » (*ÉD*, p. 421-439), ou quadrature du cercle, que D'Alembert, dans l'article « Cercle » de l'*Encyclopédie*, synthétise de la manière suivante : « La quadrature du cercle ou la manière de faire un carré dont la surface soit parfaitement & géométriquement égale à celle d'un cercle, est un problème qui a occupé les mathématiciens de tous les siècles⁵⁸. » Ce sujet revient à maintes reprises dans les recherches de Diderot, comme dans son deuxième « Mémoire » qui s'étend de l'examen de la développante du cercle aux bienfaits du compas. D'une part, il est partisan de l'utilisation des instruments géométriques comme le compas, de l'autre il donne une construction géométrique, donc empirique, de ce problème pour lequel il prévoit une dimension aussi bien figurative qu'applicative.

Cet écrit de Diderot est précédé d'une lettre de Nageon à M. de Vandeuil où il lui transmet toute sa préoccupation pour l'« opiniâtreté, l'illusion et les efforts

⁵⁸ *Enc.*, II, p. 835.

de tête» de Diderot, tout comme la peur qu'il ne s'expose face à des «ennemis», «à son âge à faire rire ceux qui broient les couleurs dans l'atelier d'Apelles», alors qu'il s'agit d'un «homme qui mérite l'estime et les éloges de tous ceux qui ont le goût des choses honnêtes et des bonnes lettres» (*ÉD*, p. 421-422). Cette préoccupation doit avoir été partagée par Sophie Volland que Diderot remercie en 1762 de s'être «inquiétée sur une misère comme cela. Soyez sûre que je ne ferai aucune fausse démarche». Il lui en parle comme d'«une question importante qui me tyrannise sans cesse. Elle me suit dans les rues. Elle me rend distrait en société. Elle m'interrompt dans mes occupations les plus essentielles. Elle m'ôte le sommeil pendant la nuit». Il lui annonce aussi avoir trouvé la solution («Je vous ai parlé dans ma dernière d'une vérité après laquelle je m'étais mis à courir; eh bien, je crois qu'à la fin je la tiens») qu'il pense pouvoir démontrer en termes numériques («Comment je m'assurerai de la vérité de cette trouvaille? Par moi-même, en revenant cent fois sur la démonstration, en ne passant pas même les choses les plus claires sans se les prouver, en vérifiant tout»).

Diderot affirme avoir soumis sa démonstration à Condorcet: «Lorsque je consultai l'habile géomètre que je viens de nommer, il me fit voir avec une condescendance que je ne saurais trop louer que j'avais fait ici une erreur dans les signes, là dans la somme des espaces appliqués, ou le résidu des espaces superposés» (*ÉD*, p. 436), version confirmée aussi par Naigeon (*ÉD*, p. 421). En 1765, toujours dans une lettre à Sophie, il déclare une intention plus ambitieuse: «[I] est sûr que j'aurai vu D'Alembert la semaine prochaine, et que peut-être j'aurai lu à l'Académie le mémoire en question le jour suivant⁵⁹.» Un souhait qu'il ne réalisera pas. On peut penser que plusieurs tentatives aient été faites à ce sujet, peut-être trop, vu que dès 1775, l'Académie des sciences décide de ne jamais plus examiner les propositions de solution de ce problème qui ne sera réglé qu'en 1882 par le mathématicien allemand Ferdinand Lindemann⁶⁰.

À la suite de ces calculs, il énonce un projet pour une machine chiffrente et déchiffrente dont on n'a pas retrouvé le texte, mais dont l'idée n'est pas sans rappeler ses intérêts pour l'automation appliquée à l'orgue du quatrième «Mémoire». Parmi ses écrits divers, on ne dispose que de la table des matières, d'où l'on comprend qu'il s'agit de la description d'un projet pour une sorte de machine à écrire, avec caractères et signes de ponctuation (*ÉD*, p. 424), ayant un diaphragme («un réglelet qui ne sert qu'à mettre en ligne» (*ÉD*, p. 423), et capable d'atteindre «une multitude prodigieuse de combinaisons différentes» (*ÉD*, p. 425).

59. Les lettres citées ici paraissent dans le volume Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland, 1759-1774*, *op. cit.* Il s'agit, dans l'ordre, des missives du 21 novembre 1762 (p. 391), du 14 octobre 1762 (p. 367), du 17 octobre 1762 (p. 373), du 21 novembre 1762 (p. 391) et du 10 décembre 1765 (p. 467).

60. D'Alembert est également favorable à cette interdiction. Voir aussi Marie Jacob, «Interdire la quadrature du cercle à l'Académie: une décision autoritaire des Lumières?», *Revue d'histoire des mathématiques*, vol. 11, n° 1 (2005), p. 89.

Pour d'autres inédits, tels que le « Projet de loterie », le « Calcul de la Loterie de l'École militaire », le « Projet d'exercices de clavecin », la « Question » et les « Rentes viagères », l'attribution à Diderot est douteuse selon Jean Mayer et pourtant ils ne manquent pas d'intérêt⁶¹. On ne sait pas s'il s'agissait dans ces cas de notes, d'ébauches de mémoires ou d'articles pour l'*Encyclopédie*⁶² ou encore de tentatives éparses, mais s'ils sont un jour définitivement reconnus comme étant de la main de Diderot, ils prouveront l'étendue et la récurrence de certaines de ses préoccupations liées à la plus vaste thématique de l'analyse des hasards.

Le « Projet de loterie » renvoie à un expédient à la mode dans les cours européennes où « l'adhésion des princes fut si grande qu'au milieu du XVIII^e siècle, la loterie est définie comme une opération "publique" qui leur est attachée, plus sûrement que comme une opération charitable⁶³ ». La participation souhaitée par Diderot devrait s'étendre à toutes les régions de France, y compris la Lorraine, rattachée au royaume en 1766, ce qui laisse supposer la postériorité de cet écrit. Les calculs des revenus exprimés en termes numériques seraient dus à la participation des différentes classes sociales, du roi aux moins aisés en passant par le clergé qui « fourniront chacun une somme proportionnée à leurs moyens et à leur état » (*ÉD*, p. 440), selon la division en plusieurs groupes établis par rapport à leur disponibilité économique dont on calcule le montant. On comprend, dans ce cas aussi, que l'intention sous-jacente est plus importante : soumettre l'idée à un responsable du gouvernement pour une application étatique. Dans la conclusion, la formule des salutations contient une appellation ouvertement adressée au « seul Ministre, depuis le grand Colbert, qui nous ait aperçus avec dessein de nous soulager » (*ÉD*, p. 454). Bien qu'il n'ait pas été identifié, il s'agit sans doute de quelqu'un envers qui Diderot pouvait se permettre des critiques ouvertes, puisque sur le clergé se concentre l'accusation de « scandaleuse opulence [qui] cause et aigrit la misère publique » (*ÉD*, p. 444).

Le projet de loterie nationale est suivi de deux pages consacrées au « Calcul de la loterie de l'école militaire » qui s'ouvre sur les bienfaits de cet expédient : « La Loterie ne peut jamais perdre. Son gain est fixe et assuré » (*ÉD*, p. 454) et porte sur le calcul des probabilités de victoire. On n'a aucun élément conduisant à la datation de cet écrit, mais on sait qu'en 1757 « le succès du loto génois de l'École royale militaire joint à celui de la loterie de Piété décida le roi de France à créer à son tour une Loterie royale et à faire ainsi passer définitivement la gestion de ces établissements sous le contrôle de la Finance⁶⁴ ».

61. Cf. Jean Mayer, « Introduction », dans Denis Diderot, *Ceuvres complètes. Philosophie et mathématiques*, Idées I, t. II, *op. cit.*, p. 225.

62. Surtout que le « Projet de loterie » a servi pour la composition de l'article « Loterie » de l'*Encyclopédie* de 1765 signé par Louis de Jaucourt.

63. Marie-Laure Legay, *Les Loteries royales dans l'Europe des Lumières 1680-1815*, Québec, Éditions du Septentrion, 2014, p. 29.

64. *Ibid.*, p. 30.

On suppose donc qu'il s'agit d'un texte postérieur, peut-être adressé une fois de plus au destinataire précédent, en vue d'illustrer les bienfaits d'une telle initiative dans un contexte plus précis et limité.

Nécrologe pour Clairaut

Parmi les écrits du secteur mathématique, Jean Mayer cite, dans sa note au volume II des *Œuvres complètes* de Diderot⁶⁵, le nécrologe d'Alexis Claude Clairaut (Paris, 1713-1765), mathématicien français de grande renommée dès son plus jeune âge. Anne-Marie Chouillet recommande une certaine prudence à l'égard de cette note qui était destinée à la *Correspondance littéraire* de Grimm et qui, pour cette raison, présente, comme dans d'autres cas, toute une série de remaniements.

Clairaut appartient à une famille de mathématiciens comme l'était aussi celle des Bernoulli. Son père, Jean Baptiste Clairaut enseignait les mathématiques et s'occupa personnellement de son éducation. Son frère cadet, connu sous le pseudonyme «le cadet Clairaut», publia à quinze ans son premier traité de mathématiques, le *Traité des quadratures circulaires et hyperboliques*, mais mourut de variole l'année suivante.

Véritable enfant prodige, à treize ans Alexis Clairaut présente un mémoire personnel devant l'Académie des sciences de Paris où il est reçu à dix-huit ans, et donc avant D'Alembert qui n'entrera qu'à vingt-quatre ans. Clairaut est connu pour ses travaux en géométrie analytique solide⁶⁶, dont il rédigea le premier traité, *Recherches sur les courbes à double courbure*⁶⁷. Par cette publication, il se distingue en tant que précurseur dans le secteur, où ses recherches seront poursuivies par Gaspard Monge, mathématicien et conseiller de Napoléon⁶⁸. Bien que mathématicien pur de formation, Clairaut publie aussi des manuels pour la pédagogie des mathématiques dont le premier, *Éléments de géométrie*, a été écrit pour Madame du Châtelet dont il avait été le précepteur⁶⁹.

Cette notice est intéressante à maints égards puisqu'elle révèle des atouts d'un grand mathématicien du XVIII^e lié au réseau des savants de l'époque. Tout au

65. Cf. Jean Mayer, «Note», dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Philosophie et mathématiques*, Idées I, t. II, *op. cit.*, p. 220.

66. Cf. Carl B. Boyer, «Clairaut and the Origin of the Distance Formula», *American Mathematical Monthly*, n° 55 (1948), p. 556-557.

67. [Alexis Clairaut], *Recherches sur les courbes à double courbure*, Paris, chez Nyon, Didot et Quillau, 1731. À cause de sa jeunesse, le livre sortit anonyme, mais la paternité de ses découvertes ne constitua jamais un problème puisque Clairaut les avait illustrées deux ans auparavant devant l'Académie des sciences (Carl B. Boyer, *op. cit.*, p. 523).

68. Cf. Jean Delcourt, «Analyse et géométrie, histoire des courbes gauches de Clairaut à Darboux», *Archive for History of Exact Sciences*, vol. 65, n° 3 (2011), p. 229-293.

69. Ce manuel de 1741, publié à Paris chez David fils, s'insérait dans un plus vaste projet pour lequel il n'a laissé que deux volumes, dont le second est consacré aux *Éléments d'algèbre* en 1746, publié à Paris, chez les Frères Guérin (Carl B. Boyer, *op. cit.*, p. 524).

long du nécrologe, Diderot procède en établissant un parallèle entre Clairaut et D'Alembert dont il reconnaît d'une part les génies respectifs, de l'autre la rivalité qu'il appuie sur des considérations aussi bien mathématiques qu'euristiques⁷⁰.

Le portrait de Clairaut est épictétique (« très grand géomètre, riche, honnête homme, bon ami et du commerce le plus sûr »), mais pas hypocrite, puisque confirmé dans une lettre de Diderot à Sophie Volland, toujours de 1765, où il se réfère à « deux grands géomètres » à propos du défunt et de D'Alembert⁷¹.

L'éloge de Clairaut s'étend sur deux volets. Avant tout, le fait qu'il s'est consacré à « une étude des sciences abstraites commencée dès ses plus jeunes années et continuée avec opiniâtreté presque jusqu'à sa mort », mais qui « ne lui avait pas ôté sa sérénité » (*NCL*, p. 402). Ensuite, l'application de ses travaux aux calculs nécessaires à l'astronomie⁷² et, par conséquent, son rapprochement « des choses utiles », ce qui l'empêche de mettre exclusivement « ses rêves en équations [pour aboutir] à un résultat que l'expérience ne manque jamais de contredire » (*NCL*, p. 404).

Conclusion

Application, utilité, expérience sont autant de représentations de cette pragmatique située au cœur des préoccupations épistémologiques de Diderot. La manière de concevoir l'univers mathématique, modalité toujours rivée sur l'expérimentation et la langue nécessaire pour exprimer et décrire tout cela, constitue un volet de la dichotomie présente à l'intérieur du couple qui dirige l'*Encyclopédie*. Diderot reste un empiriste alors que D'Alembert est un mathématicien pur pour qui l'objectif ultime est l'abstraction, une divergence qui concerne non seulement les modalités de l'expression mathématique, mais surtout le rôle du Savant et l'objectif que ce dernier envisage par son parcours de recherche.

Diderot exprime aussi sa volonté d'appliquer les règles de la langue abstraite des mathématiques aux arts et métiers, comme il l'affirme dans son article « Art » de l'*Encyclopédie* où il illustre son projet d'élever le savoir des artisans à une seconde culture⁷³. En cela, il se donne un double objectif comme il s'adresse aussi bien à l'artisan qu'à « l'homme de Lettres qui sait le plus sa langue [mais] ne connaît pas la vingtième partie des mots⁷⁴ ». La langue mathématique lui

70. Cf. Nataša Raschi et Giuseppe Saccomandi, « La relation entre Diderot et D'Alembert : regards croisés sur leurs écrits de mathématiques », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52 (2017), p. 158-159.

71. Lettre du 25 juillet 1765 (Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland, 1759-1774*, *op. cit.*, p. 411).

72. Clairaut obtint le prix de l'Académie de Pétersbourg pour ses recherches dans ce domaine en 1752 (cf. Denis Diderot, *Œuvres complètes. L'interprétation de la nature 1753-1765*, Idées III, t. IX, *op. cit.*, p. 404, note 8).

73. *Enc.*, I, 713-717. Cf. Lucette Pérol, « Diderot et les problèmes de l'éducation », dans Alfredo Mango (dir.), *Diderot. Il politico, il filosofo, lo scrittore*, Milan, Franco Angeli, 1986, p. 155.

74. Article « Art » de Diderot (*Enc.*, I, 716a).

offre la terminologie spécialisée⁷⁵, s'il est vrai que «le mathématicien se donne les définitions qu'il emploie⁷⁶».

Tout au long de son parcours à travers les mathématiques, Diderot confirme que la science n'est jamais un savoir statique et immuable, parce qu'elle ne peut exister sans remise en question. C'est pour cette raison qu'il dépasse la pure abstraction («Il y a une espèce d'abstraction dont si peu d'hommes sont capables, qu'elle semble réservée aux intelligences pure; c'est celle par laquelle tout se réduirait à des unités numériques⁷⁷») pour aller vers des cas concrets, en vue d'une application pratique et irréfutable à travers laquelle parvenir à une synthèse certaine, tendu qu'il est vers une recherche du savoir total qui ramène à l'incipit de la dédicace des *Mémoires* à Mme de Prémontval: «[J]e reviens à Socrate» (*MM*, f. IV).

Diderot garde une attitude argumentative qui s'appuie sur l'histoire de la discipline et témoigne d'une grande attention envers la systématisme et l'enchaînement logique d'une structure linguistique contraignante comme celle des mathématiques, dont il souligne la diversité des enjeux. Il en présente les nombreux acteurs dans le but de définir une autre norme épistémologique que celle de l'exacitude mathématique et insiste sur les chaînes conjecturales selon un mode associatif⁷⁸.

Il en est de même pour le rapport qu'il entretient avec son destinataire: Diderot se maintient aux côtés de ce dernier par son attitude de partage et par la description opérative du savoir-faire, sans jamais s'en tenir à une énonciation rivée à l'illustration de son propre savoir⁷⁹. Visionnaire, il explique dans le *Plan pour l'université russe* composé pour Catherine II qu'il est question «de conceptualiser, de suppléer aux manques, de faire œuvre de pédagogie, bref, de servir d'intermédiaire⁸⁰». C'est aussi grâce à lui que les mathématiques peuvent sortir

75. Cf. Isa Dardano Basso, *La ricerca del segno. Diderot e i problemi del linguaggio*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 5-20.

76. André Charrak, *Empirisme et théorie de la connaissance. Réflexion et fondement des sciences au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2009, p. 149.

77. Denis Diderot, *Œuvres complètes, Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], Idées II, t. IV, Paris, Hermann, 1978, p. 33.

78. Cela justifierait aussi l'importance des probabilités: «Malgré son abstraction, le calcul des probabilités offre un terrain isomorphe à la nature: il fait appel aux grands nombres, au hasard, aux marges d'erreur; il implique un jeu de l'aléatoire et du flou. Il a rapport à la complexité» (Pierre Saint-Amand, *Diderot. Le labyrinthe de la relation*, Paris, Vrin, 1984, p. 27).

79. À propos de la langue, Jacques Proust définit l'attitude de Diderot comme centrifuge et «trop "météorique"»; Jacques Proust, «Diderot et les problèmes du langage», *Romanische Forschungen*, 79 bd., H. ½ (1967), p. 27.

80. François Pépin, «Diderot et la langue des savoirs: dire les pratiques et révéler leur dignité philosophique», dans Véronique Le Ru (dir.), *Diderot. Langue et savoir*, Reims, EPURE, 2014, p. 77.

de l'Académie pour s'ouvrir à une mission sociale inclusive⁸¹ : l'enseignement qu'il envisage doit être gratuit et utile à préparer à la vie professionnelle, en plus du fait d'être dominé par le souci de prendre en compte tous les enfants⁸².

Les mathématiques pures ne suffisent pas à Diderot qui revient sur ce point dans plusieurs œuvres. En effet, il affirme que si vous « interrogez des mathématiciens de bonne foi, ils vous avoueront que leurs propositions sont toutes identiques, et que tant de volumes sur le cercle, par exemple, se réduisent à nous répéter en cent mille façons différentes, que c'est une figure où toutes les lignes tirées du centre à la circonférence sont égales⁸³ ». C'est surtout Jean Starobinski qui insiste sur cet aspect : « [D]ans la pensée de Diderot, la question de la démonstration fut un problème irritant⁸⁴. »

Ce qui compte dans les écrits analysés, c'est l'enchaînement des idées et non la réponse, selon le principe cher à Henri Poincaré⁸⁵, puisque la valeur d'une telle production est d'avoir su éveiller la réflexion et attirer l'attention sur des problèmes nouveaux, de les faire rayonner dans plusieurs secteurs et de les lancer, tel un défi, à l'époque contemporaine. Et tout cela grâce à une langue rivée sur les modalités de la décision, de la détermination de la théorie et du rôle de l'hypothèse par la nécessité impérieuse de formalismes et de systèmes axiomatiques à même d'illustrer la méthode de la démonstration, garantissant ainsi avec certitude la représentation du réel⁸⁶.

Le français garde non seulement sa centralité dans la totalité de la production mathématique de Diderot, mais son importance est accrue à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle par le rattachement des mathématiques à la physique, englobées toutes les deux sous le nom de « mathématiques mixtes »⁸⁷. C'est ainsi que la langue française ne manque pas d'occuper le cœur d'une époque où la recherche d'une langue universelle remontant à Descartes et à Leibniz se concrétise dans la physique moderne qui adopte l'expression mathématique pour étayer ses découvertes, dans l'*Encyclopédie* qui s'érige

81. Diderot est très critique envers l'enseignement reçu au collège des Jésuites ; cf. Gerhardt Stenger, *Diderot. Le combattant de la liberté*, Paris, Perrin, 2013, p. 27-28.

82. Cf. Jean-Marie Dolle, *Diderot, politique et éducation*, Paris, Vrin, 1973.

83. Denis Diderot, « Lettre sur les aveugles, 1749 », dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Assézat, Paris, Garnier, 1875, t. I, p. 330.

84. Jean Starobinski, « Diderot et l'art de la démonstration », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°s 18-19 (1995), p. 171.

85. Cf. Henri Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1932, en particulier la section introductive ayant pour titre « Sur la nature du raisonnement mathématique », p. 9-28.

86. Cf. Louis de Broglie, *Sur les sentiers de la science*, Paris, Albin Michel, 1960, surtout le chapitre consacré à « L'évolution du langage scientifique », p. 401-405.

87. Michel Paty, « Le caractère historique de l'adéquation des mathématiques à la physique », dans Santiago Garma, Dominique Flament et Victor Navarro (éd.), *Contra los titanes de la rutina*, Madrid, Comunidad de Madrid / CSIC, 1994, p. 417.

sur les mathématiques mixtes de D'Alembert et sur des théoriciens comme Condillac, confirmant que « l'étude des mathématiques n'est autre chose que l'étude d'une langue⁸⁸ ».

Références

- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa et Bruno BASILE (dir.), *Scienziati del Settecento*, Milan / Naples, Riccardo Ricciardi Editore, 1980.
- AUROUX, Sylvain, *La Logique des idées*, Montréal / Paris, Bellarmin / Vrin, 1993.
- BELL, Eric T., *Men of Mathematics*, New York, Simon & Schuster, 1937.
- BILLY, André, *La Vie de Diderot*, Paris, Flammarion, 1932.
- BONNOT DE CONDILLAC, Étienne, *La Langue des calculs*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877.
- BOYER, Carl B., *Storia della matematica*, Milan, Mondadori, 1980.
- , « Clairaut and the Origin of the Distance Formula », *American Mathematical Monthly*, n° 55 (1948), p. 556-557.
- BROWN, B. H., « The Euler-Diderot Anecdote », *The American Mathematical Monthly*, n° 49, vol. 5 (1942), p. 302-303.
- CAJORI, Florian, *A History of Mathematics*, New York, The Macmillan Company, 1919.
- CAMMAGRE, Geneviève, « Présence de D'Alembert dans la correspondance de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52 (2017), p. 101-114.
- CHARRAK, André, *Empirisme et théorie de la connaissance. Réflexion et fondement des sciences au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2009.
- [CLAIRAULT, Alexis], *Recherches sur les courbes à double courbure*, Paris, chez Nyon, Didot et Quillau, 1731.
- CONDORCET, Nicolas de, *Éléments du calcul des probabilités et son application aux jeux de hasard, à la loterie, et aux jugemens des hommes*, Paris, Royez, 1805.
- DARDANO BASSO, Isa, *La ricerca del segno. Diderot e i problemi del linguaggio*, Roma, Bulzoni, 1984.
- DE BROGLIE, Louis, *Sur les sentiers de la science*, Paris, Albin Michel, 1960.
- DE GANDT, François, « Les études newtoniennes du jeune D'Alembert », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 38 (2005), p. 177-190.
- DELCOURT, Jean, « Analyse et géométrie, histoire des courbes gauches de Clairaut à Darboux », *Archive for History of Exact Sciences*, vol. 65, n° 3 (2011), p. 229-293.
- DE MORGAN, Augustus, *Budget of Paradoxes*, Londres, Longmans, Green and Co., 1872.
- DEPARCIEUX, Antoine, *Essai sur les probabilités de la durée de la vie humaine*, Paris, Guérin frères, 1746.
- DE PRÉMONTVAL, Madame [Marie-Anne Victoire], *Le Mécéniste philosophe. Mémoire contenant plusieurs particularités de la vie & des Ouvrages du Sr. Jean Pigeon, mathématicien, membre de la Société des arts, auteur des premières sphères mouvantes, qui ayent été faites en France, selon l'hypothèse de Copernic*, La Haye, Pierre van Cleef, 1750.

88. Étienne Bonnot de Condillac, *La Langue des calculs*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877, p. 264.

- DHOMBRES, Jean, « Quelques rencontres de Diderot avec les mathématiques », dans Anne-Marie CHOUILLET (dir.), *Denis Diderot 1713-1784*, Actes du colloque international, Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984), Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 269-280.
- DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland, 1759-1774*, édition présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris, Non lieu, 2010.
- , *Œuvres complètes. L'interprétation de la nature 1753-1765*, Idées III, t. IX, Paris, Hermann, 1981.
- , *Œuvres complètes. Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], Idées II, t. IV, Paris, Hermann, 1978.
- , *Œuvres complètes. Philosophie et mathématique*, Idées I, t. II, Paris, Hermann, 1975.
- , *Jacques le Fataliste et son Maître*, notice et notes par Jean Assézat, Paris, Garnier Frères, 1875.
- , *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, Paris, Durand et Pissot, 1748.
- DIDEROT, Denis et Jean Le Rond D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Durand et Le Breton, 1751-1772, 28 vols.
- DOLLE, Jean-Marie, *Diderot, politique et éducation*, Paris, Vrin, 1973.
- FAUVERGUE, Claire, « Diderot traducteur de Leibniz », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 36 (2004), p. 109-123.
- FELLOWS, Otis et Donal O'GORMAN, « A Note concerning Diderot's Mathematics », *Diderot Studies*, vol. X (1968), p. 47-50.
- GEFFRIAUD ROSSO, Jeannette, « Diderot et Angélique à travers la *Correspondance*: humain, trop humain », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 70, n° 3 (1992), p. 683-693.
- GORBATOV, Inna, « Le voyage de Diderot en Russie », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3 (2007), p. 215-229.
- JACOB, Marie, « Interdire la quadrature du cercle à l'Académie: une décision autoritaire des Lumières? », *Revue d'histoire des mathématiques*, vol. 11, n° 1 (2005), p. 89-139.
- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Paris, Fasquelle, 1911.
- KAFKER, Frank A. et Jeff LOVELAND, « Diderot et Laurent Durand, son éditeur principal », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 39 (2005), p. 29-40.
- KRAKEUR, Lester Gilbert et Raymond Leslie KRUEGER, « The Mathematical Writings of Diderot », *Isis*, vol. 33, n° 2 (1941), p. 219-232.
- LEGAY, Marie-Laure, *Les Loteries royales dans l'Europe des Lumières 1680-1815*, Québec, Éditions du Septentrion, 2014.
- MASCHERONI, Lorenzo, *La geometria del compasso*, Pavia, Eredi di P. Galeazzi, 1797.
- MARTY, Jacques, « Quelques aspects des travaux de Diderot en mathématiques "mixtes" », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 4 (1988), p. 145-147.
- MAYER, Jean, « Diderot et le calcul des probabilités dans l'*Encyclopédie* », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 44, n° 3-4 (1991), p. 375-391.
- , *DIDEROT homme de science*, Paris, Imprimerie bretonne, 1959.
- PATY, Michel, « Rapport des mathématiques et de la physique chez D'Alembert » *Dix-huitième siècle*, n° 16 (1984), p. 69-79.

- PÉPIN, François, «Diderot et la langue des savoirs : dire les pratiques et révéler leur dignité philosophique», dans Véronique LE RU (dir.), *Diderot. Langue et savoir*, Reims, EPURE, 2014, p. 73-95.
- PÉROL, Lucette, «Diderot et les problèmes de l'éducation», dans Alfredo MANGO (dir.), *Diderot. Il politico, il filosofo, lo scrittore*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 151-178.
- POINCARÉ, Henri, *La Science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1932.
- PROUST, Jacques, «Diderot et les problèmes du langage», *Romanische Forschungen*, 79 bd., H. ½ (1967), p. 1-27.
- RASCHI, Nataša et Giuseppe SACCOMANDI, «La relation entre Diderot et D'Alembert : regards croisés sur leurs écrits de mathématiques», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52 (2017), p. 143-161.
- SAINT-AMAND, Pierre, *Diderot. Le labyrinthe de la relation*, Paris, Vrin, 1984.
- SCHANDELER, Jean-Pierre, «Le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* dans le *Discours préliminaire* : variantes du texte et ambitions du géomètre», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52 (2017), p. 127-141.
- SMITH, David E., *History of Mathematics*, Boston, Ginn and Company, 1923.
- STAROBINSKI, Jean, «Diderot et l'art de la démonstration», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°s 18-19 (1995), p. 171-190.
- STENGER, Gerhardt, «Diderot : la démarche scientifique en question», *Les Cahiers rationalistes*, n° 642 (2016), p. 10-23.
- , *Diderot. Le combattant de la liberté*, Paris, Perrin, 2013.
- TATON, René, «Les mathématiques selon l'*Encyclopédie*», *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 4, n°s 3-4 (1951), p. 255-266.
- THIÉBAULT, Dieudonné, *Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*, Paris, Buisson, 1804.
- TOURNEUX, Maurice, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.
- VARTANIAN, Aram, «Diderot et Newton», dans Claude BLANCKAERT, Jean-Louis FISCHER et Roselyne REY (dir.), *Nature, histoire, société. Essais en hommage à Jacques Roger*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 61-77.
- VIAN, Boris, *Mémoire concernant le calcul numérique de Dieu par des méthodes simples et fausses*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. 2.



Dialogue

Mathématique de l'idéal : Sébastien Brebel et la fiction du chaos¹

CASSIE BÉRARD ET ANTOINE DUSSAULT

1. J'imagine le battement d'ailes d'un papillon. Je l'imagine à l'autre extrémité de la Terre (peut-être dans un jardin de Chine, peut-être dans le sanctuaire australien des papillons), je l'imagine très délicat, quasiment imperceptible (AD l'imagine aussi) ; un mouvement infime, mais qui, le suppose-t-on depuis la conférence du météorologue américain Edward Lorenz en 1972², peut déclencher une tornade ici (ou alors des « pluies diluviennes » chez Sébastien Brebel, « l'eau [...] envahissant les plaines, noyant les cultures, les routes, les habitations, abolissant toute trace de vie humaine³ »). L'hypothèse de Lorenz a donné lieu à la métaphore de « l'effet papillon », prêtant par ailleurs à des confusions interprétatives ; qu'une *cause infime puisse avoir de grands effets*, comme on tend à le penser, dénature l'esprit mathématique sous-tendu dans la formule originale. Ce n'est pas l'infime vers l'immense, ce sont les lois d'un déterminisme à peine observable que cherchait à illustrer Lorenz.

2. Cette illustration relançait une intuition de la théorie mathématique du chaos selon laquelle certains systèmes physiques peuvent présenter une

1. Cet article est lié au projet de recherche-crédation « Vers une théorie-pratique de l'excès de fiction : distorsions, disjonctions et déviations des lignes narratives » subventionné par le CRSH (2018-2020). Contaminé par l'écriture de Sébastien Brebel dont il propose l'étude des œuvres, l'article est porté par deux narrateurs-trices faisant un usage immodéré de la parenthèse, du fragment numéroté et de la phrase distendue.

2. Edward Lorenz, « Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas? » [en ligne], conférence présentée dans le cadre de l'American Association for this Advancement of Science, à Washington, le 29 décembre 1972 [https://static.gymportalen.dk/sites/lru.dk/files/lru/132_kap6_lorenz_artikel_the_butterfly_effect.pdf].

3. Sébastien Brebel, *Le Fauteuil de Bacon*, Paris, P.O.L., 2007, p. 62.

«dépendance sensitive aux conditions initiales⁴». En ce sens, si le principe de déterminisme voulait qu'une même cause produise toujours le même effet, ou que des causes semblables produisent des effets semblables, ce n'est vrai, note James C. Maxwell,

que si de petites variations dans les conditions initiales n'entraînent que de petites variations dans l'état final du système. Dans un grand nombre de phénomènes physiques, cette condition est vérifiée; mais il y a d'autres cas où une petite variation des conditions initiales entraîne des changements importants dans l'état final du système⁵.

Ce système est qualifié de chaos dynamique; il connaît une évolution temporelle chaotique. Ainsi en va-t-il de la circulation des astéroïdes entre Mars et Jupiter, comme de l'écoulement de fluides subissant des turbulences. Or, le principe est particulièrement éclairant pour l'émission de prévisions météorologiques, permettant d'expliquer pourquoi les météorologistes ont autant de peine à prédire le climat avec certitude, lequel semble parfois tributaire du hasard⁶. Cela nécessiterait tant de données pour évaluer le résultat (une tornade ici) en relation avec ses conditions initiales (dont le papillon chinois ou australien) qu'au-delà d'un certain temps, une forte imprécision réduit les possibilités de prédictions. C'est la *manière* dont l'imprécision des prédictions augmente avec le temps, c'est-à-dire très rapidement, qui établit si l'on a affaire à un système chaotique.

3. Je simplifie évidemment une théorie fort plus complexe, car (après tout) l'idée n'est pas, dans cet article, d'en maîtriser les paramètres. Il s'agit plutôt d'en soulever les assises et de rappeler que les vulgarisations conceptuelles que la littérature inflige aux mathématiques entraînent parfois des dénaturations, dont le présent texte n'est sans doute pas exempt. La première manœuvre déloyale est déjà (je l'admets) d'associer une théorie fonctionnelle pour évaluer (entre autres) des phénomènes climatiques aux œuvres littéraires d'un écrivain qui n'évoque que très peu (sinon jamais) la météorologie. Les livres de Sébastien Brebel ne cherchent pas non plus à prédire les fluctuations de gaz ou de liquides. Je les qualifie pourtant de fictions du chaos. C'est que ses narrations évoluent de

4. James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, traduction de Christian Jeanmougin, Paris, Albin Michel (Champs sciences), 2008 [1989], p. 25.

5. James Clerk Maxwell, *Matter and Motion*, New York, Dover, 1952 [1877], p. 13, cité dans Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob (Poches / essais), 2018 [1997], p. 129-130.

6. «Nous voyons que les grandes perturbations se produisent généralement dans les régions où l'atmosphère est en équilibre instable, qu'un cyclone va naître quelque part, mais où? [Les météorologues] sont hors d'état de le dire: un dixième de degré en plus ou en moins en un point quelconque, le cyclone éclate ici et non pas là, et il étend ses ravages sur des contrées qu'il aurait épargnées» (Henri Poincaré, *Science et méthode*, Paris, Flammarion, 1909, p. 69).

manière irrégulière. Au lieu de conduire à un certain équilibre (qu'elles laissent présager, d'emblée, puisque les narrateurs, remarque AD, idéalisent une forme de totalité, poursuivent une finalité), elles comportent des disjonctions ou des déviations qui entraînent, aux yeux du lecteur ou de la lectrice, des perturbations de la trame des récits; en d'autres mots, elles subissent des « oscillations violentes et imprévisibles, avec des effets peut-être désastreux⁷ ».

4. L'étude narrative menée ici cherche alors à percer à jour l'idéalisation infernale (contradictoire), par les personnages chez Brebel, d'une existence tant dépendante de la prévision de la raison que de l'imprévisibilité de la pensée, exaucée par une structure chaotique. Je veux montrer (avec AD) comment les modalités narratives des romans de l'écrivain (tous ses romans à ce jour publiés⁸) incitent à une lecture mathématique sensible aux principes de la théorie du chaos, à une forme de déterminisme plus ou moins perceptible (cela dépend de l'attention de lecture) liée à la convention apparemment non respectée chez Brebel (mais secrètement exemplaire) d'une cohérence narrative; « [a]ttentif au mouvement inattendu que peut prendre n'importe quelle pensée, j'enregistre et j'interprète un à un les signes de mon état présent comme les manifestations de ma pensée » (*FB*, 92).

5. Je propose une méthode d'analyse qui est exactement celle à laquelle résistent Alan Sokal et Jean Bricmont dans *Impostures intellectuelles* lorsqu'ils condamnent les applications frauduleuses (ils disent aussi fantaisistes⁹) de la théorie mathématique du chaos aux sciences humaines, que ce soit à l'histoire, la politique, la gestion d'entreprises ou la littérature. Leur ouvrage pointe, dans les écrits postmodernes, les « abus » de termes provenant des sciences physico-mathématiques et générant des confusions mentales. Sokal et Bricmont guettent le danger (les problèmes de rigueur) qu'il y a à importer « des notions de sciences exactes dans les sciences humaines sans donner la moindre justification empirique ou conceptuelle à cette démarche¹⁰ ». Certes, il y a un risque que le modèle mathématique du chaos ne soit pas adéquat pour opérer une lecture narrative de l'œuvre littéraire (AD et moi prenons ce risque). Peut-être faudra-t-il accueillir des confusions avec la pensée populaire de l'effet papillon

7. David Ruelle explique comment le chaos et la notion de hasard instruisent les situations d'équilibre dans la sphère économique. Cela me semble pouvoir aussi évoquer des modalités du discours narratif; David Ruelle, *Hasard et chaos*, Paris, Odile Jacob (Opus), 1991, p. 113.

8. Sébastien Brebel a publié chez P.O.L trois romans: *Place forte*, 2002; *Le Fauteuil de Bacon*, 2007; *Villa Bunker*, 2009. Désormais, les renvois à ces éditions respectives seront signalés entre parenthèses, dans le corps du texte, par les seules mentions *PF*, *FB*, et *VB*, suivies du numéro de la page.

9. Alan Sokal et Jean Bricmont, *op. cit.*, p. 132.

10. *Ibid.*, p. 14.

(*cause infime, grands effets*) ou avec la notion (plus large et accueillante) de désordre¹¹. Or je ne veux pas (à priori) installer le désordre dans cet article. Et il ne m'apparaît pas si dommageable que les études littéraires se réapproprient des concepts savants de disciplines éloignées pour les fondre à des œuvres dont l'une des intentions est, le plus souvent, de rendre accessibles des explorations affectives, narratives et cognitives plus près de l'expérience humaine tangible. Ce maillage, explicite René Audet, se porte « au service d'une représentation de la complexité du monde, de la multiplicité des perspectives, de la diversité des voix¹². » Si j'examine les dispositifs de disjonction et de déviation secouant les romans de Brebel, Audet observe quant à lui une poétique de la diffraction dans les œuvres narratives postmodernes. Dans leur éclatement, ces œuvres, juge-t-il, connectent avec des concepts assimilables à des domaines comme la biologie ou l'informatique. Ainsi, il en vient, quant à la « migration des notions », au même constat qui préoccupe le présent article :

Toutes échevelées et discutables que soient ces propositions notionnelles [...], elles ont clairement le mérite d'un mode singulier de saisie des pratiques. [Elles] permettent de mettre en lumière les moyens et les effets d'une mécanique complexe. En s'intéressant aux processus modelant l'écriture littéraire, plutôt qu'au résultat même de ces processus, il paraît possible d'envisager l'œuvre dans sa dimension dynamique et de considérer sa performativité¹³.

