



Vol. 12, no 1, Hiver 2017

ISSN: 1715-9261

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

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

Le rouge et le noir : le sang et la mort dans le roman d'expression française

France Grenaudier-Klijn
Massey University

Patrick Bergeron
University of New Brunswick

Grand théoricien de la couleur, Michel Pastoureau nous rappelle que le système chromatique en vigueur durant l'Antiquité tournait autour de trois pôles : « le blanc représentait l'incolore, le noir était *grosso modo* le sale, et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom » (2005, p. 31).

Ce sont d'ailleurs ces trois couleurs essentielles que l'on retrouve dans les contes, qu'il s'agisse du Petit Chaperon rouge, où « un enfant rouge porte un petit pot de beurre blanc à une grand-mère habillée de noir » (2005, p. 36), ou de Blanche-Neige recevant « une pomme rouge d'une sorcière noire » (*ibid.*). Est-il dès lors bien étonnant que des romanciers d'époques et d'horizons aussi divers que Marguerite Yourcenar, Alain Robbe-Grillet, Émile Zola, Maurice Leblanc ou Lise Tremblay se soient à leur tour emparés de la riche symbolique de ces couleurs aussi omniprésentes qu'ambivalentes ?

Le roman aux couleurs de la violence et de la mort

Délaissant le blanc qui, « presque partout sur la planète [...] renvoie au pur, au vierge, au propre, à l'innocent... » (2005, p. 49), associations qui, on l'avouera, ont peu de chance de titiller l'imagination et l'appétence des lectrices / lecteurs comme des auteur(e)s, les douze études réunies ici¹ se penchent sur la fonction symbolique, scripturale, thématique et esthétique du rouge et du noir dans des romans d'origines, d'époques et de factures diverses. Toutefois, nonobstant les différences stylistiques, esthétiques et génériques des textes analysés dans le présent dossier, on retrouve des similarités frappantes dans le traitement de ces deux couleurs. Le rouge est ainsi, ce qui ne surprendra personne, fréquemment associé au sang, à la violence, au sexe et à la passion, le noir dénotant,

¹ Le présent dossier est issu d'un atelier qui s'est tenu dans le cadre du congrès 2013 de l'Association des professeur(e)s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC) à l'Université de Victoria, (Colombie-Britannique).

lui, la mort bien sûr, mais aussi le deuil, le désespoir et l'absence. Tour à tour, et parfois concomitamment, symbolique, allégorique et/ou analogique, la danse littéraire du rouge et du noir attise les imaginations.

Dans les romans du néo-polardier Thierry Jonquet analysés par France Grenaudier-Klijn, ce double motif chromatique prend une valeur métaphorique. La violence dépeinte par Jonquet s'avère avant tout une violence sociale, pathologie d'une société qui tend à fabriquer des exclus de l'existence, aux corps abimés, « la maladie, la métaphore du handicap et de l'infirmité étant filée tout au long du récit » (Grenaudier-Klijn). Pour Jonquet, le rouge et le noir sont symptomatiques du désespoir et de la décomposition d'un monde social fracturé. Et si violence il y a dans ces textes, c'est aussi celle qui est faite au lecteur/à la lectrice, malmené(e) dans ses idées toutes faites, Jonquet nous obligeant, écrit Grenaudier-Klijn, « à reconnaître qu'au lieu de faire violence à la violence, nous semblons nous être accommodés d'elle ».

Chez Alain Robbe-Grillet, nous montre Christian Milat, le rouge et le noir sont réunis au sein d'une dérangeante violence érotique. Mais, loin d'une lecture au premier degré, Milat s'empare de cette double symbolique chromatique pour en tirer une herméneutique. Celle-ci se nourrit dans un premier temps de la philosophie hermétique, qui pose l'existence d'un être idéal, primordial, androgyne créé sous l'impulsion d'Éros, selon les trois phases de l'opus alchimique : l'Œuvre au Noir, l'Œuvre au Blanc puis l'Œuvre au Rouge, interprétation que l'on retrouve ailleurs dans le volume puisque Marjorie Bertin emploie à son tour cette référence dans sa lecture des *Mémoires d'Hadrien*. Elle se fonde, dans un second temps, sur l'opposition

ordre/liberté qui se profile derrière la dyade homme/femme. « En exhumant et en reprogrammant les pulsions refoulées au plus profond de l'inconscient », conclut Christian Milat, « le roman [robbe-grillétien] remplit donc une fonction cathartique, non seulement pour l'écrivain [...] mais aussi pour le lecteur ».

Deux des trois analyses suivantes portent sur les œuvres d'auteurs canadiens. Irène Oore nous invite tout d'abord à (re)découvrir les œuvres de Lise Tremblay et met l'accent sur la violence de la colère dans ce corpus. Tous les livres de Tremblay sont beaux, annonce Oore, mais, dans le même temps, tous blessent. Dans une certaine mesure, la société décrite par Tremblay rejoint celle dénoncée par Thierry Jonquet. Il s'agit dans les deux cas d'une société dominée par la violence des diktats sociaux érigés au rang de valeurs, qui engrange et déclenche la brutalité et la colère de la désespérance. Le rouge et le noir transparaissent dès lors dans ces motifs récurrents que sont chez Tremblay l'explosion de colère et les cris, la haine (de soi comme de l'autre), le meurtre et le suicide. Et pourtant, il y a place pour la compassion, car « dans le monde de Tremblay », écrit Oore, « la colère et la violence sont indissociables de la souffrance ».

Avec Nicholas Gauthier, c'est l'inflation de la violence dans la fiction populaire des années 1860 que nous sommes amenés à constater, le sang et la mort s'imposant alors en « thèmes incontournables de la presse, du roman-feuilleton et du fait divers ». Toutefois, les auteurs doivent prendre garde à la quantité d'hémoglobine déversée dans leurs récits et veiller à ne pas s'attirer les foudres de la censure, critère à l'aune duquel, nous explique Gauthier, l'on peut « apprécier la fictionnalisation du sang et de la mort » dans *Les Nuits du Palais-Royal*. Ici, le

double motif du rouge et du noir constitue le véritable moteur du récit, l'intrigue étant subsumée à la violence qui s'y déploie. Le recours à l'innovation scientifique et médicale témoigne, quant à lui, de l'inventivité d'un récit hyperboliquement sanguinolent, qui vise à « exploiter une curiosité macabre, fondée sur l'horreur et la fascination pour le morbide » et à « satisfaire le lecteur avec des crimes qui n'ont pas un air de *déjà-lu* ». L'analyse de Nicolas Gauthier apporte ainsi une nouvelle pierre à l'interprétation du rouge et du noir littéraires dans le contexte de la littérature populaire de la fin du dix-neuvième siècle.

Retour à Québec avec Alex Gagnon, dont le travail nous fait revivre les méfaits de la « bande de Chambers », malfrats qui terrorisèrent la ville durant les années 1834-1835 et dont les méfaits furent relatés en feuilleton dès la décennie suivante. Si là encore les auteurs exploitent l'appétit du lectorat en matière de violence et de criminalité, c'est sur le principe de l'appareil répressif que Gagnon fonde son interprétation. En effet, explique-t-il, face aux publications alimentées par des crimes, tels ceux commis par « la bande de Chambers », l'espace public se voit scindé en deux camps : d'un côté ceux qui considèrent la mise en texte comme un argumentaire favorable au système punitif, et de l'autre, ceux qui tiennent ces écrits comme potentiellement « criminogènes ». Dans sa lecture des romans pour la jeunesse de Guillaume Guéraud, Valérie Alfvén fait à son tour allusion à l'épineuse question du rôle moralisateur et/ou titillant de la violence dans le champ littéraire.

De l'épineux, nous passons à l'illicite avec Dominic Marion, qui s'interroge sur la filiation « interdite » qui s'est

établie au XIX^e siècle avec le marquis de Sade. Les auteurs de littérature populaire aussi bien que les auteurs de littérature « sérieuse » (Marion s'arrête surtout à Stendhal et à Huysmans) ont subi l'influence occulte du divin marquis. Le vaste intertexte sadien qui se déploie du romantisme au décadentisme exprime, à grand renfort d'images sanglantes et morbides, une indignation devant la jouissance des puissants et la violence qu'ils exercent à l'encontre de leur prochain.

Guri Ellen Barstad nous entraîne chez Rachilde, grande prêtresse du rouge et du noir. Violence et sacré, amour et mort, horreur et désir, sont autant de motifs lancinants d'une écrivaine ayant un goût certain pour la mise en scène sanglante. La lecture de *La Jongleuse* est l'occasion de revisiter d'une part le recours rachildien à la mythologie gréco-romaine et, d'autre part, les premiers pas d'une esthétique elle-même violente. Dans ce roman, nous dit Barstad, amour violent et art violent se conjuguent et s'incarnent dans le personnage central, concomitamment femme fatale et divinité.

C'est aux deux premiers romans d'Émile Zola que Daniel Long nous ramène. *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* comptent parmi les textes zoliens les moins étudiés et les moins estimés. Et pourtant, nous rappelle Long, les deux contiennent en germes les signes de cette hantise de la disparition qui constitue une image obsédante du corpus zolien. Le critique dissèque la manière dont l'agonie et la mort sont représentées dans ces deux textes en s'attachant autant à leur fonction dramatique qu'à leurs spécificités esthétiques. C'est l'occasion de constater, dans *La Confession de Claude*, la place accordée à « la figure de la fille perdue relevée par le mysticisme amoureux », héritage romantique dont Zola n'est

alors pas parvenu à se défaire, tandis qu'avec *Le Vœu d'une morte*, la représentation de la mort s'apparente davantage à la conclusion logique et attendue d'une mission sacrée, celle entreprise par un être « qui se met progressivement en état de grâce ». Dans l'un comme l'autre texte, le motif de la mort témoigne du positionnement philosophique et esthétique du Zola pré-naturaliste.

Là où Daniel Long privilégiait le noir – la mort – dans son analyse des textes zoliens, Halia Koo s'attache, elle, à la place qu'y occupe le sang, dans sa dimension physiologique et métaphorique. Prenant pour point de départ un récit sobrement intitulé « Le sang » et publié en début de carrière par Zola dans son tout premier texte, *Contes à Ninon*, la chercheuse retrace le parcours du sang, si l'on peut dire, dans le corpus zolien. Elle montre que, pour l'auteur de *La Débâcle*, l'image du sang ne se limite pas, loin s'en faut, à la symbolique de la violence, de la cruauté et de l'horreur, mais qu'elle rejoint aussi une isotopie de la terre, de l'ensemencement et du renouveau. Chez Zola, poursuit Koo, le sang « peut être à la fois trace du crime et source de vie, emblème de mort et flux régénérateur, signe de déchirement et de délivrance ». Il est enfin symbole de la mission que s'est fixée Émile Zola, aux yeux de qui l'encre est le sang de ce prophète des temps modernes sous les traits duquel il s'envisage.

Le sang et la mort constituent des thèmes fondateurs des romans pour la jeunesse de Guillaume Guéraud. Valérie Alfvén en décortique l'usage dans trois textes et ancre sa réflexion autour d'une double thématique : les motivations susceptibles d'animer l'auteur d'une part, les problèmes susceptibles d'être posés à la réception et le rôle dévolu aux différents

prescripteurs (éditeurs, parents, bibliothécaires, enseignants, libraires, critiques) de l'autre. Elle analyse la manière dont Guéraud « use du rouge jusqu'au grotesque », utilisation qui trouve écho dans les préoccupations et l'humour noir des adolescents. Cet usage n'est donc pas gratuit, a soin de souligner Alfvén, et va de pair avec un évident respect du lecteur, préoccupation que nous avons déjà eu l'occasion de constater plus haut, avec l'analyse du mythe sadien proposée par Dominic Marion par exemple.

Avant-dernière contribution à ce dossier, l'analyse proposée par Marjorie Bertin porte sur *L'Œuvre au Noir*, l'un des romans phares de Marguerite Yourcenar. Bertin appuie sa lecture sur l'usage philosophique et métaphorique du rouge et du noir dans le roman de Yourcenar. Elle y traque également l'influence des philosophies asiatiques sur l'écriture de cette auteure et conclut sur l'omniprésence des antinomies chromatiques dans un récit tout du long dominé par la dualité noir/rouge.

Enfin, le texte de conclusion, proposé par Rebecca Josephy, nous emmène chez Maurice Leblanc. Cette analyse très originale et convaincante nous invite à (re)découvrir et à (re)lire *L'Île aux trente cercueils* par le prisme d'un intertexte biblique. Un tel recours témoigne des préoccupations de Maurice Leblanc à la publication de son texte : si le roman est paru en 1919, l'intrigue se déroule en 1917. Josephy nous montre ainsi que le roman constitue en réalité un puissant hymne nationaliste, aux portées et fonctions très similaires à celle de l'épisode biblique. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit tout autant de réunir le peuple que de dénigrer l'ennemi.

On le voit, l'usage du rouge et du noir varie au fil des écoles littéraires, des époques, des parcours de chaque auteur(e) et des influences auxquelles furent soumis les un(e)s et les autres. Les douze études regroupées ici témoignent ainsi de la richesse thématique d'une dyade qui, nous en faisons la gageure, a encore de beaux jours devant elle.

Bibliographie

PASTOUREAU, Michel et Dominique SIMONNET. (2005), *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Panama, coll. « Essai ».

Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte
de Thierry Jonquet : Noir c'est la vie

France Grenaudier-Klijn
Massey University

Paru en 2006, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* – titre emprunté au poème « À ceux qu'on foule aux pieds » que Victor Hugo écrivit en 1872 pour rendre hommage aux communards – est le dernier roman de Thierry Jonquet. Auteur d'une cinquantaine de titres – en majorité des polars, mais aussi des scénarios, des récits (historiques), des nouvelles et des romans jeunesse – parmi lesquels on retiendra en particulier *Les Orpailleurs*, *Moloch*, *La Vie de ma mère*, *Du passé faisons table rase* et *Mygale*, récemment adapté au cinéma par Pedro

Almodovar sous le titre *La Piel que habito*, cet écrivain prolixe, né à Paris le 19 janvier 1954, eut un parcours professionnel varié avant de se lancer à plein temps dans l'écriture. Il a été tour à tour marchand de lessive, peintre de bandes sur routes, livreur (de chapeaux de mariées), ergothérapeute – expérience qui inspirera la rédaction de son premier roman, *Le Bal des débris* –, soignant en psychiatrie et neuropsychiatrie infantile, enseignant puis éducateur spécialisé. Parallèlement, Jonquet fut un militant politique actif, parcours qu'il retraça dans un récit à forte teneur autobiographique, *Rouge c'est la vie*. D'abord proche du Parti communiste français, il rallie Lutte ouvrière en 1969, puis la Ligue communiste révolutionnaire en 1971, avec laquelle il rompt un an plus tard. Il fut enfin l'un des fondateurs de Ras L'Front, une organisation d'obédience trotskyste créée en 1990 dans le but de s'opposer à la diffusion des idées promulguées par le Front national de Jean-Marie Le Pen.

Son militantisme, les diverses professions qu'il exerça et tout particulièrement son expérience des milieux gériatrique, psychiatrique et éducatif, lui ont fait prendre pleinement conscience de la réalité de l'exclusion sociale et de la barbarie ordinaire. Ce double parcours aura une importance déterminante sur son écriture, au niveau tant thématique qu'idéologique et esthétique. Ses récits fictionnels, qui intègrent souvent des événements réels à l'intrigue, sont en effet dominés par la question de la violence sociale. Ils racontent les destins misérables d'exclus de toutes sortes – vieillards, handicapés, malades, incultes, pauvres – et dénoncent l'injustice, l'hypocrisie, la compromission et la faillite des idéologies. Les corps brisés, malmenés, constituent un motif récurrent de ses œuvres. Symboles d'une violence constante, subie et/ou

infligée, ils y opèrent en métaphores explicites de la pathologie sociale que Jonquet n'a de cesse de dénoncer.

Thierry Jonquet et le néo-polar

Quoique rétif à tout enfermement « générique » (Lefebvre, 2006, p. 40) et se reconnaissant peu d'affinités avec d'autres acteurs du genre – en 2001, un contentieux l'a opposé à Didier Daeninckx –, Thierry Jonquet s'avère néanmoins tout à fait représentatif des auteurs affiliés au néo-polar. Ce genre romanesque, qui émerge sur la scène littéraire française vers la fin des années 1960, est marqué par « une conception du roman noir fortement politisée et directement en prise avec les problèmes sociaux les plus révélateurs de la décomposition du monde social présent et à venir » (Collovald, 2001, p. 17). Pour Patrick Raynal, directeur de la collection « Série noire » depuis 1991, « dans le roman noir, les sensibilités de gauche sont majoritairement exprimées parce que le roman noir est forcément un roman de crise » (Souchard *et. al.*, 1998, p. 117). Le genre se distingue en outre par son souci du réalisme social et par son rejet de toute idéologie bien-pensante, rassurante ou sécurisante; la fin heureuse y est rarement de mise. Pessimiste, le néo-polar refuse le pathos tout en étant empreint d'une forte « angoisse quasi métaphysique » (Brière, 2009, p. 170). S'inspirant de faits divers ou de l'actualité politique et mêlant donc le factuel au fictionnel, le genre s'attache à la description d'une barbarie « banale » et délaisse la figure du détective omniscient et omnipotent. La violence y a bien sûr sa place, elle est même omniprésente, mais l'horreur est dépeinte sans complaisance. Un distinguo s'impose ainsi entre, d'une part, la

violence représentée et, de l'autre, la violence de cette représentation. Thierry Jonquet l'explique : « Le roman noir porte un regard très acéré sur la société qu'il montre dans ses dysfonctionnements. C'est d'emblée une approche critique extrêmement violente » (Souchart *et. al.*, 1998, p. 126). Une telle approche entraîne donc un pacte de lecture particulier, le lecteur pressenti acceptant tacitement d'être bouleversé dans ses convictions, voire mis en cause dans la situation dépeinte.

Le passé politique de Thierry Jonquet n'est évidemment pas étranger à ce mode d'écriture. Délaisser la figure traditionnelle de l'enquêteur qui, du fait de sa supériorité psychologique, intellectuelle, culturelle et/ou morale serait équipé pour résoudre tous les mystères et restaurer l'ordre établi; dénier au lecteur un épilogue authentiquement satisfaisant et rassurant; favoriser une construction actantielle horizontale où tous les personnages, meurtriers compris, sont placés sur un pied d'égalité, tous ces choix d'écriture relèvent d'une position idéologique globalement dénonciatrice, qui met en cause l'injustice sociale et « fait voir les dessous d'une société souvent plus meurtrière que les criminels d'occasion » (Menegaldo et Petit, 2010, p. 9). Rien d'étonnant dès lors à ce que la veulerie des politiques, les conséquences de l'exclusion, les effets de la colonisation, le rôle ambigu des médias et la passivité du plus grand nombre y soient systématiquement dénoncés. Dans les romans de Thierry Jonquet, la violence apparaît ainsi comme une sorte de substrat ontologique. À l'implacabilité de l'engrenage dans lequel sont pris les personnages fait écho une violence systématisée, généralisée et d'autant plus inquiétante qu'elle est présentée comme logique, réaliste et, surtout, parfaitement compréhensible. Si la violence d'*Ils sont votre épouvante* s'avère si dérangeante, c'est justement qu'elle n'est

ni gratuite, ni sensationnaliste, ni racoleuse, ni encore salace, mais au contraire sobre, ordinaire, médiocre et commune. Sourde, constante, poisseuse, elle suinte du récit. C'est donc autant au niveau figuratif des motifs inhérents au genre que dans l'analyse d'un mode narratif basé sur la transcription d'un quotidien dominé par la sauvagerie et la brutalité des situations, des parcours et des discours que nous serons en mesure d'identifier la part de violence dans *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* et, conséquemment, la noirceur émanant de ce récit.

Origine de la violence

Jonquet entame la rédaction de son dernier roman en septembre 2005. Cette année-là, à la suite de l'électrocution accidentelle de deux jeunes garçons dans un transformateur EDF à Livry-Gargan, des violences éclatent dans plusieurs banlieues parisiennes avant de s'étendre à d'autres villes. Ces émeutes, qui durèrent du 27 octobre au 17 novembre 2005, touchèrent près de 280 villes françaises et conduisirent même le président Chirac à décréter l'état d'urgence dans le pays, mesure que l'on n'avait pas connue en France depuis 1985 (« événements » de Nouvelle-Calédonie) et, avant cela, durant la guerre d'Algérie. Pour Jonquet, les émeutes sont symptomatiques du climat social de la France des années 2000; elles témoignent du *zeitgeist* d'une société en crise. Il en fait donc un point d'ancrage référentiel du roman, épisode à partir duquel la narration s'accélère et précipite le dénouement.

Quelques mois plus tard, en janvier 2006, éclate l'affaire dite du « gang des barbares ». Cette appellation désigne les

événements liés à la mort d'Ilan Halimi, un jeune homme de 23 ans, enlevé dans la région parisienne, séquestré puis torturé durant trois semaines par un groupe de vingt à trente personnes, avec à leur tête Youssouf Fofana. Après son arrestation, la bande expliqua que leur choix s'était porté sur Ilan Halimi parce qu'« il était juif et que les juifs ont de l'argent ». Or, sur le point de terminer, Jonquet avait imaginé un dénouement mettant en scène l'enlèvement d'un petit garçon juif par un jeune adolescent d'origine maghrébine. Ce rattrapage de la fiction par la réalité l'oblige à revoir sa conclusion :

J'avais presque terminé quand a éclaté l'affaire Halimi, j'ai donc décidé de modifier la fin du roman. Vous ne pouvez pas écrire de la même façon quand vous allumez votre télévision et que vous voyez que l'histoire que vous écrivez s'est réellement passée. C'était terrible, j'ai été très choqué. Mais en toute bonne foi, je peux dire que je n'ai pas utilisé l'assassinat d'Ilan Halimi, chacun peut d'ailleurs constater que si telle avait été mon intention, je n'en aurais pas eu le temps... (Lefebvre, 2006, p. 44)

Si Jonquet a bien inscrit le premier de ces épisodes, emprunté à la réalité extralinguistique, dans son roman, il n'a fait qu'imaginer ou plutôt subodorer le second, ce qui témoigne de sa fine connaissance du microcosme social qu'il imagine pour son récit, voire de sa prescience à l'égard de la brutalité et de la sauvagerie sociales qui dominent certaines banlieues. C'est à partir de ce paradigme des comportements violents que Jonquet élabore la trame narrative de son dernier roman. Nous allons brièvement en résumer le contenu diégétique avant d'isoler certains éléments textuels emblématiques de cette brutalité permanente. Nous verrons alors que le caractère subversif du roman découle autant de l'inscription des motifs

violents dans le récit que dans la position qu'il contraint son lecteur à adopter.

Trois mois à Certigy

L'histoire d'*Ils sont votre épouvante* se déroule à Certigny, une banlieue fictive du 93, sur une période de trois mois, qui débute en septembre 2005, au moment de la rentrée scolaire. Le récit fait intervenir un grand nombre de personnages. Selon un mode synecdochique, chacun d'eux représente une catégorie socioprofessionnelle particulière. Pour autant, aucun ne peut prétendre au statut de héros, Jonquet adoptant d'emblée une structure narrative « horizontale ». Nous croisons ainsi Anna Doblinski, jeune enseignante fraîchement émoulue de l'IUFM, qui prend ses premières fonctions au collège Pierre-de-Ronsard; ses élèves : « Des Moussa, des Mamadou, des Mohammed, évidemment, des Rachid, des Saïd et des Hamid, des Farida, des Sékou, des Fatoumata, des Salima et des Lakdar. Un Steve, un Kevin, un Jason, une Samantha » (Jonquet, 2006b, p. 65); Richard Verdier, substitut du procureur de la République et d'autres agents de la loi; des représentants du corps médical; divers truands se partageant les cités de Certigny : les frères Lakdaoui, Boubakar le Magnifique, Alain Ceccati; un djihadiste en puissance : Slimane Benaïssa; et deux adolescents : Adrien Rochas, jeune schizophrène sur qui s'ouvre le récit, et Lakdar Abdane, 14 ans, élève doué et brillant qui voit son avenir compromis à la suite d'une main paralysée. Ces deux derniers, venus d'univers radicalement opposés¹, sont réunis par la

¹ « Adrien Rochas avait toujours bénéficié d'un environnement privilégié. La famille habitait une villa coquette, entourée d'un vaste jardin, avec plan d'eau

maladie, la métaphore du handicap et de l'infirmité étant filée tout au long du récit.

Le récit fait se succéder des épisodes à première vue hétérogènes. Le texte s'ouvre sur les élucubrations d'Adrien qui, encouragé par les « démons », est convaincu qu'il doit déjouer les « Êtres impurs » et « la Chimère ». Il a pour cela recours aux « forces supérieures », ce qui l'amènera à couper la tête d'une voisine. Parallèlement, le procureur Verdier, nouvellement appointé, tente d'arrêter les exactions de différents criminels impliqués dans divers trafics : drogue, racket, vols de voiture, prostitution. Au même moment, Anna Doblinski, personnage le plus proche du lecteur adulte, prend ses fonctions au collège Pierre-de-Ronsard. Parmi ses élèves se trouve un jeune garçon de 14 ans, Lakdar Abdane. À la suite d'un plâtre mal posé, Lakdar perd l'usage de sa main droite, ce qui compromet irrémédiablement son rêve de devenir dessinateur de bande dessinée. Sous l'influence d'un « grand frère », il se radicalise. Apprenant que l'interne qui a mal posé son plâtre est juif, il décide de se venger en enlevant le petit frère de ce dernier. Il se suicide juste avant son arrestation.

Cet agencement éclaté permet à l'auteur de s'attarder sur différents épisodes rapportés de manière très réaliste, selon un mode narratif proche du documentaire ethnosociologique : le quotidien des élèves et enseignants du collège Pierre-de-

et saule pleureur. Le chien Nestor et la chatte Poupette s'en disputaient la jouissance. Le tout à l'avenant : vacances au Club Med, ordinateur à tous les étages, home-cinéma, baignoire à jacuzzi, séances bihebdomadaires de squash pour monsieur, de massages ayurvédiques pour madame... » (Jonquet, 2006b, p. 13). Lakdar, dont le père est agent technique dans un hôpital et dont la mère a été exilée au bled, vit avec son père à la cité du Moulin dans « un petit F3 au cinquième étage du bâtiment G » (*ibid.*, p. 86).

Ronsard, les trafics criminels de la cité et les efforts de la police pour les contrecarrer, la radicalisation de l'islam, le rôle des préjugés antisémites, la médiatisation des conflits nationaux et interplanétaires, la démission coupable des politiques de gauche comme de droite. Sont intégrés à la fiction de nombreux épisodes empruntés au monde référentiel : décapitation du journaliste Daniel Pearl, conflits guerriers dans diverses régions du globe, programmes de télé-réalité. Malgré une progression discontinue, la narration étant entrecoupée d'anachronies narratives, analepses permettant d'étoffer le profil des différents participants au récit et de préciser leur appartenance socio-culturelle, leur itinéraire familial et/ou professionnel et leur axiologie, le récit suit une progression linéaire. L'histoire est rapportée à la troisième personne par un narrateur extradiégétique auquel s'associent énonciateurs et focalisateurs homodiégétiques, mode de construction permettant de mettre l'accent sur le point de vue et la logique propres à chacun des protagonistes. Cette multifocalisation illustre la complexité des situations rapportées tout en mettant en lumière un phénomène de porosité, d'une part, entre des événements *a priori* disparates et, d'autre part, entre la violence de l'individu et la violence du monde : la décapitation commise par Adrien (personnage fictif) est ainsi relayée par l'exécution de Daniel Pearl (personnage référentiel). Sur cet horizon diégétique partagé, dont la peinture se fait de plus en plus oppressante à mesure qu'émergent les liens unissant protagonistes et épisodes, il reste peu de place pour l'identification cathartique. Parallèlement, les mécanismes producteurs de violence, vus « à hauteur d'homme », se succèdent selon un phénomène de collusion irréprouvable. Cette composition globale morcelée, caractérisée par ce qu'Anissa

Belhadjin appelle « une esthétique du discontinu » (2010, p. 79), est en phase, d'une part, avec le contenu diégétique – un télescopage inexorable de séquences narratives marquées par la violence – et, d'autre part, avec la démarche d'un auteur soucieux de témoigner de la réalité sociale : « J'écris le monde tel qu'il est. Je ne fais pas de démonstrations ni de dénonciation » (Collovald et Neveu, 2011, p. 92). Elle contribue en outre à placer le lecteur dans une posture bien particulière : celle d'un témoin passif, mais peut-être aussi complice, par son inertie, de la réalité dépeinte. C'est en ce sens que l'on peut parler d'un texte qui fait violence.

Violence des antagonismes

Circonscriit à deux espaces-clefs, le collège et la cité, le récit fait entrer en jeu divers groupes ethniques et sociaux, à partir desquels le romancier élabore toute une série d'antinomies, le titre même de l'ouvrage – ils/vous – étant symptomatique de cette approche. Les rapports des personnages sont gouvernés par la logique de l'opposition : rapports de force entre enseignants et « apprenants »², discordes entre parents et enfants³, affrontements entre gamins des cités et forces de l'ordre, disparités entre riches et pauvres⁴, et surtout dissensions entre juifs et musulmans :

² Jonquet tourne systématiquement en dérision ce terme politiquement correct et n'a de cesse de dénoncer l'ineptie de certaines méthodes pédagogiques.

³ « Les vieux, depuis le temps qu'ils trimaient au Smic ou qu'ils se laissaient doucement crever au RMI, ils avaient pas de leçons à donner. Le respect, ils le méritaient pas » (p. 310).

⁴ « Les rues de Vadreuil, avec leurs villas de pierre meulière, leurs jardins fleuris, leurs trottoirs d'une propreté irréprochable, ne ressemblaient en rien

Les feuj's. Les juifs, quoi! Ceux qu'ont toute la thune, quoi! [...] Ceux qui nous pourrissent la vie! Nos frères de Palestine et tout, quoi, la vérité! Ouais, ceux qui tuent les enfants musulmans! (Jonquet, 2006b, p. 172)

Les musulmans, on les respectait jamais, alors voilà le résultat. Guantanamo, les martyrs de Palestine, les tortures à la prison d'Abou-Grahib, les frères tchéchènes massacrés, tous ceux que les régimes pourris vendus aux juifs envoyaient en prison, comme en Égypte, et en Algérie [...] sans oublier les Irakiens humiliés jour après jour par ces enculés d'Américains [...] (*ibid.*, p. 257).

Ce mécanisme oppositionnel donne au récit sa dynamique et l'amène à se conclure sur une collusion aussi dramatique qu'inévitable. La brutalité systématique des relations interpersonnelles dépeintes ici et traduites dans le faire comme dans le dire des personnages est symptomatique de la violence permanente dans laquelle baignent ces derniers. Une telle peinture des rapports sociaux-dynamiques s'avère parallèlement dérangeante dans la mesure où le monde ainsi dépeint semble invalider l'idée même de solidarité. Le texte fait dès lors violence à l'humanisme latent du lecteur, contraint de contempler son propre immobilisme et forcé de reconnaître son apathie.

Omniprésence de la violence

L'hostilité constante dans laquelle baigne le microcosme de Certigny transparaît partout, qu'il s'agisse d'agressivité verbale – « Concert vociférant de “nique ta race”, “bouffon” et autres “ta

aux allées de la cité du Moulin, aux façades flétries, au bitume parsemé de crevasses, et dont les poubelles s'entassaient dans l'attente d'un ramassage aléatoire » (p. 327).

mère la pute" » (Jonquet, 2006b, p. 64) – ou physique : « Le *fight*, des combats d'une brutalité inouïe qui n'avaient rien à voir avec les arts martiaux ni même la boxe, mais bien plus avec les affrontements de gladiateurs » (p. 133). La violence se traduit également dans l'évocation des conditions socio-économiques : menace permanente du chômage; précarité; désespoir : « L'entrepôt de moquette où il travaillait brûlait toujours. Et sa voiture n'était plus qu'une épave carbonisée. [...] Sannois n'en pouvait plus. – Voilà, maintenant je suis au chômage, et ma bagnole, je venais de l'acheter... Qu'est-ce que je vais devenir? » (p. 306). Jonquet évoque en outre la fureur des conflits qui déchirent le monde, constamment relayée par la télévision, source première d'information des personnages mis en scène. La guerre en Irak et en Afghanistan et le conflit tchétchène sont mentionnés, tout comme plusieurs attentats : en Cisjordanie, « cinq morts et vingt-six blessés dont certains grièvement atteints » (p. 250); à Madrid, « qui coûta la vie à 191 personnes et causa des milliers de blessés » (p. 267); à Amman, « au total, cinquante-sept morts et plus de trois cents blessés » (p. 329). Ces précisions référentielles ne visent pas seulement un effet de réel. Rapportées sur un ton neutre, elles témoignent de la banalisation de la violence par les médias, de son immixtion dans le quotidien des protagonistes (et du lecteur), de l'apathie généralisée avec laquelle ces nouvelles sont reçues et de leur influence pernicieuse sur le comportement et l'axiologie des acteurs du récit. Jonquet dépeint un monde pris dans une immense toile de violence qui semble avalisée, reçue comme un fait accompli, une réalité inéluctable sur laquelle rien ni personne n'aurait de prise. Là encore, l'inscription de la violence dans le texte ne tient pas tant aux faits décrits, aussi choquants soient-ils, qu'à son

acceptation, Jonquet nous forçant à reconnaître qu'au lieu de faire violence à la violence, nous semblons nous être accommodés d'elle.

L'agressivité se manifeste également au niveau du décor entourant les protagonistes : « La cité scolaire Pierre-de-Ronsard? Protégée par des grilles, évidemment : une vingtaine de cubes en béton gris de trois étages déjà rongés par la moisissure qui marbrait les façades de taches jaunâtres. [...] C'était laid, infiniment triste, mais il faudrait faire avec » (Jonquet, 2006b, p. 25). Le collège est présenté comme un bâtiment malade; un bloc défiguré qui balafre le paysage. Pour la plupart, les participants au récit semblent indifférents à ce décor hostile et oppressant. Il faut, pour en prendre conscience, qu'un personnage externe à la réalité de la vie dans la cité en soit le relai focalisateur. Ce sera Anna Doblinski, la jeune professeure qui va y commencer sa première rentrée. La médiatisation du récit par la voix intérieure et le regard d'un personnage contribue à une saisie du réel, procédé textuel obligeant le lecteur à contempler à son tour la dégradation généralisée de cet environnement, où abondent également les signes d'enfermement : murs, parois, barres, cages d'escaliers. Mais si la misère esthétique dépeinte dans *Ils sont votre épouvante* relève d'une volonté délibérée de déciller le regard du lecteur, il reste que ce dernier, à l'instar d'Anna, semble s'être résolu à « faire avec ». Dans une certaine mesure, le cadre spatial qui unit étroitement violence esthétique et violence comportementale cesse d'opérer au seul niveau descriptif pour intervenir véritablement dans la narration et déteindre sur le contenu thématique et la portée idéologique du texte : comment échapper à la violence d'un tel espace? Comment imaginer qu'il soit sans conséquence sur le comportement des individus qui y

évoluent? Ces questions sous-jacentes mettent presque le lecteur dans une position d'inculpé.