Approcher les fictions de Sébastien Brebel par le biais de la théorie du chaos est alors une façon de saisir autrement ce qui, en dehors de la pensée torturée de ses personnages, anime les détournements et les dislocations dans l'espace narratif singulier qui est le sien.

6. C'est par une observation du déplacement que l'analyse assure la parenté avec le chaos. Et dans les romans de Brebel, cela se déroule bel et bien (je persiste) sur le plan de la narration, avec incidences sur la logique et la causalité du récit. Les mouvements physiques des personnages narrateurs, quant à eux, sont plutôt réduits. Le narrateur de *Villa Bunker* ne bouge pas (il philosophe sur l'existence et relate le contenu des lettres que lui envoie sa mère, précise AD), cependant que la maison dans laquelle ses parents se sont installés se transforme et paraît se disloquer. Dans *Le Fauteuil de Bacon*, le narrateur préfère ne pas

11. Ces abus sont soulevés par Alan Sokal et Jean Bricmont, *op. cit.*, p. 132-133. Ils critiquent notamment les travaux de Jean Baudrillard, puis de Gilles Deleuze et Félix Guattari, pour qui le chaos serait synonyme de désordre.

12. René Audet, « Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Édition nouvelle Cécile Defaut, 2015, p. 29.

13. *Ibid.*, p. 32.

quitter sa chambre (ne pas faire face au monde extérieur) ; le seul déplacement qu'il se permet consiste à descendre de deux étages pour rendre visite à son voisin d'immeuble. Enfin, dans *Place forte*, s'effectue un véritable mouvement, puisque le narrateur (un notaire déchu) est au volant de sa voiture (en route vers nulle part, il en vient à « créer le désert autour de lui » [PF, 13]) dans au moins le premier tiers de l'œuvre. Ce qui marque la narration pourtant, c'est moins le moyen de transport que le fil de pensée entortillé autour d'une idée obsessionnelle, reprise et réinvestie jusqu'à former un nœud stagnant. Mais il ne faut pas sous-estimer, dans les moments d'inertie, les petits gestes, car un seul élan, une foulée (un battement d'ailes) entraîne de nouveaux facteurs de changement. Ces micro-déplacements, ces infimes variations dans la trajectoire des personnages sont effectivement ce qui fait remuer la structure des récits. Car la narration, me dis-je (et AD renchérra), est conçue comme une architecture mouvante de la pensée.

7. Une architecture mouvante, en effet, et j'insiste (moi, AD) sur ce que l'expression peut receler de contradictoire, le terme « architecture » renvoyant au caractère rigide et fixé de l'idéalité ; celui de « mouvant », à cette part de l'expérience humaine qui glisse inexorablement entre les mailles de la conscience rationnelle (créant l'aspect chaotique relevé par CB). Les romans de Brebel sont tous déchirés par cette tension entre idéalisation structurelle et foisonnement de la vie, par cet effort désespéré de l'idée à se fixer et à croître sur un sol changeant. Ils forment ensemble une trilogie thématique de la pathologie raisonnée, de la pensée qui se dérobe à elle-même, retraduite dans l'espace de la narration par une poétique du lieu chaotique. Ce sont des « géographie[s] de confusion » (VB, 115). Les circuits incessants du notaire déchu sur les routes du département de Maine-et-Loire suivent l'entortillement d'une pensée prise au piège de sa propre logique ; la coque fermée de sa voiture l'isole dans une *place forte* qui creuse un infranchissable fossé (ou un désert) entre lui et le reste du monde. Le projet de réfection de la *Villa Bunker*, s'élaborant sous l'impulsion d'un formalisme idéaliste (le père du narrateur cherche à découvrir la « mathématique de la villa idéale » [VB, 81]), est sans cesse contrecarré par l'instabilité (absurde) du lieu. La chambre du narrateur du *Fauteuil de Bacon* se mue en prison de la pensée ; son voisin, Sauvage, se trouve lui-même prisonnier d'un fauteuil à partir duquel il joue la ritournelle logocentrique. Les personnages sont animés par la recherche d'un système logique grâce auquel ils pourront saisir le récit dans sa totalité et même anticiper la suite des événements, en percevant « chaque geste [comme] détaché des autres avec la précision du scalpel, dans une succession monotone qui l'enchain[e] aux autres par des fils secrets, ténus » (VB, 101). Ce faisant, ils peuvent s'expliquer rétrospectivement leur ruine et leur isolement comme si ceux-ci étaient inévitables. Mais ces explications

ne suffisent que pour un temps, c'est-à-dire avant que les dysfonctionnements de la forme, bousculant toutes les prédictions *raisonnables*, ne viennent tester les limites de ce déterminisme de la pensée.

8. « La vie est la croissance de l'idée fixe » (*PF*, 42), affirme le notaire déchu (à l'adresse du notaire déchu), et tout le premier tiers du roman *Place forte* tend à lui donner raison. Tout y est croissance sur ce qui précède. Les idées sont constamment reformulées; elles se transforment et prennent de l'expansion sous le coup de multiples annotations et ajustements, devenant bientôt monstrueuses par excès de précisions. Elles se développent à partir d'elles-mêmes, générant des excroissances avec lesquelles elles s'accouplent afin de former de nouvelles excroissances: pensée tumorale, pathologique. Suivant cette logique, on peut remonter aux conditions initiales afin de repérer les secousses infimes, ces micro-déplacements de perspective, dont découleront toutes les bifurcations subséquentes. Tout se passe comme si (ainsi que le pense le notaire), « de la première phrase écrite dépendait l'écriture de tout le reste » (*PF*, 32). Cette idée voulant que, d'une phrase de tête, « toutes les autres phrases se déduiraient » (*PF*, 34) relève, par son primat accordé à la déduction logique, d'un déterminisme absolu. Déterminisme qui, conjurant l'angoisse du hasard ou, pire, du libre arbitre, permet au notaire d'aller (c'est ainsi que s'ouvre le livre) « au-devant de sa propre ruine » (*PF*, 9), c'est-à-dire de l'anticiper, de la comprendre au sein d'un ordre cohérent, de se la rendre supportable en allant au-devant de la surprise, de la déception ou de la honte qu'elle serait susceptible d'induire. Mais, puisque le récit commence par la ruine (je m'imagine le papillon de Lorenz [CB avait raison] s'écrasant contre le pare-brise de la voiture du notaire et déclenchant une tornade dans sa pensée), celle-ci devient l'idée fixe qui envahit toute la vie du notaire. L'idée de la ruine se fixe pour devenir cause effective de la ruine du notaire: « Mon idée fixe a tout ruiné, se met-il alors à penser, mon idée fixe nous a ruinés (a ruiné le notaire et le fils du notaire) et murés (nous a murés l'un et l'autre) dans un silence définitif » (*PF*, 45). La métaphore de la forteresse (place forte, murs, bunker), évoquant la pierre ou le ciment, montre que Brebel situe la naissance de la pathologie non dans le ramollissement de la pensée, mais dans sa rigidification excessive, dans l'exclusion des altérités pensantes qui pourraient venir la dynamiser. Le moment où l'idée fixe « fait de notre pensée un système ou une pensée systématique » est paradoxalement celui où « nous perdons la raison » (*PF*, 43).

9. Les parents du narrateur de *Villa Bunker* s'enferment eux aussi dans une logique autarcique qui les confine au dernier degré du fatalisme. Au premier regard qu'elle porte sur la villa, la mère peut (prétend-elle) s'imaginer la totalité de son existence future dans cet endroit: « [N]ous pouvons percevoir cette existence dans ses moindres détails et contempler cette existence comme si

elle était déjà accomplie et révolue» (VB, 8). Sans doute (se dit le lecteur ou la lectrice) devrait-elle faire part à son mari de ses réserves au sujet de ce lieu qu'elle *sait* cauchemardesque. Elle consent pourtant à y emménager (tel que son mari le désire), comme résignée à un implacable destin (peut-être parce que l'inverse exigerait de bousculer des dynamiques de pouvoir fermement ancrées dans l'habitude et, ce faisant, d'éveiller des douleurs latentes). La causalité des événements qui surviennent ensuite n'est pas immédiatement évidente, puisque ceux-ci ne s'intègrent pas à une logique réaliste, mais se laissent comprendre dans le cadre d'une mise en forme (ou architecture) de la pensée obsessionnelle. Par exemple, la découverte par la mère d'un étranger dans la villa, mi-vieillard mi-enfant, l'occupe d'un rôle affectif que son mari et son fils ont tous deux déserté, chacun étant muré dans son idée fixe respective (l'impossible projet de réfection du père et l'interminable thèse du fils). En effet, elle qui trouve « un réconfort » à se comporter à l'égard de son mari « comme elle l'aurait fait avec un enfant malade » (VB, 90) est désœuvrée par l'isolement progressif de ce dernier. L'irruption de l'étranger lui redonne la possibilité de prendre soin d'une créature vulnérable et de satisfaire (au moins en partie) son besoin de communiquer. Cet être hybride se manifeste pour la première fois par un bruit, que la mère s'explique rétrospectivement afin de l'intégrer à ses prévisions sur la villa : « [E]lle savait maintenant qu'elle guettait ce bruit depuis des semaines, des années peut-être, et qu'elle était seule à pouvoir le percevoir. Est-ce qu'elle n'avait pas renoncé au piano depuis leur arrivée dans le seul but d'être réceptive ? » (VB, 124) L'incongruité d'un tel être (son apparition soudaine) ne suffit pas à décourager la perspective déterministe de la mère :

Une chose était certaine, pensait-elle, il semblait s'être retrouvé là où il avait voulu, il n'était pas là par hasard. Mais elle devait alors se représenter sa volonté à lui comme un ensemble de petits mouvements imparfaits dont la combinaison produit par une sorte de miracle un résultat concret, palpable. (VB, 135)

La volonté (perçue ou inventée) de ce personnage illustre exemplairement la construction narrative des romans de Brebel. Ceux-ci sont conçus (comme l'a fait remarquer CB) à partir de micro-déplacements, dont le cumul influe sur l'équilibre du système, finissant par opérer un transfert (miraculeux) de la pensée à l'espace.

10. L'effet de transfert est similaire dans *Le Fauteuil de Bacon*. On se trouve en présence (cette fois encore) d'un narrateur *surconscient* du personnage dont il joue le rôle dans sa propre vie. Dans sa chambre, il se tient à l'écart de ceux qui le cherchent (les êtres du passé, diffus, traités comme des spectres¹⁴) et à

14. Ici le spectre ne désigne pas la mort, mais la présence éthérée d'une figure fantasmée désormais inaccessible, meublant néanmoins le discours et se manifestant sous des formes visibles, comme des traces.

l'abri de nouvelles rencontres susceptibles de causer sa perte. Il reste pourtant sensible à toute altérité (AD écrivait « pensante »), percevant sa propre dualité, en plus de repousser autrui vers un *ailleurs* (réflexe capital pour sa survie) : « J'avais choisi de me trouver là, aux fins de solitude idéale et complète ((seul dans ma tour) (sans rien ni personne autour)) » (FB, 15). Bien vite malgré cette volonté de retranchement, il intègre le spectre de Cathie dans son discours, lui cède l'espace qu'exige, après tout, celle qui semble avoir été, par le passé (à l'hôpital), l'objet d'un coup de foudre dont elle ne peut saisir (comprend-on) l'étendue des conséquences sur la psyché du narrateur : « [J]e revois [...] ce sourire auquel je repense comme au plus étrange phénomène dans un visage, comme à une sorte de mirage si on veut, ce sourire est là devant moi, [...] et il me semble qu'il est la cause de phénomènes soudains et inexplicables » (FB, 29). La figure de Cathie entraîne, en fait, une joute spéculative, amenant le narrateur à formuler des impératifs (devoir revoir Cathie) qu'il repousse ensuite jusqu'à se faire violence (ne pas la laisser « entrer une seconde fois dans ma vie » [FB, 31]). Or elle entre, car pour en chasser la présence, il s'empresse de sortir de cette chambre qu'il se promettait de ne pas quitter. C'est Cathie, en ce sens, qui provoque le heurt, c'est-à-dire la rencontre avec Sauvage (le voisin). Et ce heurt est fatal pour le narrateur, puisque Sauvage (d'une perspicacité redoutable) parvient à lire en lui le récit du naufrage de l'amour, je dirais même : parvient à lire en lui le mécanisme de défense (la rigidité d'une pensée) tentant de parer la dérive affective. Et donc Sauvage, en contrepartie illisible (prisonnier de son fauteuil et théorisant à outrance; d'une conscience *surpassant* la surconscience du narrateur), fascine. Et bientôt il obsède, occupe tout l'espace du discours; là s'effectue le glissement, le déplacement de la pensée : l'obsession du narrateur pour Cathie l'a perdu, aussi faut-il ne rencontrer personne, au risque de se perdre à nouveau. Cependant il se dégage de l'emprise de Cathie dans le but d'élucider Sauvage, courant à sa perte, qu'il *savait* prévoir. C'est un sentiment connu (espéré en fait, tout autant qu'abhorré), ce désir de tendre vers l'autre (même en sachant que fusionner, c'est aussi disparaître; vouloir peut-être, après tout, disparaître) :

Ma pensée est tout à coup sans défense, je redoute qu'elle soit bientôt tarie (ou pire) annexée à celle de mon voisin, et j'ai le désir tout à coup de me débattre, [...] de percer l'énigme de la chair, je ne suis plus que convoitise et désir de connaître, je voudrais *passer de l'autre côté*. (FB, 40-41)

Si la narration de *Place forte* semble structurée, dans le premier tiers, par un causalisme englobant, il est malaisé de faire ce constat sur l'ensemble du livre. En effet, l'intrigue du notaire déchu est abruptement interrompue, et pendant plus de soixante pages ensuite (PF, 93-159), une énigmatique narration semble assurée par un personnage interné dans un hôpital psychiatrique. À première vue, aucune motivation ne relie cette trame à celle du notaire, au point qu'elle pourrait se dérouler dans un monde totalement étanche (ou dans

un autre roman). Si par ailleurs le récit notarial ressemble à un fil entortillé, le mot « fil » ne rend plus justice à l'univers mental que reconstruit la seconde narration. Celle-ci abonde en phrases-fleuves, dont le rythme est fréquemment haché par de verbeuses digressions entre parenthèses, qui nous charrient sans explication d'une scène à l'autre (une modeste mansarde, un muséum d'histoire naturelle, l'hôpital, etc.) sans que nous puissions faire ressortir un récit cohérent de leur juxtaposition. Il faudrait donc parler de « réseau » plutôt que de « fil », afin de souligner l'irréductibilité de cette narration à une ligne. Une clé de voûte possible de cette étrange section serait peut-être le dessin, représentant un animal préhistorique, que trace le narrateur sur une nappe devant une assemblée de psychiatres. Ces derniers tentent de tirer des conclusions diagnostiques à partir de l'analyse de son art, comme si l'on pouvait « dégager ou déduire de la somme des détails aperçus, collectés et péniblement interprétés l'idée d'une totalité signifiante, organisée autour d'un motif » (PF, 109). Leur attitude interprétative, idéalisant un espace de la folie (et donc son opposé, un espace de la raison qui sait museler le chaos au sein d'une forme finie), rappelle à cet égard celle du notaire déchu. Mais ce dessin, affirme le second narrateur :

[P]our être fidèlement perçu, c'est-à-dire apprécié dans son climat de fin du monde, exigeait certaine correction du regard, qui ne pouvait venir de l'accoutumance à son spectacle mais bien plus d'un effet brusque de conversion ; il n'attendait pas qu'un regard savant le déchiffre pour s'emparer de sa signification, mais appelait secrètement qu'une vision tâtonnante, âpre, sans repères, rendue aléatoire par l'effet des hachures, des gribouillis et des salissures, vienne à lui, guidée, habitée par la même indécision. (PF, 110-111)

Laissant la place au hasard et à l'imprévu, acceptant le relief accidenté de la réalité sans chercher à pénétrer le mystère des plus obscures causalités, ce narrateur (semble nous dire Brebel) est peut-être moins pathologique que ceux qui sont chargés de l'observer ou que le notaire en (dé)route dans le désert de l'idée fixe. Moins pathologique, dis-je (moi, AD), parce que plus lucide face à l'impossibilité d'une vision totalisante, et ne cherchant pas à lutter contre cette impossibilité. « Je leur offrais un extrait de pur dérèglement, un facsimilé d'angoisse, je leur tendais par pure provocation un raccourci de ruine, sachant dérisoire et vaine la tentation d'en déchiffrer le sens » (PF, 113). La section centrale de *Place forte* (où apparaît cette citation) n'est-elle pas, justement, par la déviation qu'elle produit, un extrait de pur dérèglement ?

12. La déviation affecte le régime de l'intrigue. Elle opère un changement de direction inopiné, détournant le lecteur ou la lectrice du programme principal (la méditation du notaire). Un changement de lieu, un déplacement de l'action, de la quête, et même, l'apparition d'une nouvelle instance narrative sans motivation manifeste, causent une flagrante rupture. Cet effet est amplifié

par l'apparente *indépendance* des deux programmes narratifs au sein du même roman ; indépendance qui reflète l'une des relations décrites par le physicien David Ruelle dans *Hasard et chaos*. En théorie des probabilités, on évalue les liens de causalité (dans un esprit déterministe), notamment par le calcul des probabilités qu'un événement se réalise en rapport avec un autre événement. Dans les idéalizations physiques on dit que deux événements sont « *indépendants* s'ils n'ont "rien à voir" l'un avec l'autre [sont sans relations], c'est-à-dire si le fait que l'un se produise ou pas n'a en moyenne pas d'influence sur la réalisation de l'autre¹⁵ ». Rien n'indique (à priori) que le périple du notaire déchu dans *Place forte* exerce une influence sur le monde du second narrateur interné à l'hôpital, ni l'inverse. Relier l'identité des personnages des deux trames est, en tout cas, une manœuvre qui ne va pas de soi (qui ne se fait pas, disons, sans un risque de forcer les structures) et qui concourt, pour le lecteur ou la lectrice, à l'hypothèse de leur indépendance. Or Ruelle prend soin de spécifier que la notion d'*indépendance* est délicate : « L'expérience et le bon sens suggèrent que certains événements sont indépendants, mais on peut avoir des surprises¹⁶. » L'expérience et le bon sens, en quelque sorte, sont à l'observation des phénomènes physiques ce que le souci de vraisemblance et l'horizon d'attente sont à la lecture narrative : influencés chacun par un appel de la cohérence et de la logique. Mais voilà, le système ne dépend pas de la régularité de l'intrigue dans *Place forte*. Il dépend plus sûrement d'une « évolution chaotique » (comme l'a montré AD), de telle manière que l'on puisse détecter des indices (la tentation) d'une causalité entre les deux parties malgré que l'*effet* de rupture *déroute* bel et bien la lecture.

13. De l'indépendance, Ruelle distingue la notion d'*incompatibilité*. Si des événements physiques ne peuvent se produire en même temps (c'est-à-dire qu'ils exemplifient une contradiction¹⁷), on dit qu'ils sont incompatibles. C'est ce phénomène qui guette, cette fois, la narration du *Fauteuil de Bacon*, tandis que le lecteur ou la lectrice assiste (vers la fin du roman) à un bref dérèglement de la logique interne ; à trop se tendre vers Sauvage, l'univers mental du narrateur se disloque. Cette dislocation donne libre cours à la parole de Sauvage ; bientôt sa propre pensée empiète sur celle du narrateur, jusqu'à l'évincer momentanément. Un tel recouvrement est d'autant plus suspect qu'il paraît relever d'un regard omniscient : Sauvage donne l'impression de connaître jusqu'aux moindres détails de la vie du narrateur (la nature de ses appréhensions passées et présentes), et plus encore, la personnalité profonde

15. David Ruelle, *op. cit.*, p. 27.

16. *Ibid.*, p. 28.

17. L'exemple de David Ruelle est clair : les événements « il pleuvra cet après-midi » et « il y aura de la neige, mais pas de pluie cet après-midi » sont irréconciliables ; *ibid.*, p. 27.

de Cathie. Si Cathie représentait l'être idéal du narrateur, tout à coup elle est prise en charge par Sauvage comme si lui-même l'avait fréquentée (et aimée [voire fabriquée]). De la théorie du naufrage qu'il élabore (à l'adresse du narrateur) ressurgit d'ailleurs sa propre expérience amoureuse, si bien que les identités en viennent à se confondre. Un infime renversement discursif, imprévisible, marque la confusion du « je », laissant entendre (si l'on se prête à une lecture exaltée) un transfert d'un sujet à l'autre, faisant de Cathie l'objet d'un déplacement : « J'avais rencontré l'être vital certainement dans la personne aimée de Cathie [dit Sauvage], mais je n'avais pas su reconnaître que l'être vital réclame des efforts impossibles » (FB, 114-115). La disjonction causée par ce renversement narratif heurte le sens, provoque une scission qui donne lieu à deux programmes conflictuels. L'inadéquation de ces programmes pourtant juxtaposés déplie, narrativement, deux possibilités, versions, virtualités de la fiction : l'histoire du narrateur bifurque vers l'histoire de Sauvage. « Le comportement humain n'admet que des bifurcations peu nombreuses, [...] et ces bifurcations sont elles-mêmes peu suivies d'effets, ces bifurcations le plus souvent sont des impasses » (FB, 117). Et c'est comme si l'impasse s'articulait narrativement dans la fusion (la confusion) de deux « je », de deux hommes immobiles (de corps et d'esprit), épris d'un même spectre.

14. Le motif de la bifurcation est central chez Brebel. La tension permettant d'imaginer les « autres voies » est présente dès le début du *Fauteuil de Bacon*, soulignée par l'italique, « Parmi toutes les vies possibles il faut en choisir une » (FB, 117), et lorsqu'il s'agit pour le narrateur d'évoquer son passé avec Cathie, il est question d'un rendez-vous manqué. Or la bifurcation agit différemment sur la lecture si elle affecte la causalité ordinaire du récit : il n'est plus question pour un personnage de choisir « une voie » plutôt qu'une autre, mais plutôt pour l'œuvre de scinder sa « voie narrative » en deux temps non concordants (faisant dérailler le train [le lecteur ou la lectrice] engagé dans le chemin, guidé mollement [jusque-là] par le déterminisme d'une narration autoconditionnée [comme les idées et leurs excroissances qu'AD observait dans *Place forte*]). Ce dispositif de disjonction provoque une onde de choc, en fin de parcours, puisqu'il remet en cause l'édifice cognitif (et affectif) érigé entièrement par le narrateur. Il fait entorse à la logique causale, car tout à coup (alors que les pensées du narrateur [je me répète] engendraient ses propres actions), il intervertit deux sujets pensants (ou du moins produit un effet d'interversion) de manière à créer l'illusion d'une bifurcation au passé, c'est-à-dire qui n'engage pas l'avenir de ces sujets (leurs vies possibles, leurs actions futures), mais plutôt leurs histoires anciennes respectives. La mécanique disjonctive propose, en somme, dans *Le Fauteuil de Bacon*, que le récit renégocie ses propres conditions d'origine. Cette renégociation déjoue l'apparent déterminisme, montrant que

les idées ne sont fixes qu'en principe ; en pratique, elles oscillent et, potentiellement, se renversent complètement. Lorsque structurel par contre (hors du cadre diégétique, en fait), un tel renversement ne peut (logiquement) être prévu par le personnage, ni au-delà, par le lecteur ou la lectrice ; c'est ce qui assure l'effet de curiosité, c'est ce qui confirme l'esprit chaotique de l'œuvre. D'une linéarité perceptible on bascule vers un déterminisme non perceptible ; c'est-à-dire que l'événement narratif disjonctif ne se prédit pas, cependant (après déraillement) il s'explique. Je ne m'attarderai toutefois pas aux explications ; il suffit, pour établir une cohérence des signes, de tenir compte de ce que Sauvage, après l'événement disjonctif, disparaît de son fauteuil (le narrateur l'imagine, plus tôt dans le roman, lancer tous ses papiers [théories, partitions] par la fenêtre ; je l'imagine maintenant se libérer de son siège et se jeter par la fenêtre, s'envoler comme un papillon, provoquer une tornade derrière lui, qui causera la perte du narrateur). Sauvage disparaît physiquement ; le narrateur disparaît en se fondant à Sauvage, car « [c]haque homme dans sa vie s'emploie à détruire sa solitude, et quand cette destruction ne peut être menée à son terme, il entraîne dans sa perte un ami ou une femme qui lui permettra d'oublier sa propre solitude » (*FB*, 114).

15. « La vie est la croissance de l'idée fixe » (*PF*, 42), affirme le notaire déchu (à l'adresse du notaire déchu), ce à quoi le notaire déchu pourrait rétorquer : « La vie est un processus d'obstruction » (*PF*, 37). Obstruction du projet d'idéalisation, peut-être : « [Q]ue le paysage puisse se mettre à exister dans la conscience du notaire, n'est-ce pas là que le notaire se détourne de son projet ? » (*PF*, 51-52) L'irruption intempestive de ce paysage sabote ses efforts pour contrôler le récit et l'intégrer à son système. Il se met bientôt à penser, contre son gré, à l'hôpital juché au sommet d'une colline : « [T]out est fini et achevé définitivement si je me mets à penser, à me représenter par la pensée l'hospitalité d'un hôpital » (*PF*, 52). Forcément, en rejetant cette pensée, il ne parvient qu'à mieux se projeter « dans un lit d'hôpital (nous sommes allongés dans un lit d'hôpital) ou sur une chaise d'hôpital (nous sommes assis sur une chaise d'hôpital) » (*PF*, 53). Un tel accident souligne la sensibilité du système aux variations les plus infimes : « Quelle que soit la nature de l'obstacle, il intervient dans ma pensée, il en interrompt le cours, il coupe court au processus de mes pensées, et quelle que soit la gravité de l'accident, l'accident déjà a presque tout ruiné » (*PF*, 59) (a ruiné l'idée fixe de la ruine). Cet obstacle se matérialise sous la forme d'un chien que le notaire heurte avec sa voiture. Encore une fois, le lieu (la route départementale) enregistre le cheminement (interrompu) de la pensée ainsi que son détournement, puisque le notaire doit maintenant aller porter le chien blessé chez un vétérinaire. Cet obstacle annonce déjà, en creux (fidèlement à l'imprédictible déterminisme de Brebel), la rupture narrative brutale qu'installe

la deuxième partie dans la narration. On a vu (avec CB) que relier les trames concurrentes de *Place forte* (celle du notaire et celle du patient) n'était pas une manœuvre aisée et que tout pointait, au niveau des effets de lecture, vers une indépendance *fonctionnelle* de ces deux narrations. On voit maintenant qu'une causalité se dessine malgré tout, mais que celle-ci ne peut être détectée qu'au fil d'une lecture rétroactive (qui devrait nous permettre, mais seulement après la tornade, d'identifier le papillon fautif). C'est ce qui m'autorise (croyons-nous, CB et moi) à qualifier la structure de *Place forte* de chaotique au sens mathématique du terme.

16. Le monde que propose la narration de *Villa Bunker* n'est pas unifié et consistant. La cohérence interne que nous lui supposons d'emblée (sous le sceau du pacte romanesque) nous est refusée par plusieurs contradictions qui viennent miner l'autorité du discours narratif. Par exemple, le narrateur affirme qu'il connaît tout instantanément du contenu des lettres de sa mère sans les lire ni même ouvrir les enveloppes, se « contentant de vérifier négligemment l'écriture sur l'enveloppe et jetant tout aussi négligemment la lettre au panier » (VB, 114). Pourtant, cela ne l'empêche pas d'en commenter la calligraphie « enfantine et grossière » (VB, 31) qui rendrait, selon lui, leur contenu « illisible » (VB, 32). Il en résulte une logique disjonctive (comme dans le *Fauteuil de Bacon*) où deux versions de monde incompatibles, deux virtualités de la narration coexistent au sein d'un même champ d'onde indéterminé (et indéterminable). Il est évident que Brebel n'a pas conçu son « monde » fidèlement à une logique du tiers exclu où chaque objet est à sa place, où chaque proposition ne peut être que vraie ou fausse. Le lecteur ou la lectrice qui chercherait, malgré tout, à résoudre les contradictions de la narration dans le cadre d'un modèle d'univers classique s'engagerait, comme les personnages de Brebel, sur la voie d'une problématique quête de totalité. Il ou elle serait un peu comme le père du narrateur qui compte reconstituer, en photographiant l'angoissante villa à partir de différents points de vue, « la vision d'ensemble de la villa en collant bout à bout ces dizaines de clichés » (VB, 71). Ce projet, on le sait, est voué à l'échec : « [L]es photos, loin de refléter cette image stable définitive qu'il croyait pouvoir saisir et stocker, produisaient l'effet contraire. Prise sous tous ses angles, la villa semblait se morceler, se disperser aux quatre vents, perdue sous le nombre infini de ses profils » (VB, 76). Outre la photographie, d'autres médiums sont utilisés par les personnages qui tentent (en vain) de se représenter correctement et globalement la villa. Parmi ces modes de représentation, on compte l'écriture (les lettres de la mère décrivent dans le détail la villa et son processus de dislocation), mais aussi les plans architecturaux laissés par le notaire à la signature de l'acte de vente, qui sont (constate le père), « fautifs, erronés et même absurdes » : « Après les avoir examinés attentivement pendant des heures, cherché à établir un

lien entre ces indications obscures et la villa, il avait détruit ces plans illisibles qu'il avait qualifiés d'aberrations architecturales » (VB, 55). Ainsi, les différents systèmes de signification (qu'ils soient langagiers ou iconiques) ne réussissent qu'à creuser le fossé (qu'à étendre le désert) entre la pensée des personnages et la réalité qu'ils cherchent à se représenter. Plutôt que de la simplifier, de la réduire à ses composantes essentielles, ils ajoutent des couches d'abstraction qui la recouvrent imparfaitement (ou parfaitement mal), la rendant encore plus insaisissable que lorsqu'elle était tue. La tentative de synthèse totalisante ne réussit qu'à rendre plus visibles (et plus douloureuses) les limites de la raison (et du langage logique qui s'en veut le reflet) face à une réalité qui ne cesse de se déformer et reformer.

17. Dans *Virtual History*, Niall Ferguson approche l'Histoire à travers la théorie du chaos dans le but d'interroger la pertinence de méthodes d'analyse contre-factuelle pour les historiens. Cette perspective lui permet de concevoir un passé marqué par une ambivalence bénéfique à l'écriture de l'Histoire, puisqu'elle réconcilie les notions de « causalité » et de « contingence »¹⁸ dans la compréhension du fil des événements. Ainsi l'Histoire est propice à des reconstructions (et des spéculations), si l'on admet qu'un déterminisme lie les événements passés entre eux, mais que des variations infimes dans les divers maillons de la chaîne (parfois attribuables à des coups de dés) eussent pu modifier considérablement l'état du monde ultérieur. Ferguson se tourne vers Michael Scriven qui décrit les implications, pour la discipline historique, d'un tel imaginaire des possibles :

[I]n history, given the data we have up to a certain point, there are a number of possible subsequent turns of fortune, none of which would seem to us inexplicable. [...] Inevitability is only retrospective. Explanation is retrospective, prediction prospective; and the inevitability of determinism is explanatory rather than predictive. Hence freedom of choice, which is between future alternatives, is not incompatible with the existence of causes for every event¹⁹.

Cette faveur de l'explication rétrospective, au désavantage de la prédiction (l'on peut plus sûrement retracer les causes effectives d'un événement que deviner ses conséquences futures), marque la lecture adoptée (par AD et moi) pour comprendre les oscillations narratives chez Brebel. Or à en croire Ferguson (qui fait preuve d'une suspicion à l'égard des écrits narratifs semblable au scepticisme de Sokal et Bricmont), les formes littéraires ne peuvent être abordées de la même manière que l'Histoire, c'est-à-dire (pour lui) en

18. Niall Ferguson, « Virtual History: Towards a "chaotic" theory of the past », dans Niall Ferguson (dir.), *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, London, Picador, 1997, p. 79.

19. Michael Scriven, « Truisms as grounds for historical explanations », dans Patrick Gardiner (dir.), *Theories of History*, New York, The Free Press, 1959, p. 470.

relation avec la théorie du chaos. Car contrairement à l'Histoire, prétend-il, ces formes sont prévisibles. Prévisibles en raison (notamment) des conventions littéraires de genres, et parce que les œuvres, rappelle Ferguson, viennent à l'existence grâce à la main d'un auteur, alors que l'Histoire se construit par accumulation de causes mineures. Je nous épargne un retour à la narratologie classique (quoique l'équation mathématique²⁰ de Gérard Genette serait commode ici) qui déjà, pourtant, savait admettre que toute intrigue narrative n'a pas une direction (Ferguson suppose le contraire : que l'on pourrait prévoir ce que le texte prépare). Or, ce qui vient plus tard dans un récit ne dépend de ce qui précède que dans la mesure où l'œuvre est motivée (dans le sens narratif compris par Genette), ce qui n'est pas le cas de toute la littérature narrative (on s'en doute). Genette assure l'existence de récits sans motivation. D'ailleurs, les œuvres narratives postmodernes « diffractées » auxquelles s'intéresse René Audet correspondent, dans un sens, à une telle esthétique ; c'est que la cohérence ne tient plus seulement au respect de la vraisemblance, mais aussi à un système dynamique de signes. Si Bruno Blanckeman dégage l'esthétique « ruiforme » de certaines écritures contemporaines, cela rejoint le sens des propositions romanesques de Sébastien Brebel (de la croissance ou de l'empilement des idées de ses narrateurs aussi) : « [U]ne fiction s'élabore sur sa propre ruine, épurant le matériau romanesque premier, charriant des rebuts, élaborant l'histoire sur ses combles, sur ses décombres²¹. » Quant à la vision (qu'adopte Ferguson) de l'auteur en maître déterministe, elle n'est pas fautive (même si AD spécifie qu'une grande part de l'écriture est manœuvre accidentelle). Elle m'est cependant surtout commode pour mettre en évidence (justement) la poétique de la ruine qui caractérise l'œuvre de Brebel ; la convergence (dans ses trois romans) d'une recherche de l'idéal et de l'échec d'une pensée prédictive à atteindre cet idéal, donnant lieu au déclin de l'idée (à son anéantissement), comme à l'affaissement des personnages sous les structures instables auxquelles (malgré tout) ils s'accrochent durablement. La théorie mathématique du chaos donne corps concret (par la forme) à ce qui s'exécute abstraitement dans ces narrations fictionnelles et qui, du côté du lecteur ou de la lectrice, semblerait pure rupture de la linéarité, exercice perturbateur de l'écriture. Il n'en est rien, en fait (montrons-nous). Les détournements et les dislocations

20. $V=M-F$. V représente la valeur en termes d'économie narrative ; F , la fonction d'une unité ; M , sa motivation. Le terme de « motivation » désigne « la manière dont la fonctionnalité des éléments du récit se dissimule sous un masque de détermination causale : ainsi le "contenu" peut n'être qu'une motivation, c'est-à-dire une justification *a posteriori*, de la forme qui, en fait, le détermine » (Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11 [1968], p. 19-20).

21. Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables* : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 16-17.

dans les narrations ne sont pas laissés au hasard : ils exhibent la précarité d'un déterminisme de la pensée. Inversement, ils invitent à revoir jusqu'à l'interaction (dans le monde) de ce qui peut paraître incompatible, indépendant. Ils créent un informe, curieux et accidenté, devant lequel on peut se fasciner de ne pas connaître d'avance la mathématique parfaite (car après tout, qui sait si un second papillon n'arrivera pas dans le paysage, là-bas, pour voler à contre-courant du premier ; qui sait si les battements d'ailes contraires ne feront pas en sorte d'éteindre la tornade dévastatrice qui se préparait ici ; qui sait si, à la fin, nous ne venons pas [de justesse] d'anéantir l'idée de la fin ?).

Références

- AUDET, René, « Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Édition nouvelle Cécile Defaut, 2015, p. 25-41.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- BREBEL, Sébastien, *Villa Bunker*, Paris, P.O.L., 2009.
- , *Le Fauteuil de Bacon*, Paris, P.O.L., 2007.
- , *Place forte*, Paris, P.O.L., 2002.
- FERGUSON, Niall, « Virtual History: Towards a “chaotic” theory of the past », dans Niall Ferguson (dir.), *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, London, Picador, 1997, p. 1-90.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11 (1968), p. 5-21.
- GLEICK, James, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, traduction de Christian Jeanmougin, Paris, Albin Michel (Champs sciences), 2008 [1989].
- LORENZ, Edward, « Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas? » [en ligne], conférence présentée dans le cadre de l'American Association for the Advancement of Science, à Washington, le 29 décembre 1972 [https://static.gymportalen.dk/sites/lru.dk/files/lru/132_kap6_lorenz_artikel_the_butterfly_effect.pdf].
- MAXWELL, James Clerk, *Matter and Motion*, New York, Dover, 1952 [1877].
- POINCARÉ, Henri, *Science et méthode*, Paris, Flammarion, 1909.
- RUELLE, David, *Hasard et chaos*, Paris, Odile Jacob (Opus), 1991, p. 113.
- SCRIVEN, Michael, « Truism as grounds for historical explanations », dans Patrick GARDINER (dir.), *Theories of History*, New York, The Free Press, 1959, p. 443-475.
- SOKAL, Alan et Jean BRICMONT, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob (Poches / essais), 2018 [1997].



Dialogue

Mathématiques, littérature, histoire, ou comment Michèle Audin a écrit certains de ses livres. Entretien

PROPOS RECUEILLIS PAR CHRISTELLE REGGIANI

Christelle Reggiani : Les territoires de la littérature et des sciences n'ont pas toujours été disjoints : les poètes de la Renaissance tenaient volontiers des discours scientifiques – bien étudiés par l'oulipien Albert-Marie Schmidt¹ –, et le genre de la poésie scientifique est encore florissant au XIX^e siècle². Si la séparation sociale des cultures littéraire et scientifique conduit ensuite à sa quasi-disparition au XX^e siècle – à quelques notables exceptions près : Raymond Queneau publie sa *Petite cosmogonie portative* en 1950, son « Chant du styrène » en 1959, et Jacques Réda donne entre 2009 et 2018 une *Physique amusante* en cinq tomes³ –, la création de l'Oulipo, en 1960, prend radicalement le contre-pied de ce mouvement puisque ses deux fondateurs, François Le Lionnais et Raymond Queneau, n'ambitionnent rien de moins qu'un renouvellement de l'invention littéraire par l'« injection » de structures mathématiques⁴.

1. Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, Albin Michel, 1938.