Jonquet insiste parallèlement sur l'acculturation généralisée, perversion sociétale qui entretient l'absence de conscience historique, cautionne l'ignorance, cultive le décalage entre fantasme et réalité, et favorise dès lors l'émergence de la violence : « Les filles étaient accros à la lecture de revues racoleuses, *Closer*, *Choc*, *Public* ou *Entrevue*. On y collectait des ragots concernant les stars. [...] Les garçons, c'était différent. Le rap venait en premier au hit-parade de leurs préoccupations » (Jonquet, 2006b, p. 132-133). Le romancier se montre par ailleurs très critique vis-à-vis des médias, qui relaient inconsciemment des discours susceptibles de mettre à tout moment le feu aux poudres : « *Intifada*, *pogrom*, les mots valsaient, dans l'indécence la plus totale » (p. 274). Jonquet semble ici fustiger, d'une part, la culture de la superficialité, de l'apparence, des paillettes, de l'excès et, de l'autre, l'irresponsabilité des médias, qui perpétuent cette relation au monde. Face à une telle réalité, le savoir, l'érudition, la conscience sociale et politique semblent n'avoir aucune prise, constatation qui teinte le récit d'amertume et contribue fortement à sa noirceur. Ainsi, aucun des livres qu'a lus Anna, pur produit d'une famille d'intellectuels de gauche, ne lui est de la moindre utilité face à la réalité de Certigny :

Une imposante bibliothèque trônait dans le salon. Une kyrielle de livres, des romans, mais aussi tout un arsenal théorique, dans lequel Anna avait abondamment picoré pour nourrir sa réflexion. De Marx à Naville en passant, en vrac, par Adorno, Hannah Arendt, Jaurès, Walter Benjamin, David Rousset, Soljenitsyne, et quelques autres comparses pêle-mêle, Aron, Platon, Robespierre ou Montesquieu, qui se seraient interrogés

du fond de leur tombe s'ils avaient pu imaginer une telle promiscuité sur leurs étagères Ikea. (Jonquet, 2006b, p. 31)

L'érudition est ici présentée comme une réalité passive, une arme (un arsenal) qui aurait tiré à blanc, un objet de décor inutile (étagères Ikea), un ustensile superfétatoire. À ce titre, le roman de Jonquet constitue aussi une réflexion sur notre responsabilité collective. Comment en est-on arrivé à une telle transformation du monde, semble-t-il nous demander? Quelle part de responsabilité revient aux bénéficiaires du capital culturel, au nombre desquels on peut logiquement inclure le lecteur?

À qui la faute?

Les exemples précédemment cités illustrent à la fois l'omniprésence de la violence dans le quotidien rapporté et l'inertie de tous les acteurs face au délabrement, à l'abêtissement, à la sauvagerie; des maux sociaux que rien ne saurait panser. Il s'agit en outre d'une violence cotonneuse et, partant, d'autant plus pernicieuse : à l'exception du meurtre commis par Adrien, qui ne joue en réalité qu'un rôle relativement accessoire à l'intrigue narrative, le roman ne compte pas de scènes franchement brutales. Comme nous l'avons précédemment mentionné, les péripéties, qui possèdent chacune leur logique endogène, s'enchaînent sur le mode de l'à-plat, c'est-à-dire selon une technique excluant le relief. Les personnages, plus témoins ou victimes qu'agissants, sont tous mis sur le même plan. Non sans ironie, Jonquet utilise ainsi la même structure syntaxique pour juxtaposer le point de vue de Boubakar le Magnifique, l'un des caïds régnant sur la cité, et

celui d'un policier, affectés l'un comme l'autre par les émeutes : « Un qui n'était pas content, mais alors vraiment pas content du tout de la tournure que prenaient les événements, c'était bien le Magnifique. [...] Un autre qui enrageait, c'était bien le commissaire Phan Hong » (Jonquet, 2006b, p. 278 et 283)⁵.

Ailleurs, Jonquet se montre plus virulent, dénonçant la lâcheté des idéologues de tout bord. Vidal, enseignant chevronné et sympathique, qui finira par jeter les gants à la suite des émeutes, avoue : « Alors qu'on était en première ligne pour témoigner, on s'est écrasés. On nous a fait le coup du chantage au Front national, et on a marché. On a été nuls. Ça me donne envie de gerber » (Jonquet, 2006b, p. 276). Tandis que, quelques pages plus loin, le substitut Verdier constate : « Il en avait assez de toute cette mascarade, des motions qu'on votait à l'unanimité à chaque congrès, en sachant bien qu'on dissimulait la vérité. À force de se voiler la face, des décennies durant, on avait fini par perdre la réalité de vue, mais tôt ou tard, la facture risquerait d'être salée » (p. 284). Ces observations connexes contribuent à l'élaboration d'une rhétorique témoignant non seulement des conséquences de cette dégradation sociale généralisée – elle affecte tous les acteurs du récit – mais aussi de la responsabilité prise par tous dans cette décomposition progressive et, semble-t-il, définitive, du tissu social. Conformément à la tradition dénonciatrice du néo-polar, *Ils sont votre épouvante* incrimine les institutions : forces de l'ordre, corps médical, éducation, politique, justice. Mais en réalité, Jonquet va plus loin. Tous les adultes du roman, à l'exception possible d'Anna, ont contribué, plus au moins

⁵ Il s'agit respectivement de la première phrase du chapitre 34 et de la première phrase du chapitre 35.

consciemment, plus ou moins délibérément, pour de plus ou moins bonnes raisons, à cette déréliction sociale. C'est donc d'un portrait à charge qu'il s'agit et qui, là encore, place le lecteur dans une position inconfortable. Seuls Adrien et Lakdar, victimes l'un comme l'autre des circonstances – impuissance des parents, aveuglement des médecins – apparaissent comme des figures sacrifiées, alors même qu'ils constituent aussi des figures monstrueuses : Adrien décapite sa voisine; Lakdar enlève et maltraite un petit garçon de huit ans. Jonquet parvient donc à récupérer l'un des principaux poncifs du roman noir – la transgression criminelle – tout en soumettant cette situation donnée à un véritable renversement. Pas de place ici pour le manichéisme. Aussi horrifié soit-il par le comportement de ces deux adolescents, il est impossible au lecteur de les juger et de les condamner. Le pacte de lecture se complique d'autant plus que, même si une forme de résolution est apportée – Adrien est arrêté et placé en hôpital psychiatrique; le petit garçon est sauvé –, le geste suicidaire de Lakdar empêche une véritable catharsis. Représentation de la violence? Certes, mais aussi, et surtout, violence de la représentation, qui laisse le lecteur d'*ils sont votre épouvante* pantois, consterné et vaguement honteux.

Lutte des races

Nous avons vu que, dans ce roman, Thierry Jonquet imagine et met en scène une grande variété de personnages, venus d'horizons sociodémographiques divers. Cette diversité sert autant le contenu narratif et thématique du roman que son idéologie. Dans un premier temps, les rencontres, ou plutôt les collusions, des personnages imaginés par le romancier

contribuent au déroulement de l'intrigue. À un second niveau, cette peinture alimente la noirceur du propos : Jonquet dépeint les causes et conséquences d'une situation désespérée à laquelle nul n'est étranger.

Le récit est ponctué de références à des étapes marquantes dans le passé récent de la France : Vichy, trente glorieuses, guerre d'Algérie, échec du communisme, montée en puissance du Front national, marques de ce que Claire Gorrara appelle « l'histoire profonde » (2005, p. 139). Sous l'œil acéré de l'auteur, cette succession d'événements est présentée comme la cause implicite de la situation fictionnelle qui se donne donc à lire comme l'étape « naturelle » d'un engrenage mis en branle au cours des soixante dernières années. Une telle approche contribue grandement à la noirceur du récit, car loin de dénoter une situation marquée par le paradoxe ou la complexité, le réel s'impose au contraire à la manière d'un enchaînement logique dont le déroulement fait froid dans le dos. Le roman de Jonquet pointe ainsi vers un monde transformé par une séquence d'événements aboutissant à l'émergence d'un nouveau poison idéologique, le fondamentalisme d'un islam radicalisé et armé, qui à son tour nourrit l'antisémitisme⁶.

Fidèle à sa technique de l'à-plat, Jonquet consigne deux épisodes *a priori* hétérogènes. Dans un premier temps, les gamins de la cité, dont Lakdar Abdane, tombent sur des photos de la tête coupée de Melle Nordon, la victime d'Adrien Rochas. Quelques jours plus tard, Slimane Benaissa, le djihadiste en

⁶ On notera ici qu'en 2007, Thierry Jonquet reçut la médaille d'honneur de la Licra (Ligue Internationale contre le Racisme et l'Antisémitisme) pour *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*.

puissance, montre à Lakdar, le « petit frère » dont il s'est attiré l'affection, la vidéo de l'exécution de Daniel Pearl :

Tu as compris qui sont les juifs, maintenant... Il faut que tu apprennes comment on doit les traiter! Ils méritent rien d'autre. [...] Tu sais, il faut la regarder bien plus qu'on ne l'a fait... dix fois, vingt fois, et alors tu t'habitues. Tu regardes ça de plus en plus cool, tu comprends le sens profond du Djihad, tu comprends que la pitié, c'est nul, c'est comme si tu te retrouvais devant les commandos de Sharon, et alors t'as envie de les éclater, sinon, c'est eux qui vont te niquer. (Jonquet, 2006b, p. 232-235)

Désespéré par sa main handicapée, la tête pleine des discours de Slimane et des images « où on voyait l'espion sioniste se faire trancher la gorge par des gars du Djihad » (Jonquet, 2006b, p. 311), Lakdar découvre que le jeune interne responsable de son infirmité est un « feuj ». Il décide alors d'émuler Slimane et de se venger en enlevant et en torturant le petit frère de l'interne, Sidney Haddad, huit ans. Bien évidemment, Jonquet n'avalise à aucun moment le comportement de Lakdar, ni d'ailleurs d'aucun de ses protagonistes. Il se contente de nous montrer que, dans l'esprit du jeune garçon, il est parfaitement cohérent d'agir ainsi. Et c'est précisément, ce dénouement implacable dans sa logique même qui rend la lecture du roman extrêmement dérangeante.

À la dernière page du récit, Anna apprend en classe qu'une rumeur court selon laquelle Lakdar, qui s'est en fait défenestré, est mort, explique un élève « parce que c'est un coup des feux! » (Jonquet, 2006b, p. 390) Ayant traité le collégien de « petit crétin » (p. 390) un autre élève l'apostrophe : « M'dame, si vous les défendez, au fond, c'est peut-être bien parce que vous en êtes une? » (p. 390). « Oui, et alors? », répond Anna. Ce sont les derniers mots du roman.

Si Jonquet choisit de clore son récit sur ces mots, c'est bien pour dénoncer l'ethnisation croissante des rapports sociaux⁷. Comme l'affirmait un compte rendu du *Figaro* : « Ce n'est pas le romancier qui est passé de la lutte des classes à la lutte des races : c'est le monde dans lequel il vit » (Lapaque, 2006). Ce monde ordinaire, dont Jonquet se veut le témoin, laisse le lecteur désemparé, car mis à l'épreuve d'une vérité sociale dont il est impossible de sortir indemne. Rien ni personne n'est exceptionnel dans *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* et c'est bien là que résident toute la noirceur et la violence du roman.

Bibliographie

- ALMODOVAR, Pedro. (2011), *La Piel que habito*, Espagne, El Deseo S.A.
- BELHADJIN, Anissa. (2010), « Le roman noir, le discontinu et la lecture noire », dans Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 67-80.
- BRIÈRE, Émilie. (2009), « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires. Études, analyses, débats*, vol. 40, n° 3, p. 157-271.
- COLLOVALD, Annie. (2001), « L'enchantement dans la désillusion politique », *Mouvements*, vol. 3, n° 15-16, p. 16-21.

⁷ Comment ne pas considérer Thierry Jonquet tristement visionnaire à l'heure des attentats parisiens de janvier et de novembre 2015?

- et Erik Neveu. (2001), « Le “néo-polar”. Du gauchisme politique au gauchisme littéraire », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 11, p. 77-93.
- GORRARA, Claire. (2005), « Reflections on Crime and Punishment: Memories of the Holocaust in Recent French Crime Fiction », *Yale French Studies*, n° 108, Crime Fictions, p. 131-145.
- HUGO, Victor. (1872), « L'année terrible », dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, J. Hetzel, 2^e édition, p. 329-336.
- JONQUET, Thierry. (1984a), *Le Bal des débris*, Paris, Fleuve Noir, coll. « Spécial-Police ».
- (1984b), *Mygale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier ».
- (1993). *Les Orpailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier ».
- (1994), *La Vie de ma mère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (1998a), *Moloch*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier ».
- (1998b) *Rouge c'est la vie*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- (2006a), *Du passé faisons table rase*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier ».
- (2006b), *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, Paris, Seuil, coll. « Point ».
- LAPAQUE, Sébastien. (2006), « Apocalypse now », *Le Figaro Magazine*, 1^{er} décembre, n. p., <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/01/01006-20061201ARTMAG90450-apocalypse_now.php>.
- LEFEBVRE, Barbara. (2006), « Thierry Jonquet. Le malaise français », *Le Meilleur des mondes*, vol. 2, « Twist and Shout », p. 40-45.

MENEGALDO, Gilles et Maryse PETIT. (2010), « Introduction à la problématique du Noir », dans Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 7-16.

SOUCHARD, Maryse, Benamar MEDIEN et Jean TABET, (dir.). (1998), *Fascismes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions de l'Atelier.

Résumé

En 2006, trois ans avant sa mort, Thierry Jonquet fait paraître son dernier roman. Il prend pour cadre une banlieue fictive du 93 en région parisienne. Fidèle aux principes du néo-polar, le roman dépeint les causes, les effets et les acteurs d'une violence sociale omniprésente, sans pour autant proposer de solution. L'analyse montre que le caractère subversif du roman découle moins de l'inscription des motifs violents dans le récit – le rouge et le noir de la brutalité et de la mort – que dans la remise en cause des convictions humanistes du lecteur, placé dès lors dans une inconfortable position.

Abstract

In 2006, three years before his death, Thierry Jonquet publishes his last novel. The story takes place in a fictional Parisian suburb. True to the principles of the 'new thriller' genre (the 'néo-polar'), the novel depicts the causes, effects and actors of omnipresent social violence, without offering any solutions. The analysis shows that the subversive nature of the novel results less from the violent motifs inscribed in the narrative – the red and black of brutality and death – than from the fact that, in so doing, the very humanist convictions of the reader, placed in an uncomfortable position, are put into question.

Éros et Thanatos, ou le rouge et le noir robbe-grillétiens

Christian Milat
Université d'Ottawa

La critique a depuis longtemps mis l'accent sur la violence sexuelle qui s'exerce de façon explicite, voire exhibitioniste, dans les romans d'Alain Robbe-Grillet : le sang coule et, parfois, la mort s'ensuit. Cette violence, qui s'exprime au travers de rapports de domination entretenus par l'homme à l'encontre de la femme, a donné lieu à de nombreux commentaires, relevant par exemple « les jeux sadiques d'un érotisme glacé » (Bonnefoy, 1978, p. 29) où « le fétichisme sexuel » (Dhaenens, 1970, p. 11) s'affiche ou encore caractérisant des textes où la féminité « est la proie ignorante d'instances phallogocratiques »

(Forrester, 1976, p. 9) habitées par « un érotisme effréné et sadique » (Linkhorn, 1976, p. 37). Dès *Le Voyeur*, de vives réactions sont enregistrées. Ainsi, après que le feuilletoniste du *Monde* eut dénoncé le caractère « pathologique » (Henriot) du récit, dont l'auteur, tenu pour un assassin ou un fou, est voué aux tribunaux compétents en matière d'attentats aux mœurs ou à l'asile de Sainte-Anne, le héros du roman, auquel le romancier est parfois identifié, est considéré comme un obsessionnel mû par « la frayeur d'être aimé » (Anzieu, 1965, p. 637), un malade atteint « d'épilepsie » (Weil-Malherbe, 1965, p. 470), « un être aliéné par sa psychose » (Goulet, 1982, p. 6) ou « un obsédé [...] que la passion va pousser jusqu'au meurtre » (Stoltzfus, 1964, p. 164). *Un roman sentimental*, le dernier texte de Robbe-Grillet, publié en 2007, a été l'objet de recensions tout aussi acerbes. Ainsi, dans *L'Express en ligne*, Baptiste Liger le présente comme un « [r]oman ignoble » comportant « une série de scènes de barbarie nauséuses [...] d'une cruauté et d'une amoralité absolues ». Dans leurs blogs, Raphaël Sorin traite Robbe-Grillet de « vieux dégueulasse » et Pierre Assouline déclare que la lecture de ce livre « écœurant » provoque « lassitude [...] ennui [...] accablement ». Jérôme Garcin, dans *Le Nouvel Observateur*, parle d'un « conte de fées, version Michel Fourniret », en référence au violeur de jeunes filles et tueur en série. Dans *Lire*, Frédéric Beigbeder qualifie « les crimes qui font fantasmer Robbe-Grillet (inceste, pédophilie, sadisme, séquestration, torture et meurtres d'enfants, etc.) » de « pornographie de gare ». Michel Contat lui-même, pourtant fin connaisseur et, d'ordinaire, admirateur éclairé des œuvres robbe-grillétiennes, déplore cette fois dans *Le Monde des livres* « les infortunes du pornographe » : dans le « catalogue complet de perversions sadiques et de tortures sexuelles » que constitue le roman, il ne

perçoit que « les fantasmes sado-érotiques d'un vieil écrivain qui [...] force la note pour parvenir à ranimer en lui des désirs fléchissants ». Il faut avouer que ces critiques ne peuvent qu'avoir été confortées par un auteur qui, non sans une complaisance sans doute quelque peu suspecte, confie par exemple dans *Le Miroir qui revient* que « seules des mises en scène (ou des imaginations) "perverses" excitent [s]on désir, ce qui va d'autant moins sans problèmes qu'[il est] attiré surtout par les très jeunes filles » (p. 44).

Délaissant ces points de vue psychologisants, l'étude qui va suivre s'attachera, dans un premier temps, à montrer comment, chez Robbe-Grillet, le rouge et le noir, le sang et la mort se rejoignent par le biais de la violence érotique et, dans un second temps, à proposer, pour ces trois éléments, deux pistes d'interprétation.

Éros et la violence masculine vis-à-vis de la femme

La couleur rouge, c'est un truisme, correspond notamment à l'« image [...] d'Éros libre et triomphant » (Chevalier et Gherbrant, 1982, p. 832). Les relations entre cette couleur et la sexualité sont très nombreuses dans les romans de Robbe-Grillet. Ainsi, dans *Le Voyeur*, la couleur rouge, associée au feu, évoque la brûlure du désir : « Une sorte de chaleur arrivait de la chambre [du cafetier], comme si un foyer quelconque y brûlait » (V, p. 68). Les « draperies d'un rouge sombre » (p. 68) de cette chambre renvoient aux « draperies rouges » (p. 45) du lit qui figure sur une affiche de cinéma et auxquelles est associée une scène à contenu érotique. En effet, le lit y présente « un aspect de lutte » (p. 68). La femme, assure le narrateur, « aurait eu

besoin d'une correction sévère » (p. 85), elle mériterait le « fouet » (p. 59 et 141), des « claques » (p. 59). D'où le « bruit de gifle » (p. 21, 75 et 78) qui, émis par les vagues, complète le geste ébauché par l'homme de la chambre de laquelle provient une plainte de femme : « Debout près du lit, légèrement penchée au-dessus, une silhouette masculine levait un bras vers le plafond. » (p. 28) L'homme, qui « immobilis[e] d'une seule main les deux poignets [de la jeune femme] derrière le dos » (p. 45), est doté d'une « stature colossale » (p. 45). C'est un « géant » (p. 78), un « bourreau » (p. 45) qu'affronte une « proie [...] tellement menue qu'elle [...] paraît presque disproportionnée » (p. 78). Elle, elle est une jeune femme aux cils « de poupée » (p. 56 et 78), à l'« allure lente et fragile de poupée articulée » (p. 64). C'est cette même fragilité qui est mise en relief par le moelleux du sexe féminin, moelleux opposé à la rigidité de l'organe masculin, ainsi qu'il apparaît au travers de cette représentation de l'accouplement qui se masque sous l'illustration figurant sur une boîte de couteaux emballés dans un carton portant « un encadrement rouge » (p. 55) :

Le dessin en représentait un arbre au tronc svelte et rectiligne, terminé par deux branches en i grec qui portaient une petite touffe de feuillage — dépassant à peine les deux branches sur les côtés, mais retombant jusqu'au creux de la fourche. (p. 55)

D'autres figures du phallus, toujours de couleur rouge, sont encore perceptibles : un poisson « long comme un poignard » (V, 70), « une anguille rouge, ou un barbet » (p. 177), « la pointe rouge » (p. 236) d'une cigarette.

Le rapport de force qui s'instaure ainsi entre les deux sexes se clôt finalement par une union qui prend la forme d'un viol. En effet, même si celui-ci n'est pas explicitement mentionné, plusieurs signes en autorisent la supposition : le

prénom de la victime, Violette, bien évidemment, et aussi, par exemple, le sort réservé à un crabe par un personnage masculin : « avec la grande lame de son couteau il transperça le ventre » (V, p. 137-138), là « où la carapace blanchâtre dessinait une sorte d'i grec » (p. 144). En fait, l'affrontement de l'homme et de la femme débouche inévitablement sur la mort. Déjà annoncée, à titre proleptique, sur l'affiche de cinéma, par le geste de l'homme qui « serrait à la gorge » (p. 45) sa victime, la mort, une fois l'union consommée, frappe la jeune femme, sans doute étranglée – la cordelette recueillie par le personnage principal, Mathias, est dotée de « spires [...] serrées à l'étranglement » (p. 10) –, puis « poussée » (p. 177) dans la mer. Elle y rejoint la jeune vierge de la légende, « dévor[ée] vivante [...] sous l'œil du sacrificateur » (p. 221) par « un monstre gigantesque au corps de serpent » (p. 221), le serpent constituant le symbole bien connu « de la libido » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 868). Dans *Le Voyeur*, la mort apparaît en particulier dans la « robe noire » (V, 171) que portent Violette et l'ensemble des autres personnages féminins qui ne sont qu'une manifestation particulière de l'enfant, et aussi dans la bouée, « d'une belle couleur noire » (p. 255), qui flotte dans la mer en suivant « le mouvement des vagues » (p. 255) comme le cadavre de la jeune fille flotte lui-même en fonction du « va-et-vient des vagues » (p. 175).

Nous retrouvons d'autres exemples de la violence caractérisant les rapports entre les deux sexes dans *Projet pour une révolution à New York*. Éros y est là encore associé à la chaleur. Ainsi, le « supplice » (P, p. 98) de Joan a lieu dans un « studio surchauffé » (p. 96). De plus, l'ardeur du sexe masculin, déjà manifestée au travers des « crocs aigus, rougis au feu » (p. 196), de l'araignée, transparaît également dans une

« cigarette à moitié consumée » (p.144), dans « le bout incandescent de [...] cigares » (p.208) et dans le « fer [à repasser] brûlant » (p. 82) que Joan « laisse tomber [...] sur [s]a robe verte » (p. 82), cette *robe grillée* « laiss[ant] un large trou triangulaire à la place du sexe » (p. 82) préfigurant le « creux de la plaie rouge sombre qui remplace [son] pubis » (p. 213) et la blessure qui lui est infligée par son tortionnaire.

La domination exercée sur la femme se manifeste par le fréquent usage d'une « grosse corde » (*P*, p. 88), de « corделettes » (p.10 et 192), « de cordes de chanvre » (p. 143, voir p. 194) ou de « chaînes » (p.181 et 208), lesquelles permettent aux bras et à la poitrine d'être « emprisonn[és] » (p. 88), aux mains d'être « liées dans le dos » (p. 88) et aux chevilles d'être « attachées » (p. 88, voir p. 8). Ainsi « ligotée » (p. 87), « immobilis[ée] » (p.17 et 170), la femme devient une « prisonnière » (p.9, 88, 92, 142, 150, 171, 181, 194, 192 et 210), une « captive » (p.94, 150, 170 et 202), une « esclave craintive » (p. 70) qui « ressent[t] son impuissance » (p. 171), « abandonn[e] toute velléité de résistance » (p. 171) et « obéi[t] [...] bien sagement » (p. 171) aux ordres de « son seigneur » (p. 70) et maître. Parfois, pour disposer d'une « chair sans défense » (p. 171), l'homme réduit la femme à l'inconscience au moyen d'un « tampon imbibé d'éther » (p. 9) ou d'une « substance narcotique » (p. 89) quelconque.

Rendu « docile » (*P*, p. 10, 70 et 181) par la drogue ou par les « gifles » (p. 27), « deven[u] malléable comme une poupée de chiffon » (p. 19), le corps de la femme est pénétré, d'où des déchirures (voir p.181, 184 et 191) ou des mutilations (voir p.182, 185, 188 et 213) qui se traduisent par l'écoulement de « filets de sang » (p. 182, voir p. 49, 99, 142 et 211) se

transformant bientôt en « une petite mare » (p. 185), puis en « une mare de sang » (p. 213), « liquide visqueux » (p. 125), « rouge vif, épais » (p.124 et 138).

Ainsi « torturée » (p. 99, voir p. 152, 181 et 201), la femme « se tord au paroxysme de la souffrance » (p. 180), poussant un « cri horrible » (p. 194), un « long cri de souffrance et de terreur » (p. 9), de « longs hurlements de douleur » (p. 142). Les suppliciées éprouvant alors

une série de spasmes sexuels de plus en plus forts et prolongés, devenant vite extraordinairement douloureux, se terminant au bout de plusieurs heures par la mort du sujet dans les convulsions combinées de la jouissance la plus vive et des plus atroces souffrances (p. 202).

Pareillement, après l'amour, Laura « sembl[e] morte » (*P*, p. 19). C'est la raison pour laquelle le sexe masculin est suggéré par « le canon » (p. 97) d'une « mitraillette » (p. 82) et sa décharge évoquée par « une rafale de mitraillette » (p. 68), à la suite de laquelle Laura « reste étendue sur le dos, de tout son long, bras et jambes écartés en croix » (p. 69). Mais il arrive également que la mort soit directement provoquée par le feu d'Éros, « l'incendie » (p. 153) constituant, à côté du « viol [...] [et de] l'assassinat » (p. 153), l'un des « trois actes métaphoriques » (p. 153) préconisés par les adeptes de la « révolution » dont traite le roman. C'est pourquoi « le supplice du feu » (p. 181) conduit le narrateur à « enflamme[r] le buisson roux » (p. 180), « le sexe imbibé d'essence » (p. 179) de Joan.

La femme comme métaphore

Bien évidemment, et nombreux sont les critiques qui ne s'en sont pas privés, il est possible de lire les romans robbe-grillétiens au premier degré et d'y déceler l'illustration, voire la promotion de pratiques sadomasochistes plus ou moins déviantes, plus ou moins perverses. Mais on peut les aborder différemment et tenter d'en tirer une herméneutique en proposant deux pistes d'interprétation possible.

La première sera celle de l'alchimie. La philosophie hermétique¹ pose l'existence d'un « homme primordial, créé [...] mâle et femelle, c'est-à-dire androgyne » (Evola, 1988, p. 289), correspondant à un état pouvant être défini « comme celui d'un *être absolu* (non brisé, non "duel") ». Tout désir comportant un mouvement vers autre chose que soi » (Evola, 1988, p. 171), c'est sous l'impulsion d'Éros qu'« Adam engendra d'abord Ève comme une image magique (nous pourrions dire : comme une image de fièvre projetée par son désir même) à laquelle il fournit ensuite une substance terrestre » (Evola, 1988, p. 291). C'est donc à cause d'Éros que l'unité se fragmente pour faire place à deux opposés disjoints. Or, l'alchimiste vise à transformer Éros, ce « poison[,] en remède ou "nectar", [employant ainsi] aux fins de la libération [l]es mêmes forces qui ont conduit ou qui peuvent conduire à la chute » (Evola, 1988, p. 315). En effet, l'androgyne une fois divisé, Éros nourrit, toujours en tant que désir de l'autre, « l'impulsion de reconstituer l'unité primordiale » (Evola, 1988, p. 68). C'est

¹ L'alchimie, dont les concepts sont volontairement voilés, est néanmoins plus ou moins explicitée par trois de ses adeptes – Canseliet (1972), Fulcanelli (1964 et 1965) et Valentin (1956) – ainsi que dans Alleau (1953), Eliade (1978), Evola (1967 et 1988), Guénon (1994) et Jung (1970 et 1971).

pourquoi Éros est considéré par les alchimistes comme le « maître éternel de l'Œuvre » (Fulcanelli, 1930, t. II, p. 160). Or, s'il est vrai que le texte robbe-grillétien est marqué par la présence « à chaque instant d[e] couples de contraires irréconciliables » (Robbe-Grillet, 1985, p. 116), il reste que ces opposés ne se font pas face de manière statique, mais qu'ils sont engagés dans un processus dynamique, fait d'attraction et de répulsion. En outre, dans tous les romans, c'est Éros qui œuvre au sein de ce processus, ainsi que le souligne par exemple Simon, le narrateur de *Djinn* : « La lutte des sexes [...] est le moteur de l'histoire. » (*D*, p. 19) Notons que ce narrateur porte un prénom évoquant l'unité hermétique, puisque Simon signifie en langue cabalistique « X-μονος, le seul rayon » (Fulcanelli, 1930, t. I, p. 250), et qu'il est doté de plusieurs patronymes, Le/cœur (voir *D*, p. 7), Koer/shimen (voir p. 8), Kōr/simos (voir p. 8) et Le/cœur/ovich (voir p. 46), renfermant tous, littéralement ou phonétiquement, le lexème *cœur*, comme si Éros constituait l'agent conduisant à l'unité, personnifiée par l'« androgyne » (p. 13 et 133). De fait, tout comme, dans l'*opus* alchimique, c'est grâce à l'action d'Éros que les opposés se métamorphosent en suivant trois phases principales, manifestées par l'Œuvre au Noir, puis par l'Œuvre au Blanc et, enfin, par l'Œuvre au Rouge, de même l'ensemble des romans robbe-grillétiens est ponctué par ces trois stades (voir Milat, 2001), qui doivent pareillement leur succession aux effets du désir : « L'amour, ça fait faire de grandes choses. » (*D*, p. 49)

Dans *Projet pour une révolution à New York*, par exemple, la révolution, qui est au principe de la diégèse et dont le rouge est la couleur emblématique, ne vise rien d'autre que la reconstitution de l'unité. Au cours d'une « réunion » (*P*, p. 16 et 37) où les discours, remplis « de constantes [...] antithèses »

(p. 37), font l'objet d'une « attention religieuse » (p. 40), l'organisation terroriste, « qui appartiendrait à l'église manichéiste unifiée » (p. 56), y expose les propriétés de « "la couleur rouge", envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc » (p. 38), formule qui, sortie d'un contexte alchimique, est dépourvue de sens. Les références à l'alchimie étant, dans *Projet pour une révolution à New York* comme dans les autres romans robbe-grillétiens, innombrables, je me limiterai à deux exemples. Le premier a trait aux deux couleurs que les traités d'alchimie attribuent au sang, conseillant de « dissou[dre] et nourri[r] le vrai lion par le sang du lion vert. Car le sang fixe du lion rouge a été fait du sang non fixe du lion vert, parce qu'ils sont d'une seule nature. » (Valentin, 1956, p. 231) Or, JR, un personnage féminin de *Projet*, avant de baigner « dans une mare de sang » (P, p. 213), est présentée comme un « fauve » (p. 74); elle est dotée d'« yeux verts » (p. 74, 97, 176 et 181) et de « chaussures de cuir vert » (p. 78). Alors que le lion vert des alchimistes est également appelé « *Émeraude des Philosophes* » (Fulcanelli, 1926, p. 121), la robe de JR est de « couleur d'émeraude » (P, p. 67). De plus, tandis que le même lion hermétique est aussi désigné par le « *mercureau* [...] ou *petit mercure*, qui est devenu notre *maquereau*, [...] poisson *mystique* [...] [devant] son nom et sa réputation à sa brillante coloration verte » (Fulcanelli, 1930, t. II, p. 248), la jeune femme est comparée à un « poisson des grandes profondeurs » (P, p. 67). Le second exemple porte sur la violence érotique faite aux femmes et sur la mort qui en découle. Ainsi, la femme de *Projet* est « torturée » (p. 99) comme, dans l'*opus* alchimique, le Mercure, qui correspond au principe féminin, subit le « *cruciatus* (supplice, torture) » (Jung, 1971, p. 153). De même, ce n'est pas un hasard si le

« grésillement [...] dans les flammes [...] de la chevelure répandue, de la touffe de soie rousse » (*P*, p. 110), de Joan est associé à celui « du buisson ardent, ou de la toison d'or » (p. 110). La jeune femme s'identifie ainsi à la vierge de l'alchimiste Melchior, laquelle a « été rendue mère par le feu sacré [...] [qu'elle a] porté comme le buisson ardent [...] [au profit d'un] bétail distingué par sa toison » (Szebeni, 1970, p. 506). Si, « [d]ans le langage des Adeptes, on appelle *Toison d'or* la matière préparée pour l'Œuvre, ainsi que le résultat final » (Fulcanelli, 1926, p. 194-195), force est de constater que « dans les rougeoiements de la torche vivante » (*P*, p. 180) qu'est Joan, c'est bien l'Œuvre au Rouge qui est atteint : « la troisième opération [...] donne la *Pierre philosophale* » (Fulcanelli, 1926, p. 203), c'est-à-dire la « *pierre qui porte le signe du soleil* » (Fulcanelli, 1930, t. I, p. 177). De fait, Joan, semblable au Mercure alchimique, a été transmutée jusqu'à rayonner « en un soleil flamboyant » (*P*, p. 213) et, comme dans le Grand Œuvre, cette transmutation s'effectue grâce au feu, grâce au feu d'Éros.