2. Voir notamment l'anthologie éditée par Hugues Marchal, *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

3. Jacques Réda, *La Physique amusante*, Paris, Gallimard, 2009 ; *La Physique amusante II. Lettre au physicien*, Paris, Gallimard, 2012 ; *La Physique amusante III. La Nébuleuse du songe* suivi de *Voies de contournement*, Paris, Gallimard, 2014 ; *La physique amusante IV, Le Tout, le rien et le reste*, Paris, Gallimard, 2016 ; *Rythme, chaos, mythologies. La physique amusante V*, Paris, Gallimard, 2018.

4. « Nous nous aperçûmes que nos cheminements avaient été assez semblables et que l'idée d'injecter des notions mathématiques inédites dans la création romanesque ou poétique nous était venue à peu près en même temps, au sortir du lycée, au cours de nos études universitaires » (François Le Lionnais, « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature », dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard [Folio essais], 1988, p. 39).

Michèle Audin : Il serait intéressant de comprendre pourquoi science et littérature semblent si disjointes aujourd’hui. Mais, soyons optimistes, ce n’est pas si strict que ça !

Au xx^e siècle, on pourrait citer bien d’autres exemples, je pense par exemple aux *Euclidiennes* de Guillevic⁵. Que m’a offert une étudiante de mathématiques qui faisait un mémoire avec moi. Vous voyez que ce n’est pas désespéré !

Christelle Reggiani : Vous êtes vous-même mathématicienne et oulipienne : comment situez-vous vos livres à ce croisement ? Dans quelle mesure est-ce d’ailleurs un croisement ?

Michèle Audin : Plutôt une convergence qu’un croisement ? La littérature potentielle est un des lieux de cette convergence. Et donc l’Oulipo. La littérature a toujours utilisé des contraintes mathématiques. Pour prendre un exemple que tout le monde connaît, la définition d’un sonnet est strictement mathématique. Et potentielle. Dire : « On pourrait écrire un poème de quatorze alexandrins avec une structure de rimes abba, etc. », c’est faire de la littérature potentielle. Écrire « Le Dormeur du val », c’est faire de la littérature. La raison d’être de l’Oulipo, c’est la production de nouvelles structures potentielles, et bien entendu les mathématiques sont un cadre idéal pour fabriquer des contraintes et des structures. Ce n’est évidemment pas le seul – il serait possible mais fort exagéré de qualifier le lipogramme de contrainte « mathématique ».

Christelle Reggiani : Outre les nombres et les structures, les mathématiques offrent aussi à l’écrivain un trésor de textes – et notamment de textes français, aussi longtemps que le français est resté une langue d’écriture des mathématiques. Ces modèles de prose jouent-ils un rôle dans votre rapport à l’écriture ? Je pense par exemple à la sobriété, la clarté de Bourbaki, qui pourrait représenter un idéal « classique » de la langue littéraire.

Michèle Audin : Les mathématiques n’existent pas sans l’écriture. Votre nouveau théorème n’existe pas tant que vous n’en avez pas écrit une démonstration que les autres puissent lire, qui soit assez clairement écrite pour convaincre ses lecteurs.

Les deux qualités principales du « style » de Bourbaki étaient la rigueur et la concision. La rigueur n’était pas la norme à l’époque (années 1930). Grâce à Bourbaki, c’est désormais acquis, définitivement j’espère. Mais, plus que « sobre », ce style est un peu sec, parfois au détriment de la clarté. Mon idéal est un tantinet plus explicatif, voire plus digressif, en tout cas plus descriptif : un texte mathématique sans exemple, c’est un peu comme un tajine sans coriandre ni cannelle.

5. Étienne Guillevic, *Euclidiennes*, Paris, Gallimard, 1967.

Christelle Reggiani : Vos livres publiés chez Gallimard ne reprennent pas, dans la section « Du même auteur », vos ouvrages mathématiques : est-ce délibéré de votre part ?

Michèle Audin : Je ne fais pas de distinction entre mon travail comme mathématicienne et comme écrivaine : j'utilise les mêmes qualités (ou défauts) de mon cerveau (sinon les mêmes compétences techniques), je dirais principalement la rigueur et l'imagination. Mes livres de mathématiques sont des ouvrages de recherche, ils s'adressent à un lectorat, numériquement très limité, de spécialistes de mes sujets de recherche. Il n'y a pas de raison de les reprendre dans un livre destiné à davantage de lecteurs, à part étaler mes connaissances. Donc, oui, c'est délibéré !

Christelle Reggiani : On peut avoir le sentiment que la pratique par les oulipiens des lectures publiques, des ateliers d'écriture depuis la fin du xx^e siècle a eu tendance à minorer la part des mathématiques dans les créations oulipiennes – peut-être parce que ces contraintes-là seraient plus aisément du côté de l'écrit que de l'oral. Votre cooptation, en 2009, répond-elle à un désir de renouer avec l'inspiration mathématique qui fut au fondement de la création du groupe ? Plus précisément, quelles contraintes lui avez-vous apportées ?

Michèle Audin : Les lectures et ateliers ne sont qu'une partie des activités de l'Oulipo – et d'ailleurs les oulipiens n'y participent pas tous, ou pas tous au même rythme. Je crois que la plupart des contraintes passent très bien à l'oral. Les poèmes de *Paris-Math*⁶, par exemple, qui sont souvent construits sur des contraintes mathématiques.

Lorsque j'ai été cooptée à l'Oulipo, on m'a dit : « Maintenant, il faut nous proposer des contraintes mathématiques. » Ce que j'ai fait. J'ai apporté ce qui était de ma compétence, l'idée de la géométrie, d'utiliser telle ou telle figure de géométrie comme structure d'un texte. Je crois être la seule dans le groupe à avoir utilisé ce type de contrainte. Par exemple, le théorème « de Pascal » dans *Mai quai Conti*⁷ et celui « de Desargues » dans un poème... sur la rue Desargues, dans *Paris-Math*, justement.

Mais je ne me suis pas bornée à la géométrie. Avec Ian Monk, nous avons proposé de « réhabiliter » certains nombres, dits non-de-Queneau, pour faire de leur faiblesse une force en écrivant des « nonines », une (rare) collaboration entre mathématicienne et poète dont j'ai été témoin (et partie prenante) à l'Oulipo⁸.

6. Oulipo, *Paris-Math*, Paris, Cassini, 2017.

7. Michèle Audin, *Mai quai Conti* [en ligne], site Internet *Oulipo*, 2011 [<https://oulipo.net/fr/mai-quai-conti>].

8. Voir Ian Monk et Michèle Audin, *Le Monde des nonines*, Paris, La Bibliothèque oulipienne, 2015 [en ligne : <https://oulipo.net/fr/le-monde-des-nonines>].

Christelle Reggiani : De votre côté, cette cooptation a-t-elle signifié l'entrée dans le monde de la littérature, ou le déploiement de votre œuvre littéraire à partir de ce moment-là relève-t-il de la coïncidence ?

Michèle Audin : Mon entrée à l'Oulipo m'a-t-elle permis d'accéder à l'état d'écrivaine ? Je réponds : Non, et Peut-être, et Oui. Voici comment.

Non : Les premiers vrais textes littéraires que j'ai publiés (sinon les premiers que j'ai écrits) sont les pastiches que j'ai inclus dans *Souvenirs sur Sofia Kovalevskaya*⁹. C'était en 2008, avant que je sois cooptée par l'Oulipo.

Peut-être : Mais ce livre a joué son rôle dans ma cooptation, puisque c'est à son propos que j'ai été invitée par l'Ouvroir.

Oui : Il est incontestable que je me suis senti plus de légitimité à écrire autre chose que des mathématiques après ma cooptation par l'Oulipo.

Christelle Reggiani : Dans votre propre pratique de l'écriture, est-ce au nombre que vous vous attachez, ou plutôt aux structures ?

Michèle Audin : Plutôt aux structures, même quand elles sont fondées sur les nombres. D'ailleurs les nombres n'ont jamais été mon principal intérêt en mathématiques. Pourtant, mon roman *Cent vingt et un jours* est aussi un discours sur les nombres, sur le thème : ils ne sont pas plus « objectifs » que les mots, puisqu'ils peuvent être exactement aussi meurtriers. Mais les nombres ne sont que des personnages de ce livre. Le seul nombre qui intervient dans la structure de ce roman est le nombre 11 (dont 121 est le carré).

Christelle Reggiani : Une forme poétique comme la sextine – qui semble extrêmement importante dans votre œuvre – est-elle pensable comme une structure mathématique ?

Michèle Audin : Puisque j'ai mentionné les nombres de Queneau... La sextine est une forme poétique qui nous a été révélée par le troubadour Arnaut Daniel. Une sextine est un poème de six strophes de six vers (plus une coda), très contraint métriquement, avec une structure de rime assez intéressante, d'abord parce que le poème n'est pas rimé, justement, et plus sérieusement parce qu'il est muni de « mots-rimes », les mots terminant les vers, qui sont les mêmes dans chacune des six strophes et dont l'apparition est réglée par une permutation (dite spirale) : si les mots-rimes arrivent dans l'ordre 123456 dans la première strophe, ils deviennent 615243 dans la deuxième et ainsi de suite. Tenter une septième strophe ramènerait le même ordre que dans la première, c'est pourquoi on s'arrête à six.

9. Michèle Audin, *Souvenirs sur Sofia Kovalevskaya*, Montrouge, Calvage et Mounet, 2008.

J'ai utilisé cette forme, de façon, disons, sémantique, pour écrire *Une vie brève*. J'essayais de raconter la vie (brève) de mon père¹⁰, dont il restait assez peu de traces. J'ai organisé les données en rubriques (lieux, famille, mathématiques, etc. – comptez jusqu'à six), chacun des six chapitres contient des éléments de ces six rubriques, et elles y sont permutées selon la permutation spirale. Ceci m'a aidée dans ma tentative de ne rien rater, d'être exhaustive.

Dans *Cent vingt et un jours*, c'est la même structure en remplaçant six par onze, une onzine, donc, que j'ai utilisée, un peu différemment. L'apparition obligée, dans chacun des onze chapitres, des onze même éléments (un chien, un Allemand, un étudiant, une infirmière, des nombres, etc. – comptez jusqu'à onze), devait permettre d'introduire un peu d'unité, alors que chacun des chapitres est centré sur une personne différente (et la regarde d'une façon différente aussi).

Christelle Reggiani : Le Lionnais et Queneau furent de grands amoureux des nombres : Le Lionnais en compose un herbier qu'il intitule *Les Nombres remarquables*¹¹, et Queneau termine son article « Technique du roman » (1937) sur un véritable élan pythagoricien : « Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement. Il y a des formes du roman qu'imposent à la matière proposée toutes les vertus du Nombre et, naissant de l'expression même et des divers aspects du récit, connaturelle à l'idée directrice, fille et mère de tous les éléments qu'elle polarise, se développe une structure qui transmet aux œuvres les derniers reflets de la Lumière Universelle et les derniers échos de l'Harmonie des Mondes¹². »

Le recours à ce type de contrainte est-il pour vous une manière de rapprocher la prose de la poésie ?

Michèle Audin : La sextine, la onzine, dont je viens de parler, sont en effet des structures venues de la poésie. L'utilisation – visible – d'une forme poétique dans un texte en prose peut aussi servir à contenir (au sens de contention) l'émotion, à limiter le *pathos*, à produire de la distance. Je pense au chapitre consacré aux massacres, à la fin de la Commune de 1871, ce qu'on a appelé la Semaine sanglante, dans *Comme une rivière bleue*. « La Semaine de sang, comment puis-je en parler », s'est demandé le narrateur (l'alexandrin est d'Eugène Pottier), au pied du mur. C'est une vraie question. Ne pas chercher les mots

10. Maurice Audin (1932-1957), mathématicien et communiste algérien, arrêté et assassiné par l'armée française durant la « bataille d'Alger », disparu.

11. François Le Lionnais, *Les Nombres remarquables*, Paris, Hermann, 1983. Le livre est dédié « Aux amis de toute ma vie, délicieux et terrifiants, les nombres » (p. 5).

12. Raymond Queneau, « Technique du roman » [1937], *Œuvres complètes II (Romans I)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 1240-1241.

les plus beaux pour décrire... déportation, massacres... ni même, tout simplement, la misère. Les massacres, dans ce cas. Le chapitre décrit la semaine jour après jour, avec le démarreur « La dernière fois que » au début de chacune des journées. Le jeudi 25 mai, une des personnages du roman marche dans Paris à la recherche de son amant, elle passe dans des lieux où déjà ont eu lieu beaucoup de massacres – la Semaine sanglante a commencé un dimanche soir – et ce n'est pas terminé. Comment puis-je en parler ? J'ai utilisé la forme *pantoum* : elle se souvient, elle voit, elle imagine, elle entend / elle voit, elle sent, elle entend, elle revoit / elle sent, elle pense, elle revoit, etc. Ainsi, dans ce qu'elle voit, sent, entend, il n'y a plus qu'à inclure des listes, la confrontation de l'« objectivité » de la liste et du fait que c'est la jeune femme qui voit, pense, sent... produit l'émotion du texte. J'ai utilisé plusieurs autres formes poétiques pour écrire la prose de ce roman.

Christelle Reggiani : Queneau qualifiait les réglages numériques qu'il introduisait dans certains de ses romans d'« échafaudages¹³ », signifiant par là que cette fabrique de l'œuvre était destinée à s'effacer pour le lecteur, et constituait en fait un terrain privé – ou un jardin secret – de l'écrivain. Vous-même ne semblez pas avoir de réticence à révéler ces contraintes : les considérez-vous comme des « échafaudages » ?

Michèle Audin : Non, pas de jardin secret. Même si je ne dis pas tout.

Plutôt que la métaphore de l'échafaudage – peut-être à cause de cet échafaudage, peut-être responsable de l'incendie, qui désespérément survit à Notre-Dame – je choisis l'image du patron de couturière. Après tout, les messieurs qui ont fondé l'Oulipo ont choisi le mot « ouvroir », qui évoque des activités réputées féminines, broderie, couture... Le patron est la structure, c'est du papier (plus facile à recycler que le matériau d'un échafaudage capable de survivre à une telle tourmente), des morceaux de papier qui sont les formes des morceaux de tissu (de texte) que l'on découpe à leur image et que l'on assemble, bâtit, pour former le vêtement. Et voici le texte écrit suivant la contrainte. Avant de porter le vêtement, il faut l'essayer. Dans la métaphore que je (fau)file, nous en sommes au rôle du premier lecteur, l'éditeur. Malgré la qualité du patron, de la coupe, il se peut que ça n'aille pas très bien. Comme le dit Eugène Varlin dans un des textes que je viens de publier, les patrons n'ont pas toujours le goût exquis (excusez ce commentaire, mais il était irrésistible, et je vous en ai évité d'autres sur le genre du mot patron). Il reste un gros travail de retouches, parfois si importantes qu'elles font disparaître certains attributs du patron ; tout compte fait, cette robe droite fait sac sur vous, il faut y ajouter une ceinture.

13. *Ibid.*, p. 1240.

Cette réponse est un peu longue.

En bref: la contrainte permet d'écrire, elle peut être aménagée ensuite. Ou bien: je peux vous donner le patron, mais peut-être pas ce qui a fait que la robe, finalement, n'est pas exactement celle que vous attendiez.

Christelle Reggiani: Dans *Mademoiselle Haas*, Céline Haas, le 29 septembre 1938, «tente d'épuiser» le square Louvois, rue de Richelieu, en face de la Bibliothèque nationale – comme Perec s'y essaiera avec la place Saint-Sulpice dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). Votre livre lui rend d'ailleurs hommage, presque directement: «Il n'y a pas autant de choses à voir là que, par exemple, sur la place Saint-Sulpice, ne serait-ce que parce qu'il n'y a ni mairie, ni église, ni commissariat de police, ni cinéma¹⁴.» L'œuvre de Perec – fasciné par certains nombres mais pas du tout mathématicien – est-elle importante pour vous?

Michèle Audin: Un mot sur Perec «pas du tout mathématicien». On peut ne rien connaître aux mathématiques, même avoir été qualifié de «nul en math» par soi-même, par ses profs ou par ses amis, et penser en mathématicien. Il me semble que c'est le cas de Perec. La fascination que certaines structures ont exercée sur lui, certes, mais surtout la rigueur avec laquelle il les a utilisées, dans *La Vie mode d'emploi*, bien sûr, mais pensez par exemple aussi à *L'Augmentation*, en sont la preuve.

Quant à moi, si vous me permettez une remarque autobiographique, je suis devenue (intellectuellement) oulipienne le jour où, entrée dans une librairie à la recherche d'un gros livre (je suis une lectrice boulimique), j'ai vu sur une table *La Vie mode d'emploi* qui me faisait de l'œil. J'avais vingt-quatre ans. Laissez-moi vous dire que ce fut un des beaux âges de ma vie, celui où j'ai lu (toujours boulimique), à la suite de ce gros livre-là, tous les livres de toutes les tailles «du même auteur». Bien sûr, j'ai été sensible aux résonances biographiques (je veux dire sur ma propre biographie) de *W ou le souvenir d'enfance* et de *La Disparition*: oui, on pouvait parler de «la» disparition... on pouvait aussi assumer la disparition et écrire, et même l'assumer en écrivant.

Oui, Céline Haas tente d'épuiser le square Louvois le jour des accords de Munich. Et je peux vous dire que c'est bien plus difficile pour elle que pour Perec. Lui, il n'avait qu'à s'asseoir et à noter ce qu'il voyait. Tandis que, pour Céline, comme je n'y étais pas ce jour-là, j'ai dû tout recréer.

J'ajoute qu'il y a de nombreuses références à l'œuvre de Perec dans *Mademoiselle Haas*, celle-ci bien sûr, mais pas seulement, et, si vous regardez attentivement, vous y verrez même Georges Perec en personne...

14. Michèle Audin, *Mademoiselle Haas*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2016, p. 104.

Christelle Reggiani: Peut-on considérer que les nombres, les structures mathématiques, soutiennent la « tentative d'épuisement » du réel qui peut constituer la fin de la littérature, en lui donnant forme – et force aussi : celle d'un art de la mémoire (comme le disaient les orateurs de l'Antiquité), d'une mnémotechnique contre l'oubli ?

Michèle Audin: La mémoire est un de mes centres d'intérêt et ce que vous dites rejoint la préoccupation « ne rien rater », dont j'ai parlé à propos de la sextine d'*Une vie brève*.

Christelle Reggiani: Vous publiez en 2018 *Oublier Clémence*¹⁵, mais ce titre ne porte-t-il pas, en fait, une injonction à ne pas oublier ?

Michèle Audin: Oui, bien sûr, mais « Ne pas oublier Clémence » ferait un peu liste de courses. D'une part. Et d'autre part, l'expérience de l'écriture (pour moi) ou de la lecture (pour les lecteurs) de ce texte semble bien être que, à force d'essayer d'en savoir plus sur elle, on ne parvient qu'à l'oublier, elle. Publier / Oublier Clémence...

Christelle Reggiani: Pas plus la « vie brève » de l'ouvrière Clémence Janet que celle d'Eugène Varlin, ouvrier-relieur élu de la Commune de Paris en 1871 et assassiné à la fin de la Semaine sanglante – dont vous avez réuni les écrits¹⁶ – jusqu'aux guerres du xx^e siècle (Première et Seconde Guerres mondiales, guerre d'Algérie).

Michèle Audin: Je vous interromps pour préciser que je n'ai pas vraiment écrit, et je pense que je n'écrirai pas, sur la guerre d'Algérie. Ce n'est pas le sujet du récit *Une vie brève*, même si la vie de mon père, que j'essaie d'y reconstituer, s'est terminée pendant et du fait de cette guerre.

Christelle Reggiani: Au moins autant que par son rapport aux mathématiques, votre œuvre semble en tout cas se définir comme un art de la mémoire – un dispositif mémoriel comme en inventait l'ancienne rhétorique, invitant vos lecteurs à ne pas oublier la condition ouvrière (dans *Mademoiselle Haas* et *Oublier Clémence*), la Commune de Paris (dans *Comme une rivière bleue*¹⁷ et *Eugène Varlin ouvrier-relieur*), la Première Guerre mondiale, la guerre d'Algérie (dans *Cent vingt et un jours*¹⁸ et *Une vie brève*¹⁹)...

15. Michèle Audin, *Oublier Clémence*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2018.

16. Eugène Varlin, *Eugène Varlin, ouvrier-relieur 1839-1871*, écrits rassemblés et présentés par Michèle Audin, Montreuil, Libertalia, 2019.

17. Michèle Audin, *Comme une rivière bleue*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2017.

18. Michèle Audin, *Cent vingt et un jours*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2014.

19. Michèle Audin, *Une vie brève*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2013.

Michèle Audin : La mémoire de ceux que l'histoire omet.

Mon père, dont on ne parle jamais que de la mort, dans *Une vie brève*, Mireille qui attend que son amour revienne d'Auschwitz, dans *Cent vingt et un jours*.

Pas exactement la condition ouvrière, mais les ouvrières.

Clémence, ouvrière en soie morte à vingt et un ans, qui n'a littéralement pas eu d'histoire, ne pas l'oublier, elle!

Presque tous les personnages de *Comme une rivière bleue*. Pour ce livre, il y a d'ailleurs eu un premier exemple de patron qui n'a pas du tout fonctionné, un échafaudage qui s'est écroulé : mon idée originelle était d'écrire un roman dans lequel il n'y ait que des personnages secondaires. Je n'ai pas réussi. J'ai changé de patron! Mais quand même, c'était un peu ça, l'idée, et c'est pourquoi l'histoire de la Commune de Paris m'intéresse : c'est le seul moment, dans toute l'histoire de France, où ces gens qui n'existent que pour être omis, qui sont oubliés avant même d'avoir vécu, ont pu prendre leur histoire en main – pendant soixante-douze jours.

C'est d'avoir écrit ces textes de fiction qui m'a rendue capable de composer le livre des écrits d'Eugène Varlin. Respect à lui : ce sont ses textes. Lui laisser toute la place, mais en écrivant, dans les interstices, ce qui est finalement aussi une biographie. Ici je remarque que la vie est plus facile pour les écrivains que pour les historiens patentés, puisque rien ne nous interdit, au sein d'un travail extrêmement rigoureux, de faire passer l'émotion de notre respect-amour pour les personnages de nos livres. Je citerai comme exemple l'histoire de la Commune par ordre alphabétique qu'a écrite le poète Bernard Noël²⁰. Quel historien commencerait une histoire de la Commune par l'évocation du briquetier Pierre Eugène Aab? Le travail, véritablement littéraire, que j'ai réalisé dans les textes de présentation des écrits d'Eugène Varlin va dans ce sens : une attention aux détails et aux figurants, que les historiens continuent souvent à omettre.

Christelle Reggiani : Quelle place votre démarche d'éditrice – des *Souvenirs d'enfance de Sophie Kovalevsky*²¹, des écrits d'Eugène Varlin – occupe-t-elle au sein de cette écriture de la mémoire (qui semble entrer en résonance avec l'approche de la « micro-histoire » italienne et française)?

Michèle Audin : C'est un peu plus qu'un travail d'édition, dans les deux cas.

Le livre « d'Eugène Varlin » est aussi une biographie. Je précise qu'elle contient même des éléments nouveaux – j'ai dû les chercher, ces textes et,

20. Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune*, Paris, F. Hazan, 1971.

21. Sophie Kovalevsky, *Souvenirs d'enfance, suivis d'une biographie par M^{me} A.-C. Leffler*, préface et notes de Michèle Audin, Paris, Spartacus-IDH, 2017. Rappelons que Michèle Audin est entrée en littérature en compagnie de cette mathématicienne russe, en publiant en 2008 *Souvenirs sur Sofia Kovalevskaya* (Montrouge, Calvage et Mounet).

même si je n'ai pas toujours trouvé ce que je cherchais, j'ai aussi trouvé des informations que je ne cherchais pas, répondu à des questions que peut-être on ne s'était pas posées.

Dans le cas de Sofia Kovalevskaya, j'avais aussi trouvé pas mal de choses nouvelles, simplement parce que ses biographes, américaine et soviétique, ne sont pas allées voir les archives de la préfecture de police de Paris. Ainsi les notes de ce livre sont parfois fort longues, notamment celle dans laquelle un malheureux policier parisien rapporte ses difficultés, aux prises avec une famille russe dont les noms sont vraiment trop compliqués pour lui...

J'assume la référence à la micro-histoire, pour ces deux livres, mais aussi pour tous les autres!

Christelle Reggiani : Cet intérêt pour la condition ouvrière et la Commune signifie-t-il un engagement politique de votre écriture?

Michèle Audin : Mon premier livre publié dans la collection L'Arbalète, *Une vie brève*, était quand même consacré à la vie d'un militant communiste assassiné comme tel. Qui de plus était mon père. Rien d'étonnant, donc, à ce que mon écriture ait des relations à la politique.

Pendant, mon angle d'approche est plus du côté de l'histoire que de celui des prises de position politiques. Ainsi, *Mademoiselle Haas*, constitué d'histoires de femmes qui se heurtent (les histoires) à la grande histoire, de l'émeute fasciste du 6 février 1934 à la première grande rafle de juifs (juifs, ouvriers et communistes) à Paris en 1941, est une contribution à la lutte contre une autre montée des fascismes, celle que nous vivons aujourd'hui.

Christelle Reggiani : Peut-on comprendre aussi les femmes au travail qui sont au centre de plusieurs de vos livres comme des figures possibles de l'écrivaine – ainsi représentée en ouvrière des mots alors même que l'écriture oulipienne apparaît toujours comme un « métier d'homme²² » (l'Oulipo étant très majoritairement composé d'hommes)?

Michèle Audin : Je n'esquiverai pas la question des femmes à l'Oulipo. Oui, l'Oulipo est majoritairement composé d'hommes. Mais il comporte quelques femmes très variées et très actives, je pense à Valérie Beaudouin et Clémentine Mélois. Et je dois beaucoup à Michelle Grangaud et à Anne Garréta. Il y a des femmes à l'Oulipo et elles travaillent! Ensuite, n'oublions pas l'ironie contenue dans l'expression « c'est un métier d'homme ». J'ajoute que les deux personnages

22. Pour reprendre le titre d'un recueil du groupe: Oulipo, *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris, Mille et une nuits, 2010 (Michèle Audin y contribue par l'« Autoportrait de racine de 2 »).

dont j'ai fait l'autoportrait dans le livre *C'est un métier d'homme* sont féminines, la racine de 2, une toupie... Au-delà de cette boutade, je serais plus réservée sur la composition majoritairement masculine du groupe. Après avoir vécu dans un milieu professionnel majoritairement masculin et dans lequel je me suis rarement adressée à quelqu'un sans qu'il (oui, il) ne pense évidemment « elle dit ça parce que c'est une femme », comme si j'étais juste un utérus (évitons la vulgarité) sur pieds, j'appartiens enfin à un monde et à un groupe où beaucoup de mes interlocuteurs et interlocutrices écoutent ce que j'ai à dire.

Les femmes au travail sont au moins aussi diverses et variées que les hommes. Par exemple, dans *Mademoiselle Haas*, il y a plusieurs ouvrières, il y a une coiffeuse, une pianiste, une institutrice, une sage-femme, une biologiste, une bibliothécaire, dont je ne pense pas qu'elles sont des figures de l'écrivaine, puisqu'il y a aussi... une écrivaine.

Le problème « de genre » de la littérature n'est pas seulement que l'écriture soit un métier d'homme, c'est aussi et peut-être surtout le fait que l'écriture ne parle pas des femmes, ou alors, parce qu'elles servent aux hommes, parce qu'un homme est amoureux d'elles, mais pas pour elles-mêmes. Elles sont des personnages subalternes. Regardez les ouvrières dans la littérature du XIX^e siècle, disons, avant *L'Assommoir*, qui pose d'autres questions. Elles ne sont ouvrières que pour pouvoir devenir femmes entretenues ou prostituées. La muse et la putain, Mme Arnoux et Rosanette... Les autres sont oubliées.

Dans mes livres, je choisis de donner une visibilité aux femmes et à leur travail, le lieu où elles trouvent de l'autonomie et de la liberté...

Références

AUDIN, Michèle, *Oublier Clémence*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2018.

—, *Comme une rivière bleue*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2017.

—, *Mademoiselle Haas*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2016.

—, *Cent vingt et un jours*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2014.

—, *Une vie brève*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2013.

—, *Mai quai Conti* [en ligne], site Internet *Oulipo*, 2011 [https://oulipo.net/fr/mai-quai-conti].

—, *Souvenirs sur Sofia Kovalevskaya*, Montrouge, Calvage et Mounet, 2008.

GUILLEVIC, Étienne, *Euclidiennes*, Paris, Gallimard, 1967.

KOVALEWSKY, Sophie, *Souvenirs d'enfance, suivis d'une biographie par M^{me} A.-C. Leffler*, préface et notes de Michèle Audin, Paris, Spartacus-IDH, 2017.

LE LIONNAIS, François, *Les Nombres remarquables*, Paris, Hermann, 1983.

MARCHAL, Hugues, *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

MONK, Ian et Michèle AUDIN, *Le Monde des nonines*, Paris, La Bibliothèque oulipienne, 2015 [en ligne : https://oulipo.net/fr/le-monde-des-nonines].

NOËL, Bernard, *Dictionnaire de la Commune*, Paris, F. Hazan, 1971.

OULIPO, *Paris-Math*, Paris, Cassini, 2017.

—, *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

—, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1988.

QUENEAU, Raymond, *Œuvres complètes II (Romans I)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.

RÉDA, Jacques, *La Physique amusante*, Paris, Gallimard, 2009-2018, 5 tomes.

SCHMIDT, Albert-Marie, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, Albin Michel, 1938.

VARLIN, Eugène, *Eugène Varlin, ouvrier-relieur 1839-1871*, écrits rassemblés et présentés par Michèle Audin, Montreuil, Libertalia, 2019.



Compte rendu

Du mythe à la réalité et vice versa. Marc Lapprand, *Pourquoi l'Oulipo?*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020.

PAR DOMINIQUE RAYMOND

Pour Marc Lapprand, la commande est claire : répondre à cette question de Xanthiphas par laquelle s'ouvre *Pourquoi l'Oulipo?* Le professeur de l'Université de Victoria, spécialiste de Boris Vian et auteur d'une précédente *Poétique de l'Oulipo*, propose une sorte d'ontologie du groupe fondé en 1960 par l'écrivain féru de mathématiques Raymond Queneau et François Le Lionnais, mathématicien. Acte de naissance, rencontres secrètes, cooptations et retraits, succès et ratés, concepts fondamentaux sont revus à l'aune des soixante ans d'activités du groupe, une longévité certaine qui permet de mettre en perspective les raisons d'être de l'Oulipo en soulignant leur évolution.

L'usage d'un personnage curieux, néophyte mais néanmoins perspicace comme Xanthiphas sert bien le propos de Lapprand : par ses questions et ses remarques il rend l'ensemble plus dynamique que l'austère et traditionnel essai académique. La forme interrogative, à l'image des dialogues socratiques, assure ainsi une multiplication des points de vue. De plus, sous Xanthiphas se camoufle assez mal Xanthias, esclave de Dionysos, et sous Polymnia, qui apparaît aux deux tiers du livre, la muse Polymnie ; on l'aura compris, les personnages comme les atours paratextuels inscrivent *Pourquoi l'Oulipo?* dans une contradictoire mythologie contemporaine. Chacun des dix chapitres reprend une figure de la mythologie grecque pour le développement de son thème : « III. **Dédale** : ici l'on évoquera la contrainte et son coupe-circuit : le clinamen ; VIII. **Narcisse** : le paradoxe de l'interdit de l'autosatisfaction ». Saluons ici la cohérence de l'entreprise : l'Oulipo, groupe sans âge si on se fie aux principes qui le fondent (des plagiaires par anticipation aux écrivains du futur qui useront des structures et des contraintes inventées par leurs soins), constitue lui-même sa propre mythologie que Lapprand saisit, définit, décortique et analyse.

Malgré une inventivité qui porte rarement ombrage à la rigueur, le livre appelle des questions et des commentaires qui peuvent servir, enfin je l'espère,

d'ouverture à une discussion. J'attirerai d'abord l'attention, comme il se doit dans ce numéro, sur l'une des affirmations qui, sans doute, prête le plus le flan à la critique : le renversement du rôle de la mathématique à l'Oulipo, qui aurait « perdu de sa présence quintessentielle » (p. 26). Autrement dit, à l'origine du groupe la mathématique fut fondamentale, aujourd'hui, elle est ornementale. L'hypothèse a l'effet d'une bombe, puisqu'elle remet en cause le caractère exceptionnel de l'Oulipo en tant que groupe usant des mathématiques pour fabriquer de la littérature et en parler (l'inverse est commun : utiliser la littérature pour parler des mathématiques, au moyen des livres jeunesse par exemple). La savante intuition de Lapprand mérite donc une attention soutenue : quel est l'apport réel des mathématiciens d'aujourd'hui à l'Oulipo ? Quels sont les impacts d'un tel changement de paradigme dans l'organisation du groupe et ses travaux ? La critique suit-elle le même cheminement, délestant peu à peu le contenu mathématique des recherches sur l'Oulipo ?

Ma deuxième remarque a trait à la présence et au rôle des femmes à l'Oulipo ainsi que dans le livre. Sans y consacrer une section à part entière, quoiqu'il s'agisse d'une « importante question », Lapprand fait allusion au *boys club* que fut le groupe. Dans les années 1960-1970, on considérait que « la place des femmes était d'évidence devant un fourneau ou une machine à écrire » (p. 127) ; cela expliquerait que « l'arrivée des deux premières femmes ne s'est pas faite sans susciter quelques difficultés. » (p. 142) Aujourd'hui, malgré la venue de quelques femmes en plus, l'Oulipo n'est pas un groupe paritaire, ce qui provoque des échanges houleux entre les membres et soulève d'importants enjeux que Christelle Reggiani (« Être oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre ? ») et Virginie Tahar (« Les oulipiennes sont-elles des oulipiens comme les autres ? ») ont étudiés. Il aurait été intéressant de savoir où se situe le chercheur face à ces enjeux et surtout, d'en être informé. Pourquoi faire l'impasse sur la sortie d'Anne F. Garréta dans le *El País*, qui critiquait les dernières cooptations toutes masculines, injustifiables cette fois-ci par l'époque ? La crainte de « se perdre dans les dédales » de querelles dites de famille élude la question. D'ailleurs, l'absence de références aux livres de Garréta qui ont infléchi la configuration et les travaux de l'Oulipo, comme le roman *Sphinx* pour sa contrainte devenue fameuse ou le recueil *Pas un jour*, récompensé du prix Médicis, est quelque peu regrettable.

1. Christelle Reggiani, « Être oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre ? », *Études littéraires*, vol. 47, n° 2 (2016), p. 103-117.

2. Virginie Tahar, « Les oulipiennes sont-elles des oulipiens comme les autres ? », dans Caroline Trotot, Claire Delahaye et Isabelle Mornat (dir.), *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs. Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2020, p. 215-232.

3. Alex Vicente, « Internet no invento la literatura experimental », *El País*, 19 novembre 2016.

Ces remarques, qui n'ont d'autre objectif que d'alimenter la réflexion, montrent bien la richesse de *Pourquoi l'Oulipo?*, qu'il faut lire ne serait-ce que pour l'acuité avec laquelle le chercheur de Victoria rend compte du contexte et de l'importance de la Seconde Guerre mondiale dans la venue au monde de l'Oulipo. Cette posture originale permet de comprendre les ancrages socio-historiques d'un groupe que l'on croirait, à tort, sorti de la cuisse de Jupiter.

Références

- REGGIANI, Christelle, « Être oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre? », *Études littéraires*, vol. 47, n° 2 (2016), p. 103-117.
- TAHAR, Virginie, « Les oulipiennes sont-elles des oulipiens comme les autres? », dans Caroline TROTOT, Claire DELAHAYE et Isabelle MORNAT (dir.), *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs. Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2020, p. 215-232.
- VICENTE, Alex, « Internet no invento la literatura experimental », *El País*, 19 novembre 2016.

ANALYSES



Perspectives littéraires sur l'œuvre d'Ibn Battuta : le merveilleux, l'auctorialité et la double rhétorique du voyageur

GUILLAUME THOUROUDE

*Je lui racontai mon histoire ; alors il me dit :
« Tu es le voyageur des Arabes ! » Un de ses disciples
qui assistait à l'entrevue ajouta : « Et des non-Arabes aussi !
Traitez-le avec tous les égards ! »*

— Ibn Battuta¹

Ibn Battuta (1304-1377) est le plus célèbre des voyageurs arabes, c'est pourquoi il nous semble pertinent de vouloir tirer quelques enseignements de sa lecture à partir du point de vue de la critique contemporaine du récit de voyage. En effet, il apparaît que les voyageurs arabes médiévaux ont surtout été étudiés par les sciences sociales et – naturellement – les études arabes qui le citent abondamment, mais assez peu par la critique en littérature viatique². Or il est indispensable de vivifier la pluridisciplinarité dans ce domaine, car les études historiques et anthropologiques offrent une foison d'approches

1. Ibn Battuta, *Rihla. Présent à ceux qui aiment à réfléchir sur les curiosités des villes et les merveilles des voyages* [1355], dans *Voyageurs arabes*, traduit de l'arabe, présenté et annoté par Paule Charles-Dominique, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 961 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par l'abréviation *R*, suivie du numéro de la page.

2. Outre l'ouvrage célèbre de Ross E. Dunn, *The Adventures of Ibn Battuta: A Muslim Traveler of the 14th Century*, Berkeley, University of California Press, 1986, les éditions de la Pléiade ont publié l'édition scientifique des *Voyageurs arabes* en 1995 (*Voyageurs arabes, op.cit.*), et peu après est parue la monographie de Houari Touati, *Islam et Voyage au Moyen-Âge. Histoire et anthropologie d'une pratique lettrée*, Paris, Éditions du Seuil (L'Univers historique), 2000. Il faut aussi citer François-Xavier Fauvelle et Bertrand Hirsch, « Voyage aux frontières du monde. Topologie, narration et jeux de miroirs dans la *Rihla* de Ibn Battûta », *Afrique & histoire*, n° 1 (2003), p. 75-122.

pertinentes pour les études littéraires. Certes, les sciences sociales appréhendent les récits de voyage comme des documents utiles à la consolidation de leurs champs de recherche, et il y eut de riches débats depuis un siècle concernant l'authenticité des voyages d'Ibn Battuta et la fiabilité de ses récits³. Notre étude ne se situera pas en terrain historique, bien que les historiens procèdent parfois à des analyses narratologiques tout à fait opérationnelles pour les littéraires⁴. Cette pluridisciplinarité désirée aboutira – c'est notre objectif – à avancer des hypothèses sur ce que pourraient apporter des textes comme la *Rihla* d'Ibn Battuta à la définition de la littérature géographique en tant que genre littéraire.

Contextes

Ibn Battuta part en pèlerinage pour la première fois en 1325 et dicte sa *Rihla* en 1355 : vingt-cinq ans de voyage et de narration, dans une vie quasi contemporaine de celle de Marco Polo (1254-1324). Après avoir atteint la Mecque, il rejoint d'autres caravanes et se transforme en voyageur professionnel. Il parcourt toute l'étendue du monde islamique et au-delà, jusqu'en Chine et au Mali. Il se déplace chaque fois pour des raisons précises, il a des missions à effectuer, des pèlerinages à accomplir, des ambassades à accompagner. Il lui arrive même de s'établir longuement, de se marier plusieurs fois, de faire un certain nombre d'enfants, qu'il revoit au hasard de ses déplacements, et d'occuper des charges administratives très importantes, comme aux Maldives, où il est ministre de la Justice (*Qadi*). Ibn Battuta est payé pour ces longs déplacements, il est pris dans un maillage serré de règles et d'étiquettes qui ne lui permettent pas de se rendre où le vent le porte. Ses voyages ne sont donc pas des errances vagabondes, mais des déplacements méthodiques⁵.

Il est notoire que la critique consacrée à la littérature de voyage – en particulier les revues spécialisées – revendique une ouverture à toutes les littératures sans exclusion d'aucune époque ni d'aucune culture⁶. Pourtant, en se limitant aux publications de langue française et de langue anglaise, la recherche en littérature de voyage analyse peu de textes écrits en langues africaines et orientales. Malgré de nombreuses dénonciations d'attitudes ethnocentriques

3. Gabriel Ferrand d'un côté soutenait qu'Ibn Battuta n'avait pas pu se rendre en Chine, tandis que Hamilton Alexander Rosskeen Gibb défendait le contraire. Voir notamment Maria Kowalska, « From Facts to Literary Fiction. Medieval Arabic Travel Literature », *Quaderni di Studi Arabi*, vol. V, n° 6 (1987-8), p. 397-403.

4. Je pense en particulier à l'excellent article de François-Xavier Fauvelle et Bertrand Hirsch, « Voyage aux frontières du monde », *art. cit.*

5. Houari Touati, *op. cit.*, p. 9.

6. Voir notamment les déclarations d'intention des revues *Viatica* en France et *Studies in Travel Writing* au Royaume-Uni.

et d'impérialisme du regard⁷, elle prête peu d'attention aux récits écrits dans des langues non-européennes. À titre d'exemple, un article fameux traitant du « berceau de l'Islam » étudie exclusivement des voyageurs britanniques qui se sont rendus en Arabie, et n'aborde aucun texte produit par des auteurs musulmans⁸. Dans un ouvrage de synthèse, Tim Youngs s'étonne de cette situation et tente d'alerter les chercheurs des risques théoriques que nous courons à demeurer sourds aux voix étrangères :

Polo, Mandeville and Columbus are all Christian. I have quoted some of the anti-Muslim statements in Polo's Travels. By contrast, Nabil Matar observes that « a total dismissal of Arab-Islamic travel has prevailed » that « has persisted into modern scholarship ». [...] « No other non-Christian people... left behind as extensive a description of the Europeans [...] as did the Arabic writers ». [...] unlike their Christian European contemporaries, Arab writers of the early modern period « described what they saw, carefully and without projecting unfounded fantasies... [...] » Greater scholarly attention to such works is helping to counter some of the dominant assumptions about travel⁹.

Tim Youngs ne s'attarde pas à expliquer ce qu'il entend par les « fantasmes infondés » que les voyageurs et critiques européens auraient projetés sur les *voyagés*, ni surtout ce qu'il veut dire par ce qu'il appelle les « conceptions dominantes sur le voyage » qu'il serait bon de « contrer ». En l'absence d'explications, ces expressions invitent tout au moins à des hypothèses épistémologiques : les « préjugés dominants » de critique évoqués par Youngs sont certainement ceux qui structurent certains courants des études postcoloniales en vigueur dans les années 2000-2015, en vertu desquels le récit de voyage serait un genre essentiellement impérialiste, phallocrate, « inférieur à la fiction¹⁰ » et fondamentalement occidental dans son histoire et ses valeurs¹¹. Et les « fantasmes infondés » dont parle Nabil Matar, cité par Tim Youngs, désignent certainement ce qu'Edward Said décrit dans *Orientalism* à propos des « Orientaux » : la figure d'un *autre* de l'Européen inventé par lui et perçu comme dans un miroir déformant et inversé¹².

7. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

8. Billie Melman, « The Middle East / Arabia : “The Cradle of Islam” », dans Peter Hulmes et Tim Youngs (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 105-121.

9. Tim Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 33.

10. Debbie Lisle, *The Global Politics in Contemporary Travel Writing*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2006, p. 48.

11. Aedin Ni Loingsigh, *Postcolonial Eyes. Transcontinental Travel in African Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 86.

12. Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident [Orientalism]*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud et Claude Wauthier pour la postface, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [1978].

Il n'est peut-être pas inutile de noter que si Tim Youngs se réfère à la tradition arabe à plusieurs reprises dans son ouvrage de 2013, cette dernière n'apparaît pas dans ses recherches sur le voyage en Afrique publiées dix ans plus tôt : Youngs avait dressé un panorama des grandes descriptions de l'Afrique subsaharienne depuis l'Antiquité grecque jusqu'aux récits de Joseph Conrad sans évoquer les importantes contributions d'Ibn Battuta, alors que ce dernier était traduit en Europe depuis le XIX^e siècle¹³. Cela forme un net contraste avec les recherches des africanistes, tel François-Xavier Fauvelle qui, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, cite longuement Ibn Battuta pour méditer sur le travail de l'historien qui veut connaître l'Afrique¹⁴. En revanche, Tim Youngs a comblé cette lacune en introduisant, en 2019, un chapitre dédié au récit de voyage arabe dans son collectif sur l'histoire du genre viatique¹⁵. Par conséquent, la distance entre critique viatique et recherche historique tend à se réduire. Le rapport entre textes arabes et critique viatique est une relation dynamique qui se dirige vers une inclusion qui aura pour effet de développer la créativité critique.

Du merveilleux dans le récit géographique

La traduction française du titre complet de la *Rihla* est : *Présent à ceux qui aiment à réfléchir sur les curiosités des villes et les merveilles des voyages*. La sonorité du texte original étant essentielle, voici une transcription phonétique du titre en arabe :

Turfat an-nudhar fi ghara'ib al-amsar wa aja'ib al-asfar

Comme il est habituel dans le genre viatique arabe, le titre est écrit en une prose rimée et assonancée, tel un petit poème. Une traduction plus étrange et plus profonde peut être produite : *Chef d'œuvre offert aux contemplateurs des étrangetés et des choses impensables rencontrées en voyage*¹⁶. Le mot arabe employé pour désigner le « merveilleux » possède aussi la connotation de l'« impensable »,

13. Tim Youngs, « Africa / The Congo: The Politics of Darkness », dans Peter Hulmes et Tim Youngs (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 156-173.

14. François-Xavier Fauvelle, « Leçons de l'histoire de l'Afrique » [en ligne], Leçon inaugurale au Collège de France, Paris, Collège de France, 3 octobre 2019 [https://www.college-de-france.fr/site/francois-xavier-fauvelle/inaugural-lecture-2019-10-03-18h00.htm]. Voir aussi la thèse d'Hadrien Collet sur l'histoire du Mali, soutenue en 2017 et dont la deuxième partie est consacrée à une analyse d'Ibn Battuta (Hadrien Collet, *Le Sultanat du Mali (XIV^e – XV^e siècle) : historiographies d'un État soudanien, de l'Islam médiéval à aujourd'hui* [en ligne], Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017 [http://www.theses.fr/2017PA01H060]).

15. Daniel Newman, « Arabic Travel Writing », dans Tim Youngs (dir.), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 143-158.

16. Merci à Abdel Kader Damani, qui m'a mis sur le chemin de cette traduction.

ce qui fait songer à la racine latine *mir* à l'origine de *mirabilia*, « merveilleux » : on retrouve ce même radical dans *admirable*, *mirobolant*, et surtout *miraculeux*.

Cette réflexion lexicographique apporte un éclairage aux débats actuels sur la définition du genre littéraire viatique. L'une des dimensions stimulantes de la critique sur le récit de voyage est précisément la réflexion théorique sur le genre littéraire, sa définition, son bornage et son corpus. La question de sa définition n'est pas tranchée et un consensus se fait jour pour parler d'un genre hybride qui se situe *entre le fait et la fiction*, entre « l'observation scientifique » et la « fiction »¹⁷. Effectivement, le récit de voyage doit être un récit factuel, non fictionnel, et en même temps il ne peut se borner à être un essai scientifique : il se situe bien entre les deux¹⁸. Cependant, Ibn Battuta montre que le deuxième terme de cette opposition n'est pas tant la fiction que la catégorie du *merveilleux*.

Les exemples de merveilleux dans la *Rihla* ne manquent pas : au-delà des descriptions attendues des lieux saints, la catégorie du merveilleux imprègne le texte. Ainsi, au Sultanat d'Oman, Ibn Battuta parle des maisons construites « en arêtes de poissons ». Tout en s'en tenant strictement aux faits, il donne à rêver au lecteur en usant de notations scrupuleuses qui ont pour but d'être lues comme drôles, cocasses ou exemplaires. Par exemple, toujours à Oman, il écrit :

J'ai vu, entre autres curiosités, près de la porte de la mosquée, une tête de poisson aussi grande qu'une colline ; les yeux semblaient des portes, on voyait des gens entrer par une orbite et sortir par l'autre. (*R*, 623)

Cette tête de poisson gigantesque a tout d'un conte fantastique, et pourtant il s'agit bien d'une description factuelle, celle d'une tête de baleine. Dans la culture arabe, le récit de voyage fait partie du genre de l'*adab*, qui, selon Alexandre Papadopoulo, est un type d'essai qui laisse une place au « merveilleux »¹⁹. Il faut comprendre la notion de merveilleux dans son sens étymologique d'insolite, de spectacle étonnant et difficile à comprendre ou à penser. Loin d'être une catégorie issue de l'imaginaire, il s'agit d'abord d'une impression puissante produite par des descriptions réelles de mœurs étranges. Comme le dit Paule Charles-Dominique, le premier récit de voyage arabe, anonyme et du IX^e siècle, a connu un succès considérable du fait même qu'il associait l'observation scrupuleuse du réel et de l'insolite :

17. Voir notamment Charles Forsdick, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures. The Persistence of Diversity*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2005.

18. Philippe Antoine, « Une littérature légèrement fictive » [en ligne], *Viatica*, n° 7 (2020) [<https://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1287>].

19. Voir Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2002 [1976].

Cette première relation suscita toute une littérature dite des 'ajâ'ib (*mirabilia*) qui se consacra à la description des merveilles du monde, mais aussi à tout ce que la création elle-même contient de merveilleux. D'ailleurs, au fur et à mesure que le public, très friand de cette littérature, en redemandait, ces merveilles ne furent même plus localisées géographiquement tant elles appartenaient à l'imaginaire²⁰.

Ce n'est pas un conte, on le voit, mais il semblerait que l'imaginaire des contes trouve son origine dans la littérature factuelle de voyage²¹. Incidemment, il est intéressant de noter que ce que l'Europe chrétienne a connu sous le titre de *Livres des Merveilles*, de Jean de Mandeville ou de Marco Polo, n'est apparu qu'au XIV^e siècle alors que c'était une tradition arabe ancrée depuis le X^e siècle. Cependant, ce qui intéresse la critique du récit de voyage n'est pas seulement de savoir s'il y a eu influence réciproque entre chrétienté et islam (et éventuellement primauté du second), mais de saisir ce que le récit de voyage a apporté à la création et aux genres littéraires : en l'espèce, la dimension du merveilleux qui s'origine dans la relation de voyage avant de trouver une forme d'autonomie imaginaire dans la fiction.

D'un point de vue générique, le lecteur de la *Rihla* se trouve bien devant un *essai* littéraire ; une poésie basée sur la description du réel, non sur des récits mythiques. Et cela n'est pas sans incidence sur la théorie des genres littéraires, car c'est précisément ce qui nous permet également d'avancer sur la question de l'*hybridité* supposée du récit de voyage. Cette hybridité fait partie des obstacles théoriques à la constitution d'une définition générique satisfaisante. Jan Borm avance que « le récit de voyage n'est pas un genre en lui-même », mais un terme vague qui regroupe tout ce qui est plus ou moins lié au voyage²². Or rien ne permet d'affirmer que le récit de voyage serait plus hybride que le roman, la nouvelle, les mémoires, la tragédie ou la chanson de geste²³. De fait, les lettres arabes ne considèrent pas que le récit de voyage soit moins « pur », plus « hybride » qu'un autre genre. Il serait erroné de penser que la *Rihla* « emprunte » aux autres genres sans appartenir à un genre qui lui est propre. L'art d'Ibn Battuta autorise à poser que le récit de voyage en tant que genre développe son propre merveilleux et génère son propre rapport au réel dans le même temps. Tout genre littéraire est un « mélange des genres », et le récit de voyage associe poésie, narration, dialogue, portrait, histoire, descrip-

20. Paule Charles-Dominique, « Préface », dans *Voyageurs arabes, op. cit.*, p. xviii.

21. Guillaume Thouroude, *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 34.

22. Jan Borm, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », dans Glenn Hooper et Tim Youngs (dir.), *Perspectives on Travel Writing*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 15-16.

23. Guillaume Thouroude, « Towards Generic Autonomy: The *récit de voyage* as a Genre, Form, and Mode », *Studies in Travel Writing*, vol. XIII, n° 4 (2009), p. 381-390.

tion, mais ce qu'Ibn Battuta aide à saisir, c'est que ce mélange des genres crée un « *pôle de création*²⁴ » spécifique qui génère sa propre individuation.

Multiplicité de l'auteur

Très informé des autres récits écrits avant les siens, Ibn Battuta prend la mesure, pendant ses voyages, de ce qui l'attend lorsque viendra le moment de la rédaction. Il fait alors appel à un professionnel de l'écriture, le poète andalou Ibn Djuzayy²⁵. Comme Marco Polo qui dicta ses souvenirs à Rusticello, Ibn Battuta se sert des compétences spécifiques de l'auteur pour donner à son livre la dimension totale qu'il ambitionne : une œuvre aussi impressionnante du point de vue du style que de celui du contenu. L'ouvrage vise à embrasser le monde entier et devenir une œuvre « universelle » pour reprendre le mot d'André Miquel²⁶.

De fait, le texte résulte d'un long travail de collaboration d'au moins trois personnalités : Ibn Battuta lui-même, le rédacteur Ibn Juzayy et le mécène, l'émir Abou Inan Faris, onzième sultan mérinide qui régnait à Fès, au nord du Maroc. Dès l'introduction du récit, il est écrit que c'est l'émir Abou Inan qui a ordonné à Ibn Battuta et à Ibn Juzayy d'écrire ce livre ensemble, et un long panégyrique est consacré à l'émir lors du retour du voyageur dans son pays natal (*R*, 1006-1012). Chacun de ces trois individus poursuit son intérêt propre dans cette entreprise et se donne les moyens de constituer un livre de voyage hors du commun ; preuve, s'il en est, du prestige qu'attachait à ce genre littéraire la civilisation arabo-musulmane. Plusieurs années furent nécessaires pour élaborer cet ouvrage qui ménage harmonieusement les descriptions urbaines, les mœurs étrangères, les passages comiques, les réflexions politiques, les témoignages de religiosité, les notations sensuelles et les éloges lyriques. Tous les aspects génériques du récit de voyage prennent place dans ce texte et donnent l'impression de se fondre les uns aux autres, malgré une « disparité d'écriture²⁷ » qui se combine à une cohérence d'ensemble apparente.

Ibn Juzayy, d'ailleurs, ne se contente pas de tenir le calame. Il signe le texte et se signale au lecteur dès la première ligne : « Le cheikh Abu Abd'Allah (Ibn Battuta) raconte : Je quittai Tanger, ma ville natale, jeudi 2 *rajab* 725, dans l'intention de faire le pèlerinage de la Mekke » (*R*, 376). Le lecteur comprend qu'il y a un intermédiaire entre le voyageur et le texte. Le poète revient sur le devant de la scène dès le second paragraphe et impose sa présence :

24. Guillaume Thouroude, *La Pluralité des mondes*, *op. cit.*, p. 33-37.

25. André Miquel, « Ibn Djuzayy », *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e édition, vol. III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 779.

26. André Miquel, « Ibn Battûta », *Encyclopédie de l'Islam*, *op. cit.*, p. 758-759.

27. Paule Charles-Dominique, *Voyageurs arabes*, *op. cit.*, p. 1145.

Ibn Juzayy fait remarquer qu'Abu Abd'Allah (Ibn Battuta) lui avait dit à Grenade qu'il était né à Tanger le lundi 17 *rajab* 703.

Mais revenons au récit :

Je me mis en route sous le règne de l'Émir des Croyants. (*R*, 375)

Celui qui est désigné comme « je », c'est bien le voyageur Ibn Battuta, mais quand le rédacteur parle en son propre nom, il donne son nom de plume et parle à la troisième personne. Ce faisant, le poète (Ibn Juzayy) ne se limite pas à annoncer son nom et son origine (Grenade). Il indique au lecteur qu'il connaît Ibn Battuta depuis longtemps, gage d'une confiance réciproque. Cette marque de confiance est un invariant du récit de voyage médiéval, qui va de pair avec la déclinaison des titres honorifiques du narrateur-voyageur que l'on retrouve aussi chez Marco Polo : un homme si dévot et si droit ne saurait mentir et tout ce qu'il racontera pourra être pris pour argent comptant. Le rédacteur doit lui aussi montrer patte blanche pour participer à cette exigence de véracité et d'authenticité, et c'est pourquoi il parle aussi en son nom de scribe.

Plus subtilement, Ibn Juzayy glisse une notation qualitative. Il fait comprendre qu'on est venu le chercher, lui l'Andalou, jusqu'à sa ville natale, pour accomplir cette mission d'écriture. Et si ce livre de voyage demande tant d'investissement, c'est qu'il ne s'agit pas d'un récit comme un autre, mais d'une *Rihla* exceptionnelle. Dans ce petit passage, le message obvie est la date de naissance d'Ibn Battuta, mais de manière cryptée le lecteur est prévenu qu'il tient entre ses mains un livre unique et ad-*mir*-able.

Tout le long du récit, la présence d'Ibn Juzayy se fait sentir. D'abord il annonce dès l'introduction que son travail a consisté à « polir et châtier le style » pour rendre la parole du voyageur « claire et intelligible » (*R*, 375). Puis il reprend régulièrement la parole jusqu'à la fin du texte, au point de donner parfois l'impression d'écrire un deuxième récit en contrepoint du premier. Ainsi, à Grenade, quand Ibn Battuta parle des personnalités qu'il a rencontrées dans un jardin, il omet de citer le poète, alors ce dernier le fait lui-même : « Ibn Juzayy ajoute : J'étais avec eux dans ce jardin. Le cheikh Abu Abd Allah nous captiva avec le récit de ses voyages » (*R*, 1020). Il donne sa perspective sur les lieux visités en mentionnant d'autres personnes que celles rencontrées par Ibn Battuta et en citant de nombreux poètes, il procède à un partage des rôles : Ibn Battuta parle des princes et des juristes, tandis qu'Ibn Juzayy parle des intellectuels précaires²⁸ comme dans une pièce de Molière où les personnages

28. La question des clercs précaires et en quête d'activité rémunérée est importante dans l'histoire de la littérature et touche Ibn Battuta lui-même. D'après Ross Dunn, le grand voyageur n'était pas assez qualifié pour obtenir une position avantageuse, et c'est la raison pour laquelle il a cherché des opportunités d'emploi en voyage, aux confins de l'empire musulman. Voir la conférence de Ross Dunn, « Ibn Battuta's Indian Ocean Grand Tour » [en ligne], *Center for Contemporary Arab Studies*, Washington D. C., Georgetown University, 2015 [https://www.youtube.com/watch?v=GrofKFZ3ook&t=3024s].

de nobles et de serviteurs font voir deux mondes sociaux différents sur la même scène et les font dialoguer.

Il est impossible de savoir qui exactement est l'auteur des phrases qui constituent la *Rihla*. Les historiens conjecturent, en fonction du niveau de sophistication de la langue, que c'est la voix d'Ibn Battuta quand les phrases sont « truculentes » et imagées, et que c'est la plume d'Ibn Juzayy quand il s'agit d'une « prose savante » et d'une « langue littéraire »²⁹. La *Rihla* interroge donc la question de l'auteur, son unicité, et l'on verra plus loin comment Ibn Battuta vise, à-travers l'ipséité de l'auteur, à rebattre les cartes de l'autorité.

En tout état de cause, cette multiplicité auctoriale fait écho à tous ceux qui écrivent des récits de voyage de manière collective jusqu'aujourd'hui. On pense bien sûr à Flaubert et Maxime du Camp (*Par les champs et par les grèves*, 1847), mais aussi à Julio Cortazar et Carol Dunlop (*Autonaute de la Cosmoroute*, 1970), ou encore à Sylvain Tesson et Alexandre Poussin (*On a roulé sur la terre*, 1996). Plus profondément, cela renvoie à une façon expérimentale d'écrire le voyage, comme la littérature contemporaine l'a fait après la Seconde Guerre mondiale : Michel Butor écrit *Mobile* sans collaborateur explicite, mais en ouvrant son livre aux mille voix et signes entendus, lus, amassés, collectés et recollés³⁰. Dans la critique comme dans la pratique du récit de voyage, la *Rihla* d'Ibn Battuta entre en écho avec la recherche du collectif pour déconstruire la figure dominante de l'auteur maître en sa maison, telle que le XIX^e siècle l'avait imposée et développée.

L'altérité et la double-rhétorique

Une des principales raisons qui poussent les voyageurs musulmans à effectuer ces longues pérégrinations, c'est précisément celle d'arpenter l'étendue du monde islamique. Les voyageurs arabes tendent à vérifier et à approfondir l'unité et l'identité du territoire de l'Islam, tout en mettant en lumière, de manière pittoresque, les variations, les différences et les singularités.

Sur ce point, les voyageurs arabes sont plus proches des pérégrins chinois³¹ que des explorateurs européens. Il s'agit pour eux de voyager à l'intérieur de l'empire ; s'aventurer à l'extérieur est possible, mais n'est pas valorisé dans le récit. Des historiens ont vu dans cette tendance une différence fondamentale entre le mode arabe et le mode européen de voyager. Selon Houari Touati, les Européens répondraient à une « herméneutique de l'altérité » alors que les voyageurs islamiques procèderaient à « une construction exégétique du même³² ». Il serait néanmoins abusif de se laisser trop séduire par ces oppositions binaires.

29. Paule Charles-Dominique, *Voyageurs arabes*, op. cit., p. 1146.

30. Michel Butor, *Mobile. Essai de représentation des États-Unis d'Amérique*, Paris, Gallimard, 1964.

31. Voir Richard E. Strassberg, *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*, Berkeley, University of California Press, 1994.

32. Houari Touati, op. cit., p. 11.

Outre que la rhétorique de l'altérité, mise en avant par Michel de Certeau³³, corresponde aux explorateurs de la Renaissance qui découvrent le Nouveau monde, et ne s'applique pas aux contemporains européens d'Ibn Battuta, l'opposition « altérité/même » ne paraît pas opérationnelle pour rendre compte de la richesse stylistique et de l'universalité potentielle de la *Rihla*.

Car c'est ici que la lecture d'Ibn Battuta est à la fois troublante et stimulante. Il pratique le conservatisme moral le plus brutal tout en se délectant des mœurs étrangères, différentes et alternatives à celles du canon moral qu'il se plaît à vouloir incarner. Il s'agit d'un dilemme qui sera rejoué à l'envers par l'ethnologie du xx^e siècle. Claude Lévi-Strauss se donne comme objet de décrire des sociétés dont les mœurs sont inconciliables avec les traditions en cours dans leur pays d'origine, à la différence près que la modernité européenne tend à valoriser ces différences. Or, le travail de l'ethnologue est pris dans une contradiction que Lévi-Strauss résume de la manière suivante : « Volontiers subversif parmi les siens et en rébellion contre les usages traditionnels, l'ethnologue apparaît respectueux jusqu'au conservatisme dès que la société envisagée se trouve être différente de la sienne³⁴. » Ibn Battuta vit le même dilemme mais se doit de distribuer inversement les termes de l'opposition : le « conservatisme » et la « rébellion » sont toujours là mais pas aux mêmes endroits de l'équation. Cette ambiguïté est au cœur de la *Rihla* et nécessite d'être explorée brièvement.

Que ce soit en Asie, en Arabie ou en Afrique subsaharienne, les paroles d'Ibn Battuta peuvent être extrêmement choquantes pour un lecteur du XXI^e siècle. Le voyageur se montre volontiers intolérant, cruel, raciste, antisémite et sexiste : aux Maldives, quand il exerce la charge de ministre de la Justice, il fait bâtonner dans la rue les gens qui n'ont pas assisté à la prière du vendredi, et châtie les hommes qui gardent chez eux les femmes qu'ils avaient répudiées (*R*, 936). Il se marie plusieurs fois pendant son voyage et répudie ses femmes sans un remord (*R*, 940). Au Mali, il n'aime pas ceux qu'il appelle « les Noirs », qu'il trouve très impolis « à l'égard des Blancs » (les Blancs, dans son récit, désignent les Arabes), et traite par le mépris les présents qu'il reçoit d'eux. Tous ces éléments narratifs pourraient le condamner à nos yeux.

Cela étant dit, il serait réducteur de s'arrêter à ces épisodes. Certes, Ibn Battuta a construit sa réputation sur son statut de juriste et doit parfois se montrer intraitable avec la loi. Mais sa délectation à décrire des mœurs différentes des siennes fait du voyageur un individu complexe. À travers ses paroles intolérantes, Ibn Battuta vise un objectif qui ressortit à ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui une stratégie de voyageur ethnographe. En Afrique subsaharienne, il blâme les hommes de ne pas surveiller leur femme. Elles ne sont pas voilées

33. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

34. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008 [1955], p. 410.

et elles fréquentent des hommes qu'elles appellent des « amis ». Les femmes de cette tribu sont vues par des hommes qui ne sont ni le frère, ni le père, ni l'oncle, mais n'importe quel énergumène : « Un massûfite peut entrer chez lui et trouver son épouse en compagnie de son ami, sans qu'il s'en formalise » (R, 1027). Ibn Battuta est tellement outré qu'il refuse d'honorer les invitations des musulmans qui ont de telles pratiques. Or, cette offuscation est jouée ; on le sait car il a eu maintes fois l'occasion de voir, en Asie et en Arabie, combien les femmes pouvaient être libres et souveraines³⁵.

Il semble qu'il y ait chez le voyageur sinon un double langage, du moins une rhétorique qui contraint le lecteur à opérer une double lecture. D'un côté, il montre un masque de raideur orthodoxe et ne manque pas d'être choqué de voir ces femmes parler avec des hommes. De l'autre, il emploie un ton qui amadoue son lectorat, composé essentiellement de lettrés, de dirigeants et de clercs. Au moment où il se met en scène en train de s'offusquer, il montre à ses contemporains que d'autres façons de se comporter existent. De plus, loin de peindre ces mœurs libérales sous d'horribles couleurs, il présente l'harmonie, le calme et la concorde qui semblent en découler dans les familles et dans la société tout entière. Il met dans la bouche d'un Malien ces explications : « Les liens d'amitié qui unissent les hommes aux femmes chez nous sont francs, respectueux et sans équivoque. Les femmes ici ne ressemblent pas à celles de votre pays ! » (R, 1028)

« [F]rancs, respectueux, sans équivoque », ce sont des paroles qui peuvent s'accorder avec les valeurs de n'importe quelle religion. L'hypothèse est ici qu'Ibn Battuta cherche moins à juger les peuples étrangers qu'à en décrire les mœurs pour l'édification de ses contemporains. D'ailleurs, comme un fait exprès, il affirme que la sécurité règne sur le pays : « Lorsque je fus décidé à partir pour le Mali [...] je louai les services d'un guide de la tribu des Massûfa, puisque je n'avais pas besoin de voyager en caravane, le pays étant très sûr » (R, 1029). Une corrélation existe, sinon une relation de cause à effet, entre la paix qui règne entre les hommes et le rapport d'amitié que ces mêmes hommes entretiennent avec leur épouse. De même le voyageur n'a pas besoin d'emporter de provisions, car à chaque étape, des femmes lui vendent des victuailles, prodige qui n'est possible que dans les sociétés où les femmes sont autorisées à traiter librement avec les hommes (R, 1029).

Cette double rhétorique se propage jusqu'à des questions sacrées et théologiques, des tabous tels que la représentation prétendument interdite des prophètes, ainsi que des relations avec les non-musulmans. En Turquie, il raconte une anecdote qui combine les deux problématiques :

35. Voir notamment la scène où l'une d'elles, qu'il prend pour épouse, refuse de se marier, (Ibn Battuta, *op. cit.*, p. 928, 936, 973). Voir aussi une analyse sur le matriarcat arabe qui cite Ibn Battuta à propos des femmes omanaises (Joseph Chelhod, « Du nouveau à propos du "matriarcat" arabe », *Arabica*, vol. XXVIII, n° 1 [1981]).

Je vis une église vers laquelle je me dirigeai ; j'y trouvais un moine et je vis sur un mur de l'église l'image d'un Arabe coiffé d'un turban, ceint d'un sabre, tenant à la main une lance, devant une lampe. Je dis au moine : « Quel est ce personnage ? – C'est le prophète 'Ali. » Je fus surpris. Nous passâmes la nuit dans l'église. (R, 671)

À l'heure où le monde se déchire autour des questions de représentations d'un prophète, il est intéressant de noter qu'un clerc rigoriste comme Ibn Battuta ne s'offusque nullement de voir une image de prophète fut-ce celle d'Ali qui n'est reconnu comme prophète que par les chiïtes, et parmi ces derniers, les alévis. La *Rihla* présente donc un bon musulman qui n'est pas effarouché de fréquenter paisiblement des églises et des moines, d'être environné de portraits de prophètes ni enfin de se reposer dans des espaces qui marient harmonieusement la religion musulmane dominante, la minorité chrétienne et des cultes hérétiques.

Conclusion : Ibn Battuta aujourd'hui

Sans faire d'Ibn Battuta un libéral avant l'heure, il est utile de le lire sans le réduire aux préjugés qu'il met lui-même en avant. Il a su, par ses voyages, par sa vie et par ses choix narratifs, créer une œuvre qui dépasse ses propres jugements de valeur. En tant qu'écrivain voyageur, il a joué sur les apparences, changé de masque pour survivre et pour s'adapter aux situations. Tantôt juge sévère de la loi coranique, tantôt hédoniste dans les jardins, il a su donner à son livre toutes les apparences du conservatisme rigoureux pour introduire dans les bibliothèques respectables de Fès les femmes noires, les femmes asiatiques, les femmes instruites. Ce qu'il offre à la critique contemporaine viatique est par conséquent multiple et peut se lire en écho avec ce que la littérature européenne a proposé de son côté : une multiplicité dans l'instance auctoriale qui a permis de développer un sens du merveilleux factuel débordant de la simple évocation de spectacles sensationnels. D'un point de vue idéologique, il est loisible d'interpréter la double-rhétorique conservatisme/ouverture d'esprit comme une éthique de voyageur et une morale par provision : énoncer la règle avec le masque de la rigueur autorise à montrer des mœurs marginales sous couvert d'une dénonciation de principe. C'est un des privilèges de la littérature que de ne pas être astreinte à dire ce qui devrait être, mais de faire voir le réel, fût-il immoral³⁶. Enfin, Ibn Battuta demeure une voix pertinente pour participer à l'émancipation de l'identité arabo-musulmane actuelle, comme

36. Cela fait écho aux débats et aux procès qu'a connus la littérature moderne : on accusait les auteurs de pornographie et de sacrilège quand les écrivains clamaient qu'ils montraient des mœurs infâmes pour mieux les condamner. L'exemple le plus explicite de cette attitude ambiguë est la préface des *Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly, publiée à Paris en 1874.

en témoignent les publications et les expositions d'art contemporain récentes³⁷, tout en fournissant des armes pour muscler la théorie générique du récit de voyage en tant que texte littéraire.

Références

- ANTOINE, Philippe, « Une littérature légèrement fictive » [en ligne], *Viatica*, n° 7 (2020) [<https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1287>].
- AUREVILLY, Jules Barbey d', *Les Diaboliques*, Paris, Dentu, 1874.
- BORM, Jan, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », dans Glenn HOOPER et Tim YOUNGS (dir.), *Perspectives on Travel Writing*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 13-26.
- BUTOR, Michel, *Mobile. Essai de représentation des États-Unis d'Amérique*, Paris, Gallimard, 1964.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHELHOD, Joseph, « Du nouveau à propos du "matriarcat" arabe », *Arabica*, vol. XXVIII, n° 1 (1981), p. 76-106.
- COLLET, Hadrien, *Le Sultanat du Mali (XIV^e – XV^e siècle) : historiographies d'un État soudanien, de l'Islam médiéval à aujourd'hui* [en ligne], Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017 [<http://www.theses.fr/2017PA01H060>].
- DAMANI, Abdelkader, « Not be Apart from the World » [en ligne], site Internet *Universes in universe* [<https://universes.art/en/nafas/articles/2014/5-festival-oujda/>].
- DUNN, Ross E., *The Adventures of Ibn Battuta: A Muslim Traveler of the 14th Century*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- , « Ibn Battuta's Indian Ocean Grand Tour » [en ligne], *Center for Contemporary Arab Studies*, Washington D. C., Georgetown University, 2015 [<https://www.youtube.com/watch?v=GrorKfZ3ook&t=3024s>].
- FAUELLE[-AYMAR], François-Xavier, « Leçons de l'histoire de l'Afrique » [en ligne], Leçon inaugurale au Collège de France, Paris, Collège de France, 3 octobre 2019 [<https://www.college-de-france.fr/site/francois-xavier-fauvelle/inaugural-lecture-2019-10-03-18hoo.htm>].
- FAUELLE-AYMAR, François-Xavier et Bertrand HIRSCH, « Voyage aux frontières du monde. Topologie, narration et jeux de miroirs dans la *Rihla* de Ibn Battûta », *Afrique & histoire*, n° 1 (2003), p. 75-122.
- FORSDICK, Charles, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures. The Persistence of Diversity*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2005.
- KOWALSKA, Maria, « From Facts to Literary Fiction. Medieval Arabic Travel Literature », *Quaderni di Studi Arabi*, vol. V, n° 6 (1987-8), p. 397-403.

37. Les productions culturelles et commerciales qui utilisent la figure d'Ibn Battuta ne manquent pas. Citons le célèbre centre commercial *Ibn Battuta* à Dubai, immense architecture dont chaque partie renvoie à un chapitre de la *Rihla*. L'art contemporain n'est pas en reste avec la biennale d'Oujdan au Maroc, que le commissaire Abdelkader Damani a placée en 2014 sous le signe du grand voyageur médiéval (Abdelkader Damani, « Not be Apart from the World » [en ligne], site Internet *Universes in universe* [<https://universes.art/en/nafas/articles/2014/5-festival-oujda/>]).

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques, Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008 [1955].
- LISLE, Debbie, *The Global Politics in Contemporary Travel Writing*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2006.
- LOINGSIGH, Aedin Ni, *Postcolonial Eyes. Transcontinental Travel in African Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.
- MELMAN, Billie, « The Middle East / Arabia: “The Cradle of Islam” », dans Peter HULMES et Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 105-121.
- MIQUEL, André, *Encyclopédie de l’Islam*, 2^e édition, vol. III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971.
- NEWMAN, Daniel, « Arabic Travel Writing », dans Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge History of Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 143-158.
- PAPADOPOULOU, Alexandre, *L’Islam et l’art musulman*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2002 [1976].
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.
- SAID, Edward, *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident [Orientalism]*, traduit de l’anglais par Catherine Malamoud et Claude Wauthier pour la postface, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [1978].
- STRASSBERG, Richard E., *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- THOUROUDE, Guillaume, *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2017.
- , « Towards Generic Autonomy: The *récit de voyage* as a Genre, Form, and Mode », *Studies in Travel Writing*, vol. XIII, n° 4 (2009), p. 381-390.
- TOUATI, Houari, *Islam et voyage au Moyen-Âge. Histoire et anthropologie d’une pratique lettrée*, Paris, Éditions du Seuil (L’Univers historique), 2000.
- Voyageurs arabes*, collectif de textes traduits de l’arabe, présenté et annoté par Paule Charles-Dominique, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- YOUNGS, Tim, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- , « Africa / The Congo: The Politics of Darkness », dans Peter HULMES et Tim YOUNGS (dir.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.



L'Année galante (1785) ou le reflet d'un « miroir à putains » : portrait du marquis de Létorière en femme entretenue

NICOLAS DURIAU

Sous-genre littéraire à la réputation naguère honteuse, le « roman de fille » ou « de la prostituée¹ » suscite l'intérêt des critiques depuis une quarantaine d'années. Ce constat s'applique aux dix-huit et dix-neuviémistes, intéressés par une époque dont l'obsession réglementariste, héritée du *Pornographe* de Restif de la Bretonne², affecte, avant la Révolution, la production des écrivains français. La fascination des romanciers pour la prostitution s'évalue, dès la fin du XVIII^e siècle, à l'accroissement des récits dont l'héroïne est une femme de joie³ ; le nombre d'études actuellement consacrées à ces textes indique, à son tour, qu'un tel attrait s'exprime au sein des universités. Parmi les spécialistes actuels, Kathryn Norberg, Valérie André, Mathilde Cortey, Charles Bernheimer, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Marjorie Rousseau-Minier⁴

1. Arnaud Verret, « Splendeurs et misères du roman de fille : les romanciers et la prostitution dans le XIX^e siècle européen » [en ligne], *Acta Fabula*, vol. XX, n°4 (2019) [<http://www.fabula.org/revue/document12131.php>].

2. Dans *Le Pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement des prostituées*, Restif de la Bretonne établit les bases du réglementarisme en proposant d'enfermer les filles publiques dans des maisons soumises à la surveillance de l'État (Restif de la Bretonne, *Le Pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement des prostituées*, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1988 [1769]).

3. Valérie Van Crugten-André, *Le Roman du libertinage, 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion (Dix-huitièmes Siècles), 1997, p. 128.