La seconde piste herméneutique a trait au couple d'opposés qu'il est possible de repérer derrière la dyade homme-femme. Confiant lui-même qu'il cherche dans son œuvre à « traduire » (Robbe-Grillet, 1984a, p. 41) son rapport « au monde et à [s]on être, [...] rapport où tout est double, contradictoire et fuyant », Robbe-Grillet oppose notamment « l'univers qu'affronte et secrète tout à la fois notre inconscient » (1987, p. 182) au « monde factice de la quotidienneté, celui de la vie dite consciente ». Ces deux opposés renvoient à un autre couple, dont l'opposition est très fréquemment évoquée : il s'agit de la « lutte à mort de l'ordre et de la liberté. Ce conflit insoluble du classement rationnel et de

la subversion, autrement nommée désordre. » (Robbe-Grillet, 1984a, p. 133) Le romancier est formel : « mes livres sont faits de la lutte entre l'ordre et le désordre » (1984b, p. 495). Cette lutte peut apparaître comme le conflit qui s'instaure chez le romancier au moment de l'écriture, dont *Un roman sentimental*, dernier roman de Robbe-Grillet, nous fournit plusieurs exemples².

Enfant du narrateur, « Gigi » (RS, p. 14) – c'est le prénom de la jeune fille –, peut être considérée comme son texte³. Du reste, elle est présentée comme « sa créature » (p. 252), comme sa « propriété » (p. 206), et la séance de lecture qui s'engage entre le père et sa fille et au cours de laquelle celle-ci sera châtiée par celui-là – à coup de « cinglon[s] sur les fesses » (p. 15) – apparaît comme une séance de travail où le texte est relu pour être corrigé par l'écrivain. Robbe-Grillet, qui amende son texte après l'avoir relu « pendant plusieurs jours à haute voix » (Robbe-Grillet, 1976, p. 428), est en effet ce père qui « surveille sans complaisance [sa fille], s'apprêtant à châtier d'un coup sec de sa badine la moindre faute de texte, de rythme » (RS, p. 14). Ces séances de lecture permettent à la fille-texte « de se perfectionner, de corriger ses erreurs » (p. 15), « ses fautes » (p. 16). Loin

² Une analyse détaillée de ce roman figure dans Milat (2010).

³ La mise en scène de l'écriture avec, comme personnages principaux, l'écrivain masculin et son texte, féminin, constitue du reste, dans les romans robbe-grillétiens, un thème récurrent : voir par exemple, sur *La Maison de rendez-vous*, Janvier (1965) et Payot (1969). Elle s'inscrit bien évidemment dans le droit fil de l'esthétique néo-romanesque telle que Ricardou (1967, p. 111) l'a codifiée dans son célèbre chiasme : « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure* que *l'aventure d'une écriture*. »

donc de souffrir de ces corrections, l'enfant s'en trouve au contraire rehaussée : « De tout cela – les brûlures, les cinglons, le foutre ensanglanté – [elle] tire une fierté légitime. » (p. 234) Robbe-Grillet admire l'œuvre qu'il vient d'accomplir, comme le père de la jeune fille « ne peut qu'admirer sans réserve [sa] perfection et [sa] grâce » (p. 27). Ayant finalement subi de la part de son père les derniers outrages – ou joui des ultimes hommages –, la jeune fille a perdu sa virginité. Ayant abandonné sa « guêpière noire » (*RS*, p. 13) pour « une robe noire élégante, longue et austère » (p. 235), elle « décide alors de ne plus s'appeler Gigi, qui fait par trop enfantin, mais Gynée, mot par lequel en grec on désigne les jeunes femmes en âge d'être consommées » (p. 234). Effectivement, *Un roman sentimental* est désormais en mesure d'être consommé par ses lecteurs. Le romancier, « nageant dans l'extrême béatitude » (p. 223), et son œuvre parachevée peuvent donc, à la dernière ligne du roman, déclarer d'une même voix : « Ainsi vivrons-nous à jamais dans les forteresses du ciel. » (p. 253) Tous deux accèdent à l'immortalité littéraire.

Les vertus de la pluralité de sens

Ainsi, le rouge, le noir et la violence érotique mortifère qui s'exprime au travers de ces deux couleurs constituent pour Robbe-Grillet de simples matériaux, qu'il appelle des « générateurs » (1972a, p. 160) textuels et qu'il emprunte aux stéréotypes de « l'imagerie populaire contemporaine [...] : couvertures illustrées des romans qu'on vend dans les gares,

affiches géantes, revues pornographiques des sex-shops, publicités vernies des magazines de mode » (p. 161). Sur ces matériaux, l'écrivain exerce « le pouvoir de [s]a liberté » (p. 161). Il joue avec leurs signifiants, avec leurs polysémies, avec leurs connotations, avec les liens d'analogie qu'ils possèdent avec d'autres matériaux, avec les différents contextes de leurs occurrences, pour finalement produire son texte. Ainsi, par exemple, les images érotiques se placent tout entières au service du romancier, qui leur attribue au travers de son texte un statut et un contenu sémantique nouveaux. C'est pourquoi Robbe-Grillet les compare aux

figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur, mais auxquelles chaque joueur donnera un sens, le sien, en les disposant dans sa main puis en les abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention (*P*, encart, p. 4).

C'est notamment grâce à ce procédé d'écriture que le roman robbe-grillélien accède à la signification : loin du roman conventionnel qui est réduit « à une signification qui lui est extérieure » (Robbe-Grillet, 1963, p. 40) et à un seul sens imposé d'autorité, il comporte une pluralité de sens, créés par l'écriture elle-même. Caractérisé par sa mobilité, le sens des romans de Robbe-Grillet y est donc « pluriel, aléatoire, équivoque, toujours en train de se faire » (Robbe-Grillet, 1972b, p. 175).

Ces sens multiples, c'est au lecteur de les manifester. Son rôle n'est pas « de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie » (Robbe-Grillet, 1963, p. 134). En lisant un roman robbe-grillélien, le lecteur est en effet placé devant un texte qui rompt avec l'horizon d'attente qu'il en a et, partant, il est

amené à reconsidérer à la fois ses points de repère, ses outils de préhension intellectuelle et ses habitudes d'envisager le monde ainsi que la vie : l'objectif est de libérer le lecteur « de toutes [ses] censures : la morale, la raison, la logique, le respect de l'ordre établi » (Robbe-Grillet, 1987, p. 182).

Les images mêlant le rouge et le noir – Éros et sa violence débouchant sur Thanatos – que Robbe-Grillet place dans ses romans ne visent donc pas une représentation réaliste. En fait, elles ont notamment pour fonction de montrer au lecteur sa face cachée : il s'agit de « tirer au grand jour des images qui se trouvent déjà, de toute façon, dans sa tête, pour les examiner à loisir, donc les démasquer, les mettre en question et apprendre à vivre en bonne entente avec elles, c'est-à-dire à les dominer » (Robbe-Grillet, 1978, p. 171). En exhumant et en reprogrammant les pulsions refoulées au plus profond de l'inconscient, le roman remplit donc une fonction cathartique, non seulement pour l'écrivain – « j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menaçaient d'envahir ma vie éveillée » (Robbe-Grillet, 1984a, p. 17) –, mais aussi pour le lecteur, dont l'aliénation a vocation à être transmutée en liberté : le Nouveau Roman a en effet pour ambition de ne créer rien de moins que « l'homme libre futur » (Robbe-Grillet, 1987, p. 82).

Bibliographie

ALLEAU, René. (1953), *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Paris, Minuit.

ANZIEU, Didier. (1965), « Le Discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *Les Temps Modernes*, vol. 21, n° 233, octobre, p. 608-637; repris dans *Le Corps de l'œuvre*,

- Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 256-281.
- ASSOULINE, Pierre. (2007), « Robbe grillé »,
<<http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/10/15/robbe-grille/>>, 15 octobre.
- BEIGBEDER, Frédéric. (2007), « Gilles de Rais-Grillet », *Lire*, novembre, p. 8.
- BONNEFOY, Claude. (1978). « Spécial Robbe-Grillet », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2660, 9-16 novembre, p. 29.
- CANSELIET, Eugène. (1972), *L'Alchimie expliquée sur ses textes classiques*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- CHEVALIER Jean et Alain GHERBRANT. ([1969] 1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. «Bouquins».
- CONTAT, Michel. (2007), « Alain Robbe-Grillet ou les infortunes du pornographe », *Le Monde des livres*, 26 octobre, p. 2.
- DHAENENS, Jacques. (1970), *La Maison de rendez-vous de Robbe-Grillet. Pour une philologie sociologique*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des Lettres modernes », n° 113.
- ELIADE, Mircea. (1978), *Le Mythe de l'alchimie*, Paris, Éditions de L'Herne.
- EVOLA, Julius. (1988), *La Tradition hermétique. Les symboles et la doctrine de l'« art royal » hermétique*, Paris, Éditions traditionnelles.
- . (1968), *Métaphysique du sexe*, Paris, Payot.
- FORRESTER, Viviane. (1976), « Robbe-Grillet publie un étrange roman où tout parle », *La Quinzaine Littéraire*, n° 226, 1^{er}-15 février, p. 9.

- FULCANELLI. ([1930] 1965), *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- . ([1926] 1964), *Le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- GARCIN, Jérôme. (2007), « Un conte de fées, version Michel Fourniret », *Le Nouvel Observateur*, n° 2243, 1^{er} novembre, p. 106.
- GOULET, Alain. (1982), *Le Parcours mœbien de l'écriture : Le Voyeur*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des Lettres modernes ».
- GUÉNON, René. ([1962] 1994), *Symboles de la science sacrée*, Paris, Gallimard.
- HENRIOT, Émile. (1955) « Le Prix des Critiques : *Le Voyeur*, d'Alain Robbe-Grillet », *Le Monde*, 15 juin, p. 9; repris dans *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, textes réunis et présentés par Emmanuelle LAMBERT, Paris, Imec-UGE, coll. « 10/18 - Dossier de presse », 2005, p. 191-197.
- JANVIER, Ludovic. (1965), « Hong-Kong, Alice », *Critique*, vol. XXI, n° 223, décembre, p. 1043-1051.
- JUNG, C. G. (1971), *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Paris, Buchet/Chastel [pour la trad.].
- . ([1944] 1970), *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel [pour la trad.].
- LIGER, Baptiste. (2007), « Alain Robbe-Grillet : Rosse Bonbon », *L'Express* en ligne, <<http://livres.lexpress.fr/critique.asp/idC=13141/idR=9/idG=>>, 15 octobre.

- LINKHORN, Renée. (1976), « L'Amérique dans deux romans français contemporains », *The French-American Review*, vol. 1, n° 1, hiver, p. 31-46.
- MILAT, Christian. (2010), « *Un roman sentimental* : le dernier "nouveau roman" robbe-grillétien? », dans Roger-Michel ALLEMAND et C. MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^e siècle*, Actes du colloque international d'Ottawa (1^{er}-3 juin 2009), Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / Presses Sorbonne Nouvelle, p. 483-491.
- . (2001), *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Paris / Ottawa, L'Harmattan / Les Éditions David.
- PAYOT, Roger. (1969), « Robbe-Grillet et le Dieu de Leibniz », *Preuves*, n° 219-220, juillet-septembre, p. 107-114.
- RICARDOU, Jean. (1967), *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- ROBBE-GRILLET, Alain. (2007), *Un roman sentimental*, Paris, Fayard, coll. « Littérature générale »; les citations de cet ouvrage sont suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *RS*.
- . (1987), *Angélique ou l'Enchantement*, Paris, Minuit.
- . (1985), cité par Jeanyves Guérin, « Rétrospection. Entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Esprit*, n° 101, mai, p. 116-117.
- . (1984a), *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- . (1984b), « Alain Robbe-Grillet par lui-même », entretien avec Jacques HENRIC, *Art Press*, n° 88, décembre, repris dans *Le Voyageur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 437-448.
- . (1981), *Djinn*, Paris, Minuit; les citations de cet ouvrage sont suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *D*.
- . (1978), « "Histoire de rats" ou La vertu, c'est ce qui mène au crime », *Obliques*, n° 16-17, 1978, p. 169-172; repris dans

Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001), Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 121-127.

- (1976), « Robbe-Grillet à la question », dans Jean RICARDOU (dir.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, t. II : *Cinéma / Roman*, p. 410-433.
- (1972a), « Sur le choix des générateurs », dans Jean RICARDOU et Françoise van ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. t. II., Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », p. 157-162.
- (1972b), intervention dans la Discussion qui suit la communication de Claude Ollier, « Improvisation et théorie dans la création cinématographique », dans Jacques Bertrand (dir.), *Art et science : de la créativité*, Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », p. 175.
- (1970), *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit; les citations de cet ouvrage sont suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle P.
- (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- (1955), *Le Voyeur*, Paris, Minuit; les citations de cet ouvrage sont suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle V.
- SORIN, Raphaël. (2007), « Robbe-Grillet en vieux dégueulasse », <<http://lettres.blogs.liberation.fr/sorin/2007/10/robbe-grillet-e.html>>, 15 octobre.
- STOLTZFUS, Ben F. (1964), « Camus et Robbe-Grillet : la conscience tragique de *L'Étranger* et du *Voyeur* », dans John H. MATTHEWS (ed.), *Un Nouveau Roman? Recherches et tradition (La critique étrangère)*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », n° 94-99, p. 153-166.

SZEBENI, Nicolas Melchior. ([1944] 1970), « Melchior Cibinensis », cité par C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel.

VALENTIN, Frère Basile, de l'ordre de Saint-Benoît. (1956), *Les Douze Clefs de la philosophie*, traduction, introduction, notes et explication des images par Eugène Canseliet, Paris, Minuit.

WEIL-MALHERBE, Rosanne. (1965), « *Le Voyeur* de Robbe-Grillet : un cas d'épilepsie du type psychomoteur », *The French Review*, vol. 38, n° 4, février, p. 469-476.

Résumé

La critique a depuis longtemps mis l'accent sur la violence sexuelle qui s'exerce dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, mais elle n'a guère produit que des études, en particulier féministes, qui se sont attachées à analyser ce thème d'un point de vue psychologisant, et ce, autant par rapport aux personnages que vis-à-vis de l'auteur lui-même. Le présent article se propose, lui, d'envisager Éros et son corrélat, Thanatos, à travers leurs manifestations chromatiques, le rouge et le noir, et d'un point de vue formel : il s'agira d'analyser les fonctions remplies, au sein de plusieurs romans robbe-grillétiens, par différentes occurrences de ces deux pôles, considérés, pour reprendre un concept cher au Nouveau Romancier, en tant que « générateurs » textuels. Cette étude permettra notamment de montrer que ces deux types de « matériaux », loin de répondre à des visées anecdotiques ou ludiques, participent au contraire activement à la production du texte et à la pluralité des sens offerts au lecteur.

Abstract

Critics have for a long time focused on the sexual violence perpetrated in the novels of Alain Robbe-Grillet, but they have primarily produced studies, particularly feminist ones, which have analyzed this theme from a psychological point of view, as much in relation to the characters as to the author himself. This article seeks to consider Eros and its correlate, Thanatos, through their chromatic expressions, red and black, and from a formal point of view. It analyzes the functions performed, in several of Robbe-Grillet's novels, by different occurrences of these two poles considered as textual "generators" to borrow a term dear to the New Novelist. The study shows in particular that far from fulfilling trivial or ludic objectives, these two types of "materials" actively participate instead in the text's production and in the multiplicity of meanings offered to the reader.

Combattre la monotonie du crime,
banaliser la violence :
l'assassinat dans *Les Nuits du Palais-Royal*

Nicolas Gauthier
Université de Waterloo

Pour « flatter les goûts d[u] temps », nous avons « fait table rase de tout ce qui embarrasse un livre; l'esprit, l'observation, l'originalité, l'orthographe même; et ne voilà que du crime » (Féval, 1898, p. 2). C'est le programme annoncé dans l'ouvrage parodique *La Fabrique de crimes* de Paul Féval, publié en feuilleton en 1866. Le narrateur ajoute que, à la suite de « rigoureux calculs », chaque chapitre contient « en moyenne soixante-treize assassinats » (p. 2). Études de marché,

statistiques et littérature seraient ainsi combinées pour satisfaire le lecteur. Bien qu'ironique, ce passage évoque un phénomène réel : l'inflation constante de la violence dans la fiction populaire. Cette tendance est particulièrement sensible dans la décennie 1860 alors que le sang et la mort s'imposent comme des thèmes incontournables dans la presse (plus spécifiquement dans le roman-feuilleton et le fait divers), au moment où celle-ci connaît une croissance fulgurante. Se nourrissant de l'actualité judiciaire, le roman populaire, feuilletonesque ou non, semble synonyme de violence. On y tue de plus en plus, ce qui entraîne des répétitions, voire une certaine monotonie du crime.