4. Kathryn Norberg, « The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 226-252 ; Valérie Van Crugten-André, « Le roman de la prostituée », dans *op. cit.*, p. 105-219 ; Mathilde Cortey, *L'Invention de la courtisane au XVIII^e siècle dans les romans-mémoires des « filles du monde » de Madame Mebeust à Sade (1732-1797)*, Paris, Arguments, 2001 ; Charles Bernheimer, *Figures of Ill Reputes. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, Duke University Press, 1997 ; Mireille Dottin-Orsini et Daniel Grojnowski, *L'Imaginaire de la prostitution. De la Bohème à la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2017 ; Marjorie Rousseau-Minier, *Des Filles sans joie. Le Roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2018.

éclairaient, des Lumières à la Belle Époque, une figure appréciée des hommes de lettres. Or, à la même période, un personnage d'homme analogue à la fille publique est également présent dans de nombreux romans, sans que ce viveur, entretenu aux dépens(es) des femmes, ne soit volontiers décrit comme un « prostitué ». Cet anti-héros n'a guère attisé la curiosité des chercheuses et des chercheurs en littérature – excepté celle, à certains égards, d'Éléonore Reverzy⁵ – plus attentifs, au contraire, aux représentations des filles et des femmes du monde. Une telle omission trahirait l'« occultation⁶ » dont souffre aujourd'hui la prostitution masculine, en l'occurrence hétérosexuelle. Invisible dans la « sphère publique » et le « monde scientifique »⁷, elle semble, en outre, assez tardivement définie. L'entrée du « prostitué » dans les dictionnaires, en tant qu'« homme [...] faisant commerce de son corps », ne remonte en effet qu'à 1930 : bien plus, il est « généralement » décrit comme « homosexuel »⁸. Avant cette date, un nombre important d'hommes au « service » de ces dames apparaît toutefois dans la littérature, en particulier du XVIII^e siècle : reste à considérer comment ces personnages y sont dénommés. En 1785, un texte anonyme intitulé *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****⁹ amène ainsi le lecteur actuel à questionner l'existence d'un type littéraire et social *a priori* banni du lexique et des manuels. Appelée la « marchandise la plus chère de Paris¹⁰ », le héros du roman se livre, auprès du « beau sexe », à la prostitution masculine.

Une tradition littéraire impensée

Pour étudier ce roman méconnu, quoiqu'étonnant, puisqu'il offre, « au masculin », le portrait d'un « authentique personnage de courtisane¹¹ », il est judicieux de retracer ses avatars et de le situer dans la tradition littéraire. En relisant *L'Art d'aimer*¹² d'Ovide ou les *Satires*¹³ de Juvénal, on peut déjà trouver

5. Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La Littérature publique*, Paris, CNRS, 2016.

6. Paola Tabet, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan (Bibliothèque du féminisme), 2004, p. 171.

7. Dolorès Pourette, « La prostitution masculine et la prostitution transgenre », dans Marie-Élisabeth Handman et Janine Mossuz-Lavau (dir.), *La Prostitution à Paris*, Paris, La Martinière, 2005, p. 263.

8. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. II, p. 1655.

9. Anonyme, *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****, Londres, Rue et Hôtel Serpente, 1785.

10. *Ibid.*, p. 103.

11. Valérie Van Crugten-André, *op. cit.*, p. 165.

12. Ovide, *L'Art d'aimer*, édition établie par Henri Bornecque, Paris, Livre de Poche (Classique), 1963, p. 89-91.

13. Juvénal, *Satires*, édition établie par Claude-André Tabart, Paris, Gallimard (Poésie), 1996, p. 23.

des conseils à l'attention du garçon qui voudrait séduire une dame plus vieille et plus riche que lui. Ce motif a poursuivi sa route et semble avoir évolué dans la littérature française : encore faut-il envisager les facteurs esthétiques et sociaux justifiant sa récurrence en France. Ainsi lit-on, dans la seconde moitié du *Roman de la rose*, écrite par Jean de Meun : « Juvenaus meïsmes affiche / Que, qui se met en vieille riche, / S'il veult a grant estat venir, / Ne puet plus brief chemin tenir¹⁴ [...] ». Et l'écrivain d'enseigner pourquoi le jeune amant, dans une société critique envers la veuve ou la femme âgée, puisqu'émancipée, devrait tirer profit de « vieilles rombières », envisagées comme avides et lubriques, au nom d'une tradition littéraire et médiévale « anti-féministe »¹⁵. Encore au XVIII^e siècle, il apparaît que la « femme dominante », agissant comme un homme, incarne « un mal absolu¹⁶ », souligne Arlette Farge. À cette époque, un certain succès couronne, au demeurant, ces amours intéressées : il suffit, pour en témoigner, d'évoquer les fameux paysans parvenus et pervers, que décrivent Marivaux et Restif, entre 1734 et 1787¹⁷. Enjôlant de riches douairières, Edmond comme Jacob espèrent renforcer leur capital économique et parvenir à s'élever socialement. Ce goût du lectorat pour une figure masculine au physique attractif et d'esprit convoiteux, datant de l'Antiquité, s'explique par une histoire littéraire et sociale qui caractérise, entre autres¹⁸, la France des Lumières.

Au début du siècle, la veine picaresque espagnole inspire de nombreux écrivains français, qui l'adaptent à la société d'Ancien Régime. En 1715, *l'Histoire de Gil Blas de Santillane*, où l'Espagne devient le reflet de « la France toute catholique d'après 1685¹⁹ », est un bon exemple d'adaptation du genre. Aussi, le *pícaro*, personnage de filou déclassé vivant traditionnellement d'expédients,

14. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, édition établie par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française (Lettres gothiques), 1992, p. 1106.

15. Bernard Ribémont, « Femme, vieillesse et sexualité dans la littérature médiévale française (XIII-XV^e siècle) : de la nostalgie à la lubricité », dans Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie. Dêtresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 75.

16. Arlette Farge, « Les Lumières et la virilité inquiète », dans Alain Corbin *et al.* (dir.), *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil (L'Univers historique), 2011, vol. I, p. 442.

17. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Paysan et la paysanne pervers*, édition établie par Pierre Testud, Paris, Honoré Champion (Littératures), 2016 et Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Le Paysan parvenu*, édition établie par Érik Leborgne, Paris, Flammarion (GF), 2010.

18. Pour une approche comparée du roman d'ascension sociale en Espagne, en France, ainsi qu'en Angleterre, et de ses transformations aux Temps Modernes, nous renvoyons, par exemple, à Robert Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

19. Erik Leborgne (éd.), « Présentation », dans Alain-René Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Flammarion (GF), 2008, p. 12.

change son train de vie dès qu'il outrepassa les Pyrénées. À l'origine envisagé comme le héraut d'une « noblesse à l'envers, *hidalgua* négative, fondée sur une ascendance de larrons, d'escrocs et de prostituées²⁰ », il aspire alors à s'intégrer dans la société plutôt qu'à vivre en retrait. Moins que de croupir en Espagne, il espère « faire carrière », « acquérir des richesses » ou « conquérir la gloire » en France, afin d'obtenir « une place précise et fixe dans l'existence »²¹. Après la Régence, le type du *parvenu* triomphe du *pícaro*, pendant que le roman picaresque, explique Raymond Trousson, se transforme « en roman d'ascension sociale dans une société moins rigide [...] où les valeurs théologiques s'effacent devant celles de la réussite bourgeoise²² ». Or cette élévation s'accomplit d'habitude au moyen des dames qui la favorisent : habile à monter « sa chair au plus haut prix²³ », Jacob se met « comme à l'enchère²⁴ » en flattant les hôtessees auxquelles il doit sa fortune et sa place à table. En suivant son exemple, Edmond « f[era] [s]on chemin par les femmes²⁵ ».

Le dernier tiers du XVIII^e siècle, auquel on doit les aventures d'Edmond, se montre un peu plus favorable encore à la représentation de ces passions vénales : elles tiennent petit à petit de la prostitution masculine, en tendant à s'encanailler. Cet « encanaillage²⁶ », qui touche en particulier l'évolution du roman libertin, se justifie selon des facteurs historiques et littéraires, explique Philippe Laroch. Affecté par une volonté de réalisme, inspirée du roman picaresque et des romans anglais, le libertinage aristocratique ou « de bonne compagnie²⁷ », qu'illustre Crébillon, connaît, dès 1750, l'influence du Tiers État, dont la montée modifie les attentes d'un lectorat devenu sensible au déclassement du héros libertin. Le développement de la prostitution, propre à la seconde moitié du siècle²⁸, ainsi qu'aux troubles économiques et sociaux marquant la période révolutionnaire²⁹, influence également les romanciers du libertinage à la « der-

20. Maurice Molho et Jean-François Reille (éd.), « Introduction », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. XIX.

21. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 274.

22. Raymond Trousson (éd.), « Fougere de Monbron. Margot la ravaudeuse (1748) : introduction », dans *Romans libertins au XVIII^e siècle*, Paris, Laffont (Bouquins), 1993, p. 670.

23. Erik Leborgne et Jean-Paul Sermain, *Les Expériences romanesques de Prévost après 1740*, Louvain, Peeters, 2003, p. 165.

24. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *op. cit.*, p. 141.

25. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Paysan et la paysanne perversis*, *op. cit.*, p. 493.

26. Philippe Laroch, *Petits-mâîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 13.

27. Laurent Versini, *Laclôs et la tradition : essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 57.

28. Érica-Marie Benabou, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 26.

29. Clyde Plumauzille, *Prostitution et révolution. Les femmes publiques dans la cité républicaine (1789-1804)*, Ceyzérieu, Champ Vallon (La Chose publique), 2016, p. 370.

nière manière³⁰», empreints d'ambitions réalistes. Des mondanités badines, auxquelles Mesdames de Fécur et de Ferval initient Jacob, Edmond retient peu de maximes : il quitte, au sommet de sa perversion, la société du monde pour adorer, sinon des prostituées, du moins des femmes d'origine « infâme ». Au tournant du siècle, il est non seulement l'exemple du jeune parvenu que la ville et ses mœurs ont perdu, mais aussi l'incarnation des opinions bourgeoises, imprégnées d'une philosophie rousseauiste et libérale. À l'époque, un capitalisme marchand, produit d'une industrialisation naissante, investit le roman du libertinage, au point qu'une marchandisation du corps y devient courante : le révèlent en effet les scélérats sadiens, qui changent leurs affidés en « monnaie vivante³¹ ». En l'occurrence, il s'agit pour Edmond, que pervertit Gaudet d'Arras, de monnayer ses charmes auprès des dames. À la différence de Jacob, attentif à ne pas choquer « les principes moraux » et les « convenances sociales »³², il exploite à demi-mot son corps et son sexe à des fins économiques. « Il faut caresser cela³³ ! », s'écrie-t-il en dénigrant la veuve « bien vieille et bien riche³⁴ », qu'il épouse en espérant quarante mille livres de rente.

Un embourgeoisement du libertinage, alors exercé du boudoir au trottoir, amène ainsi ses acteurs à changer « tout jeu d'échange érotique en transaction monétaire³⁵ ». Autrefois l'expression d'« une stratégie de salon », le roman libertin devient « le produit d'une organisation sociale où l'argent est à la fois la cause de l'abjection et le moyen de s'en arracher³⁶ ». Tandis qu'il étend son horizon, le genre enrichit son panel d'acteurs : il est complété de canailles aux origines interlopes et d'aristocrates aux mœurs avilies, mus chacun par un terrible appât du gain. Si la prostitution, désormais définie comme un « échange économique-sexuel³⁷ » où l'individu qui l'exerce instrumentalise, auprès d'autrui, sa sexualité pour augmenter son « capital économique » et « social »³⁸, ouvre une voie « salutaire » aux ouvrières ainsi qu'aux paysannes, elle y pousse également les hommes, issus de noble ou d'ignoble extraction. L'entretien

30. Jean-Pierre Dubost, « “Ma Conversion” : notice », dans Patrick Wald Lasowski (éd.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, vol. II, p. 1537.

31. Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, Paris, Joëlle Losfeld, 1994.

32. Philippe Laroch, *op. cit.*, p. 114.

33. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Paysan et la paysanne pervertis, op. cit.*, p. 1082.

34. *Ibid.*, p. 550.

35. Jean-Pierre Dubost, « “Les Aphrodites” ou les bonnes affaires de la contre société libertine », dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Sade, Rétif de la Bretonne et les formes du roman pendant la révolution française*, Liège, CLPCF (Les Cahiers des paralittératures), 1992, p. 138.

36. Raymond Trousson, *loc. cit.*, p. LXIII.

37. Paola Tabet, *op. cit.*, p. 83.

38. Anne Jourdain et Sidonie Naulin, « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu », *Idées économiques et sociales*, n°166 (2011), p. 13.

d'Edmond, parallèle à celui de sa sœur Ursule, aux dépens d'une marquise en état d'« ouvrir » à son mignon « la porte du grand monde³⁹ », en témoigne en partie. *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****, analogue à *Ma Conversion*⁴⁰, voire aux *Aphrodites*⁴¹, illustre, en ce qui le concerne, une prostitution masculine aristocratique. En gigolo presque avoué, le protagoniste intègre, outre une galerie de personnages impensés comme des « prostitués », une foule de figures au sang bleu dont la condition contraste avec les activités qu'ils ont significativement décidé d'exercer. Diffamé pour avoir un « tarif » à « [s]es heures⁴² », le marquis, « très-noble » et « peu riche »⁴³, affirme, en se prostituant, le triomphe des intérêts bourgeois sur une noblesse interdisant tout métier lucratif à ses représentants, à moins qu'ils ne dérogent à leurs privilèges. En 1785, il semble que l'aristocratie d'Ancien Régime, où « le pouvoir parle à travers le sang⁴⁴ », fléchit déjà devant la bourgeoisie du XIX^e siècle, en ce que l'argent pousse un aristocrate à brader son corps et quitter son rang.

La garde-robe d'un aristocrate entretenu

Priant « Plutus » et « Vénus »⁴⁵ à la fois, le marquis de L*** – narrateur autodiégétique d'un roman-mémoires apocryphe inspiré du genre libertin mondain – l'avoue : « [J]'eus des points d'appui dans les différents quartiers, pour mieux courir la carrière de la fortune et de l'amour⁴⁶ ». Parmi celles qu'il énumère dans son journal intime et qui l'aident à réussir à Paris, comptent « des femmes de qualité, pour [s]e donner du relief ; des femmes en crédit, pour aider [s]on ambition ; des femmes riches, pour suppléer à [s]es dépenses⁴⁷ ». Il imite ainsi le libertin de qualité de Mirabeau, de deux ans son aîné : « Je ne foutrai plus que pour de l'argent », confessait le héros de *Ma Conversion*, devenu, dès l'*incipit*, « étalon juré des femmes sur le retour⁴⁸ ». À son sujet, Apollinaire écrit que c'est « la première fois sans doute que l'on faisait un personnage romanesque de l'homme qui vit aux dépens des femmes⁴⁹ ». Une telle affirmation nous semble inexacte, à

39. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Paysan et la paysanne pervertis*, *op. cit.*, p. 631.

40. M.D.R.C.D.M.F. (pseud.) [Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau], *Ma Conversion*, Londres, s. éd., 1783.

41. [André-Robert Andréa de Nerciat], *Les Aphrodites ou fragmens thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*, Lampsaque, s. éd., 1793, 8 vols.

42. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 36.

43. *Ibid.*, p. 2.

44. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard (Tel), 1994, vol. I, p. 194.

45. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 16.

46. *Ibid.*, p. 13.

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

48. M.D.R.C.D.M.F. (pseud.) [Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau], *op. cit.*, p. 1.

49. Guillaume Apollinaire (éd.), « Introduction », dans Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau, *L'Œuvre du comte de Mirabeau*, Paris, Bibliothèque des Curieux (Les Maîtres de l'amour), 1921, p. 12.

considérer la tradition littéraire plus ou moins inédite et précédemment décrite à laquelle appartient ce texte : l'originalité du protagoniste réside plutôt dans une profession de foi délibérée. Celle-ci le rapproche explicitement de la « prostituée », que l'*Encyclopédie* décrit comme « celle qui s'abandonne à la lubricité de l'homme par quelque motif vil et mercenaire⁵⁰ ». Or, au XVIII^e siècle, aucun commentateur, y compris Grimm et Bachaumont⁵¹, ne relève apparemment la « prostitution » du nouveau converti : celle-ci semble, au contraire, une activité sexuelle exclusivement définie comme féminine, à moins qu'elle ne soit, selon l'avocat Jacques Peuchet, masculine homosexuelle⁵². En attestent les autorités lexicales et, sous la Révolution, les archives de police qu'a dépouillées Clyde Plumauzille : « les femmes [y] détiennent seules le monopole de la prostitution⁵³ ». Cet « abandonnement à l'impudicité », déclare éloquemment l'Académie, « ne se dit que des femmes et des filles »⁵⁴, leur équivalent masculin, quoiqu'homosexuel, n'intégrant généralement les dictionnaires qu'au début du xx^e siècle. Encore faut-il envisager les mots justes ou contemporains des Lumières pour étudier, sinon nommer, des figures et des œuvres explicites au point que nous les appellerions désormais, comme *Ma Conversion*, des « romans du prostitué ».

Bien qu'exerçant la prostitution, le marquis de L*** est différent des « barboteuses » ou des infortunées qu'Edmond, le paysan « dégouté⁵⁵ », rencontre

50. Anonyme, art. « Prostituer, Prostitution », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, le Breton et Durand, 1765, t. 13, p. 502.

51. Nous renvoyons à Louis-Petit de Bachaumont *et al.*, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, Adamson, 1786, vol. XXVIII, p. 15-16 et à Friedrich Melchior Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, historique et critique*, Paris, Garnier Frères, 1882, vol. XIV, p. 49.

52. Ni les dictionnaires d'Antoine Furetière (1^{ère} édition, 1690 ; 2^e édition, 1701), de Pierre Richelet (4^e édition, 1759), de Trévoux (6^e édition, 1771), de l'Académie française (1^{ère} édition, 1694 ; 4^e édition, 1762 ; 5^e édition, 1798), ni l'*Encyclopédie* (1^{ère} édition, 1765) ne définissent la prostitution comme une activité sexuelle et masculine à la fois : masculine, elle référerait, dans une acception métaphorique, à la vénalité d'un écrivain dont la plume est à vendre (à ce sujet, nous renvoyons à l'étude entreprise par Éléonore Reverzy, *op. cit.*) En évoquant « cet amour des garçons [...] qui a fait naître un genre particulier de prostitution », l'*Encyclopédie méthodique* échappe à la règle, en réduisant toutefois la prostitution masculine à l'homosexualité (Jacques Peuchet, art. « Prostitution », dans Charles-Joseph Panckoucke [dir.], *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, vol. X, p. 685). S'il faut attendre 1930, à en croire les dictionnaires historiques, avant qu'un « prostitué » désigne, au sens courant, l'« homme [...] faisant commerce de son corps », il est « généralement » synonyme d'« homosexuel ». Au xviii^e siècle, il apparaît que la prostitution, comme acte sexuel, est une pratique envisagée comme féminine et si jamais elle était masculine, elle exclurait l'hétérosexualité jusqu'au xx^e siècle – au moins (Alain Rey, *op. cit.*, p. 1655).

53. Clyde Plumauzille, *op. cit.*, p. 31.

54. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Smits, 1798, vol. 2, p. 381.

55. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Paysan et la paysanne perversis*, *op. cit.*, p. 901.

en s'avilissant. Son fastueux train de vie, différent de celui des demoiselles arpentant les rues, égale celui qu'assigne Restif aux « filles entretenues⁵⁶ ». À la solde d'un seul ou de plusieurs « entreteneurs », elles refusent, à l'opposé des « filles publiques⁵⁷ » ou des « femmes du monde⁵⁸ », le premier client qui les solliciterait pour lui préférer, comme le marquis, des conquêtes « d'un haut rang⁵⁹ ». Plus ou moins privées, ses activités ne feraient pas moins de lui, si jamais il était une femme, une prostituée. Pour autant qu'elle s'oppose aux définitions juridiques de la « prostitution⁶⁰ », dont l'étymologie rappelle qu'elle repose, en théorie, sur un « *publicisme* des femmes⁶¹ » et sur une acceptation du tout-venant, la « privatisation » qui définit l'entretien n'exposerait pas moins ses actrices au « stigmatisme prostitutionnel⁶² ». Ainsi, « les demoiselles galantes, courtisanes de haut vol », explique Érica-Marie Benabou, « sont relativement à l'abri, mais du jour au lendemain leur "galanterie" peut devenir un délit⁶³ ». Dans son *Tableau de Paris*, Louis-Sébastien Mercier leur attribue le même statut qu'aux prostituées qui racolent en rue :

Depuis l'altièrre Laïs qui vole à Longchamp dans un brillant équipage (que, sans sa présence licencièuse, on attribuerait à une jeune duchesse), jusqu'à la raccrocheuse qui se morfond le soir au coin d'une borne, quelle hiérarchie dans le même métier ! Que de distinctions, de nuances, de noms divers, et ce pour exprimer néanmoins une seule et même chose⁶⁴ !

Le marquis, dont les services évoquent en tout point l'« attention », le « temps » et les « soins » qu'offrent ses consœurs aux « clients-amants⁶⁵ » qui les entretiennent, incarnerait donc un type singulier de prostitué. Loin d'être un partenaire sexuel au sens strict, il s'agit d'un homme entretenu dont le rôle, également social, hérité du courtisan, sinon du « sigisbée⁶⁶ », consiste à dérider les dames auxquelles il obéit. « Des ris, des historiettes, des repas, des bons

56. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Pornographe*, *op. cit.*, p. 307.

57. *Id.*

58. *Ibid.*, p. 311.

59. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 83.

60. Alain Rey, *op. cit.*, p. 1655.

61. Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *Le Pornographe*, *op. cit.*, 1988, np.

62. Lilian Mathieu, *Sociologie de la prostitution*, Paris, La Découverte, (Repères), 2015, p. 63.

63. Érica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 35.

64. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [1783], vol. III, p. 121.

65. Paola Tabet, *op. cit.*, p. 89.

66. « Dans l'Italie moderne, le sigisbée, c'est-à-dire le chevalier ou plus exactement le cavalier servant, est un homme marié ou célibataire, qui accompagne en société, mais souvent aussi dans des sorties plus privées, une femme mariée à un autre homme » (Roberto Bizzocchi, « Une pratique italienne du XVIII^e siècle : le sigisbée », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°54 [2007], p. 7).

mots, des lectures divertissantes, des promenades délicieuses dans des bosquets de chevrefeuils aussi frais qu'odorans, des réflexions philosophiques ; on ne le croirait pas ; tels furent nos plaisirs⁶⁷ », écrit-il au sujet d'une « sémillante marquise de **⁶⁸ ». Payé pour affecter l'amour, il accepte de ses débitrices des présents d'autant plus raffinés qu'il leur assure la fidélité. « Plus les appointements montent, plus les “entreteneurs” tiennent à l'exclusivité⁶⁹ », révèle en miroir Érica-Marie Benabou. N'en déplaît à celles qui l'enrichissent, il exploite en tapinois la possessivité des plus jalouses afin d'élever son prix : « On dit malignement dans le public » enchérit leur amant, « que, lorsqu'on se disputoit l'honneur de m'avoir, l'or en décidait »⁷⁰. Tirillé, voire « harcellé [*sic*] par des femmes exigeantes⁷¹ », il est rapidement pris dans un « tourbillon⁷² » duquel il s'échappe en limitant ses conquêtes aux plus généreuses :

J'avais toute la peine du monde à suffire aux rendez-vous. Souvent dans le même jour, trente billets à répondre, trente visites à faire, trois spectacles à courir, vingt soupers à prendre, un jeu à fournir, et des nuits qui n'étaient pas celles d'Young. On pense bien qu'au milieu de tant d'affaires, il falloit opter⁷³.

Choissant d'accompagner les femmes les plus opulentes et celles qui lui « donne[nt] de nouveaux degrés de noblesse⁷⁴ », il augmente auprès d'elles ce que Paola Tabet appellerait désormais sa « valeur économique » ou sa « valeur-prestige »⁷⁵, autrement dit son capital économique et social. Indépendamment du fait qu'il aime la compagnie d'aristocrates arborant cette « aisance que ne connoît point la bourgeoisie⁷⁶ », l'opportuniste est mû par un appât du lucre *a priori* propre à la roture. Pour lui, les « rentes viagères⁷⁷ » et les « billet[s] [...] payables à vue⁷⁸ » ne sont qu'une modalité de paiement : « J'aurais pu faire des magasins de tous les présents que je reçus ; boîtes, montres, flacons, étuis, porte-feuilles, étoffes précieuses, bagues, boucles, épingles de diamans, serre-tête, nœuds d'épée, autant d'offrandes qu'on faisoit à ma déité⁷⁹ ». Ce qu'écrit Régis Revenin, quand il étudie la prostitution masculine au xx^e siècle, apparaît, bien qu'ultérieur, applicable au siècle des Lumières : elle aurait non seulement

67. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 59.

68. *Ibid.*, p. 57.

69. Érica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 338.

70. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 36.

71. *Ibid.*, p. 124.

72. *Ibid.*, p. 13.

73. *Ibid.*, p. 46.

74. *Ibid.*, p. 83.

75. Paola Tabet, *op. cit.*, p. 83.

76. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 86.

77. *Ibid.*, p. 85.

78. *Ibid.*, p. 22.

79. *Ibid.*, p. 40-41.

« l'argent » pour indemnité, « mais aussi un logement, des cadeaux divers, ou bien encore le fait d'être entretenu par une femme ou par un homme, toujours plus âgés et d'un milieu social plus aisé »⁸⁰. Toutefois, le marquis de L*** doit parfois condescendre à fréquenter des milieux sociaux inférieurs et quelque « actrice⁸¹ », « courtisane⁸² » ou fille « très-vulgaire⁸³ », aux jours où l'acuité de ses dettes et de ses besoins l'y contraint. « Mes finances imitoient le flux et reflux : quelquefois une garde-robe qui le disputoit à celles des princes, quelquefois un mauvais pourpoint noir⁸⁴ », avoue-t-il en imageant ses dépenses et ses rentrées d'argent.

Lovelace en puissance, il admet « se venger⁸⁵ » des dames dont il aurait mal été payé : sexuellement réduites à des « mine[s] du Pérou⁸⁶ » comme à des capitaux économiques, elles servent uniquement les intérêts du seigneur. En les soumettant à sa *libido* financière, il alimente auprès d'elles « les illusions d'une autorité utopique⁸⁷ », à l'époque où l'aristocratie cède le trône à la bourgeoisie d'argent. « [Mon plan] fut formé de l'assujettir, de la maîtriser [et] de m'en servir pour ma fortune⁸⁸ », affirme, avant lui, le libertin de qualité, contre une amante arrogante : illustrant l'un et l'autre une noblesse expirante, ils expriment une masculinité « menacée⁸⁹ ». Comme l'explique Alain Corbin, la Révolution dénie au « sexe royal, évoqué comme impuissant en d'innombrables pamphlets » la vertu de virilité, qu'elle attribue dès lors au « sexe patriote »⁹⁰. Ambiguë, la prostitution laisse au marquis l'opportunité d'une affirmation double : *a priori* féminine et bourgeoise, elle exprime autant sa destitution politique et sexuelle qu'une volonté d'enchaîner les femmes à ses ambitions et d'en triompher financièrement pour accrédi-ter la santé d'un corps et d'une classe en danger. Considérée, dans l'esprit républicain, comme « un mal contre-révolutionnaire propre à une débauche aristocratique d'Ancien Régime⁹¹ », la prostitution du marquis ne trahit pas moins l'avènement d'une société fondée sur un assujettissement des femmes et sur une toute-puissance de l'argent.

80. Régis Revenin, « Jalons pour une histoire culturelle et sociale de la prostitution masculine juvénile dans la France des "Trente Glorieuses" », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 10 (2008), p. 75.

81. Anonyme, *L'Année galante, op. cit.*, p. 146-147.

82. *Ibid.*, p. 128.

83. *Ibid.*, p. 129.

84. *Ibid.*, p. 66.

85. *Ibid.*, p. 24.

86. *Ibid.*, p. 19.

87. Philippe Laroche, *op. cit.*, p. 159.

88. M.D.R.C.D.M.F. (pseud.) [Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau], *op. cit.*, p. 90.

89. Arlette Farge, *loc. cit.*, p. 440.

90. Alain Corbin (dir.), « La virilité reconsidérée à travers le prisme du naturalisme », Alain Corbin *et al.* (dir.), *Histoire de la virilité, op. cit.*, vol. II, p. 21.

91. Clyde Plumauzille, *op. cit.*, p. 231.

Un prostitué de chair et de papier

Après une année de stupre et d'excès, le marquis rend l'âme, emporté par la maladie : « On l'enterra comme un homme qui n'avait plus rien ; on l'oublia comme un ruban dont la mode est passée⁹² », conclut l'éditeur imaginaire de ses mémoires. Au goût du lectorat contemporain, la fin, comme celle de nombreux romans libertins, se veut réaliste et soi-disant morale. Une particularité rend pourtant cet épilogue original, étant donné qu'il insère une « épitaphe » extraite d'« un Mercure de l'année 1775⁹³ ». Ainsi le marquis de L*** aurait-il existé ? L'examen des nécrologies confirme en effet l'existence d'un marquis de Létorière⁹⁴, au profil identique à celui du marquis de L***. Si Valérie André souligne avant nous cette identification⁹⁵, seule Érica-Marie Benabou semble avoir étudié cette figure historique de gigolo « avant la lettre⁹⁶ ». Aux rapports de police qu'elle a déjà dépouillés, nous ajoutons à présent notre étude partielle de la succession du défunt, c'est-à-dire des scellés apposés par Bernard Léger, de l'inventaire établi par Pierre Peaulmier et des procès-verbaux dressés après décès par Antoine Joly⁹⁷. Si ces informations inédites sur la vie du marquis sont contenues dans des actes notariés, elles confèrent une authenticité certaine au récit qui nous intéresse. En ouvrant *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****, « on peut se ressouvenir », en effet, « du marquis de Létorière, officier aux gardes, la coqueluche des femmes et réputé le plus joli homme de Paris »⁹⁸, lit-on dans les *Mémoires secrets*.

Le 26 mai 1774 ou « dans la trente-sixième année de son âge⁹⁹ », Armand-Prévost de Létorière, maître de camp des dragons, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, succombe à la « maladie », note le commissaire Léger. Le marquis étant né vers 1738 et décédé deux semaines après Louis XV, il est fort à parier qu'il ait attrapé la variole du souverain défunt, dont il fréquentait

92. Anonyme, *L'Année galante*, *op. cit.*, p. 152.

93. *Id.*

94. Bien que nous choissions celle, modernisée, de « Létorière », la graphie du nom que portait le marquis n'est pas arrêtée, puisqu'elle varie selon les sources historiques (« L'Étorière », « L'Estorière », « Lestorière », *etc.*) : cette indécision nous pousse à souligner la difficulté que nous avons eue d'enquêter parmi les archives disponibles.

95. Valérie Van Crugten-André, *op. cit.*, p. 167.

96. Érica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 344.

97. *Archives des commissaires au Châtelet. Office du commissaire Léger et de ses prédécesseurs connus. Minutes*, 1664-1793, Y//14337, « Scellé après le décès de Mr. le Marquis de Létorière », 26 mai 1774, Paris, Archives nationales de France ; *Minutes et répertoires du notaire Pierre Peaulmier*, 1767-1787, MC/ET/XLVII/280, « Inventaire de M. le M[arquis] de l'Étorière », 25 juin 1774, Paris, Archives nationales de France et *Procureurs au Châtelet et avoués près le tribunal de première instance de la Seine : Médard Bazin, procureur au Châtelet en charge de 1761 à 1778*, 1600-1848, D4814/10, « Sommatation de vente », 13 juillet, Paris, Archives de la ville de Paris.

98. Louis-Petit de Bachaumont *et al.*, *op. cit.*, vol. XXX, p. 104.

99. *Gazette de France*, n°43, 30 mai 1774, p. 194.

la société. « Le roi est à toute extrémité; outre la petite vérole, il a le pourpre, on ne peut entrer sans danger dans sa chambre », écrit Félicité de Genlis dans ses mémoires avant de persifler : « M. de Létorière est mort pour avoir entrouvert sa porte afin de regarder deux minutes »¹⁰⁰. Le surlendemain, « le marquis de Létorière est mort », assure la chronique de Bachaumont : « toutes les filles gémissent sur la perte de ce *miroir à putains* »¹⁰¹. Ce dernier détail est parlant quand les scellés qu'appose Léger prouvent que le damoiseau logeait dans un appartement qu'une « comtesse lui tenait garni depuis sept ou huit ans »¹⁰². Contre la réputation d'honnête homme que lui prêtera plus tard Eugène Sue, dans son roman *Le Marquis de Létorière*, inspiré des prétendus *Souvenirs de madame la marquise de Créquy*¹⁰³, le personnage réel est moins « généreux »¹⁰⁴ vis-à-vis des dames qu'il est entretenu par elles. Embellissant le marquis, Sue donne un aspect romantique à son portrait : *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****, au contraire, a tout d'un tableau réaliste et tend à dépeindre un personnage identique à son modèle historique. Aussi, les guerçons que reçoit le marquis de L*** évoquent les biens qui composent l'inventaire après décès du marquis de Létorière. En effet, son patrimoine se mesure à sa garde-robe et ne paraît pas faire état de biens immobiliers, ce qu'appuierait la vente exclusive des « meubles et [des] effets mobiliers dépendan[t] de la [s]uccessi[on] du m[arqu]is de L[é]tori[è]re », estimée par l'huissier Joly : « Chaussées », « bottes », « bas », « calçons », « culottes », « camisoles », « vestes », « manchettes », « épaulettes », « serre têtes », « boutons », « boucles » et d'autres « bijoux »¹⁰⁵ occupent une place essentielle au sein de son héritage. Il pourrait les avoir obtenus de l'une de ses amantes, quand Louis Marais, policier chargé du bureau d'inspection des filles et des femmes galantes, écrit dans ses manuscrits qu'« il [...] aurait mangé jusqu'à [l]a chemise »¹⁰⁶ de ses maîtresses.

Une lecture approfondie des journaux que tient l'inspecteur, à partir de 1759, est éclairante : à vivre aux crochets des demi-mondaines et des femmes du

100. Félicité de Genlis, *Les Souvenirs de Félicie L****, dans Catriona Seth (éd.), *La Fabrique de l'intime : mémoires et journaux de femmes du xviii^e siècle*, Paris, Laffont (Bouquins), 2012, p. 393.

101. Louis Petit de Bachaumont *et al.*, *op. cit.*, vol. XXVII, p. 232.

102. *Archives des commissaires au Châtelet*, *op. cit.*, np.

103. « On lit ces lignes dans *Les Souvenirs de madame la marquise de Créquy* », raconte l'auteur, avant de clore son roman sur un passage d'une supercherie littéraire ou des mémoires attribués à Renée-Caroline-Victoire de Froulay, marquise de Créquy, et à Pierre-Marie-Jean de Courchamps (Eugène Sue, *Le Marquis de Létorière*, Paris, Gosselin, 1840, p. 308).

104. *Ibid.*, p. 35.

105. *Minutes et répertoires du notaire Pierre Peaulmier*, *op. cit.*, np.

106. *Rapports de police du commissaire Marais, adressés à M. de Sartine, 1763-1765*, ms. 11359, 14 octobre 1763, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 230.

monde, Armand-Prévost de Létorière est « un mauvais garçon¹⁰⁷ » que la police nomme un « guerluchon¹⁰⁸ ». Défini dans le *Dictionnaire de Trévoux* comme l'« amant favorisé secrètement par une femme entretenue, ou qui se fait payer par d'autres amans¹⁰⁹ », ce type social, acteur ou très souvent militaire, est paradoxal. À mi-distance entre le proxénétisme et la prostitution, le greluchon pratique en vérité l'une et l'autre activité. « On donne le nom de “greluchons” ou “guerluchons” [aux entreteneurs] qui viennent en second ou en sus, ne payant que d'une manière occasionnelle ou médiocre », explique Érica-Marie Benabou, mais « le terme est le plus souvent réservé à ceux qui ne paient pas et sont des amants de cœur¹¹⁰ ». Elle distingue ainsi les greluchons payants des « greluchons mangeants¹¹¹ », dont Létorière et son *alter ego* littéraire ont tout du parangon. Bien qu'« il fa[ille] à ce cavalier des conquêtes qui puissent disposer de leur finance¹¹² », indique la police, il abandonne opportunément les plus fortunées d'entre elles pour approcher des filles plus facilement séduites et volées, comme des prostituées. S'il est le « favory d'[une] Dame de grandes ressources [...] car tout le monde sçait, et plus d'une belle, qu'il n'y a que l'or qui fait mouvoir cet agréable¹¹³ », aussi ravit-il à quelque actrice entretenue sa « montre enrichie de diamans pour y faire faire quelques réparations ». Grugée deux fois pour avoir autrefois avancé, sans en avoir été remboursée, « sept à huit mille livres » au marquis « dans les moments urgents »¹¹⁴, cette demoiselle de l'Opéra comprend bientôt qu'il a mis sa montre en gage. Exploitant les femmes autant qu'il est entretenu par elles, il agit souvent comme un souteneur et de la façon dont un Jean-Baptiste du Barry pressure sa belle-sœur, appelée sa « vache à lait¹¹⁵ ». Courtisane arrivée, grâce à l'entremise de son beau-frère, au rang de favorite auprès du Bien-Aimé, Jeanne Bécu, comtesse du Bary, jouit, d'après Marais, des « faveurs¹¹⁶ » et des services de Létorière : une telle accointance établit, selon nous, la vénalité, sinon la prostitution du marquis.

107. Érica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 344

108. *Rapports de police du commissaire Marais*, 1766-1777, ms. 11360, 14 novembre 1766, *op. cit.*, p. 169 et *passim*.

109. *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue que des termes propres à chaque état et de chaque profession avec des remarques d'érudition et de critique*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, vol. IV, p. 622.

110. Érica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 341.

111. *Ibid.*, p. 344.

112. *Rapports de police du commissaire Marais*, ms. 11359, 22 février 1765, *op. cit.*, p. 645.

113. Et Marais durement d'ajouter : « [C]ertainement il ne peut pas être excité [...] par d'autres motifs, car cette f[emm]e[...] a l'exception des yeux[...] n'a rien de joli [...] » (*ibid.*, ms. 11360, 14 novembre 1766, p. 167).

114. *Ibid.*, ms. 11359, 22 avril 1763, p. 86.

115. *Ibid.*, ms. 11360, 29 janvier 1769, p. 393.

116. *Ibid.*, ms. 11359, 6 décembre 1765, p. 847.

La surveillance qu'exerce sur lui la police des mœurs atteste, à l'instar de nombreux romans, de l'immoralité qu'impute la société du XVIII^e siècle au «guerluchonnage¹¹⁷». Incitant son beau-frère à profiter des biens que Manon soutire à l'homme qui l'entretient, le discours odieux que tient Lescaut, vis-à-vis du chevalier des Grieux¹¹⁸, prouve assez tôt le caractère infâmant des greluchons. Ils «ne sont bons à rien dans aucune circonstance¹¹⁹», affirme Gaudet d'Arras dans *Le Paysan et la paysanne pervertis*: cet état «ne mène à rien¹²⁰», renchérit l'une des actrices aux dépens desquelles Edmond vit. Devenir «honteusement [...] le greluchon d'une femme» effraie d'ailleurs un sieur de Limecœur, héros des *Aphrodites*, attentif à préserver la noblesse de ses mœurs ou «ce qu'[il] doi[t] à [s]a famille, au public, à [lui]-même¹²¹». Hostile à l'idée d'être «marchandé» comme un «cheval [...] à la foire¹²²», il semble, en outre, inquiet d'inverser les codes de la morale sexuelle en livrant son corps à quelque dame économiquement supérieure et d'agir en femme impudique, offerte au plus offrant.

Lui-même semblable, écrit l'inspecteur, à «ces beaux chevaux de manège qui ont les ressorts usés à force d'avoir piaffés entre les piliers¹²³», le marquis de Létorière a sans doute inspiré le marquis de L***, ironiquement mort au «service» de ces dames: en témoigne une étude archivistique inédite. Outre le reflet du guerluchonnage et d'une réalité sociale historiographiquement négligée, cet avatar illustre un type littéraire impensé: celui du prostitué. «Comme si [c]e terme stigmatisé ne pouvait convenir aux hommes¹²⁴», il est rarement choisi pour appréhender des figures en tout point comparables à celles des «romans de filles». Traditionnellement féminin, cet «archilèxème¹²⁵» autoriserait néanmoins les critiques à penser collectivement des personnages au comportement plus ou moins prostitutionnel. Une histoire de la prostitution masculine, aujourd'hui méconnue, deviendrait possible au moyen du roman, témoin des «vérités cachées au cœur des mensonges humains¹²⁶». Loin du bas trottoir, où

117. *Ibid.*, ms. 11358, 18 janvier 1760, p. 16.

118. Antoine Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, édition établie par Jean-Marie Goulemot, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2005, p. 155-156.

119. Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Le Paysan et la paysanne pervertis*, *op. cit.*, p. 617.

120. *Ibid.*, p. 1062.

121. [André-Robert Andréa de Nerciat], *op. cit.*, vol. II, p. 40.

122. *Ibid.*, p. 42.

123. *Rapports de police du commissaire Marais*, ms. 11360, 21 novembre 1766, *op. cit.*, p. 178.

124. Christine Bard et Christelle Taraud, «Éditorial», *Clio. Femmes, genre, histoire*, n°17 (2003), p. 13.

125. Martin Glessgen, *Linguistique romane: domaine et méthodes en linguistique française et romane*, Paris, Armand Colin (U. Linguistique), 2012, p. 283.

126. Mario Vargas Llosa, *La Vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard (Le Messenger), 1992, p. 20.

tapinera, dès 1800, *L'Enfant du bordel*¹²⁷, un marquis de L*** exprime la diversité des pratiques sexuelles vénales, étant donné qu'il atteint la condition relevée d'une femme entretenue. Amant parfois, comme Edmond, des prostituées, cet *escort* avant l'heure agit comme un « greluchon », déjà défini au XVIII^e siècle. « Ancien *entretenu* de Coralie¹²⁸ », Lucien de Rubempré n'agira pas différemment : dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, il profite économiquement d'Esther Gobseck, elle-même enrichie par Frédéric de Nucingen. Inscrit dans une tradition qui lui survivra, le marquis de L*** est pourtant symptomatique d'une époque spécifique. Au tournant des Lumières, il intègre une littérature pamphlétaire, attaquant la politique et la sexualité nobiliaires, investies par une bourgeoisie qui convertit le sexe en nouvelle puissance monétaire. À l'instar de la femme du monde, il agirait comme un « baromètre social¹²⁹ » annonçant la Révolution française. Actuellement, ce personnage original et méconnu dévoile autrement la société : le silence où l'ont souvent relégué les exégètes attesterait désormais d'une réticence à parler du prostitué. Si la prostitution masculine hétérosexuelle incarne, dans *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis L****, un Ancien Régime finissant, celle-ci reste une « féminisation sacrilège du masculin¹³⁰ », voire une « dévirilisation¹³¹ ». Pourtant, retracer ses représentations nous permettrait d'éroder « le prisme de la prostitution¹³² », dont l'un des effets d'optique est l'approche univoquement féminine ou masculine homosexuelle du fait prostitutionnel, et d'interroger la domination masculine ou la mâle aristocratie d'aujourd'hui.

Références

ALTER, Robert, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

ANONYME, *L'Enfant du bordel*, Paris, s. éd., 1800, 2 vols.

—, *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****, Londres, Rue et Hôtel Serpente, 1785.

—, art. « Prostituer, Prostitution », dans Denis DIDEROT et Jean le Rond d'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, le Breton et Durand, 1765, t. 13, p. 502.

APOLLINAIRE, Guillaume (éd.), « Introduction », dans Honoré-Gabriel Riqueti de MIRABEAU, *L'Œuvre du comte de Mirabeau*, Paris, Bibliothèque des Curieux (Les Maîtres de l'amour), 1921, p. 8-27.

127. Anonyme, *L'Enfant du bordel*, Paris, s. éd., 1800, 2 vols.

128. Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, édition établie par Pierre Barbéris, Paris, Gallimard (Folio), 1973, p. 55.

129. Valérie Van Crugten-André, *op. cit.*, p. 219.

130. Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Liber), 1998, p. 130.

131. Régis Revenin, *art. cit.*, p. 76.

132. Gail Pheterson, *Le Prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan (Bibliothèque du féminisme), 2001, p. 20.

- Archives des commissaires au Châtelet. Office du commissaire Léger et de ses prédécesseurs connus. Minutes, 1664-1793, Y/14337*, « Scellé après le décès de Mr. le Marquis de Létorière », 26 mai 1774, Paris, Archives nationales de France.
- BACHAUMONT, Louis-Petit de et al., *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, Adamson, 1780-1786, 39 vols.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1978.
- BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, édition établie par Pierre Barbéris, Paris, Gallimard (Folio), 1973.
- BARD, Christine et Christelle TARAUD, « Éditorial », *Clio. Femmes, genre, histoire*, n°17 (2003), p. 5-19.
- BENABOU, Érica-Marie, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987.
- BERNHEIMER, Charles, *Figures of Ill Reputes. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, Duke University Press, 1997.
- BIZZOCCHI, Roberto, « Une pratique italienne du XVIII^e siècle : le sigisbée », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°54 (2007), p. 7-31.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Liber), 1998.
- CORBIN, Alain et al. (dir.), *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil (L'Univers historique), 2011, 3 vols.
- CORTEY, Mathilde, *L'Invention de la courtisane au XVIII^e siècle dans les romans-mémoires des « filles du monde » de Madame Meheust à Sade (1732-1797)*, Paris, Arguments, 2001.
- [DE NERCIAT, André-Robert Andréa], *Les Aphrodites ou fragmens thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*, Lampsaque, s. éd., 1793, 8 vols.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Smits, 1798, 2 vols.
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue que des termes propres à chaque état et de chaque profession avec des remarques d'érudition et de critique*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, 8 vols.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille et Daniel GROJNOWSKI, *L'Imaginaire de la prostitution. De la Bohème à la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2017.
- DUBOST, Jean-Pierre, « "Ma Conversion" : notice », dans Patrick Wald LASOWSKI (éd.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, vol. II, p. 1531-1539.
- , « "Les Aphrodites" ou les bonnes affaires de la contre société libertine », dans Jean-Marie GRAITSON (dir.), *Sade, Rétif de la Bretonne et les formes du roman pendant la révolution française*, Liège, CLPCF (Les Cahiers des paralittératures), 1992, p. 123-141.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard (Tel), 1994-1997, 3 vols.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, 1^{re} édition, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 vols. et 2^e édition, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1701, 3 vols.
- Gazette de France*, n°43, 30 mai 1774, p. 191-194.
- GENLIS, Félicité de, *Les Souvenirs de Félicie L****, dans Catriona SETH (éd.), *La Fabrique de l'intime : mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont (Bouquins), 2012, p. 355-496.

- GLESSGEN, Martin, *Linguistique romane: domaine et méthodes en linguistique française et romane*, Paris, Armand Colin (U. Linguistique), 2012.
- GRIMM, Friedrich Melchior *et al.*, *Correspondance littéraire, historique et critique*, Paris, Garnier Frères, 1877-1882, 16 vols.
- JOURDAIN, Anne et Sidonie NAULIN, « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu », *Idées économiques et sociales*, n°166 (2011), p. 6-14.
- JUVÉNAL, *Satires*, édition établie par Claude-André Tabart, Paris, Gallimard (Poésie), 1996.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *La Monnaie vivante*, Paris, Joëlle Losfeld, 1994.
- LA BRETONNE, Nicolas Edme Restif de, *Le Paysan et la paysanne perversis*, édition établie par Pierre Testud, Paris, Honoré Champion (Littératures), 2016.
- , *Le Pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement des prostituées*, Œuvres complètes, Genève, Slatkine Reprints, 1988 [1769].
- LAROCHE, Philippe, *Petits-maitres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.
- LEBORGNE, Erik (éd.), « Présentation », dans Alain-René LESAGE, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Flammarion (GF), 2008, p. 3-31.
- LEBORGNE, Erik et Jean-Paul SERMAIN, *Les Expériences romanesques de Prévost après 1740*, Louvain, Peeters, 2003.
- LORRIS, Guillaume de et Jean de MEUN, *Le Roman de la rose*, édition établie par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française (Lettres gothiques), 1992.
- M.D.R.C.D.M.F. (pseud.) [Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau], *Ma Conversion*, Londres, s. éd., 1783.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Le Paysan parvenu*, édition établie par Érik Leborgne, Paris, Flammarion (GF), 2010.
- MATHIEU, Lilian, *Sociologie de la prostitution*, Paris, La Découverte (Repères), 2015.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [1782-1788], 3 vols. *Minutes et répertoires du notaire Pierre Peaulmier*, 1767-1787, MC/ET/XLVII/280, « Inventaire de M. le M[arqu]is de l'Étورية », 25 juin 1774, Paris, Archives nationales de France.
- MOLHO, Maurice et Jean-François REILLE (éd.), « Introduction », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. XI-CXLII.
- NORBERG, Kathryn, « The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette », dans Lynn HUNT (dir.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 226-252.
- OVIDE, *L'Art d'aimer*, édition établie par Henri Bornecque, Paris, Livre de Poche (Classique), 1963.
- PEUCHET, Jacques, *art.* « Prostitution », dans Charles-Joseph PANCKOUCKE (dir.), *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, vol. X, p. 685.
- PHETERSON, Gail, *Le Prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan (Bibliothèque du féminisme), 2001.
- PLUMAUZILLE, Clyde, *Prostitution et révolution. Les femmes publiques dans la cité républicaine (1789-1804)*, Ceyzérieu, Champ Vallon (La Chose publique), 2016.
- POURETTE, Dolorès, « La prostitution masculine et la prostitution transgenre », dans Marie-Élisabeth HANDMAN et Janine MOSSUZ-LAVAU (dir.), *La Prostitution à Paris*, Paris, La Martinière, 2005, p. 263-291.

- PRÉVOST, Antoine, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, édition établie par Jean-Marie Goulemot, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2005.
- Procureurs au Châtelet et avoués près le tribunal de première instance de la Seine: Médard Bazin, procureur au Châtelet en charge de 1761 à 1778*, 1600-1848, D48J4/10, « Sommaton de vente », 13 juillet, Paris, Archives de la ville de Paris.
- Rapports de police du commissaire Marais, adressés à M. de Sartine, 1759-1777*, ms. 11357-11360, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- REVENIN, Régis, « Jalons pour une histoire culturelle et sociale de la prostitution masculine juvénile dans la France des “Trente Glorieuses” », *Revue d’histoire de l’enfance « irrégulière »*, n° 10 (2008), p. 75-95.
- REVERZY, Éléonore, *Portrait de l’artiste en fille de joie. La Littérature publique*, Paris, CNRS, 2016.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vols.
- RIBÉMONT, Bernard, « Femme, vieillesse et sexualité dans la littérature médiévale française (XIII-XV^e siècle) : de la nostalgie à la lubricité », dans Alain MONTANDON (dir.), *Éros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 57-77.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, nouvelle édition augmentée d’un très grand nombre d’articles, Lyon, Bruyset et Ponthus, 1759, 3 vols.
- ROUSSEAU-MINIER, Marjorie, *Des Filles sans-joie. Le Roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2018.
- SUE, Eugène, *Le Marquis de Létorière*, Paris, Gosselin, 1840.
- TABET, Paola, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L’Harmattan (Bibliothèque du féminisme), 2004.
- TROUSSON, Raymond (éd.), « Fougeret de Monbron. Margot la ravaudeuse (1748) : introduction », *Romans libertins au XVIII^e siècle*, Paris, Laffont (Bouquins), 1993, p. 661-675.
- VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *Le Roman du libertinage, 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion (Dix-huitièmes Siècles), 1997.
- VARGAS LOSA, Mario, *La Vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard (Le Messager), 1992.
- VERRET, Arnaud, « Splendeurs et misères du roman de fille : les romanciers et la prostitution dans le XIX^e siècle européen » [en ligne], *Acta Fabula*, vol. XX, n° 4 (2019) [<http://www.fabula.org/revue/document12131.php>].
- VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition : essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968.



Comment peut-on être rousseau ? Étude de la perception de la rousseur au siècle des Lumières

VALÉRIE ANDRÉ

« *Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo [...]* », « il se nommait Malpelo, parce qu'il avait les cheveux rouges; et il avait les cheveux rouges, parce que c'était un garçon malicieux et méchant [...] »¹. La circularité du raisonnement est désarmante, l'apparent syllogisme confine au palindrome. Le déterminisme des naturalistes français semble avoir convaincu les véristes italiens qui, on le sait, ne cachent pas leur dette envers Zola et ses disciples. Quoi qu'il en soit, le célèbre *incipit* de *Rosso Malpelo*, nouvelle emblématique de l'œuvre de Giovanni Verga, traduit de façon exemplaire la « tragédie du roux » qui se perpétue, sans frontières, depuis la plus haute Antiquité dans la civilisation judéo-chrétienne. Stigmate accusateur ou signe d'élection, la rousseur condamne inéluctablement ceux qui l'arbovent à une difficile marginalité.

Poufendeur des superstitions et des outrages faits à la raison, le XVIII^e siècle allait-il imposer un frein à la circulation d'une idée reçue aussi stupide qu'inconvenante ? Tout encouragerait à le croire, si le retour aux textes ne bémolisait l'optimisme spontané du chercheur et ne l'encourageait à l'exercice de la prudence. Comment peut-on être rousseau au siècle des Lumières ? Telle est la question à laquelle cette étude s'efforcera de répondre.

Du dieu Seth des Égyptiens au traître Judas, du Diable lui-même à ses suppôts terrestres, sorcières et autres créatures malfaisantes, la rousseur, même supposée, hante un imaginaire collectif ambivalent qui l'associe le plus souvent à l'impureté malsaine, la sensualité lascive, la liaison intime avec les puissances maléfiques. S'il fait peur, le roux, cet *autre*, fascine et intrigue, il alimente un réservoir inépuisable de fantasmes hélas encore très vivaces : les roux sentent

1. Giovanni Verga, « Rosso Malpelo », dans Carla Riccardi (dir.), *Vita dei campi*, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 49, et dans *Nouvelles siciliennes, La vie aux champs*, Paris, Denoël, 1976, p. 81, pour la version française.

mauvais, les enfants roux ont été conçus pendant les règles de leur mère, ils ont regardé le soleil à travers une passoire, les rousses sont lascives et nymphomanes, elles sont en état de menstruations permanentes, les roux sont faux et bagarreurs, ils ont une propension à l'hypocrisie et à la trahison... La liste est loin d'être exhaustive et se passe de commentaires².

«Les préjugés sont la raison des sots», sentenciant Voltaire³. Que ne s'en souvenait-il lorsqu'il frappait les malheureux rousseaux de méchants anathèmes⁴! Tel sera l'objet de cet article : la relative indifférence avec laquelle les hommes et les femmes du XVIII^e siècle semblent avoir accueilli les idées reçues qui entourent les personnes rousses est loin d'être anodine. Désintérêt n'est pas neutralité, le siècle des Lumières a participé, sans s'en rendre compte, à la banalisation et à la pérennisation d'une perception discriminante de la roussure.

S'il semble être apparu en même temps que les premiers «rouquins», le préjugé s'est construit et fortifié au fil des siècles sans qu'on puisse le *dater* avec précision⁵. Il est néanmoins possible de mettre en évidence quelques moments importants de son histoire, autant de jalons indiscutables dans l'élaboration de la «mythologie du roux», définitivement accomplie à l'aube des Temps modernes⁶.

On reparlera des Égyptiens et de leurs prétendus sacrifices d'hommes roux, mis à mort par analogie avec Seth, le meurtrier d'Osiris. Les philosophes – Montesquieu et Voltaire, pour ne pas les nommer – ont une lourde responsabilité dans cette vision tronquée de l'Histoire qu'ils ont contribué à entériner et à vulgariser... Mais arrêtons-nous d'abord sur les vrais *coupables*, ceux qui, parmi les premiers, ont désigné les roux à la vindicte populaire. «Les roux au nez pointu, aux yeux petits, sont méchants. Mais ceux qui ont le nez camus et qui sont grands, sont bons», affirmait déjà Hippocrate dans les *Épidémies*⁷, avant d'être rejoint quelque temps plus tard par Aristote : «La couleur rousse est

2. Pour une étude approfondie des préjugés liés à la roussure, de leur histoire et leur transposition en littérature, nous renvoyons à nos ouvrages *Réflexions sur la question rousse*, Paris, Tallandier, 2007, et *La Roussure infamante*, Bruxelles, Éditions de l'Académie (Académie en poche), 2014. Nous nous pencherons ici exclusivement sur la perception du roux au XVIII^e siècle, simplement esquissée dans lesdites études.

3. Voltaire, *Poème sur la loi naturelle*, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, vol. 32b, p. 84.

4. On pense en particulier à *La Crépinade*, dirigée contre Jean-Baptiste Rousseau, dont il sera question plus loin.

5. Les témoignages antiques abondent et il est très probable que la relation complexe d'attraction/répulsion que le «groupe» entretient avec ces individus chromatiquement marginaux ait précédé l'invention de l'écriture. Cette fois encore, on se reportera sur ce point aux monographies déjà citées, *passim*.

6. Pour toute cette partie, on se reportera à *Réflexions sur la question rousse*, *op. cit.*, p. 13-57, *passim*.

7. Hippocrate, *Épidémies*, II, 5, 1; cité par Simon Byl. «Hippocrate et l'ambivalence», *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 81, n° 1 (2003), p. 33.

une espèce d'infirmité du poil, et tout ce qui est faible vieillit plus vite⁸. Voilà l'ambivalence de la rousseur et son identification avec un handicap consignées par des savants peu suspects de sacrifier à la bagatelle. S'étonnera-t-on, dès lors, de voir leurs successeurs leur emboîter le pas? Des *Physiognomonica*, attribués à Aristote, aux traités de Polemon (II^e s. PCN), Adamantius (IV^e s. PCN) ou d'un anonyme latin, parfois appelé pseudo-Apulée, tous s'entendent à mettre en garde contre le caractère ambigu de ces êtres pleins de « finesse et de tromperie »⁹. La physiognomonie, puisque c'est d'elle qu'il s'agit ici, entend étudier le « rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible »¹⁰ – en d'autres termes, analyser le physique des individus pour mieux pénétrer et dévoiler leur caractère –, et établir une correspondance entre les comportements des animaux et ceux des humains qui leur ressemblent.

Toute farfelue qu'elle puisse paraître, la pseudo-science avait devant elle un long chemin de prospérité; elle trouve, aujourd'hui encore, de farouches défenseurs¹¹. Après un détour par le monde arabe, elle retrouve le Moyen Âge chrétien, assortie d'observations liées à la croyance très vive dans les pratiques astrologiques et divinatoires. Le physiognomoniste n'est plus alors un simple praticien initié au décryptage des signes, il est devenu une sorte de devin que l'on consulte et dont les avis ressemblent à des oracles. En émigrant, la pseudo-science s'était offert une dimension magique qui, du Moyen Âge à la Renaissance, est perceptible dans la plupart des ouvrages. À la fin du xv^e siècle, certains auront à cœur de lui rendre son visage originel et tenteront de rationaliser un discours devenu par trop obscurantiste. Le plus célèbre d'entre eux, Giambattista Della Porta, tentera de l'infléchir vers un discours plus « cartésien » – osons l'anachronisme –, qui ne l'empêchera pas de reproduire les clichés véhiculés par ses aînés. Sans grande surprise, il manifeste peu de sympathie envers les personnes rousses à qui il fait les honneurs de plusieurs sections. Il a tout lu, semble-t-il, et le catalogue qu'il dresse reprend point par point ce qu'on peut trouver chez les Anciens, y compris la remarque d'Aristote sur le blanchissement prématuré des cheveux. On retiendra qu'à l'image du renard, elles sont impudentes, fausses, enclines à la trahison, irascibles et violentes¹².

8. Cité par Simon Byl, *Recherches sur les grands traits biologiques d'Aristote: sources écrites et préjugés*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, p. 264 et p. 280-281.

9. Voir à ce propos Valérie André, *Réflexions sur la question rousse, op. cit.*, p. 27-33.

10. Johann Caspar Lavater, cité par Jacques Proust, « Diderot et la physiognomonie », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°13 (1961), p. 317. L'article, déjà ancien, offre une belle synthèse de la réception des thèses physiognomonistes au xviii^e siècle, et en particulier chez Diderot. On y reviendra.

11. La morphopsychologie, tellement à la mode dans le monde de l'entreprise dans les années 1980, n'est rien d'autre qu'une version modernisée de l'antique physiognomonie.

12. Giambattista Della Porta, *De Humana Physiognomoniam*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990 [1586]. L'essentiel des remarques concernant les personnes rousses se trouvent aux

Abandonnons un temps l'étude des caractères et revenons en arrière. Le christianisme allait, à son tour, fournir son lot de preuves à charge à l'encontre des rousseaux. Issus du judaïsme, les « sectateurs de Jésus », comme les appelle souvent Voltaire¹³, regardent les Juifs avec méfiance. L'ancienne Église romaine représente les juifs du Temple sous la forme d'une truie allaitant ses petits. Le lexique a gardé un souvenir de cette identification injurieuse : le substantif *marrane* désigne un juif d'Espagne ou du Portugal, converti sous la contrainte mais resté fidèle à sa foi. Le fait est troublant si on se rappelle que le mot dérive directement de l'espagnol *marrano*, terme dépréciatif désignant le cochon, ce même cochon que les physiognomonistes, encore eux, associaient, comme le renard, aux porteurs de cheveux roux ! Il n'en fallait pas plus pour que l'inconscient collectif associe le préjugé anti-roux et le sentiment antijuif, appelé à se convertir en antisémitisme à la fin du XIX^e siècle¹⁴. Judas Iscariote, l'apôtre félon, le traître avide, responsable de la mort du Christ, le juif par excellence pouvait-il avoir la barbe et les cheveux d'une autre couleur ? C'est en tout cas l'idée reçue qui allait durablement s'imposer depuis le Moyen Âge¹⁵, même si le retour aux textes – évangiles canoniques et apocryphes – infirme définitivement la croyance, ancrée dans la langue et les proverbes des langues européennes¹⁶. Judas est roux parce qu'il est mauvais, les roux ne sauraient être bons puisqu'ils portent au visage la même couleur que Judas. Toujours la poule et l'œuf... Le même mécanisme conduira à *roussifier* Marie-Madeleine, la pécheresse repentie, et à doter les femmes rousses d'une aura sexuée dont se souviendra le XIX^e siècle¹⁷.

pages 49 et 104. On trouve chez Della Porta une réflexion que nous n'avions lue nulle part ailleurs : Énée était roux et il a trahi sa patrie (« Æneas russo colore erat, et suæ patriæ proditor », chap. « Russus color », p. 104).

13. Par exemple, dans *Dieu et les hommes*, *Ceuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, vol. 69, chap. XXXV, p. 437.

14. L'association des deux préjugés a été souvent soulignée, notamment par Jacques Lanzmann dans son autobiographie *Le Têtard*, Paris, Robert Laffont (Le Livre de poche), 1976, p. 7-8 : « Moi, je m'étais toujours senti plus français que juif, mais aussi bien plus rouquin que français et juif. J'étais un rouquin-français-juif de parents divorcés-citadins transplanté-analphabète-et-paysan [...]. À Groutel, j'avais souffert de mes cheveux rouges j'étais un dépigmenté, un poil de brique, un maudit petit rouquin qui avait pris le soleil à travers une passoire. À Melun, j'eus à faire face à ceux qui me reprochaient – et c'était généralement les mêmes –, ma rouquinerie et ma juiverie. »

15. Nombreux sont les auteurs à s'être penchés sur la prétendue rousseur de Judas. À leur tête, Michel Pastoureau dont les travaux sur la couleur sont incontournables. On citera plus particulièrement : « Tous les gauchers sont roux », *Le Genre humain*, n^{os} 16-17 (1988), p. 343-354. Pour plus de références, voir Valérie André, *Réflexions sur la question rousse*, *op. cit.*, p. 50-54.

16. « Barbe de Judas », « bran de judas », « taques de Judas », « broda Judakowska », « Judas color », « roux comme Judas » ...

17. Le temps nous manque pour développer ici les liens entre prostitution et rousseur. On relira à ce propos Valérie André, *Réflexions sur la question rousse*, *op. cit.*, p. 47 sq. Sur la

Retenons enfin un dernier élément, dont il faudra se souvenir. Le christianisme a entretenu chez le fidèle une peur du diable qui, dès le XII^e siècle, se transforme en véritable hantise¹⁸. Les démons, jadis immatériels, se présentent désormais sous la forme d'êtres vivants, Satan s'insinue dans les corps et prend possession des âmes. La frontière entre l'homme et la bête s'estompe, les loups-garous repeuplent les forêts. Lorsqu'il revisite le *Roman de Renart*, vers 1289, Jacquemart Gielée abandonne définitivement l'image de l'aimable coquin des premières branches pour doter le personnage d'une signification allégorique radicalement négative. *Renart le nouvel* est l'incarnation du Mal omnipotent. Or, Renart est roux, *roux comme Judas*, et la rousseur, déjà tenue pour une marque de fausseté, devient un attribut diabolique dont il faut se méfier, à tout prix.

Voilà donc résumée en quelques lignes l'archéologie d'un préjugé dont tous les éléments se trouvent rassemblés à la Renaissance et dont nous avons hérité, *mutatis mutandis*. Seul le caractère olfactif, si souvent convoqué, échappe à une *explication* (à moins qu'on ne le mette en relation avec l'odeur de soufre que devrait répandre le Diable) et à une généalogie convaincantes. Pourtant, comme les autres marques distinctives, il a traversé les siècles sans prendre la moindre ride. L'âge classique n'apportera rien de neuf, l'idée reçue tourne désormais en roue libre. Comment le XVIII^e siècle a-t-il réagi face à cette imagerie du roux? La question est complexe, la réponse ne le sera pas moins.

Depuis quelques dizaines d'années, les recherches sur la couleur se sont multipliées et ont mis en évidence la nécessité de recourir à une approche transdisciplinaire. Tout récemment, la revue *Dix-huitième siècle* consacrait son numéro thématique à « La couleur des Lumières », démontrant de façon convaincante l'omniprésence de la question chromatique dans la vie intellectuelle, culturelle et artistique du temps¹⁹. « À l'âge des Lumières, en lien avec de nouvelles pratiques et de nouveaux usages s'instaure progressivement une véritable culture de la couleur », rappellent Aurélia Gaillard et Catherine Lanoë²⁰, « le 18^e siècle apparaît alors comme le siècle de la couleur »²¹, une « oasis » colorée

rousseur problématique de Marie-Madeleine, on consultera Katherine Roudou, *Le Thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2014, et « Des souvenirs dormant dans cette chevelure... Étude de la chevelure magdaléenne dans la littérature contemporaine », *Studi Francesi*, n° 161 (2010), p. 232-243.

18. À ce propos, on consultera l'excellente étude de Robert Muchembled, *Une histoire du Diable. XII^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2000.

19. « La couleur des Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019).

20. Aurélia Gaillard et Catherine Lanoë, « Couleur(s) sur les Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019), p. 18.

21. Élodie Ripoll, « La couleur dans le roman des Lumières. Enjeux, emplois et évolutions », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019), p. 78. Voir également, de la même auteure, *Penser la couleur*

aux multiples facettes. Les nuanciers s'enrichissent, les teintes se déclinent selon une palette de plus en plus raffinée. Le rouge s'impose comme « la plus belle des couleurs », symbole de l'harmonie parfaite²². Aussi, à l'heure où le bon usage de la raison invite les humains à remettre en question croyances aveugles et superstitions d'un autre âge, s'attendrait-on à rencontrer des discours contrastés sur la signification de la rousseur, perçue comme la fusion du mauvais jaune et du mauvais rouge²³.

La superstition est une « espèce d'enchantement ou de pouvoir magique, que la crainte exerce sur notre âme », se lamente Jaucourt, une « fille malheureuse de l'imagination [qui] emploie pour la frapper, les spectres, les songes et les visions. [...] Ses préjugés sont supérieurs à tous les autres préjugés »²⁴. Il y revient vivement dans l'article « Préjugé » :

Il y a des *préjugés* universels, et pour ainsi dire héréditaires à l'humanité, telle est cette prévention pour les raisons affirmatives. Un homme voit un fait de la nature, il l'attribue à telle cause, parce qu'il aime mieux se tromper que douter. [...] C'est cette maladie de l'entendement qui favorise la superstition et mille erreurs populaires²⁵.

Quelle définition conviendrait mieux pour rendre compte du *délit de rousseur*? Pourtant, on chercherait en vain une quelconque remise en cause du préjugé dans les volumes de l'*Encyclopédie* :

ROUX, couleur d'un rouge pâle, semblable à celle d'une brique à moitié cuite, comme un daim, &c.

ROUSSEUR, s. f. ou *tache de rousseur*, *lentigo*, est une maladie ou difformité de la peau. Cette *rousseur* se dissipe avec le lait virginal, avec l'huile d'amandes douces mêlée avec le cerat [*sic*] ordinaire. Le docteur Quincy emploie aussi ce terme pour signifier une sorte d'éruption qui vient à la peau, surtout aux femmes grosses²⁶.

en littérature. *Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

22. Bernardin de Saint-Pierre, cité par Marco Menin, « La philosophie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019), p. 134.

23. Voir en particulier Michel Pastoureau, « Tous les gauchers sont roux », *art. cit.*

24. Chevalier de Jaucourt, « Superstition » [en ligne], dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* article cité d'après l'*Édition Numérique Collaborative et Critique* [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopédie/article/v15-2250-0/>]. Nous avons choisi de moderniser la ponctuation et l'orthographe des citations présentes dans l'ensemble de cet article. Pour les renvois à l'*Encyclopédie*, nous utilisons désormais l'abréviation *ENCCRE*, traditionnelle pour cette édition numérique.

25. Chevalier de Jaucourt, « Préjugé » [en ligne], *Encyclopédie*, article cité d'après l'*ENCCRE* [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopédie/article/v13-642-0/>].

26. « Roux » et « Rousseur » [en ligne], *Encyclopédie*, articles cités d'après *ENCCRE* [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopédie/article/v14-1437-0/> ; <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopédie/article/v14-1426-0/>].

Peut-être la critique se cache-t-elle ailleurs, comme les collaborateurs de Diderot et d'Alembert nous y ont habitués lorsqu'ils veulent tromper les censeurs? *Que nenni!* Nulle part il n'est fait mention des idées reçues concernant la rousseur, pourtant bien présentes à l'époque. Pour nous en convaincre, reprenons les éditions successives du *Dictionnaire de l'Académie française*. La même définition se trouve reproduite, inchangée, en 1718, 1740, 1762 et 1798:

ROUX, OUSSE. Adjectif. Qui est de couleur entre le jaune et le rouge. *Roux comme une vache. Poil roux. Cheveux roux. Barbe rousse. Perruque rousse.* [...] On dit prov. *Barbe rousse & noirs cheveux ne t'y fie si tu ne veux*, pour dire, qu'il faut se défier de ceux qui ont les cheveux noirs & la barbe rousse. [...]

ROUX. Subst. masc. La couleur rousse. *Il est d'un roux ardent, d'un vilain roux, d'un roux désagréable.*

L'édition de 1798 ajoute cette acception en botanique: «Les Jardiniers appellent Vents-roux, Des vents d'Avril froids et secs, qui font tort aux arbres fruitiers. Voilà sans doute pourquoi on appelle la Lune d'Avril, *La Lune rousse.*»²⁷

Le *Dictionnaire de Trévoux* est plus éloquent; décalque littéral du dictionnaire de Furetière, il mentionne explicitement le lien avec Judas et l'odeur désagréable des personnes rousses:

Roux, Rousse, adj et subst. Couleur jaune un peu ardente, qu'on appelle autrement *poil de Judas. Rufus, rufus color.* Les *roux* et les *rousses* sont sujets à sentir le gousset, le pied de Messager²⁸.

Et de rappeler, à l'article «Rousseur» que les taches du même nom sont familièrement appelées *bran de Judas*²⁹.

C'est le moment de revenir au dieu Seth et aux sacrifices de substitution perpétrés pour le mettre symboliquement à mort et anéantir sa puissance dévastatrice. Dans ce célèbre extrait «De l'esclavage des nègres», au livre XV de *L'Esprit des lois*, Montesquieu écrivait, sans autre commentaire:

Il est si naturel de penser que c'est la couleur qui constitue l'essence de l'humanité, que les peuples d'Asie, qui font les eunuques, privent toujours les noirs du rapport qu'ils ont avec nous d'une façon plus marquée. On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux, qui, chez les Égyptiens, les meilleurs philosophes

27. Académie française, *Dictionnaire* [en ligne], site Internet *Dictionnaire de l'Académie française* [https://www.dictionnaire-academie.fr].

28. *Dictionnaire de Trévoux* [en ligne], édition lorraine, Nancy 1738-1742, site Internet *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)* [https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/menui.php]; et «Roux» dans Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* [...], La Haye, A. et R. Leers, 1690.

29. *Id.*

du monde, étaient d'une si grande conséquence, qu'ils faisaient mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains³⁰.

Inutile de souligner l'antiphrase rhétorique dont use le baron de La Brède pour dénoncer le caractère inhumain de la pratique, l'intérêt est ailleurs. L'auteur ne laisse subsister aucun doute quant à la véracité des faits qu'il rapporte. À l'en croire, dans l'ancienne Égypte, la prévention contre les individus convaincus de délit de rousseur confinerait au génocide! Or notre philosophe n'est pas homme à traiter l'érudition avec désinvolture. Consignée au titre d'*exemplum a contrario*, la cruauté absurde des « meilleurs philosophes du monde » semble être tenue pour argent comptant, et l'extermination systématique des personnes rousses pour pratique avérée.

Voltaire y fait lui aussi une allusion dans *L'Essai sur les mœurs* lorsque sa plume acide stigmatise la barbarie des sacrifices humains, accomplis en liesse pour apaiser les appétits cannibales des dieux que l'on vénère :

Les hommes auraient été trop heureux, s'ils n'avaient été que trompés ; mais le temps, qui tantôt corrompt les usages et tantôt les rectifie, ayant fait couler le sang des animaux sur les autels, des prêtres, bouchers accoutumés au sang, passèrent des animaux aux hommes [...], sous prétexte qu'il fallait donner à Dieu ce qu'on avait de plus cher. [...] C'était un temps où les grands États étaient déjà établis, où la Syrie, la Chaldée, l'Égypte, étaient très florissantes ; et déjà en Égypte, suivant Diodore, on immolait à Osiris les hommes roux ; Plutarque prétend qu'on les brûlait vifs³¹.

Cette fois, l'auteur nous révèle ses sources – les mêmes, d'ailleurs, que celles de Montesquieu qui, comme lui, a puisé chez Plutarque et Diodore de Sicile. Avec tout de même une nuance : l'historien, prudent, se garde d'endosser la responsabilité et la renvoie explicitement à ses illustres devanciers. Les sarcasmes méprisants du patriarche à l'encontre des cultes égyptiens sont bien connus³² et sans doute ajoutait-il foi sans grande peine aux dires de ses aînés, mais le réflexe du savant l'emporte sur l'engagement du croisé. Voltaire le rappelle, *on prétend...* Il fait bien. Le retour aux textes est éloquent. Plutarque comme Diodore parlent de sacrifices animaliers, en aucun cas de

30. Montesquieu, « De l'esclavage des nègres », *De l'esprit des lois*, livre XV, chap. 5, Paris, Garnier / Flammarion, 1995, p. 393. On pourra également consulter le manuscrit original numérisé sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b600037q>].

31. Voltaire, « Des victimes humaines », *Essai sur les mœurs*, Paris, Classiques Garnier, 1963, t. I, XXXVI, p. 126-127.

32. À ce propos, nous renvoyons à notre ouvrage *Le Traité sur la tolérance de Voltaire. Un champion des lumières contre le fanatisme*, Paris, Honoré Champion, 1997. On consultera en outre Raymond Trousson et Jerom Vercruyse (dir.), *Dictionnaire de Voltaire*, Paris, Honoré Champion, 2003, *passim*.

sacrifices humains³³! L'extrapolation est lourde de sens et elle est parvenue jusqu'à nous.