Plusieurs romans cherchent à utiliser cette prolifération meurtrière pour éviter l'anonymat. C'est le cas des *Nuits du Palais-Royal* (1869), qui multiplie les meurtres mais les utilise aussi pour se démarquer de ses prédécesseurs et concurrents. Fondée sur une criminalité galopante, la narration vise à séduire le lecteur en appliquant à la lettre le principe ridiculisé par Féval. Comme nous tenterons de le montrer, cette œuvre éclaire les procédés et les enjeux de la fictionnalisation de la violence dans le roman populaire du Second Empire. Elle illustre ce qu'il était possible de proposer pour donner un caractère inédit à l'assassinat et également ce qui était toléré par l'institution censurelle. Son examen nous permettra d'apprécier les modalités et les effets d'une mise en scène de la violence soumise à la recherche de la nouveauté et à la surenchère. Nous constaterons que, dans *Les Nuits du Palais-Royal*, si les personnages tuent sans hésitation, souvent pour des motifs futiles, pour les auteurs, le meurtre est tout sauf irréfléchi.

Les Nuits du Palais-Royal et la spéculation littéraire

Les Nuits du Palais-Royal a eu un parcours éditorial sinueux qui mérite d'être relaté. Les soixante-six premiers chapitres ont été écrits par Louis-François Raban (1795-1870) et publiés, sous le titre *Les Mystères du Palais-Royal*, en 1845-1846, en volume (Le Clère éditeur puis Éditions du journal *La Nation*) et en roman-feuilleton (*La Nation*, 4 décembre 1845 - 12 mai 1846). Aujourd'hui oublié, Raban a été un auteur prolifique qui a touché à de nombreux genres littéraires au cours d'une carrière couvrant plus d'un demi-siècle. Il n'a toutefois jamais connu un succès suffisant pour gagner sa place dans l'histoire littéraire¹. Parfois comparé à Paul de Kock, il a laissé une œuvre éclectique, marquée par une ironie omniprésente et par une volonté constante de s'approprier les genres appréciés par le public. Lorsqu'il sacrifiait ainsi au goût du jour, il ne se contentait pas de reprendre mécaniquement des modèles proposés par d'autres : il s'efforçait toujours d'ajouter sa touche personnelle. Ainsi, *Les Mystères du Palais-Royal* s'éloigne à plusieurs égards de son modèle, *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue. Raban n'en a toutefois jamais terminé la publication : la disparition du journal *La Nation* a interrompu les parutions en feuilleton et en volume, laissant le roman inachevé.

Vingt-trois années plus tard, en 1869, Joseph Décembre (1836-1906) et Edmond Alonier (1828-1871) ont repris le récit de Raban en lui donnant pour titre *Les Nuits du Palais-Royal*. Ils ont republié en livraisons illustrées ce qui avait déjà paru en 1846, avec quelques modifications et en y ajoutant plus

¹ Pour un portrait plus précis de sa carrière littéraire, voir Gauthier (2013).

de cent chapitres². Un portrait succinct de Décembre et d'Alonnier s'impose ici pour apprécier l'importance que prend pour nous cette reprise d'un ouvrage déjà ancien et daté³.

Comme Raban, Joseph Décembre et Edmond Alonnier n'ont pas été retenus par l'histoire littéraire. C'est plutôt par le biais de l'histoire des religions et, surtout, de l'histoire de la librairie que nous les connaissons aujourd'hui, le premier ayant attiré l'attention de différents critiques. En effet, « en 1882, Joseph Décembre entreprit de ressusciter la théophilanthropie » (Lalouette, 2001, p. 67), une religion fondée après la Révolution française de 1789 pour remplacer le christianisme. L'analyse de Jacqueline Lalouette à l'égard de ce projet est toutefois sans appel : Décembre « fut un littérateur besogneux et malhonnête et tenta de transformer un courant spirituel en filon commercial » (2001, p. 67). Le portrait n'est guère plus reluisant du côté de Viera Rebolledo-Dhuin, une historienne qui a étudié Décembre sous l'angle de son activité de libraire. Elle conclut qu'

² Les documents nous manquent pour déterminer si la rédaction de Raban s'est achevée là où la publication a été interrompue dans le journal *La Nation*. On sait toutefois que Décembre et Alonnier devaient 1 500 francs à Raban (Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 571), peut-être pour l'achat du roman, et que ce qui avait été publié de celui-ci constituait l'essentiel de ce qui devait paraître selon les annonces publicitaires (7 volumes sur 8 selon le journal *La Nation* du 2 décembre 1845). De plus, on observe bien un changement de ton et de perspective dans les chapitres inédits qui paraissent en 1869. Cependant, Décembre et Alonnier ont entretenu l'ambiguïté en annonçant sur la page de couverture de leur livre que celui-ci était l'œuvre de Sir Paul Robert (pseudonyme de Raban) et avait été continué par Louis de Vallières (pseudonyme employé, parmi plusieurs, par Décembre et Alonnier).

³ Pour un portrait plus complet du parcours professionnel de Joseph Décembre et d'Edmond Alonnier, voir Rebolledo-Dhuin (2011, p. 149-150, 156-158 et 435-451).

à chaque occasion, [il] tente de conquérir des marchés en vogue mais sans jamais véritablement innover. Plus qu'un entrepreneur schumpétérien, il répond davantage au profil d'un spéculateur au petit pied passablement brouillon. Néanmoins, aussi filou qu'il puisse être, Décembre ne semble pas avoir été véritablement malhonnête (2011, p. 451).

Typographe, compositeur et écrivain, Décembre a rencontré Edmond Alonnier alors qu'ils étaient tous deux employés dans la maison d'édition de Dupray de la Mahérie en 1862 (Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 157). Après avoir épousé la fille d'Alonnier en 1865, Décembre s'associe à lui et tous deux lancent leur propre maison d'édition. Ils publient des ouvrages historiques, notamment *Le Coup d'État du 2 décembre 1851* (1868), et des dictionnaires, parmi lesquels le *Dictionnaire populaire illustré*. Ils proposent aussi des ouvrages de fiction, à la rédaction desquels ils participent souvent, quand ils n'en sont pas les seuls auteurs. C'est dans ce volet de leur activité que s'inscrit *Les Nuits du Palais-Royal*. Ajoutons que Décembre était constamment à la recherche d'une aisance financière qui lui a toujours échappé (Jacqueline Lalouette, 2001 p. 67; Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 442). Il a d'ailleurs fait faillite à deux reprises, notamment en 1869, ce qui donne à penser que le rachat et la publication des *Nuits du Palais-Royal* s'inscrivent dans une volonté de rebondir financièrement au moyen d'un succès commercial.

Ce bref détour biographique⁴ permet toutefois de constater que *Les Nuits du Palais-Royal*, écrit sur un quart de siècle, est au final l'œuvre de trois auteurs différents dont le parcours n'est pas sans affinités. Retenons que ces écrivains recherchaient tous le

⁴ Ce portrait demeure toutefois incomplet en ce qu'il laisse dans l'ombre Alonnier (sur lequel les informations sont plus rares), de même que les rapports ambigus de Décembre avec les idéaux républicains et la franc-maçonnerie.

succès dans un genre déjà populaire et que, lorsqu'ils mettent la dernière touche au roman, Décembre et Alonniér sont au fait de ce qui peut, ou non, être publié. Ils veulent séduire au moyen d'une provocation qui ne doit toutefois pas s'attirer les foudres de la censure. Nous verrons que cette posture, auctoriale et éditoriale, est essentielle pour apprécier la fictionnalisation du sang et de la mort dans ce roman.

Caractéristiques de la mise en scène de la violence

Quelques mots sur l'intrigue des *Nuits du Palais-Royal* s'imposent. Elle s'organise autour d'un criminel infâme nommé Pied-de-Fer, présenté d'abord comme un proxénète qui vole toutes les ressources d'une jeune fille sans défense. Devenu immensément riche en pillant les fermiers français pendant les guerres impériales, Pied-de-Fer veut racheter son passé. Après avoir réuni un couple qu'il avait séparé – et lui avoir obtenu un titre princier et la fortune y correspondant –, il se consacre à protéger et à aider ses anciennes victimes selon un programme narratif répétitif. Se succèdent ainsi treize épisodes construits de façon similaire, qui relatent la lutte entre un criminel abject caché derrière un statut honorable et convoitant une jeune personne et Pied-de-Fer, qui veut justement protéger celle-ci. De ce fait, l'architecture des *Nuits du Palais-Royal* est simple et même itérative. L'effet de ressassement est aussi renforcé par le recours à un nombre limité de types de crimes (rapt d'une jeune fille, chantage, assassinat) et par l'abondance de résurrections spectaculaires. Par exemple, Pied-de-Fer, luttant avec un adversaire dans une poudrière, emprisonne celui-ci dans ses bras un instant avant que n'explose le baril de poudre

sur lequel ils sont appuyés. Le bâtiment est rasé, l'adversaire est déchiqueté mais, contre toute attente, Pied-de-Fer revient miraculeusement à la vie au chapitre suivant (Raban, Décembre et Alonnier, 1869, p. 163-164⁵). Ces résurrections successives font l'objet d'une surenchère visant à les rendre toujours plus inattendues et surprenantes mais elles deviennent en fait prévisibles, l'étonnement du lecteur s'émoussant devant l'invulnérabilité indéniable du héros. Reposant donc sur des schémas narratifs attendus et sur des coups de théâtre inefficaces, l'intrigue s'efface au profit de la violence fictionnalisée.

Le sang et la mort sont en effet omniprésents dans *Les Nuits du Palais-Royal*. Héritier du feuilleton romantique, ce roman cherche à exploiter le potentiel dramatique de l'assassinat, cristallisation violente de la menace criminelle. Pour y arriver, il multiplie les meurtres tout en s'employant simultanément à faire de sa mise en scène un espace d'inédit grâce à différentes stratégies qu'il nous faut examiner. Nous verrons que celles-ci transforment le roman puisque la violence n'y est plus un accessoire de l'intrigue mais au contraire que l'intrigue est ici déployée pour proposer la violence qui doit séduire le lecteur par son originalité.

La violence sanglante

Pour reprendre une formule de Christine Marcandier-Colard, *Les Nuits du Palais-Royal* privilégie une violence « hyperbolique, voyante » (1998, p. 5). Si ce choix n'est évidemment pas inédit, il

⁵ Pour simplifier la lecture, les références à cet ouvrage seront dorénavant indiquées ainsi : *Nuits*.

mérite tout de même d'être souligné, car il n'est pas anodin : ce caractère sanglant vise à démarquer le roman. C'est le cas des scènes de torture très explicites proposées dans l'œuvre. Celles qui présentent des « chauffeurs » sont particulièrement éclairantes. Ces criminels s'attaquent aux fermes isolées et, pour convaincre les fermiers d'avouer où ils cachent leurs richesses, les ligotent et leur brûlent (leur *chauffent*) la plante des pieds. Les romanciers convoquent ici une pratique connue des lecteurs : les chauffeurs, très actifs dans les dernières années du XVIII^e siècle, ont souvent été mis en fiction au XIX^e siècle, notamment par Alexandre Dumas dans *Le Comte de Monte-Cristo* en 1844 (1998, p. 579). Ce type de crime est demeuré une réalité des campagnes jusqu'à la Belle Époque. Cependant, contrairement à de nombreuses œuvres qui se contentent d'évoquer cette pratique, *Les Nuits du Palais-Royal* s'illustre en en proposant une description minutieuse se complaisant dans les détails sordides : « Et il montrait du doigt la peau des jambes du patient qui, après s'être crevée et roulée sur elle-même, semblait près de se détacher complètement. » (*Nuits*, p. 126) Le narrateur ne néglige ni ce qui est vu ni les cris de la victime ni les odeurs produites (p. 466). L'abondance de détails offerts au lecteur vise à éviter de s'en tenir à ce qui a déjà été fait dans les modèles célèbres auxquels renvoie le roman.

Ce goût du portrait sanglant apparaît aussi dans les scènes décrivant les expédients choisis par les criminels pour se débarrasser de la dépouille de leur victime. Certains font ainsi entrer de force le corps dans une malle qu'ils expédient ensuite par la poste pour nuire à l'enquête policière ou pour en faire un message sanglant envoyé à un adversaire :

Aussitôt une odeur méphitique se répandit[,] le jardinier fossoyeur faillit en être asphyxié; mais la curiosité l'emportant

sur la crainte, il parvint à lever entièrement la lame de plomb [servant de couvercle à la caisse]. Alors apparut aux regards de Fido et de la religieuse un cadavre presque entièrement putréfié, percé de dix coups de poignard dans la région du cœur. (*Nuits*, p. 127)

Aujourd'hui cliché du récit criminel, la « malle sanglante » relève à l'époque plus de la fiction que des chroniques judiciaires. Les cas célèbres, au premier chef l'affaire de la « malle à Gouffé » (1890), qui ont enflammé les chroniques judiciaires et excité la curiosité des lecteurs, sont postérieurs aux *Nuits du Palais-Royal* (Larue, 2007, p. 193-201 et 291-302). Ce motif évoque plutôt d'autres romans, comme *Les Vrais Mystères de Paris* (1844) d'Eugène-François Vidocq, dans lequel un ancien boucher découpe des corps pour empêcher leur identification avant de les cacher dans des tonneaux (Vidocq, 1844, t. IV, p. 16-18). Pour faire bonne mesure, notre roman s'arrête aussi sur les difficultés techniques accompagnant l'insertion d'un corps dans une malle :

Ce fut un spectacle horrible que celui qui s'offrit aux yeux des agents. Comme le corps de la victime n'avait pu se plier à l'exiguïté de la caisse, les assassins n'avaient pas hésité à désarticuler les jointures des cuisses et des jambes, et une semblable opération avait été faite aux bras. (*Nuits*, p. 476)

Avec de telles descriptions, il apparaît que *Les Nuits du Palais-Royal* cherche à se singulariser au moyen d'une « violence hyperbolique » produite par une surenchère sanglante. L'œuvre reprend des actes récurrents dans la littérature (particulièrement dans le roman-feuilleton et le mélodrame), par exemple l'assassinat d'un homme d'un coup de poignard dans le dos, mais s'efforce d'y ajouter une dimension nouvelle au moyen de cette abondance de détails sanglants. Dans *Les Nuits du Palais-Royal*, les crimes brillent

moins par l'originalité de l'acte que par le caractère sanguinolent de celui-ci. Nous observons la même logique à l'œuvre dans le cas de certaines des techniques meurtrières employées.

La science et la violence

Nos auteurs ont en effet recours à d'autres stratégies pour s'assurer que les victimes ne soient pas *simplement* poignardées ou empoisonnées, situations banales et susceptibles de produire un effet de *déjà-lu*. Les assassinats commis sous le coup de la colère dans un quartier louche, par des malfaiteurs sauvages, étaient légion dans le roman populaire. Ces types de meurtres s'effacent toutefois des *Nuits du Palais-Royal* pour être remplacés par d'autres, visant à illustrer l'ingéniosité technique des assassins.

Le personnage de Bianco, médecin et alchimiste, est un exemple éloquent de cette combinaison de violence et de savoir. Il se spécialise en effet dans une branche particulière de la médecine : « [N]e voulant pas mourir de faim en vendant de la santé, [Bianco] vendait de belles et bonnes maladies au plus juste prix. » (*Nuits*, p. 347) Il ne s'en tient pas aux poisons rares, ce qui en ferait un personnage de médecin criminel convenu. Il cultive les plus terribles maladies pour les ajouter à son inventaire : « J'ai là la petite vérole bouchée à l'émeri, la fièvre scarlatine en poudre, l'aliénation mentale en bonbon » (*Nuits*, p. 274). La liste ne s'arrête pas là :

[des] perles épileptiques. C'est sûr, mais c'est un peu long. J'ai ensuite les gouttes nerveuses qui amènent tout doucement la contraction du cœur [et], en petites fioles, les névralgies

incurables, les cancers. – Je vous arrête là [dit le client. C]inquante louis pour [...] la fiole du cancer. (*Nuits*, p. 349)

Le narrateur précise que Bianco est parvenu à contrôler la transmission de ces maladies, laquelle peut maintenant se faire par absorption, inhalation ou contact avec la peau. Même si ce personnage apparaît pour la première fois dans un feuilleton de 1846, son commerce préfigure un contexte de « meurtre bactériologique ». Avec les descriptions des maladies et de leur mode d'emploi, le récit donne au meurtre un côté technique moderne, très singulier en regard des autres romans criminels de l'époque. *Les Nuits du Palais-Royal* propose d'ailleurs plusieurs médecins au savoir avant-gardiste. L'un d'entre eux soigne la victime d'une explosion et parvient également à lui donner un nouveau visage : « [L]a réparation sera complète, si ce n'est, ainsi que je viens de le dire, que votre signalement futur sera en désaccord avec votre signalement passé. » (*Nuits*, p. 166) Encore une fois, la narration s'arrête longuement sur les détails techniques de la procédure :

[le docteur] commença par détacher complètement quelques lambeaux de chair que le feu avait presque entièrement détruits, puis il tailla sur le front qui était la partie la moins maltraitée, un morceau de peau qu'il détacha, retourna, et dont il couvrit les cartilages du nez après les avoir remis à vif en les débarrassant de tous les corps étrangers qui s'y étaient attachés. (*Nuits*, p. 166)

L'approche narrative est identique dans le cas d'un étudiant en médecine, nommé Vernia, qui pratique des expérimentations sur des cadavres et qui, à l'aide d'une décharge électrique, ressuscite un personnage mort depuis quelques heures :

[L']énorme pile galvanique agissant toujours sous la direction de Vernia, exalté par ces merveilles, la respiration normale

s'était rétablie dans le cadavre sur lequel il expérimentait; [...] le cadavre était réellement revenu à la vie; seulement la pensée ne surgissait pas encore dans son cerveau, c'était tout ce qui lui manquait. (*Nuits*, p. 204)

Dans ce dernier cas, les auteurs renvoient, dans une note en bas de page, à des expériences scientifiques réalisées en 1816, tout en s'inspirant aussi sans doute de Giovanni Aldini (1762-1834), qui s'était livré à des expériences sur le galvanisme (souvent avec des cadavres) en France et en Angleterre au tout début du XIX^e siècle (Barras et Panese, 2006, p. 38-39). Du côté littéraire, on pense bien sûr au *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Plus qu'un clin d'œil à ce roman, il s'agit ici d'un des nombreux efforts pour associer la mise en scène de la violence à un savoir futuriste. Le portrait de Bianco et de Vernia veut donner un air de nouveauté aux procédés narratifs éculés que sont l'empoisonnement et la résurrection. Bianco illustre aussi une troisième stratégie employée dans *Les Nuits du Palais-Royal* pour offrir une fictionnalisation séduisante de la violence : la professionnalisation de l'assassinat.