Soucieux de mettre leurs lecteurs en garde contre la barbarie des pratiques religieuses, Montesquieu et Voltaire stigmatisent certes le recours à la mise à mort d'innocents immolés sur l'autel de la bêtise, mais ils ne semblent nullement s'indigner du choix singulier des victimes. Serait-ce parce qu'à leurs yeux, il était « naturel », ou plutôt *évident*, que la rousseur fût considérée comme une tare? C'est en tout cas ce que semble penser Voltaire. Relisons ces quelques vers, extraits d'une méchante *Crépinade* lancée en 1736 contre le pauvre Jean-Baptiste Rousseau, l'une de ses têtes de Turc favorites :

Le diable un jour, se trouvant de loisir,
Dit: « Je voudrais former à mon plaisir
Quelque animal dont l'âme et la figure
Fût à tel point au rebours de nature,
Qu'en le voyant l'esprit le plus bouché
Y reconnût mon portrait tout craché. »
Il dit, et prend une argile ensouffrée,
Des eaux du Styx imbue et pénétrée;
Il en modèle un chef-d'œuvre naissant,
Pétrit son homme, et rit en pétrissant.
D'abord il met sur une tête immonde
Certain poil roux que l'on sent à la ronde;
Ce crin de juif orne un cuir bourgeonné,
Un front d'airain, vrai casque de damné;
Un sourcil blanc cache un œil sombre et louche;
Sous un nez large il tord sa laide bouche.
Satan lui donne un ris sardonien
Qui fait frémir les pauvres gens de bien,
Cou de travers, omoplate en arcade,
Un dos cintré propre à la bastonnade;
Puis il lui souffle un esprit imposteur,
Traître et rampant, satirique et flatteur.
Rien n'épargnait: il vous remplit la bête
De fiel au cœur, et de vent dans la tête³⁴.

33. Pour une analyse complète des sources de Montesquieu et Voltaire, on relira Valérie André, *Réflexions sur la question rousse, op. cit.*, p. 14-20. Seul Manéthon parle de sacrifices humains. Les historiens sont très divisés sur l'existence de cette pratique rituelle. Voir Jean Yoyotte, « Héra d'Héliopolis et le sacrifice humain », *École pratique des hautes études – section des sciences religieuses. Annuaire*, t. 89 (1980), p. 31-102.

34. Voltaire, « La Crépinade », *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, vol. 16, p. 327-328.

Aucun détail ne manque au tableau, tous les éléments du préjugé se voient rimés par Voltaire qui, l'ironie est plaisante, rejoint la cohorte des physiognomonistes et des chrétiens accusateurs. Pouvait-on imaginer pire caricature? On croirait relire cette fameuse épigramme de Martial, qui nous retiendra plus loin : « *Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine læsus, rem magnam præstas, Zoile, si bonus es*³⁵ ». Créature diabolique, notre homme est contrefait, il affiche une laideur qui trahit la noirceur de son âme, il sent mauvais et la couleur de ses cheveux lui donne des allures de traître juif. Judas n'est jamais bien loin. François Moureau l'a démontré dans son édition critique, c'est bien à lui que pense Voltaire lorsqu'il s'en prend à ce Rousseau-*rufus*, si souvent maltraité dans sa correspondance³⁶. Le philosophe y revient ailleurs, nous engageant à penser qu'à ses yeux, les individus couleur carotte sont définitivement de bien mauvais sujets. Prenons le chant XVIII de la célèbre *Pucelle d'Orléans*, épopée satirique où le philosophe traite Jeanne la bonne Lorraine avec assez peu de déférence. Lorsque la chevalière et le roi Charles rencontrent une bande de chevaliers félons, Voltaire répète les mêmes insultes, tournées dans de nouveaux décasyllabes :

Nul malandrin n'eut l'air plus malhonnête ;
 Sa barbe torse ombrage un long menton ;
 Ses yeux tournés, plus menteurs que sa bouche,
 Portent en bas un regard double et louche ;
 Ses sourcils roux, mélangés et retors,
 Semblent loger la fraude et l'imposture ;
 Sur son front large est l'audace et l'injure,
 L'oubli des lois, le mépris des remords ;
 Sa bouche écume, et sa dent toujours grince.
 Le sycophante, à l'aspect de son prince,
 Affecte un air humble, dévot, contrit,
 Baisse les yeux, compose et radoucit
 Les traits hagards de son affreux visage.
 Tel est un dogue au regard impudent,
 Au gosier rauque, affamé de carnage,
 Il voit son maître, il rampe doucement,
 Lèche ses mains, le flatte en son langage,
 Et pour du pain devient un vrai mouton
 Ou tel encore on nous peint le démon,
 Qui, s'échappant des gouffres du Tartare,
 Cache sa queue et sa griffe barbare [...]³⁷.

35. Martial, *Epigrammata*, XII, 54, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1911, t. 2, p. 257 : « Le poil rouge et la face noire, avec ta jambe trop courte et ton œil chassieux, tu accompliras un réel exploit, Zoïle, si tu parviens à être un homme bon » ; nous traduisons.

36. François Moureau, introduction à « La Crépinade » dans Voltaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 320.

37. Voltaire, « Chant XVIII », *La Pucelle d'Orléans*, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 1970, vol. 7, p. 535.

Flagorneur, hypocrite, tartufe, diable en un mot, le méchant Frélon, puisque c'est là le nom du triste sire, a tout pour plaire. Et Voltaire d'écornifler son ennemi de toujours, le journaliste Élie Fréron, à peine déguisé derrière cette désignation transparente³⁸, et accablé des mêmes qualificatifs que Jean-Baptiste Rousseau. Arouet serait donc atteint de roussophobie, comme beaucoup d'autres avant et après lui ! Est-il en cela représentatif du siècle qui porte aujourd'hui son nom ? Pour tenter de répondre plus précisément à cette interrogation, nous nous sommes livrée à un examen minutieux de la production imprimée du XVIII^e siècle, envisagée jusqu'ici dans une perspective beaucoup plus large.

Outre les références issues de nos précédentes recherches, nous avons opéré un dépouillement systématique des œuvres numérisées sur Gallica et Google books, croisées avec les occurrences issues de la base de données Frantext, à chaque fois resituées dans leur contexte. Les termes et expressions recherchés, tous hyponymes du *rouge*, sont : *roux*, *rousse*, *rousseur*, *rousseau*, *fauve*, *vermillon*, *cheveux rouges*, *écarlate*, *couleur de feu*³⁹. Si nous pensons avec Élodie Ripoll que les résultats obtenus ne sauraient passer pour définitifs et doivent être maniés avec prudence – « l'approche statistique reste [...] délicate à manier en littérature, et "fournit [seulement] des données, nullement une interprétation"⁴⁰ » –, ils confirment néanmoins nos premières impressions de lecture. Omniprésente dans la littérature du XIX^e siècle – médicale, scientifique, littéraire ou artistique –, la rousseur est assez peu convoquée dans les sources imprimées du siècle des Lumières⁴¹. On retrouve néanmoins l'ensemble des caractéristiques relevées dans ce qui précède, répondant au discours doxique véhiculé depuis l'Antiquité. Nous nous arrêtons sur quelques aspects qui nous semblent mériter un commentaire.

Laissons de côté les récits de voyage, où les auteurs recensent avec le plus grand étonnement le goût de certains peuples pour une rousseur obtenue à force de teintures et d'artifices cosmétiques, et tournons-nous vers le discours (pseudo- et para-) médical. On ne compte plus les recettes miraculeuses, consignées pour

38. Le jeu de mots évident avec le nom de l'insecte, le *frélon*, est repris par Voltaire dans plusieurs de ses œuvres, en particulier dans *Le Café ou l'Écossaise*. Il était connu de tous ses lecteurs.

39. L'adjectif *rouquin*, très fréquent aujourd'hui, n'est attesté en français qu'à partir de 1845.

40. Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, op. cit., p. 280. Notons que dans les recensements effectués pour son article sur « La couleur dans le roman des lumières » (art. cit.), Ripoll n'a pas intégré les désignations du *roux* dans les termes systématiquement recherchés (p. 80). Elle en recense néanmoins quelques occurrences.

41. À titre anecdotique, on signalera que sur les 701 textes du corpus classique 1700-1799, Frantext recense 95 occurrences du mot *roux*, et 47 du mot *rousse*. Pour la période suivante, 1800-1899, le corpus compte 1151 textes. On y rencontre 2417 fois l'adjectif *roux* et 1419 fois l'adjectif *rousse*. Tous les exemples ne sont pas significatifs, mais ils sont représentatifs de la fréquence différentielle des lexèmes d'un siècle à l'autre.

faire disparaître les disgracieuses éphélides, qui font le malheur des belles dames, et dissimuler une pilosité par trop rougeoyante.

Quant à la rousseur, explique sérieusement le *Médecin des dames* dans un chapitre listant « les précautions à prendre contre les difformités », c'est un inconvénient auquel on pourrait remédier en [...] rasant [les cheveux] jusqu'à ce qu'on aperçoive un changement de couleur. On conseille encore de frotter la tête avec du jus d'oignon blanc, ou de faire usage d'un peigne de plomb, etc⁴².

Le ridicule consommé des remèdes proposés a de quoi surprendre sous la plume d'authentiques hommes de science. Aussi les trouve-t-on parfois moqués par les satiristes qui ne résistent pas au plaisir de la pasquinade. Claude-François-Xavier Mercier, le secrétaire du chevalier de Jaucourt, mieux connu sous le nom de Mercier de Compiègne, ne s'en prive guère dans son scatologique *Éloge du pet*, paru en 1798. C'est au « cit. Quinq. . . » – probablement Antoine Quinquet, l'inventeur de la lampe à huile – qu'il attribue cette formidable découverte, l'« esprit de pet [serait miraculeux] pour enlever les taches de rousseur » :

Il s'imagina que quelques gouttes de ce résultat pourraient enlever les taches de rousseur de la peau. Il en essaya le lendemain sur le visage de plusieurs jolies haren-gères du marché aux poirées, qui toutes perdirent sur le champ ces vilaines taches, et virent avec tout le plaisir qu'on peut s'imaginer, leur teint blanchir à vue d'œil⁴³.

La galéjade est plaisante mais ne doit pas occulter les doctes affirmations des traités d'obstétrique. On le sait, le XVIII^e siècle constitue un moment essentiel dans l'histoire de la médecine gynécologique et de la science des accouchements⁴⁴. Longtemps confiés aux bons soins des matrones de village, les accouchements font progressivement l'objet d'études scientifiques dignes de ce nom et tendent à être enfin pratiqués par des sages-femmes formées à la science obstétrique. Parmi elles, Angélique le Boursier du Coudray fait figure de pionnière. Son nom reste attaché à l'apprentissage pédagogique de l'art de l'enfantement⁴⁵. Dans son célèbre *Abrégé de l'art des accouchements*, elle admoneste : « On préfère les nourrices qui ont les cheveux noirs ou châ-tains, à celles qui les ont blonds ou roux. Ces dernières ayant pour l'ordinaire

42. Jean Goulin et Anselme Jourdain, *Le Médecin des dames, ou l'art de les conserver en santé* [...], Paris, Chez Vincent, 1771, p. 279.

43. Mercier de Compiègne, *Éloge du pet, dissertation historique, anatomique, philosophique sur son origine, son antiquité, ses vertus*, Paris, s. éd., 1798, p. 86.

44. Sur cette question, on renverra aux travaux de Jacques Gélis (e.g. *La Sage-femme ou le médecin: une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988) et Adeline Gargam (e.g. « L'obstétrique au XVIII^e siècle: un territoire de femmes convoité par les hommes », dans *Femmes et sciences*, Paris, Association Femmes et sciences, 2012, p. 73-90).

45. Voir Adeline Gargam, « Le Boursier du Coudray, Angélique », dans Valérie André et Huguette Krief (dir.), *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 694-696.

une odeur désagréable⁴⁶. » Elle rejoint ici Guillaume Mauquest de la Motte, médecin accoucheur réputé sous le règne de Louis XIV, dont le traité des accouchements faisait autorité. S'efforçant de conseiller les futurs parents dans le choix des nourrices, il prescrit :

Pour la couleur des cheveux, le brun, le châtain, le blond cendré, sont des couleurs à souhaiter; on ne peut pas en dire autant de la couleur rousse, et de celles qui sont très blondes, ni de celles qui sont d'un noir de jais, elles sont non seulement sujettes à rendre une mauvaise odeur, mais aussi à des incommodités qui ne peuvent être connues que des personnes qui couchent avec elles, et ces incommodités ne peuvent manquer d'altérer la constitution de l'enfant, et de porter un grand préjudice à sa santé⁴⁷.

Au rang des incommodités « avouables » qui frappent les femmes rousses, celle de faire tourner le vin quand elles s'en approchent en période de menstruations... André Levret, obstétricien de Marie-Josèphe de Saxe, la mère du futur Louis XVI, ira encore plus loin lorsqu'il prononcera l'ostracisation radicale des nourrices rousses – « il n'y a qu'une voix sur ce fait » – qui ont le lait « comme plombé et communément puant »⁴⁸ ! Il n'y avait pas un long chemin à franchir pour affirmer la dangerosité de ces malheureuses qui « nuisent encore aux enfants par leur haleine, et souvent par l'odeur des aisselles »⁴⁹. Qu'elles se rassurent, les hommes sont logés à la même enseigne : « Si la transpiration des personnes rousses est chargée d'un principe odorant très pénétrant, c'est surtout dans la transpiration des aisselles que ce principe se développe davantage. Les Anciens comparaient son odeur à celle du bouc⁵⁰. »

D'autres praticiens étendent leurs considérations sur les rousseaux à l'ensemble de l'espèce, sans distinction de genre ni de profession. Nicolas Andry de Boisregard, le « Docteur vermineux »⁵¹, s'intéresse à eux de très loin dans

46. Angélique Le Boursier du Coudray, *Abrégé de l'art des accouchements, dans lequel on donne les préceptes nécessaires pour le mettre heureusement en pratique*, Paris, Veuve Delaguette, 1759, p. 177.

47. Guillaume Mauquest de la Motte, *Traité complet des accouchements naturels, non naturels, et contre nature, expliqué dans un grand nombre d'observations et de réflexions sur l'art d'accoucher*, Paris, d'Houry, 1765, t. 2, p. 1336-1337. Sur Mauquest de la Motte, on consultera Jacques Gélis, *Accoucheur de campagne sous le Roi-Soleil: le traité d'accouchement de G. Mauquest de La Motte*, Paris, Imago, 1989.

48. André Levret, *Essai sur l'abus des règles générales et contre les préjugés qui s'opposent aux progrès de l'art des accouchemens* [...], Paris, Prault, 1766, p. 279.

49. Henri-Gabriel Duchesne, *Dictionnaire de l'industrie ou collection raisonnée des procédés utiles dans les sciences et les arts* [...], Paris, Poignée, Volland, Billois, an IX (3^e éd.), p. 417.

50. « Aisselles », dans Collectif, *Encyclopédie méthodique. Médecine* [...], Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1787, t. 1, p. 593.

51. Considéré comme le père de la parasitologie, il s'était fait connaître comme le spécialiste par ses travaux sur les vers parasites de l'homme, ce qui lui avait valu ce plaisant sobriquet.

son traité de *L'Orthopédie*, composé à l'âge de quatre-vingts ans. Créateur de ce néologisme appelé à désigner la spécialité médicale que nous connaissons aujourd'hui, Andry s'en prend aux travaux de Claude Quillet – *La Callipédie ou l'art d'avoir de beaux enfants*, publié en 1665 –, composés en néo-latin et encore inédits en français à l'heure où notre auteur les consulte et les cite⁵². Pour le savant poète, qui sera souvent lu et commenté au XVIII^e siècle, les astres ont une influence déterminante sur le caractère des enfants à venir :

L'aspect du lion rend les cheveux roux, les yeux féroces, les membres démesurément longs. M. Quillet avertit ici qu'il a eu le malheur de naître sous cet astre, et qu'il a bien de la peine à se défendre des malignes influences d'une telle constellation ; ce qu'il y a de certain c'était qu'il était l'homme le plus laid de son temps.

S'il prend ses distances avec les élucubrations de son confrère, Andry semble partager le jugement esthétique de ses contemporains sur le physique prétendument ingrat des rouquins⁵³. Tout le monde cependant n'est pas aussi sceptique. L'auteur anonyme du traité *De la propagation du genre humain* prononce les mêmes oracles avec une candeur désarmante. On apprend que les enfants nés sous le signe du taureau auront les « narines longues et trop ouvertes », « de grands yeux noirs louches, un front désagréable, les cheveux roux, les sourcils noirs », etc. Quant à « l'affreux scorpion », il sera lui aussi « défiguré par ses membres » et affublé de cheveux roux. Les enfants nés sous ce signe seront « curieux, calomniateurs, méchants, bâtards, espions, traîtres, empoisonneurs »⁵⁴. Plus intéressant que cet horoscope désopilant, l'avis liminaire qui figure en tête de l'ouvrage mérite qu'on s'y attarde :

Nous nous attendons, néanmoins, à beaucoup de critiques, surtout pour ce qui concerne l'astrologie judiciaire ou l'influence des astres sur nos corps et sur nos facultés intellectuelles. On nous accusera de faire rétrograder les lumières de trois ou quatre cents ans, en renouvelant des rêveries auxquelles on ne croit plus depuis bien des siècles. Comme la réponse à ces graves objections se trouve dans notre ouvrage même, nous y renvoyons les aristarques qui se flatteront le plus de nous embarrasser ; et nous leurs [*sic*] dirons seulement ici, de vouloir bien se rappeler qu'il est de l'essence des temps éclairés de laisser à chacun la liberté de ses opinions⁵⁵.

52. Le poème de Quillet, *Calvidii Leti Callipaedia, seu de Pulchrae prolis habendae ratione*, sera traduit pour la première fois en français en 1749 par Charles-Philippe Monthenault d'Egley sous le titre *La Callipédie* [...].

53. Claude Quillet, cité en français par Nicolas Andry de Boisregard, « Préface », *L'Orthopédie, ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps* [...], Bruxelles, Fricx, 1743, p. LV.

54. Collectif, *De la propagation du genre humain, ou Manuel indispensable pour ceux qui veulent avoir de beaux enfants, de l'un ou l'autre sexe*, Paris, Prudhomme, 1798, p. 36 et p. 71-72.

55. *Ibid.*, p. IX-X.

Faut-il rappeler que lorsque ce texte paraît, en plein Directoire, les adversaires des Lumières ont gagné du terrain ? Les idéologues ont fort à faire pour contrer les courants illuministes dont l'influence est particulièrement sensible en cette période charnière. La physiognomonie, quelque peu passée de mode depuis la période classique, n'avait pas dit son dernier mot. Certes, elle n'avait plus la cote, comme aux temps de Della Porta, mais elle avait continué à prodiguer ses conseils à travers la réédition des Anciens et de leurs continuateurs, comme Jean Belot, curé de Milmonts, adepte de pratiques divinatoires, de sciences occultes et de *physionomie*. Bien sûr, depuis Della Porta, on essayait de débarrasser la pseudo-science de son héritage oriental, tourné vers la magie, pour la ramener à plus de sérieux. De Buffon à Jaucourt, on condamne sans appel ces raisonnements « destitué[s] de tout fondement⁵⁶ ». Il n'empêche, la tentation est grande, et même les auteurs les plus érudits cèdent aux sirènes de la science des caractères. Quelles que soient leurs prétentions à l'objectivité, les œuvres de Dom Pernety, *l'illuminé de Berlin*, puis *d'Avignon*, renouent avec des antiennes bien connues :

Il y a encore une nuance de jaune, qui participe du rouge. C'est une couleur proprement rousse, ou d'un jaune ardent. On s'est défié dans tous les temps de ceux qui ont les cheveux et la peau teints de cette couleur. Serait-ce par ce que leur bile s'échauffe aisément, et que quand la bile est ardente et échauffée on est capable de se livrer aux plus grands excès ? Ou parce que tous les Anciens ont dit que les rousseaux étaient presque toujours des fourbes et des méchants ? On dit aujourd'hui, et le proverbe n'est pas nouveau, que ceux qui ont les cheveux roux sont tout méchants ou tout bons [...].

Et de reprendre ailleurs :

Les personnes rousses sont ordinairement de ce tempérament mais poussé à son plus haut degré. On ne doit donc pas s'étonner de les voir malignes, méchantes, fourbes, rusées, intrigantes, parlant et se mêlant de tout. Martial [...] dit qu'un certain Zoïle avait les cheveux roux, la barbe noire, qu'il était borgne et boiteux ; que ce serait donc un grand hasard s'il avait le cœur bon⁵⁷.

Cinq ans plus tard, les Français découvriront en version française *l'Essai sur la physiognomonie* de Lavater, qui allait laisser son empreinte sur tout le XIX^e siècle. Sans surprise, les roux y sont présentés comme « souverainement bons, ou souverainement méchants⁵⁸ ».

56. « Physiognomie » [en ligne], *Encyclopédie*, article cité d'après ENCCRE [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v12-1370-1/>].

57. Antoine-Joseph Pernety, *La Connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, Berlin, Decker, 1776, t. 1, p. 176-177 et p. 82.

58. Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, s. éd., 1786, t. 3, p. 340.

Terminons notre enquête en revenant à la littérature. Si les personnages roux sont légion dans la production du XIX^e siècle⁵⁹, force est de constater qu'ils sont relativement peu présents au siècle des Lumières. Lorsqu'ils font une rapide apparition sous la plume des auteurs, ils répondent en tout point au stéréotype et frôlent la caricature.

De tradition orale et populaire, les contes, repris au XVIII^e siècle, parfois réécrits et rassemblés dans le monumental *Cabinet des fées*, les convoquent volontiers lorsqu'il s'agit de dépeindre un personnage négatif ou, au contraire, un joli prince défiguré par un mauvais sort. Catherine de Lintot décrit ainsi le prince Sincer, héros du conte éponyme republié dans le *Nouveau cabinet des fées*. Le malheureux jeune homme, victime d'une fée jalouse et malfaisante, est condamné à ne pouvoir « être égalé en laideur par qui que ce fût au monde », jusqu'à ce qu'une princesse ne tombe amoureuse de lui malgré son physique repoussant :

Ce petit homme avait trois pieds de haut ; sa tête plate et fort large était ornée de grands cheveux roux ; ses yeux étaient enfoncés et si peu ouverts, qu'on ne les aurait jamais distingués sans le rouge éclatant dont ils étaient bordés ; son nez était long et pointu, ses joues pendaient jusque sur sa poitrine, et sa bouche et son menton étaient garnis d'une barbe rousse, longue et touffue. Son corps tout contrefait n'était soutenu que d'une jambe sur laquelle il était posé comme sur un pivot [...] ⁶⁰.

Heureusement pour lui, l'enchantement n'aura qu'un temps et l'amour de la princesse Aimée lui rendra tous ses attraits. Il n'en va pas de même pour ceux et celles qui, à l'image de la duchesse Grognon, sont affublés d'une rousseur congénitale, en parfait accord avec leur caractère :

Il y avait dans cette même cour une vieille fille fort riche, appelée la duchesse Grognon, qui était affreuse de tout point : ses cheveux étaient d'un roux couleur de feu ; elle avait le visage épouvantablement gros et couvert de boutons ; de deux yeux qu'elle avait eus autrefois, il ne lui en restait qu'un chassieux ; sa bouche était si grande, qu'on eût dit qu'elle voulait manger tout le monde ; mais, comme elle n'avait point de dents, on ne la craignait pas ; elle était bossue devant et derrière, et boiteuse des deux côtés. Ces sortes de monstres portent envie à toutes les belles personnes : elle haïssait mortellement Gracieuse, et se retira de la cour pour n'en entendre plus dire du bien ⁶¹.

Le fils de la fée Noirjarbarbe n'est pas plus gracieux, dans *Le Prince des Aigues Marines*, conte de Louise Levesque, publié en 1744 :

59. Nous renvoyons sur ce point à nos ouvrages déjà cités.

60. « Le Prince Sincer », dans Louis Batissier (dir.), *Le Nouveau Cabinet des fées*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, t. 14, p. 320.

61. Marie-Catherine d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », dans Collectif, *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Genève, Barde, Manget et C^{ie}, 1785, t. 2, p. 6. Composés au XVII^e siècle, les contes de madame d'Aulnoy connurent un énorme succès au XVIII^e, attesté par le nombre de rééditions dont ils ont fait l'objet.

Il était encore mille fois plus méchant que sa mère. C'était un monstre. Il était nain ; une bosse par devant, une autre par derrière le rendaient encore plus difforme. Ses yeux étaient petits, enfoncés et bordés de rouge. Son nez camus laissait voir jusqu'au fond de son cerveau, ses cheveux roux et plats couvraient son front ridé et plein de bosses et de cicatrices. Sa bouche large n'avait plus qu'un reste de dents pourries ; ses lèvres pâles couvraient la moitié de son menton. Ses jambes étaient torses et son cœur était encore mille fois plus horrible que sa figure⁶².

Martial l'avait bien dit, impossible d'être un homme bon lorsqu'on est frappé de tant de tares physiques qui reflètent le vrai visage de notre âme... Roux, le diable boiteux d'Alain-René Lesage⁶³, roux, les méchants Yahoos des *Voyages de Gulliver*⁶⁴, roux le bouillant Biscayen de *Gil Blas de Santillane*⁶⁵, roux encore l'infâme Talbot qui torture la pauvre Pauliska chez Révéroni Saint-Cyr⁶⁶, rousse enfin, la jeune donzelle convoquée au château de Silling pour réveiller les ardeurs fatiguées des libertins sadiens :

Peu après, continua Duclos, nous vîmes arriver au sérail une fille d'environ trente ans, assez jolie, mais rousse comme Judas. [...] À peine furent-ils dans la même chambre que la fille se mit toute nue et nous montra un corps fort blanc et très potelé. « Allons, saute, saute ! lui dit le financier, échauffe-toi, tu sais très bien que je veux qu'on sue ». Et voilà la rousse à cabrioler, à courir par la chambre, à sauter comme une jeune chèvre, et notre homme à l'examiner en se branlant, et tout cela sans que je puisse deviner encore le but de l'aventure. Quand la créature fut en nage, elle s'approcha du libertin, leva un bras et lui fit sentir son aisselle dont la sueur dégouttait de tous les poils. « Ah ! c'est cela, c'est cela ! dit notre homme en flairant avec ardeur ce bras tout gluant sous son nez, quelle odeur, comme elle me ravit ! » Puis s'agenouillant devant elle, il la sentit et la respira de même dans l'intérieur du vagin et au trou du cul ; mais il revenait toujours aux aisselles, soit que cette partie le flattât davantage, soit qu'il y trouvât plus de fumet ; c'était toujours là que sa bouche et son nez se reportaient avec le plus d'empressement. [...] Et il fallait, dit l'évêque, que cette créature fût absolument rousse ? – Absolument, dit Duclos. Ces femmes-là, vous ne l'ignorez point, monseigneur, ont dans cette partie un fumet infiniment plus violent, et le sens de l'odorat était sans doute celui qui, une fois picoté par des choses fortes, réveillait le mieux dans lui les organes du plaisir⁶⁷.

62. Louise Levesque, *Le Prince des Aigues Marines et le prince invisible*. Contes, Paris, Coustelier, 1744, p. 97-98.

63. Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris, Mouton, 1970, p. 88.

64. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Edinburgh, The Nonesuch Press, 1968, p. 260-261.

65. Alain-René Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Garnier, 1955, t. 1, p. 98-99.

66. Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne*, Paris, Desjonquères, 1991, p. 89 et p. 90 *passim*.

67. Donatien Alphonse François de Sade, « Première partie : 5^e journée », *Les Cent-Vingt Journées de Sodome*, Œuvres, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1990, p. 128-129.

Les exemples parlent d'eux-mêmes, on chercherait en vain une image flattée ou valorisante des individus aux cheveux rouges. Les femmes surtout semblent déplaire lorsqu'elles présentent une toison flamboyante. La chose a de quoi surprendre lorsqu'on sait l'extraordinaire pouvoir de séduction qu'elles exerceront sur les mâles du siècle suivant. Certes, on leur reprochera alors, comme Zola, d'être des femmes fatales, l'incarnation de la « chair centrale » destinée à corrompre les sages époux comme les jeunes béjaunes, à liquéfier tout ce qu'elles approchent avec leur « odeur mure de femme faite »⁶⁸, elles n'en demeureront pas moins des objets de désir dont la beauté est rarement remise en question⁶⁹. Autres temps, autres mœurs, les rousses déplaisent ici, quels que soient leur rang, leur origine sociale et leur fortune. Et cela déjà au XVII^e siècle. À en croire la comtesse de Boigne, Marie de Rohan, duchesse de Chevreuse, que l'Histoire a célébrée pour son rôle capital dans les intrigues de la Cour du Grand Siècle, aurait très mal vécu d'avoir hérité de ces allèles récessifs sur le chromosome 16 :

Madame de Chevreuse répugnait à montrer son effroyable changement à une personne qui ne l'avait pas revue depuis les temps de sa brillante prospérité. En outre de l'exil, Madame de Chevreuse avait un chagrin qui avait empoisonné sa vie. Elle était horriblement rousse ; elle était persuadée que personne ne s'en doutait, et c'était une constante préoccupation, tellement que, deux heures avant sa mort, ses cheveux ayant un peu crû pendant sa dernière maladie, elle se fit raser et ordonna qu'on jetât les cheveux au feu devant elle pour qu'il n'en restât aucune trace. Ses enfants ayant l'indiscrétion d'avoir des cheveux d'un rouge ardent, elle les avait pris en horreur et ne pouvait les envisager⁷⁰.

C'est dire combien il devait être difficile d'assumer ce particularisme aujourd'hui tellement recherché par les femmes, du moins de façon artificielle.

Malgré son patronyme, Rousseau partage les antipathies de son siècle et porte sur les rousses un regard sans concession. Découvrant les charmes des jeunes savoyardes, il retrace le portrait de ses jeunes écolières. Toutes lui plaisent... Toutes, sauf une :

La sœur, madame de Charly, la plus belle femme de Chambéry, n'apprenait plus la musique, mais elle la faisait apprendre à sa fille, toute jeune encore, mais dont

68. Voir notre article « Nana: Blonde Vénus ou diable roux? », *Cahiers des paralittératures*, vol. 9 (2005), p. 137-155. C'est dans l'*Ebauche* de *Nana* que Zola utilise cette expression de « chair centrale » ; cf. *Étude sur Nana, Les Rougon-Macquart* [...], édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (La Pléiade), t. 2, 1961.

69. Cf. Valérie André, *Réflexions sur la question rousse*, op. cit., chap. II, « Nana et ses sœurs », *passim*.

70. Éléonore-Adèle d'Osmond [comtesse de Boigne], *Récits d'une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond, publié intégralement d'après le manuscrit original*, Paris, Émile-Paul frères, 1921, t. 1, p. 241-242.

la beauté naissante eût promis d'égaliser celle de sa mère, si malheureusement elle n'eût été un peu rousse.

De retour de voyage, «Petit» comprend rapidement que «Maman» n'a pas tardé à le remplacer. Dans le lit de madame de Warens, c'est le Vaudois Witzenried qui a désormais sa place. On comprend la déconvenue de Jean-Jacques, supplanté par un garçon perruquier, «grand fade blondin» aux goûts pour le moins discutables :

À la possession d'une femme pleine de charmes, il ajouta le ragoût d'une femme de chambre vieille, rousse, édentée, dont maman avait la patience d'endurer le dégoûtant service, quoiqu'elle lui fit mal au cœur⁷¹.

Les choses commencent-elles à changer au tournant des Lumières? Le témoignage de Louis-Sébastien Mercier est trop isolé pour nous permettre de souscrire aussi rapidement à une telle hypothèse. Ne résistons pas, cependant, au plaisir de citer ce rapide extrait qui semble aller dans ce sens :

C'est à table, c'est à la clarté des bougies que les femmes aiment à se montrer. Toutes ont aujourd'hui les cheveux de la même couleur. On fut indécis longtemps sur le choix des brunes et des blondes : on mit d'accord ces rivales en préférant les rousses. Les femmes affectent cette ardente couleur en usant d'une poudre qui leur en donne le teint et les cheveux⁷².

On remarquera toutefois que la couleur prisée par les dames dont nous parle Mercier relève de l'artifice et n'a pas grand-chose à voir avec la roussure naturelle. Cyrano de Bergerac avait essayé, pourtant, de leur rendre hommage, plusieurs dizaines d'années plus tôt :

Madame, Je sais bien que nous vivons dans un pays où les sentiments du vulgaire sont si déraisonnables que la couleur rousse, dont les plus belles chevelures sont honorées, ne reçoit que beaucoup de mépris ; mais je sais bien aussi que ces stupides, qui ne sont animés que de l'écume des âmes raisonnables, ne sauraient juger comme il faut des choses excellentes, à cause de la distance qui se trouve entre la bassesse de leur esprit et la sublimité des ouvrages dont ils portent jugement sans les connaître [...]⁷³.

71. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, s. l., Imprimerie nationale éditions, 1995, première partie, livre 5, p. 392 et livre 6, p. 489.

72. Louis-Sébastien Mercier, chap. DXCIII «Table», dans *Tableau de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, vols. 7-8, p. 294-295. Nous remercions Aurélia Gaillard de nous avoir communiqué cette référence.

73. Savinien de Cyrano de Bergerac, «Pour une dame rousse», *Œuvres complètes*, II, *Lettres, Entretiens pointus, Mazarinades*, textes établis et commentés par Luciano Erba pour les *Lettres* et les *Entretiens pointus* et par Hubert Carrier pour les *Mazarinades*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 92.

Les *sentiments du vulgaire* sont hélas souvent plus tenaces que les enseignements du sens commun. Impitoyable pourfendeur des superstitions en tout genre, Laurent Bordelon comptait le préjugé contre les roux au nombre des « imaginations extravagantes de monsieur Oufle⁷⁴ ». Il est pour ainsi dire le seul écrivain que nous ayons rencontré à avoir explicitement dénoncé l'absurdité de telles idées reçues aux fondements prétendument scientifiques. Ses *Coudées franches* font dissonance dans le chœur d'imprécations accusatrices et de jugements déplacés :

Avoir les cheveux roux, la barbe noire, faute d'un œil et être boiteux, mauvais présage! C'est Martial qui le dit. [...] Je m'étonne comment les rousseaux, les borgnes et les boiteux ne font pas leurs efforts pour détruire tous les Martials du monde. [...] Quoi! Il ne sera pas possible d'être honnête homme, à cause qu'on aura faute d'un œil, une jambe plus courte que l'autre, une barbe noire et es cheveux roux! cela s'appelle faire un conte borgne, clocher devant les boiteux, faire barbe de foire à Dieu, et discourir comme un chienpot la perruque, (voilà du bas; il convient au ridicule du sujet, ce sujet ne mérite pas de plus beaux termes; employons-en pourtant de plus supportables en faveur de ceux qui liront) le soleil est roux, l'or est roux, la fameuse Toison était rousse, Adam était rousseau, le roux est une marque de tempérament de feu, un symbole d'ardeur; [...] Voilà assurément de bons physiciens! J'ai remarqué souvent que certains dictons injurieux font la plus grande pitié du monde, quand on les approfondit; cependant ils se répandent et passent pour autant de maximes, que qui que ce soit ne s'avise de rejeter. Un rousseau a été un scélérat, un traître: donc tous les rousseaux sont des traîtres et des scélérats. Belle conséquence! Voilà pourtant comme on raisonne d'ordinaire. Allez, prophètes de malheur, prédiseurs à outrance; quand il s'agit de bons raisonnements, vous n'avez qu'à vous en torcher les barbes, vous n'y connaissez rien. [...] Qui aurait jamais cru qu'une certaine couleur de poil, un œil sein (*sic*), une jambe bien faite eussent été absolument nécessaires pour être humble, chaste, doux, fidèle, juste, patient, sobre, charitable, pour arriver à la perfection⁷⁵.

C'était en 1712! Pratiquement plus personne après lui, hélas, ne relèvera l'incongruité des discours proférés contre les personnes rousses. Le rationalisme des Lumières n'a pas atteint le berceau des rousseaux, les sentences proverbiales ont remplacé le jugement des intellectuels dont le silence assourdissant a, en quelque sorte, légitimé les enseignements catégoriques de la tradition. La discrimination devait probablement paraître dérisoire et, d'une certaine manière, tellement méritée... Le XIX^e siècle allait hériter d'une « mythologie du roux » accomplie et jamais démentie dont nos sociétés judéo-chrétiennes gardent encore les traces indélébiles. Aux blogs anti-roux qui fleurissent sur les

74. Laurent Bordelon, *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* [...], Amsterdam, Roger, Humbert [...], 1710, t. I, p. 164.

75. Laurent Bordelon, *Les Coudées franches*, Paris, Prault, 1712, p. 45-50.

réseaux sociaux s'opposent désormais les annuels *redheads days*⁷⁶. La rousseur est devenue *tendance* mais demeure un symbole d'altérité ambivalente dont les plus jeunes font encore les frais. Être roux, au XVIII^e siècle, comme de tous temps dans les sociétés occidentales, c'était porter sur le visage la marque souvent si douloureuse de la marginalité.

Références

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire* [en ligne], site Internet *Dictionnaire de l'Académie française* [<https://www.dictionnaire-academie.fr>].
- ANDRÉ, Valérie, *La Rousseur infamante*, Bruxelles, Éditions de l'Académie (Académie en poche), 2014.
- , *Réflexions sur la question rousse*, Paris, Tallandier, 2007.
- , «Nana: Blonde Vénus ou diable roux?», *Cahiers des paralittératures*, vol. 9 (2005), p. 137-155.
- , *Le Traité sur la tolérance de Voltaire. Un champion des lumières contre le fanatisme*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- ANDRY DE BOISREGARD, Nicolas, *L'Orthopédie, ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps [...]*, Bruxelles, Fricx, 1743.
- BATISSIER, Louis (dir.), *Le Nouveau Cabinet des fées*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, t. 14.
- BORDELON, Laurent, *Les Coudées franches*, Paris, Prault, 1712.
- , *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle [...]*, Amsterdam, Roger, Humbert [...], 1710, t. 1.
- BYL, Simon, «Hippocrate et l'ambivalence», *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 81, n° 1 (2003), p. 11-37.
- , *Recherches sur les grands traits biologiques d'Aristote: sources écrites et préjugés*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980.
- COLLECTIF, *De la propagation du genre humain, ou Manuel indispensable pour ceux qui veulent avoir de beaux enfants, de l'un ou l'autre sexe*, Paris, Prudhomme, 1798.
- , *Dictionnaire de Trévoux* [en ligne], édition lorraine, Nancy 1738-1742, site Internet *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [<https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/menui.php>].
- , *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Genève, Barde, Manget et C^{ie}, 1785, t. 2.
- , *Encyclopédie méthodique. Médecine [...]*, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1787, t. 1.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de, *Œuvres complètes*, II, *Lettres, Entretiens pointus, Mazarinades*, textes établis et commentés par Luciano Erba pour les *Lettres* et les *Entretiens pointus* et par Hubert Carrier pour les *Mazarinades*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- DE COMPIÈGNE, Mercier, *Éloge du pet, dissertation historique, anatomique, philosophique sur son origine, son antiquité, ses vertus*, Paris, s. éd., 1798.