Le commerce de la violence

Sans délaissier complètement les crimes passionnels, notre roman construit d'abord sa mise en scène de la violence sur des personnages qui en font une activité professionnelle. Le médecin Bianco, que nous venons d'évoquer, a une adresse connue et ne se cache pas outre mesure pour vendre ses poisons. Il fait d'ailleurs concurrence à d'autres marchands et approvisionne indifféremment les héros du récit et leurs adversaires (*Nuits*, p. 362-365). Malgré son excentricité et ses recherches alchimiques, Bianco est ainsi posé comme un

commerçant, presque bourgeois. Le lecteur rencontre également un tueur à gages tout aussi professionnel. Ce type, qui au XIX^e siècle est souvent simplement évoqué, comme dans *Le Père Goriot* en 1834 (Balzac, 1971, p. 157-159), est ici décrit minutieusement. La narration s'arrête sur les techniques employées par l'assassin pour truquer le duel qu'il a provoqué (*Nuits*, p. 266) et sur le coût des différents éléments du « service » qu'il propose. Il détaille ainsi précisément ce que le client devra payer en plus de son salaire, jusqu'aux gants de ses témoins et à la caution pour sa libération après le duel (*Nuits*, p. 266).

Pour ces personnages, dont nous n'avons donné que deux exemples, l'assassinat n'est pas un acte émotif ou stratégique que l'on effectue soi-même, pas plus qu'un marché traité discrètement dans un endroit sombre. Le meurtre s'inscrit dans un paradigme économique (tuer en échange d'une somme d'argent) et même commercial : un client se présente auprès d'un commerçant, choisit le service qui lui convient et conclut une transaction. Plus tôt au XIX^e siècle, dans un essai publié pour la première fois en 1827, Thomas de Quincey a décrit « l'assassinat comme un des beaux-arts »; au milieu du même siècle, *Les Nuits du Palais-Royal* en fait un service facilement accessible dans une société où tout s'achète. Le passage de *La Fabrique de crimes* que nous avons cité en ouverture l'annonçait sans détour : le meurtre n'est plus solennel dans le roman populaire, il est devenu banal. Pour éviter le ressassement du stéréotype littéraire de l'individu cruel qui tue sans hésitation pour atteindre son but, *Les Nuits du Palais-Royal* présente des meurtriers pour qui l'assassinat est un métier, une tâche anodine, assumée presque quotidiennement pour gagner sa vie.

À la lumière de ces remarques, on constate que la fictionnalisation de la violence meurtrière dans *Les Nuits du Palais-Royal* vise à éviter de sombrer dans la banalité qui caractérise l'intrigue de ce roman. Elle tente de proposer ce caractère inédit au moyen d'une surenchère dont il convient d'examiner le fonctionnement et le but.

L'objectif de la surenchère meurtrière

Écrivains opportunistes, les auteurs des *Nuits du Palais-Royal* n'ont pas tenté d'exploiter des avenues inexplorées, c'est-à-dire de proposer des types de crimes ou de criminels résolument neufs, comme l'ont fait d'autres romanciers. Ils se sont plutôt efforcés de reprendre des procédés et des types connus et de leur insuffler une dimension inédite en « allant plus loin » dans les descriptions sanglantes, techniques ou déshumanisantes. C'est dire que *Les Nuits du Palais-Royal* a été écrit pour être lu à l'aune d'autres mises en scène de la violence qui ont marqué l'imaginaire collectif de l'époque. Pensons aux populaires romans judiciaires d'Émile Gaboriau, aux « romans criminels » – des « récits d'aventures où la rupture criminelle donne lieu à une exploration plus ou moins méthodique du monde social » (Kalifa, 2005, p. 132) – et surtout aux mystères urbains, c'est-à-dire aux romans qui ont cherché à profiter de l'immense succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Rappelons le titre original de notre œuvre, *Les Mystères du Palais-Royal*, et le fait qu'on y trouve plusieurs références et clins d'œil à des lieux ou personnages emblématiques du genre⁶.

⁶ Un personnage des *Nuits du Palais-Royal* évoque par exemple le cabaret du Lapin-Blanc, célèbre depuis sa description dans le second chapitre des *Mystères de Paris* de Sue (*Nuits*, p. 672).

La surenchère que nous avons observée prend donc un caractère générique. Il s'agit d'un trait récurrent des mystères urbains, qui se répondent les uns les autres et tentent de séduire les mêmes lecteurs en respectant la matrice du roman de Sue tout en s'efforçant concomitamment de proposer une approche originale et donc intéressante pour ces lecteurs. Ce désir d'insuffler à ce modèle connu une dose d'inédit conduit les auteurs de mystères urbains, tout comme ceux des *Nuits du Palais-Royal*, à opter pour une approche fondée sur la surenchère. Ces romans demandent en effet une lecture sérielle en raison de la « stabilisation du genre », qui permet au lecteur de se faire une « forte représentation préalable [...] du récit à venir » (Bleton, 1999, p. 107). En d'autres mots, le lecteur a des attentes spécifiques, précisées au fil de ses lectures, que les auteurs essaient de satisfaire sans s'en tenir au ressassement. De plus, notre roman, publié en livraisons illustrées, est composé d'une série d'épisodes similaires, structure propice à la reprise des mêmes crimes, ce qui introduit au sein de l'œuvre une logique sérielle. La mise en scène de la violence dans *Les Nuits du Palais-Royal* est donc menacée de se répéter et de répéter celle de ses prédécesseurs. C'est ici qu'entrent en jeu les stratégies de surenchère décrites plus haut : elles ont pour rôle de combattre la monotonie du crime et d'agir comme outil de séduction.

Nous arrivons ainsi à préciser le rôle joué par la mise en scène du sang et de la mort dans ce roman. Elle vise bien sûr à exploiter une curiosité macabre, fondée sur l'horreur et la fascination pour le morbide. Toutefois, même dans les scènes sordides, elle n'a pas pour vocation première de vraiment choquer le lecteur. La cohabitation du ton léger du narrateur et des calembours des personnages contribue à désamorcer

l'horreur des pires scènes. Par exemple, un « chauffeur », lorsqu'il voit que la peau des jambes de sa victime se roule sur elle-même, lance : « [L]e voici qui ôte ses guêtres » (*Nuits*, p. 126). Ailleurs, le roman prend parfois un ton burlesque, comme lors d'un épisode où un individu est assassiné et momifié. Ce pourrait être l'occasion d'un passage provocant, décrivant une scène sordide digne du roman noir. Les auteurs en font plutôt un passage comique où la momie est volée et descendue par une fenêtre au moyen d'une corde. Lorsqu'arrive une patrouille, les voleurs tentent sans succès de convaincre les représentants de l'ordre qu'il s'agit d'une œuvre d'art transportée la nuit pour éviter d'effrayer les voisins (*Nuits*, p. 668). Ils sont alors conduits au poste où ils tentent de profiter de la bêtise des fonctionnaires :

Monsieur, [...] ce n'est pas une chose vulgaire [...]; c'est la vraie momie du grand Pharaon III, roi d'Égypte de son vivant, et trouvé par moi dans le temple de Memphis à une profondeur de sept cents pieds au-dessous de la mer. (*Nuits*, p. 678)

Cet épisode comporte plusieurs répliques analogues, qui misent sur le comique. Laissant de côté toute mise en scène pathétique ou horrible, le roman passe rapidement sur la mort de la victime et sur sa momification – si ce n'est pour souligner qu'elle est l'œuvre du médecin Bianco – et ne fait de cet épisode qu'une péripétie supplémentaire à saveur burlesque. Plusieurs scènes violentes de l'œuvre subissent le même traitement : les crimes sont décrits minutieusement mais la narration et les répliques des personnages désamorcent ces passages, qui ne sont ni moralisateurs ni froidement cliniques.

Les meurtres des *Nuits du Palais-Royal* n'ont pas non plus comme vocation d'inquiéter le lecteur, ce qui était un objectif récurrent pour de nombreux romans criminels, comme l'illustre

le passage célèbre qui ouvre *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue :

Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes. (1989, p. 31)

Dans le cas des *Nuits du Palais-Royal*, le récit n'insiste que peu sur une telle proximité ou sur le caractère menaçant des groupes criminels. L'ingéniosité des meurtriers établit leur caractère exceptionnel et les distingue des malfaiteurs décrits dans les chroniques judiciaires des journaux. Ce ne sont pas des types criminels présentés comme « réels », ancrés dans un cadre référentiel et issus de l'actualité judiciaire – même si le roman y renvoie parfois – mais plutôt des types criminels fondés sur d'autres fictions. En cela, le roman ne cherche pas à s'inscrire dans la voie annoncée dans *Les Mystères de Paris* en 1842. Les services des professionnels du crime sont offerts à tous mais ne profitent qu'à une clientèle interlope; les malfaiteurs se tuent entre eux. Dans *Les Nuits du Palais-Royal*, il n'y a pas de victimes innocentes, elles paient toujours pour leur faute ou pour celle de leurs parents. En vertu de cette culpabilité généralisée, il serait hasardeux de tenter d'attribuer une valeur idéologique ou une « visée argumentative » précise (Amossy, 2012, p. 44) à la mise en scène du meurtre dans cette œuvre où fourmillent les contradictions morales. La violence fonctionne en vase clos et n'a pas pour objectif premier de proposer au lecteur un portrait inquiétant de la ville.

Plus qu'un désir de provoquer ou d'inquiéter, il s'agit ici d'une mise en scène de la violence qui vise à séduire par son inventivité. La présence du sang et de la mort est attendue dans

les romans criminels et les mystères urbains mais nos auteurs cherchent en plus, au moyen des stratégies étudiées plus haut, à satisfaire le lecteur par des crimes qui n'ont pas un air de *déjà-lu*. Le processus est analogue à celui qui anime le genre policier basé sur le « récit herméneutique » (Dubois, 1992, p. 42) : une intrigue trop convenue, où le meurtrier se laisse facilement deviner, ennuie le lecteur expérimenté. Le pacte de lecture proposé dans *Les Nuits du Palais-Royal* repose sur l'existence, chez le lecteur postulé, d'une encyclopédie spécialisée dans la mise en scène de la violence. Pour ce lecteur exigeant, il ne suffit pas de multiplier les crimes : il faut aussi étonner.

La fictionnalisation du meurtre est une épreuve narrative que l'auteur doit réussir pour gagner le lecteur. Relevant d'un cahier des charges générique, la surenchère de violence est à lire comme l'exploitation d'une fascination pour le morbide mais surtout comme un exercice narratif autoréflexif visant à séduire le lecteur par son originalité. Ce faisant, elle tombe souvent dans la démesure. On peut d'ailleurs s'étonner qu'avec un tel déferlement de violence, la censure, pourtant active sous le Second Empire, ne se soit pas intéressée au roman. Ce dernier semble a priori constituer une proie de choix. Ce n'est pourtant pas le cas parce qu'il louvoie en fait entre les enjeux censoriaux. Ce faisant, *Les Nuits du Palais-Royal* éclaire le statut de la violence dans l'imaginaire social de l'époque.

Éviter l'interdit

Différents facteurs expliquent que l'œuvre de Raban, Décembre et Alonniér ait échappé aux ciseaux d'Anastasie. En premier lieu, l'usure du gouvernement impérial. Odile Krakovitch

souligne que, durant l'année 1869, marquée par les scandales, la censure fut conduite à faire preuve d'« une indulgence mal admise » (1997, p. 62). De plus, Yvan Leclerc affirme qu'il était souvent nécessaire qu'un journal parle d'une œuvre en volume pour attirer l'attention des censeurs (1991, p. 70). À notre connaissance, *Les Nuits du Palais-Royal* n'a pas bénéficié d'une telle visibilité. Cependant, puisqu'il a été publié alors que Décembre tentait d'être admis à titre individuel dans la Société des Gens de Lettres (Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 437) et qu'il a fait l'objet de nombreuses réclames dans les autres parutions de la maison Décembre-Alonnier, il est difficile de croire qu'il soit passé totalement inaperçu, d'autant que sa publication en livraisons s'est étirée sur une longue période. Décembre s'est assuré de donner toute la visibilité possible à ce roman susceptible de redonner une santé financière à sa maison. L'indifférence censoriale à son égard provient plutôt de ce que sa mise en scène de la violence, malgré ses excès, n'était pas un sujet d'inquiétude pour la censure sous le Second Empire.

Rappelons que, sous Napoléon III, la censure s'appuie sur un ensemble complexe de textes, dont au premier chef une loi déjà ancienne – elle date de 1819 – qui a survécu à « deux révolutions, un coup d'État et une guerre, [qui] a servi sous trois régimes politiques différents, la Monarchie, l'Empire et la République [et qui a survécu] à une cinquantaine de lois successives » (Leclerc, 1991, p. 9). Marquant un assouplissement du contrôle de la presse, notamment avec la suppression de la déclaration (et donc de la censure) préalable, la « loi de Serre », du nom du ministre de la Justice Pierre-François de Serre, a introduit

une nomenclature des délits[,] une échelle graduée des peines
[et] une notion toute nouvelle qui inquiéta l'opinion libérale :

l'«outrage à la morale publique[,] aux bonnes mœurs» [et à] la «morale religieuse» (Jaume, 1993, p. 115).

Cette loi laissait ainsi une grande marge d'interprétation aux censeurs en ce qui a trait aux caractéristiques précises des « outrages », « permet[tant] à tous les systèmes politiques de défendre ce qui leur para[issait] le bien commun d'une société » (Leclerc, 1991, p. 9-10). Ceci explique qu'elle ait survécu aux changements de régime et aux profondes mutations qui ont affecté le monde de la presse et de la librairie au XIX^e siècle.

Cette loi, qui ne fut abrogée qu'en 1881, est très sollicitée sous le Second Empire. Il est vrai que « [l]a répression vise essentiellement, malgré le bruit fait autour de quelques procès célèbres [...], l'écrit politique » (Vaillant, 1997, p. 111). Il n'en reste pas moins que la censure est aussi active du côté littéraire. Aux « procès célèbres » – de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire et des *Mystères du Peuple* d'Eugène Sue, tous menés en 1857 par le procureur Ernest Pinard –, s'ajoutent ceux impliquant les frères Goncourt en 1853, Xavier de Montépin en 1856, Catulle Mendès en 1861 et Verlaine en 1868 (Leclerc, 1991, p. 435-436). Étudiant les conseils donnés par les ministres chargés de la censure, Odile Krakovitch explique que celle-ci se concentrait sur

l'antagonisme des classes inférieures et des hautes classes[, sur] les attaques contre le principe d'autorité, contre la religion, la famille, la magistrature, l'armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société [et sur] la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre (1997, p. 59-60).

Livrant parfois un « combat d'arrière-garde » (Krakovitch, 1997, p. 61), par exemple en combattant des

genres ayant déjà perdu la faveur du public, et se consacrant d'abord à protéger la religion d'État, les institutions, le capital et les grands financiers (Krakovitch, 1997, p. 61), la censure semble se désintéresser de la violence.

C'est pour cette raison que *Les Nuits du Palais-Royal* passe à travers les mailles du filet. Ce roman est dépourvu des attaques sulfureuses à la morale publique que Pinard a trouvées chez Baudelaire et chez Flaubert; ce qui touche à la sexualité y est occulté malgré les différents personnages de prostituées. Il ne lance pas non plus un appel explicite à l'insurrection comme dans *Les Mystères du Peuple*, où l'on trouve, répété comme un refrain, ce constat : « Il n'est pas une réforme sociale, politique ou religieuse que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang, par l'insurrection. » (cité dans Leclerc, 1991, p. 370) On pourrait avancer que *Les Nuits du Palais-Royal* possède un potentiel subversif qui aurait pu attirer l'attention des censeurs. La corruption généralisée des classes dirigeantes et l'omniprésence de la violence pourraient constituer un « outrage aux bonnes mœurs ». Le roman présente une société gangrenée par le crime, où tous sont corruptibles ou corrompus, et dresse un tableau de la société apte à discréditer l'élite financière et aristocratique. La distance historique (l'intrigue est située dans le premier tiers du siècle) n'empêche pas les rapprochements avec la décennie 1860, d'autant qu'un tel maquillage historique avait souvent été employé sous la monarchie de Juillet (Krakovitch, 1997, p. 63). Cependant, en vertu des grandes orientations identifiées plus haut, la censure n'avait pas à s'intéresser aux *Nuits du Palais-Royal*, peu importe l'ampleur du déchaînement de sang et de crimes qui y est présenté.