76. Ces rassemblements ont lieu, chaque année, aux Pays-Bas à la fin de l'été; voir le site Internet *Readhead Days* [<https://www.readheaddays.nl/>].

- DELLA PORTA, Giambattista, *De Humana Physiognomonia*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990 [1586].
- DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine, *Pauliska ou la perversité moderne*, Paris, Desjonquères, 1991.
- DE SADE, Donatien Alphonse François, *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1990.
- DIDEROT, Denis et Jean Le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne], site Internet *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (ENCCRE)* [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>].
- D'OSMOND, Éléonore-Adèle [comtesse de Boigne], *Récits d'une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond, publié intégralement d'après le manuscrit original*, Paris, Émile-Paul frères, 1921, t. 1.
- DUCHESNE, Henri-Gabriel (dir.), *Dictionnaire de l'industrie ou collection raisonnée des procédés utiles dans les sciences et les arts [...]*, Paris, Poignée, Volland, Billois, Paris, an IX (3^e éd.).
- DU COUDRAY, Angélique Le Boursier, *Abrégé de l'art des accouchements, dans lequel on donne les préceptes nécessaires pour le mettre heureusement en pratique*, Paris, Veuve Delaguette, 1759.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.
- GAILLARD, Aurélia et Catherine LANOË, « Couleur(s) sur les Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019), p. 13-29.
- GARGAM, Adeline, « Le Boursier du Coudray, Angélique », dans Valérie ANDRÉ et Huguette KRIEF (dir.), *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 694-696.
- , *Femmes et sciences*, Paris, Association Femmes et sciences, 2012.
- GÉLIS, Jacques, *Accoucheur de campagne sous le Roi-Soleil: le traité d'accouchement de G. Mauquest de La Motte*, Paris, Imago, 1989.
- , *La Sage-femme ou le médecin: une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988.
- GOULIN, Jean et Anselme JOURDAIN, *Le Médecin des dames, ou l'art de les conserver en santé [...]*, Paris, Chez Vincent, 1771.
- LANZMANN, Jacques, *Le Têtard*, Paris, Robert Laffont (Le Livre de poche), 1976.
- LAVATER, Johann Caspar, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, s. éd., 1786, t. 2.
- LESAGE, Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris, Mouton, 1970.
- , *Histoire de Gil Blas de Sentillane*, Paris, Garnier, 1955, t. 1.
- LEVESQUE, Louise, *Le Prince des Aigues Marines et le prince invisible. Contes*, Paris, Coustelier, 1744.
- LEVRET, André, *Essai sur l'abus des règles générales et contre les préjugés qui s'opposent aux progrès de l'art des accouchemens [...]*, Paris, Prault, 1766.
- MARTIAL, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1911.

- MAUQUEST DE LA MOTTE, Guillaume, *Traité complet des accouchements naturels, non naturels, et contre nature, expliqué dans un grand nombre d'observations et de réflexions sur l'art d'accoucher*, Paris, d'Houry, 1765, t. 2.
- MENIN, Marco, « La philosophie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019), p. 127-140.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, vols. 7-8.
- MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier / Flammarion, 1995.
- MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du Diable. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2000.
- PASTOUREAU, Michel, « Tous les gauchers sont roux », *Le Genre humain*, n°s 16-17 (1988), p. 343-354.
- PERNETY, Antoine-Joseph, *La Connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, Berlin, Decker, 1776, t. 1.
- PROUST, Jacques, « Diderot et la physiognomonie », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (1961), p. 317-329.
- RIPOLL, Élodie, « La couleur dans le roman des Lumières. Enjeux, emplois et évolutions », *Dix-huitième siècle*, n° 51 (2019), p. 77-92.
- , *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- ROUDOU, Katherine, *Le Thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- , « Des souvenirs dormant dans cette chevelure... Étude de la chevelure magdaléenne dans la littérature contemporaine », *Studi Francesi*, n° 161 (2010), p. 232-243.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, s. l., Imprimerie nationale éditions, 1995.
- SWIFT, Jonathan, *Gulliver's Travels*, Edinburgh, The Nonesuch Press, 1968.
- TROUSSON, Raymond et Jerom VERCRUYSE (dir.), *Dictionnaire de Voltaire*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- VERGA, Giovanni, *Vita dei campi*, édition critique établie par Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987.
- , *Nouvelles siciliennes. La vie aux champs*, Paris, Denoël, 1976.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 1970, vol. 7; 1994, vol. 69; 2003, vol. 16; 2007, vol. 32b.
- , *Essai sur les mœurs*, Paris, Classiques Garnier, 1963, t. 1.
- YOYOTTE, Jean, « Héra d'Héliopolis et le sacrifice humain », *École pratique des hautes études – section des sciences religieuses. Annuaire*, t. 89 (1980), p. 31-102.
- ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart* [...], édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (La Pléiade), t. 2, 1961.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Valérie André

Université Libre de Bruxelles / Fonds de la recherche scientifique

Valérie André est titulaire d'un doctorat en philosophie et lettres de l'Université Libre de Bruxelles (ULB) et d'une thèse d'agrégation de l'enseignement universitaire. Spécialiste de l'histoire de la littérature et des idées des XVIII^e et XIX^e siècles, elle est actuellement directrice de recherche au Fonds de la recherche scientifique (FRS-FNRS) et professeure à l'ULB. Elle est, en outre, vice-présidente de l'Institut des hautes études de Belgique, co-présidente du Groupe d'études sur le XVIII^e siècle de l'ULB, codirectrice de la série internationale *Études sur le XVIII^e siècle* et directrice de la collection « Littérature(s) » des éditions de l'ULB. Membre de l'Académie royale de Belgique, elle est conseillère à la Recherche en sciences humaines de l'ULB depuis novembre 2020. Elle est l'auteure de nombreux articles, et de plusieurs monographies et éditions critiques, dont : *La Rousseur infamante. Histoire littéraire d'un préjugé*, Bruxelles, Académie en poche, 2014; *Malesherbes à Louis XVI ou les Avertissements de Cassandre*, Mémoires inédits, textes établis, présentés et annotés par Valérie André, Paris, Tallandier, 2010; et *Réflexions sur la question rousse*, Paris, Tallandier, 2007. Elle a également codirigé le *Dictionnaire des femmes des Lumières* publié à Paris chez Honoré Champion en 2015. Spécialiste de l'œuvre de Malesherbes, pour laquelle elle détient un droit exclusif de consultation des manuscrits, elle travaille à l'exhumation et à l'édition critique de documents originaux, en vue de l'élaboration d'une étho-biographie du magistrat.

Cassie Bérard

Université du Québec à Montréal

Cassie Bérard est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et chercheure régulière à FIGURA. Ses recherches en théorie et pratique de la création littéraire portent sur les excès de la fiction et les narrations extrêmes. Elle est l'auteure de quatre romans, *D'autres fantômes* (Druide, 2014), *Qu'il est bon de se noyer* (Druide, 2016), *La Valeur de l'inconnue* (La Mèche, 2019), *L'Équilibre* (La Mèche, 2021), et fondatrice de l'espace création numérique *Quartier F*.

Natalie Berkman

SAE Institute Paris

Natalie Berkman a soutenu sa thèse sur le projet mathématique de l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo) à Princeton University en 2018 et est actuellement directrice pédagogique à SAE Institute Paris. Spécialiste des humanités numériques, elle a joué un rôle important dans la numérisation et l'encodage des archives de l'Oulipo. Son livre, *Oulipo and the Mathematics of Literature* (lauréat de la *Peter Lang Young Scholars Competition*) sera publié en 2021.

Nicolas Duriau

Université libre de Bruxelles

Doctorant subventionné par le Fonds de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS), Nicolas Duriau poursuit ses recherches à l'Université libre de Bruxelles (ULB). Écrite sous la direction de la professeure Valérie André, sa thèse de doctorat s'intéresse aux représentations des prostitutions masculines dans le roman d'expression française, du tournant des Lumières (1783) à *Sodome et Gomorrhe* (Proust, 1922).

Antoine Dussault

Université du Québec à Montréal

Antoine Dussault est étudiant à la maîtrise en études littéraires (recherche-création) à l'Université du Québec à Montréal. Il écrit un *roman d'amis* informé par les enjeux philosophiques de la physique moderne. Il est membre du groupe de recherche de Cassie Bérard sur les excès de fiction et a publié des textes dans *Quartier F*, *Main Blanche* et *Perceptions*.

Fadi Khodr

Chercheur indépendant, professeur de FLE et de FOS au gouvernement du Québec, Fadi Khodr est titulaire d'un doctorat en langue et littérature françaises de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Il a participé à plusieurs colloques internationaux et a publié une douzaine d'articles de recherche dans des ouvrages collectifs et des revues littéraires.

Catherine Khordoc

Université Carleton

Professeure titulaire au Département de français de l'Université Carleton, Catherine Khordoc est spécialiste de littérature québécoise contemporaine, ayant publié de nombreux articles sur l'écriture migrante et transculturelle au Québec. Un article publié en 2019 dans la revue britannique *French Cultural Studies* constitue une première incursion dans le domaine des mathématiques et de la littérature. Elle est aussi l'auteure de *Tours et détours: le mythe de Babel dans la littérature contemporaine* (Presses de l'Université d'Ottawa, 2012).

Caroline Lebrech

Université de la Colombie-Britannique

Caroline Lebrech est spécialiste de la littérature formelle et notamment de l'écriture à contraintes. Elle a publié ses travaux sur les textes combinatoires ou collaboratifs oulipiens dans les revues *Formules*, *Champs du signe* et *Mélusine*. Elle est l'auteure de *Combinatoires ludiques: littérature, contrainte et mathématique* (Peter Lang, 2020).

Nataša Raschi

Université de Pérouse

Nataša Raschi est professeure associée de langue française au Département des lettres de l'Université de Pérouse, où elle étudie la linguistique française, particulièrement la variation linguistique et le français d'ailleurs (*Langue française et presse africaine*, Aracne, 2010), et le français comme langue de spécialité, en particulier dans le domaine des mathématiques (*La Langue des mathématiques chez Diderot*, Carocci, 2020). Actuellement, elle étudie les écrits mathématiques de Diderot dans le but de sonder les rapports existant entre Diderot et d'Alembert (en collaboration avec Giuseppe Saccomandi, *La Relation Diderot / d'Alembert: regards croisés sur leurs écrits de mathématiques*, sous la direction de Franck Salaün, « Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie », n° 52, 2017, numéro consacré à Jean le Rond d'Alembert à l'occasion de son tricentenaire).

Dominique Raymond

Université du Québec à Trois-Rivières

Dominique Raymond est professeure associée au Département de mathématiques et d'informatique et chargée de cours au Département de lettres et communication de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Elle s'intéresse à tout ce qui touche aux mathématiques, aux fractales, à l'Oulipo et à la contrainte dans la littérature française et québécoise des xx^e et xxi^e siècles. À ce titre, elle a fait paraître aux Presses de l'Université de Montréal *Échafaudages, squelettes et patrons de couturière. Essai sur la littérature à contraintes au Québec* et publié des articles dans les *Cahiers Georges Perec*, *Contemporary French & Francophone Studies: SITES*, *Formules. Revue des littératures à contraintes et des créations formelles* et *Tangence*.

Christelle Reggiani

Sorbonne Université

Christelle Reggiani est professeure de stylistique française à la Faculté des lettres de Sorbonne Université. Elle a notamment publié: *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999 (rééd. Eurédit, 2013); *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008; *L'Éternel et*

l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec, Amsterdam / New York, Rodopi, 2010 ; *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, 2014. Elle a également dirigé l'édition des *Œuvres* de Georges Perec dans la « Bibliothèque de la Pléiade » des éditions Gallimard (2017).

Guillaume Surin

Université de Clermont-Ferrand (UCA)

Professeur agrégé de lettres modernes et chercheur associé au CRAL/EHESS, Guillaume Surin enseigne la littérature comparée à l'Université de Clermont-Ferrand (UCA). Il a publié, notamment, *La Lèvre de Micòl, Giorgio Bassani et le récit en temps de détresse* (Hermann, 2021). Il travaille actuellement sur la dimension lyrique des œuvres philosophiques de Walter Benjamin, Giorgio Agamben et Jacques Derrida, de même que sur les enjeux de l'illisibilité dans les champs littéraire, philosophique et politique.

Guillaume Thouroude

Jilin International Studies University (JISU), Chine

Guillaume Thouroude a suivi des études de philosophie à Lyon de 1991 à 1996. Après douze ans de voyage, il a entrepris une thèse de doctorat en lettres à l'Université Queen's de Belfast, qu'il a soutenue en 2012. Il enseigne dans des universités européennes, arabes et chinoises. Il est auteur d'études sur le récit de voyage considéré comme genre littéraire, de réflexions sur des phénomènes interculturels, et notamment de *Voyage au pays des Travellers (Irlande, début du XXI^e siècle)*, Paris, Cartouche, 2012 ; *Traits chinois/Lignes francophones. Images, Écritures, Cultures* (avec Rosalind Silvester), Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Cultures d'Asie), 2012 ; *La Pluralité des mondes. Le Récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Imago Mundi), 2017.



Résumés / Abstracts

■ Valérie André

Comment peut-on être rousseau? Étude de la perception de la rousseur au siècle des Lumières

How can one be a redhead? Study of the perception of redheadedness in the Age of Enlightenment

Résumé

« Il est si naturel de penser que c'est la couleur qui constitue l'essence de l'humanité, que les peuples d'Asie, qui font les eunuques, privent toujours les noirs du rapport qu'ils ont avec nous d'une façon plus marquée. On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux, qui, chez les Égyptiens, les meilleurs philosophes du monde, étaient d'une si grande conséquence, qu'ils faisaient mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains. » La citation de *L'Esprit des lois* est célèbre. Montesquieu ne laisse subsister aucun doute quant à la véracité des faits qu'il rapporte. À l'en croire, dans l'ancienne Égypte, la prévention contre les individus convaincus de délit de rousseur confinerait au génocide! Or notre philosophe n'est pas homme à traiter l'érudition avec désinvolture. Consignée au titre d'*exemplum a contrario*, la cruauté absurde des « meilleurs philosophes du monde » semble être tenue pour argent comptant, et l'extermination systématique des personnes rousses pour pratique avérée. La prévention qui touche la rousseur est ancestrale: méchanceté, lubricité, félonie, odeur nauséabonde, caractère démoniaque, on ne compte plus les avatars du préjugé. Cette étrange fascination faite d'attraction et de répulsion s'est perpétuée de siècle en siècle, un peu partout dans l'occident chrétien, comme une rumeur qui se construit et enfle, jusqu'à la démesure, au point de devenir une vérité unanimement reconnue, et finalement indiscutable. Pourfendeur des superstitions et des outrages faits à la Raison, le XVIII^e siècle allait-il imposer un frein à la circulation d'une idée reçue aussi stupide qu'inconvenante? Tout encouragerait à le croire, si le retour aux textes ne bémolisait l'optimisme spontané du chercheur et ne l'encourageait à l'exercice de la prudence. Comment peut-on être rousseau au siècle des Lumières? Telle est la question à laquelle cette étude s'efforcera de répondre. Ne pas tuer les roux conduirait au génocide

Abstract

"It is so natural to think that it is color that constitutes the essence of humanity, that the peoples of Asia who make eunuchs always deprive blacks of their relationship to us in a more decisive way. The color of the skin may be judged by that of the hair, which among the Egyptians, the best philosophers in the world, was of such great consequence that they put to death all the redhaired men who fell into their hands." This quote from On the

Spirit of Law is famous. Montesquieu leaves no doubt as to the veracity of the facts he reports. According to him, in ancient Egypt, prevention against individuals convicted of the crime of having red hair bordered on genocide! But our philosopher is not a man to treat erudition with casualness. Recorded as an exemplum a contrario, the absurd cruelty of the “best philosophers in the world” seems to be taken at face value, and the systematic extermination of redheads as a proven practice. The discrimination against redheads is ancestral: wickedness, lechery, felony, nauseating smell, demonic character, the avatars of prejudice are innumerable. This strange fascination – a mixture attraction and repulsion – has been perpetuated from century to century, almost everywhere in the Christian West, like a rumor that builds up and spreads, to the point of becoming an unanimously recognized, and in the end indisputable, truth. Was the XVIIIth century, the scourge of superstition and outrages against Reason, going to put a brake on the circulation of a received idea that was as stupid as it was unseemly? Everything would urge us to believe so, if the return to the texts did not dampen the spontaneous optimism of the researcher and encourage him to exercise caution. How can one be a redhead in the Age of Enlightenment? This is the question that this paper will try to answer.

■ Cassie Bérard et Antoine Dussault

Mathématique de l'idéal : Sébastien Brebel et la fiction du chaos
Mathematics of the ideal: Sébastien Brebel and the fiction of chaos

Résumé

Sensible aux principes de la théorie mathématique du chaos, cet article opère une lecture narrative des fictions romanesques de Sébastien Brebel pour en révéler les structures irrégulières, marquées par des disjonctions et des déviations. Il expose le piège déterministe dans lequel s'empêtrent les narrateurs, dont la raison idéalisante cherche à taire la pensée accidentelle. À terme, l'article reconnaît dans l'œuvre de Brebel une poétique de la ruine (l'idée entraînant l'événement, anéantissant l'idée), où causalité et contingence suggèrent une mathématique imparfaite.

Abstract

Sensitive to the principles of the mathematical theory of chaos, this article makes a narrative reading of Sébastien Brebel's fictions to reveal their irregular structures, marked by disjunctions and deviations. It exposes the deterministic trap in which the narrators get entangled, whose idealizing reasoning seeks to silence accidental thought. Ultimately, the article recognizes in Brebel's work a poetics of ruin (the idea causing the event, annihilating the idea), where causality and contingency suggest imperfect mathematics.

■ **Natalie Berkman**

L'Oulipo et la géométrie : l'étrange utilité de la table des matières
Oulipo and geometry: the strange usefulness of the table of contents

Résumé

Alors que la première génération de l'Oulipo se concentrait sur les contraintes algorithmiques, certains membres plus récents ont écrit de plus longues œuvres à l'aide de contraintes géométriques, notamment Italo Calvino et Michèle Audin. Dans *Le città invisibili* (1972) et *Mai quai Conti* (2014), ces deux auteurs oulipiens utilisent les structures géométriques afin d'aborder des sujets qui échappent à l'ordre représenté par une telle structure. En combinant mathématiques et littérature, ces deux auteurs s'efforcent de réconcilier l'idéal (la forme) et le hasard qu'il ordonne (le fond), dévoilant un résultat inattendu du projet mathématique de l'Oulipo.

Abstract

*While the first generation of Oulipo focused on algorithmic constraints, some members of later generations, such as Italo Calvino and Michèle Audin, have written longer works using geometric constraints. In *Le città invisibili* (1972) and *Mai quai Conti* (2014), these two Oulipian authors use geometric structures to tackle topics that escape the order depicted by such a structure. By combining mathematics and literature, Calvino and Audin attempt to reconcile the ideal (the form) and the randomness it orders (the substance), revealing an unexpected result of the Oulipo mathematical project.*

■ **Nicolas Duriau**

L'Année galante (1785) ou le reflet d'un « miroir à putains » : portrait du marquis de Létorière en femme entretenue
L'Année galante (1785) or the reflection of a "whore's mirror": portrait of the marquis de Létorière as a kept woman

Résumé

Tandis qu'abondent les travaux consacrés aux filles de joie, leurs équivalents masculins semblent avoir été relégués dans la marge de l'histoire littéraire. À ce jour, aucune étude ni monographie ne retrace en effet l'évolution de ces personnages, apparus dès l'Antiquité. Bien avant leur entrée dans les dictionnaires français, ces « prostitués », comme nous les appellerions désormais, sont très présents dans la littérature, en particulier celle du XVIII^e siècle. En 1785, un texte anonyme intitulé *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L**** brosse le portrait de l'un de ces hommes entretenus aux dépens des femmes. Aussi reflète-t-il une figure historique, Armand Prévost de Létorière, ainsi qu'un fait social aujourd'hui méconnu : le « guerluchonnage », ancien témoignage d'une prostitution masculine au service de ces dames.

Abstract

While works devoted to ladies of pleasure abound, their male counterparts seem to have been relegated to oblivion by literary historians. To this day, no study or monograph recounts the evolution of these characters, even though they can be traced back to Antiquity. Long before their entry into French dictionaries, these “male prostitutes” – as they would be called today – have been very present in literature, particularly in the XVIIIth century. *L'Année galante ou les intrigues secrètes du marquis de L****, an anonymous novel published in 1785, depicts one of these kept men living at the expense of women. It also introduces a historical figure, Armand Prévost de Létorière, as well as a social fact that remains largely unknown, the practice of “guerluchonnage” – making it one of the ancient testimonies of heterosexual male prostitution.

■ **Fadi Khodr**

La poésie mathématique de Salah Stétié
The mathematical poetry of Salah Stétié

Résumé

L'article explore l'imaginaire du poète contemporain Salah Stétié à la lumière des termes mathématiques qui parsèment ses écrits publiés entre 1973 et 2019. Il explique et analyse principalement les figures géométriques concentrées dans quelques passages du roman poétique *Lecture d'une femme* (1988) et «l'équation limpide» exposée dans le recueil *Le Mendiant aux mains de neige* (2018). L'étude essaie ainsi d'élucider et d'interpréter l'enjeu et la valeur de ces inscriptions dans l'expérience et l'expression de l'être au monde.

Abstract

This article explores the imagination of the contemporary poet Salah Stétié in light of the mathematical terms that pepper the writings he published between 1973 and 2019. It focuses on explaining and analyzing the geometric figures concentrated in a few passages of the poetic novel *Lecture d'une femme* (1988) and “the limpid equation” set out in the volume *Le Mendiant aux mains de neige* (2018). The study thus seeks to elucidate and interpret the stake and the value of these inscriptions in the experience and the expression of the being in the world.

■ **Catherine Khordoc**

Cryptographie et poésie: dimensions mathématiques dans *Incendies* et *Ciels* de Wajdi Mouawad
Cryptography and poetry: Mathematical dimensions in Incendies and Ciels by Wajdi Mouawad

Résumé

Dans cet article, j'examine les différentes modalités de l'inscription d'éléments mathématiques dans deux pièces de théâtre de Wajdi Mouawad, *Incendies* (2003) et *Ciels*

(2009). Dans la première, conjoncture et théorie des graphes sont mises au service de la résolution de l'énigme au cœur de l'intrigue alors que dans la seconde, il s'agit du décryptage de messages captés afin de déceler un complot terroriste international. Je montre que le rapprochement entre mathématiques et diverses formes d'expressions artistiques (littérature, arts visuels, traduction) fait partie intégrante de la poétique mouawadienne.

Abstract

In this article, I examine the different ways in which mathematics are integrated in two plays by playwright, Wajdi Mouawad, Incendies (2003) and Ciels (2009). In the first play, conjuncture and graph theory are used to solve the enigma at the heart of the story, while in the second one, a team of spies must decipher intercepted messages in order to uncover an international terrorist plot. I show that the connection between mathematics and various forms of artistic expression (literature, visual arts, translation) is an integral component of Mouawadian poetics.

■ **Caroline Lebec**

Pour une lecture *queer* contrainte de *Sphinx* d'Anne Garréta: entre *clinamen* et variables sur le genre

For a constrained queer reading of Sphinx by Anne Garréta: Between clinamen and gender variables

Résumé

Le titre du premier roman d'Anne Garréta, *Sphinx*, pose la question de l'énigme et de son réseau indicial dans le texte par le biais d'une écriture qui efface les traces du genre et de l'identité sexuée dans la langue française pour aller vers le discours du neutre et du non-dit. À partir d'une lecture *queer* de *Sphinx* et de la poétique de l'écriture à contraintes, nous voyons comment la performativité du réseau péritextuel, les contraintes oulipiennes et le dispositif oulipien du *clinamen* permettent non pas de résoudre l'énigme mais de révéler le régime énigmatique d'un texte qui se présente sous forme de variables sur le genre et les identités sexuelles.

Abstract

The title of Anne Garréta's first novel, Sphinx, raises the question of the enigma and its indexical network in the text through writing that erases the traces of gender and gendered identity in the French language, leaving space for the neutral and the unspeakable. From a queer reading of Sphinx and a poetics of constrained writing, we analyse how the performativity of the peritextual network, the Oulipian constraints and the Oulipian device of the clinamen create a discourse that does not solve the enigma but rather reveals the enigmatic nature of a text that takes the form of gender and sexual identities variables.

■ Nataša Raschi

La constante mathématique dans l'œuvre de Diderot
The mathematical constant in the work of Diderot

Résumé

Notre essai s'étend sur la production mathématique de Diderot dans le but de prouver la profondeur et la continuité de ses intérêts dans un secteur presque inexploré de son œuvre prodigieuse. Ses écrits mathématiques sont analysés, des choix terminologiques à l'intention finale, afin d'y entrevoir des modalités récurrentes, et donc significatives, pour la langue de spécialité ainsi que pour le contexte culturel dans lequel elle est promue.

Abstract

Our paper looks at Diderot's mathematical production in order to demonstrate the depth and continuity of his interests in an almost unexplored area of his prodigious amount of literature. His mathematical writings are analyzed, from terminological choices to final intent, in order to glimpse recurring, and thus significant, modalities for the specialized language as well as for the cultural context in which it is promoted.

■ Dominique Raymond

« Une nouvelle manière de voir le monde ». Jalons pour une poétique de la figure fractale en littérature

"A new way of seeing the world." Milestones for a poetics of the fractal figure in literature

Résumé

1975, Benoît Mandelbrot identifie les fractales. Certaines formes, avance-t-il, issues de la nature comme le flocon, la côte maritime ou la galaxie, irrégulières et chaotiques à première vue, présentent des règles et des modèles géométriques complexes, itératifs et homothétiques : les motifs se répètent indéfiniment et se ressemblent strictement. Transposées dans le domaine littéraire, les fractales se déclinent de mille et une façons, comme motif structurant, comme thème, en arrière-plan ou métaphoriquement. Cet article propose de délimiter les contours de cette figure, de voir comment elle se rapproche et se distingue de la mise en abyme par exemple, et d'examiner comment la littérature francophone l'exploite – quels en sont les usages, quels rôles est-elle appelée à jouer et sur quels plans (diégétique, poétique, structurel), etc.

Abstract

In 1975, Benoît Mandelbrot coined the term fractal. Some forms, he argues, originating in the natural world – snowflakes, coastlines, galaxies – as irregular and chaotic as they may seem, present complex, iterative and homothetic geometric rules and models: their patterns exhibit a strict resemblance and are repeated indefinitely. Transposed into the literary domain, fractals are declined in a thousand and one ways: as a structuring motif,

a theme or a background, or metaphorically. This paper proposes to delimit the contours of this figure, to establish its similarity to and difference from literary devices such as mise en abyme, for example, and to examine how it is exploited in French literature – what are its uses, what roles is it called upon to play and on what levels (diegetic, poetic, structural), etc.

■ Christelle Reggiani

Mathématiques, littérature, histoire, ou comment Michèle Audin a écrit certains de ses livres. Entretien

Mathematics, literature, history, or how Michèle Audin wrote some of her books. Conversation

Résumé

Cooptée à l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) en 2009, la mathématicienne et écrivaine Michèle Audin revient dans cet entretien sur la place des mathématiques – des nombres aussi bien que des structures – dans son œuvre littéraire, et s'explique aussi sur l'inflexion historique, politiquement engagée, qui caractérise ses derniers livres, notamment autour de la mémoire de la Semaine sanglante où prit fin la Commune de Paris (1871).

Abstract

In this interview, mathematician and author Michèle Audin, who joined Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) in 2009, discusses the place of mathematics – numbers as well as structures – in her literary works, and explains the politically committed historical inflection that characterizes her most recent books, in particular in reference to the atrocity remembered as the Bloody Week, when the Paris Commune fell (1871).

■ Guillaume Surin

Dérivées variables: mathématiques et littérature au XXI^e siècle. Vers un lyrisme stochastique

Variable derivatives: mathematics and literature in the XXIst century. Towards a stochastic lyricism

Résumé

Ce travail s'ancre dans le retard, déploré par Kenneth Goldsmith, qu'ont pris les pratiques littéraires sur les pratiques artistiques dans la période contemporaine. L'application du terme de *stochastique*, issu des mathématiques, associé aux notions de probabilités, de combinatoire, permet de penser les dispositifs mis en œuvre par certains écrivains pour déployer les possibilités enfermées dans le langage. Ces applications, plus ou moins rigoureuses, d'un dispositif mathématique conduisent à penser des pratiques d'écriture autant créatrices que libératrices. Culminant dans l'écriture d'une machine elle-même dirigée par des algorithmes, elles ouvrent à la possibilité d'un lyrisme stochastique qui, en suspendant les fonctions du langage, en permet la

contemplation, au-delà de toute actualisation. Autant de dispositifs lyriques rendant à la poésie sa capacité de libération des dispositifs qui nous contraignent.

Abstract

This paper takes root in literature's lagging behind other art forms, as deplored by Kenneth Goldsmith, in contemporary history. The application of the term stochastic, issued from mathematics, associated with probabilities and combinatorics, allows us to reflect on the devices implemented by some authors to display the possibilities trapped in language. These applications, more or less rigorous, of a mathematical device led to thinking out creative and liberating writing practices. Culminating in the writing of a machine itself steered by algorithms, they open up the possibility of a stochastic lyricism which, by breaking off the functions of language, allows for its contemplation, beyond any actualization. These are all lyrical devices giving back to poetry its capacity to break free from the devices that constrain us.

■ **Guillaume Thouroude**

Perspectives littéraires sur l'œuvre d'Ibn Battuta : le merveilleux, l'auctorialité et la double rhétorique du voyageur

Literary perspectives on Ibn Battuta's oeuvre: The marvelous, the auctoriality and the double rhetoric of the traveler

Résumé

Cet article montre que l'écrivain voyageur Ibn Battuta (1304-1377), très étudié dans les sciences sociales depuis les années 1980, demeure peu lu par la critique occidentale spécialisée en littérature de voyage. Après l'exposé des raisons d'une telle absence, l'analyse se tourne vers des interprétations littéraires et idéologiques qui pourraient être utiles à la critique en littérature viatique afin qu'elle se décide à inclure les voyageurs arabes dans son corpus : la catégorie du « merveilleux factuel », la multiplicité auctoriale et la double rhétorique du conservatisme et du libéralisme apparaissent comme des invariants de la *Rihla* tout en comptant parmi les éléments génériques intemporels du récit de voyage littéraire.

Abstract

This article shows that the traveler and author Ibn Battuta (1304-1377), abundantly studied in social sciences since the 1980s, has been largely ignored by Western travel literature critics. After stating the reasons for this indifference, the analysis turns to literary and ideological interpretations that would be useful to travel literature critics in order to include Arab travelers in their corpus: the category of "factual fantasy", the auctorial multiplicity, and the double rhetoric of conservatism and liberalism, appear as invariants of The Rihla while counting among the timeless generic elements of the literary travel narrative.

Prochains numéros

(en préparation)

Moussa Konaté : une écriture de l'Afrique plurielle
Parution : janvier 2022

Boris Vian en son deuxième siècle
Parution : avril 2022

La foule romanesque au XIX^e siècle
Parution : août 2022

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2021

Je commande ____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année ____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
Canada	36,00 \$	24,00 \$	95,00 \$
Étranger (CDD)	50,00 \$	32,00 \$	105,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716

Montréal, Québec H3B 1A7

Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887

abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma

Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416

1055 avenue du Séminaire

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2021

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	QUANTITÉ	PRIX UNITAIRE	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS VISUELS
LITTÉRATURE
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
CINÉMA, THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

Conception et illustrations : Thomas Lussier

sodep
revues culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

81

AUTUNNO 2021

ANNO XLI

L'utopia sociale dans la littérature française du XIX^e siècle

sous la direction de Brigitte Diaz et Agnese Silvestri

BRIGITTE DIAZ, AGNESE SILVESTRI, *Introduction*

VINCENZO DE SANTIS, *Pensée utopique et poésie scientifique.*

L'Atlantide, ou la Théogonie newtonienne de Lemercier (1812)

DAMIEN ZANONE, *Roman, histoire et utopie. Sur Les Bateau de Félicité de Genlis (1816)*

ANNAMARIA LASERRA, *Charles Nodier et le sort du « triste quadrupède vertical »*

AGNESE SILVESTRI, *L'utopie réparatrice de la faute et les contradictions du récit romanesque :*

Le Curé de village de Balzac

BRIGITTE DIAZ, *Réver la société, réinventer le couple. Scénographies de l'utopie dans quelques romans de*

George Sand (Le Meunier d'Angibault, Le Péché de Monsieur Antoine, La Ville noire)

CHANTAL BRIÈRE, FLORENCE NAUGRETTE, *Les jardins comme utopies sociales dans Les Misérables*

JULIE ANSELMINI, *Écriture de la Révolution et utopie chez Alexandre Dumas Père : Création et Rédemption*

BORIS LYON-CAEN, *Espèces d'utopistes. Un parcours zolien*

CLAIRE BAREL-MOISAN, *Se marier en utopie au XIX^e siècle*

CATHERINE MARIETTE, *Utopie et dystopie dans La Misère de Louise Michel*

JOSÉ-LUIS DIAZ, *La littérature de l'avenir selon trois romans dystopiques du XIX^e siècle*

(Émile Souvestre, Le Monde tel qu'il sera, 1846 ; Jules Verne, Paris au XX^e siècle, 1863 ;

Albert Robida, Le Vingtième siècle, 1883)

FRANÇOISE SYLVOS, *Voyage en ballon au-dessus des utopies et anticipations françaises. Poétique et*

idéologie du premier au second XIX^e siècle

Comptes rendus / Recensio

É. ESSONO TSIMI, *Vous autres, civilisations, savez maintenant que vous êtes mortelles. De la contre-utopie (V. Stiénon)*

A. SAIGNES, *La Pensée politique de l'anti-utopie (C. Couleau)*

J.-L. LAVILLE, M. RIOT-SARCEY, *Le Réveil de l'utopie (G. Tatasciore)*

N. WOLF, M. RÉMY (DIR.), *Ce que Mai 68 a fait à la littérature (F. Lorandini)*

Notes de lecture / Schede

2021 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

PRIVATI

Italia: € 65,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le Istituzioni sono disponibili alla pagina

<https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Individuel

Étranger € 80,00 (en papier) • € 65,00 en ligne uniquement

La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page

<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosco, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22

francofonia.rivista@unibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)

TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214



LEO S. OLSCHKI

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze

periodici@olschki.it • www.olschki.it

Vient de paraître

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Numéro spécial

Infox, Fake News et « Nouvelles fauses » : perspectives historiques (XV^e – XX^e siècles)

Sous la direction de

Vincent Masse et Vittorio Frigerio

Martial Martin, Jean-Luc Buard, Pierre-Olivier Bouchard,
Ronan Richard, Scott Shinabargar, Luke Warde

Varia

D.R. Gamble on Sedaine
Maury Bruhn on Dumas *fils* and Proust

Reviews

Volume One Hundred and Eighteen

Spring 2021

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ; 50 \$ CDN/US par année papier seulement ; 70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$ CDN/US par année web seulement.

Le nouveau **Topiques** est paru !

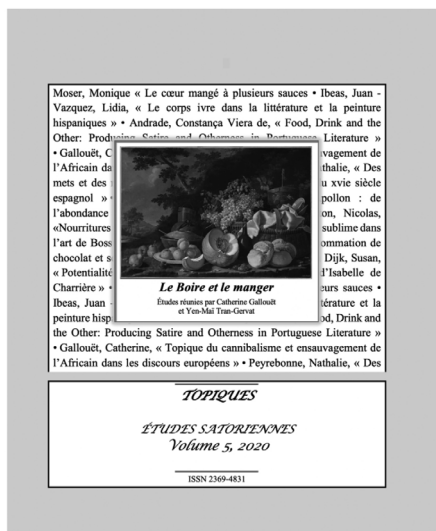
Ce numéro 5, **Le Boire et le Manger**, réuni et édité par Catherine Gallouët et Yen-Mai Tran-Gervat, se déguste sans modération et avec délectation.

Vous nous en direz des nouvelles !

À sa table (des matières) :

- Moser, Monique « Le cœur mangé à plusieurs sauces »
Ibeas, Juan -VAZQUEZ, Lidia, « Le corps ivre dans la littérature et la peinture hispaniques »
Andrade, Constança Viera de, « Food, Drink and the Other: Producing Satire and Otherness in Portuguese Literature »
Gallouët, Catherine, « Topique du cannibalisme et ensauvagement de l'Africain dans les discours européens »
Peyrebbonne, Nathalie, « Des mets et des mots : nommer les mets dans la littérature du XVIe siècle espagnol »
Debaisieux, Martine, « À la table d'Apollon : de l'abondance à la modération dans Francion »
Pelleton, Nicolas, « Nourritures terrestres, nourritures célestes et rhétorique du sublime dans l'art de Bossuet panégyriste »
Ripoll, Élodie, « La consommation de chocolat et ses *topoi* dans la fiction des Lumières »
Van Dijk, Susan, « Potentialités narratives de la nourriture : les choix d'Isabelle de Charrière »

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>



De l'espace politique (le mouvement *fair trade*) à l'espace social (justice alimentaire), le discours contemporain des *Food Studies* (l'étude du fait alimentaire) offre une nouvelle interrogation du monde qui gagne peu à peu l'espace universitaire où il trouve naturellement sa place dans un échange pluridisciplinaire d'exploration et de communication. Les articles de ce numéro spécial interrogent les textes sous l'angle de la topique du manger et du boire de l'Antiquité à nos jours, pour explorer et quelle place et quelles fonctions occupent la nourriture et la boisson dans la littérature narrative.

Au-delà de certaines pratiques alimentaires telles que les festins pantagruéliques de Rabelais et la petite madeleine de Proust, les contributions du volume examinent comment la littérature narrative met en texte le manger et le boire, et les enjeux des modalités discursives associées à cette représentation.

S'élabore ainsi une réflexion sur le manger et le boire dans la littérature permettant un début de recensement des *topoi* narratifs ou discursifs qui y sont associés. Dans la continuité des travaux récents de la SATOR, ce numéro est par ailleurs l'occasion d'ouvrir le champ traditionnel d'enquête de cette société (littérature narrative d'Ancien Régime) aux littératures et autres arts de l'époque contemporaine.

Et, bientôt sur Érudit <https://www.erudit.org/fr/revues/topiques/> !