À propos du Second Empire, Dominique Kalifa évoque « une formidable et spectaculaire envolée de toutes les formes de récits de crimes, qui gagnent sans cesse à eux supports et registres nouveaux » (1995, p. 11). Pour répondre à la soif insatiable de violence du public, il y a eu une augmentation quantitative de « récits de crimes » mais aussi des changements dans la façon de représenter cette violence. *Les Nuits du Palais-Royal* met en lumière comment et pourquoi des auteurs mineurs mais opportunistes ont choisi de fictionnaliser le sang et la mort dans ce contexte où le crime s'imposait partout. Ils cherchaient à se distinguer en s'approchant des limites permises et acceptables pour le grand public afin de séduire au moyen de ce que l'on pourrait décrire comme une provocation mesurée, destinée d'abord à mettre en valeur leur inventivité. En raison du caractère « élastique » de la notion « d'outrage » – que souligne même le procureur Pinard au début du procès contre *Madame Bovary* (Leclerc, 1991, p. 20) –, il n'est pas aisé de repérer les limites que le gouvernement attribuait à la fictionnalisation de la violence. Qu'il n'y ait pas eu de rencontre avec la censure – et que l'on ne puisse attribuer cette situation exclusivement à des causes accidentelles – permet de voir dans ce roman une illustration de ce qui était toléré, de ce qui, malgré la surenchère déployée par les auteurs, ne dépassait pas les bornes. Il s'agit en fait de confirmer la justesse d'une partie du calcul de Décembre et d'Alonniér : tout en se livrant à une surenchère d'excès dans la mise en scène de la violence, ils ont su demeurer dans les limites de ce qui ne provoquait pas véritablement. Ils ne se sont trompés qu'en ce qui a trait à l'engouement du public pour leur œuvre puisque celle-ci n'a pas connu le succès espéré. En ce sens, nous ne l'avons pas choisie pour son caractère exceptionnel mais plutôt parce que, en dépit

de tous ses efforts pour se démarquer, elle apparaît, en fin de compte, représentative d'une large part de la production de son époque.

Conclusion

Les Nuits du Palais-Royal constitue donc un riche objet d'étude pour comprendre un phénomène plus vaste. S'y observe en effet la cohabitation de ces deux tendances que nous avons décrites comme la surenchère visant à combattre la monotonie d'une violence ressassée et la banalisation produite par cette surenchère qui devient nécessairement autoréflexive. Dans ce roman, l'intrigue répétitive est reléguée au second plan au profit d'une violence meurtrière exacerbée, où foisonnent les détails sanglants, les meurtriers dotés d'un savoir technique inusité et les assassins qui vendent la mort comme n'importe quel service. Cependant, cette hécatombe est privée de son caractère provocant et inquiétant; elle est une convention générique attendue qui sert d'abord à mettre en valeur l'inventivité des auteurs. Les romanciers qui nous ont offert *Les Nuits du Palais-Royal*, s'ils n'ont pas marqué l'histoire, ont en commun un certain flair littéraire pour les tendances qui séduisent le public. Ils ont rédigé *Les Nuits du Palais-Royal* dans le but de proposer exactement aux lecteurs ce qui devait les ravir. C'est dans cette perspective qu'il faut apprécier le fait que l'assassinat constitue une signature, sanglante et séduisante, dont est le plus souvent évacuée toute considération morale. Inscrit dans ce processus de surenchère, le meurtre, devenu froid et mécanique, perd « la force, la puissance, l'énergie » qui

animent dans l'imaginaire romantique la *violentia* (Marcandier-Colard, 1998, p. 2).

Le caractère « limite » du meurtre, « fait opaque, dont les mobiles ou les circonstances ne sont jamais transparents, une sorte de point aveugle » (Kalifa, 2005, p. 131-132), disparaît en fait au profit d'une banalisation produite par un déploiement d'artifices qui témoignent néanmoins d'une réelle inventivité des auteurs. Pour emprunter au vocabulaire cinématographique, nous pourrions dire que l'abus « d'effets spéciaux » émousse la violence qu'ils sont en fait censés rehausser (le parallèle avec la situation dans le cinéma contemporain serait d'ailleurs à développer plus longuement). Les efforts pour accroître constamment la quantité de sang et de morts et la recherche inlassable de nouvelles techniques meurtrières ont pour effet de banaliser la violence, ce qui explique en partie que ce roman, loin de susciter les passions ou une levée de boucliers, chez les lecteurs ou la censure, semble plutôt être passé inaperçu. D'ailleurs, à cette époque, les romans populaires qui font courir les foules – ou qui le feront quelques années plus tard – misent sur la recherche de celui qui a commis le crime ou sur la persécution d'une victime par un criminel, deux approches peu développées dans l'œuvre qui nous a intéressé. *Les Nuits du Palais-Royal* illustre toutefois l'importance de la série générique dans la mise en scène complexe de la violence durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Il faut en retenir que la première qualité d'un bon meurtre littéraire est alors l'originalité : dans le roman populaire, il est interdit d'assassiner en toute simplicité.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. (2012), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin.
- BALZAC, Honoré de. (1971 [1834]), *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- BARRAS Vincent et Francesco PANESE. (2006), « L'utopie médicale de la réanimation des corps (XIX^e-XXI^e siècles) », *Mouvements*, vol. 3, n° 45-46, p. 36-42.
- BLETON, Paul. (1999), *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota bene, coll. « Études culturelles ».
- DUMAS, Alexandre. (1998 [1844-1846]), *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- FÉVAL, Paul. (1898 [1866]), *La Fabrique de crimes*, Paris, Dentu.
- GAUTHIER, Nicolas. (2013), « Le "cas" des *Mystères du Palais-Royal* de Louis-François Raban », dans Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, Médias 19, <<http://www.medias19.org/index.php?id=13460>>.
- JAUME, Lucien. (1993), « La conception doctrinaire de la liberté de la presse : 1814-1819 », dans *Actes du colloque François Guizot 1993*, <<http://www.guizot.com/wp-content/uploads/1970/03/colloque93-Jaume.pdf>>.
- KALIFA, Dominique. (2005), *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire ».
- . (1995), *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- KRAKOVITCH, Odile. (1997), « La censure des spectacles sous le Second Empire », dans Pascal Ory (dir.), *La Censure en*

- France à l'ère démocratique (1848-)*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 53-76.
- LALOUETTE, Jacqueline. (2001), « Décembre, Joseph », dans Jean-Pierre Chantin (dir.), *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine : les marges du christianisme*, Paris, Beauchesne, p. 67-68.
- LARUE, Sylvain. (2007), *Les Grandes Affaires criminelles de Paris*, Paris, De Borée.
- MARCANDIER-COLARD, Christine. (1998), *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires ».
- QUINCEY, Thomas de. (1995 [1827]), *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- RABAN, Louis-François, Joseph DÉCEMBRE et Edmond ALONNIER. (1869), *Les Nuits du Palais-Royal*, Paris, Librairie Décembre-Alonnier.
- REBOLLEDO-DHUIN, Viera. (2011), *La Librairie et le crédit. Réseaux et métiers du livre à Paris (1830-1870)*, thèse de doctorat en histoire soutenue à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00768969/>>.
- SUE, Eugène. (1989 [1842-1843]), *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- VAILLANT, Alain. (1997), « Les Sociétés d'auteurs et la censure au XIX^e siècle », dans Pascal Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-)*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 103-118.
- VIDOCQ, Eugène-François. (1844), *Les Vrais Mystères de Paris*, Paris, Cadot, 7 vol.

Résumé

Cet article est consacré à la mise en scène de la violence dans *Les Nuits du Palais-Royal* (1869) de Louis-François Raban (auteur de la première partie publiée en 1845-1846) et de Joseph Décembre et Edmond Alonniér (qui ont poursuivi le roman en 1869). Motif destiné à séduire le lecteur, le portrait de l'assassinat est organisé selon trois principes : recours au sanguinolent, ajout d'un cadre scientifique, commercialisation de la criminalité. L'article vise à montrer comment cette œuvre propose une violence intégrée dans une surenchère qui se veut une provocation parfaitement mesurée destinée à repousser l'intrigue à l'arrière-plan.

Abstract

This paper explores the fictionalization of violence in the novel *Les Nuits du Palais-Royal* (1869), written by Louis-François Raban (author of the first part, published in 1845-1846) and Joseph Décembre and Edmond Alonniér (the latter continued it in 1869). Aiming to win over the reader, the portrayal of the murders follows three principles: a description streaked with blood, the incorporation of a scientific frame, the commercialization of criminality. The paper sheds light on the novel's integration of violence in a carefully crafted and provocative build-up designed to push the plot of the novel to the background.

Colère et violence dans l'œuvre romanesque de Lise Tremblay

Irène Oore

Dalhousie University

Lise Tremblay publie son premier ouvrage, *L'Hiver de pluie*, chez XYZ en 1990. Un an plus tard, ce roman reçoit le prix Découverte du Salon du Livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean et le prix Stauffer-Conseil des Arts du Canada. En 1994, Tremblay publie *La Pêche blanche*, puis en 1999 paraît chez Leméac son troisième roman, *La Danse juive*, qui lui vaut le Prix du Gouverneur général. En 2003 est publié un recueil de nouvelles intitulé *La Héronnière*, pour lequel Tremblay obtient le Grand Prix du livre de Montréal. Enfin, le roman *La Sœur de Judith* est

publié chez Boréal en 2007. Tous les écrits de Tremblay se caractérisent par la colère et la violence qui les traversent. Rage contenue, explosions, suicides et meurtres s'y multiplient. Robert, un professeur d'université dans *La Pêche blanche*, déclare à ses étudiants à propos d'un livre qu'il leur donne à lire : « C'[est] un beau livre. Un livre qui blesse » (PB, p. 28), résumant ainsi l'esthétique romanesque de Tremblay. Tous ses livres sont beaux; tous blessent. Daniel Sibony conclut son ouvrage intitulé *Violence* sur une remarque percutante à propos d'une telle esthétique : « Peut-être est-ce cette violence de la beauté qu'il faudrait avoir en vue pour mieux sentir et traverser dans le risque inventif les violences moins jouables qui nous atteignent. » (p. 345)

Ordre et désordre, propreté et souillure

Que l'action du roman se déroule dans une grande ville comme Québec (*L'Hiver de pluie*), Montréal (*La Danse juive*) ou San Diego (*La Pêche blanche*), dans une petite ville comme Chicoutimi (*La Pêche blanche* et *La Sœur de Judith*) ou dans un village perdu à des centaines de kilomètres de la ville (*La Héronnière*), tous les personnages semblent « déplacés » (terme que l'auteure privilégie et que l'on retrouve à travers ses textes) et paraissent étouffer. À propos de cette notion de déplacement, centrale à l'œuvre de Tremblay, Sibony remarque, dans *Violence*, que « la peur de se déplacer, ou d'être soi-même déplacé concentre toutes les phobies qui visent l'autre ou l'étranger » (p. 260). Les personnages de Tremblay ne sont pas à l'aise et semblent être en mal d'ailleurs. Le monde où ils vivent est un monde réifié, où chacun tâche d'endurer tant bien

que mal les contraintes omniprésentes du conformisme, de l'intolérance et de l'étroitesse d'esprit.

Dès le premier chapitre de *L'Hiver de pluie*, la narratrice range, nettoie et lave — « j'ai commencé à ramasser la vaisselle sale » (HP, p. 18) —, et elle raconte plus loin : « [j]e suis allée dans sa chambre et j'ai enlevé les draps de son lit » (p. 19). Cette activité compulsive continue jusqu'au tout dernier chapitre, mais le « je » disparaît alors entièrement, le récit se poursuivant à la troisième personne : « Elle ne lit plus, sauf le journal local dont les feuillets sont dispersés partout dans la maison et qu'elle range tous les soirs... page un... deux... trois en ordre. "L'ordre". Elle est séduite par ce mot. Lorsque tout est en ordre, elle s'assoit et attend [...]. » (p. 98)

Dans *La Pêche blanche* Robert observe sa femme et se demande « si ce n'était pas le relent d'huile dans la maison qui mettait Louise de bonne humeur, parce que les choses étaient enfin à leur place » (PB, p. 40). Cet ordre qui séduit et rassure les personnages est, pour eux, le signe d'une maîtrise, évidemment illusoire, tant du monde extérieur que du monde intérieur. Simon, frère de Robert et personnage principal de *La Pêche blanche*, s'imagine l'homme tranquille qu'il aurait souhaité être et décrit ainsi sa maîtrise rêvée : « Chaque geste a été réglé dans sa tête, il est tranquille, tout se passera bien. Il contrôle tout, sa respiration est régulière, il ne transpire pas. » (p. 107) Notons que, chez Tremblay, les personnages qui ressentent de la colère transpirent souvent. Or la transpiration ne vient-elle pas refroidir l'organisme surchauffé? Non contents de ranger obsessionnellement le monde qui les entoure, ces personnages n'arrêtent pas de se laver. La narratrice de *La Danse juive* dresse la liste de tous les irritants dont elle veut se

débarrasser en prenant une douche : « Je vais me doucher, je laisserai l'eau chaude couler longtemps sur mon corps, assez longtemps pour être lavée de ma mère, du restaurant de banlieue, du conformisme de mon frère, de la voix d'Alice. » (*DJ*, p. 95)

Il s'agit de se défaire de la souillure de l'inauthenticité, comme si celle-ci constituait une saleté contagieuse, de replacer ce qui a été déplacé. Ranger, mettre de l'ordre et se laver sans arrêt sont des activités symptomatiques de la détresse et de l'impuissance qui affectent ces personnages et surtout de leurs tentatives de calmer la violence croissante de la colère. Notons que l'ordre, d'une part, et le désordre, d'autre part, sont des paradigmes qui relèvent de l'opposition entre la vie, qui n'est jamais véritablement maîtrisée, la vie désordonnée, en mouvement, et la mort ordonnée, rigide et figée. Il s'agit ainsi de l'opposition entre le monde transgressif, excessif, du Mal, et celui des interdits et de l'ordre (monde du Bien), opposition examinée par Georges Bataille dans *L'Érotisme* ainsi que dans *La Littérature et le mal*. Les personnages de Tremblay qui rangent et lavent d'une façon obsessionnelle tentent, en fait, de résister à l'appel et à la menace du monde du Mal.

Le monde inauthentique

Alain note : « la vraie colère naît de cette contrainte que chacun s'impose en société, par crainte des gestes et des paroles » (p. 286-287). Examinons de plus près le conformisme, l'importance des apparences, bref, l'oppression qui régit l'univers romanesque de Tremblay. La narratrice de la nouvelle « La beauté de Jeanne Moreau » résume les choses ainsi : « la

seule règle du village [est] le mensonge. Tout le monde sait tout et tout le monde fait semblant de l'ignorer » (*LH*, p. 77). Ceci est également le cas à Chicoutimi, dans *La Sœur de Judith*; toute la rue, toute la communauté est au courant du fait que le père Soucy, lorsqu'il est trop soûl, bat sa femme : « [t]oute la rue le sait mais personne n'en parle » (*SJ*, p. 65). Ici comme ailleurs, le silence est complice du monde oppressant.

Cette hypocrisie est omniprésente : en ville, on permet aux magazines féminins et à la télévision de dicter les émotions, les opinions et les propos des gens. La narratrice de *La Danse juive* décrit sa mère comme un *en-soi*¹ endurci et impénétrable, empruntant, pour ce faire, des termes appartenant au champ lexical de la guerre : « [b]lindée, indestructible, le vocabulaire farci de propos insignifiants ramassés dans ses magazines féminins » (*DJ*, p. 51). Alain parle de « cet état de paix armée, qui s'exaspère en effort contre soi » (p. 287). C'est qu'une « paix armée » n'est qu'une apparence de paix; derrière une façade calme, le personnage dissimule la réalité d'une irritation et d'une colère exacerbées par l'effort inhibitif. La description d'Alice, une amie de la narratrice, équivaut là encore à une critique virulente de l'inauthenticité de toute une société : « [Alice] avait des émotions de banlieue, prêtes-à-porter, propres et sans odeur; des émotions lisses, sans épaisseur comme celles de ses sœurs; des émotions décrites et répertoriées dans les revues féminines » (*DJ*, p. 102-103).

Cette abdication de la liberté, cette résignation aux apparences et aux mensonges véhiculés par la société sont renforcées par la peur. Dans *La Pêche blanche*, Robert et sa mère n'osent plus parler; ils ont peur de l'homme violent qu'est

¹ Voir Sartre (1943), en particulier le chapitre III.

le mari de l'une et le père de l'autre. Si la peur généralisée et, plus spécifiquement, la peur des mots, caractérisent le comportement des personnages de Tremblay, les pétrifiant et les rendant ainsi complices de leur oppression, la honte est, dans l'œuvre, une autre force motrice du conformisme social. Dans *L'Hiver de pluie*, la narratrice se souvient de son enfance; sa mère, contrairement aux autres femmes, ne semblait point soumise. L'enfant avait honte d'elle (*HP*, p. 43).

La soumission, la peur et la honte sont toxiques. Le narrateur de la nouvelle « Le Dernier couronnement » est persuadé que sa femme, morte du cancer, a été, en fait, « empoisonnée » par le village (*LH*, p. 101) et, selon la narratrice de *L'Hiver de pluie*, « [l]es petites villes sont des enfers parce qu'elles obligent à tenir un rôle éternellement, sans sursis » (*HP*, p. 51). Autrement dit, elles figent et chosifient leurs habitants. Une telle réification renvoie, une fois de plus, à la notion sartrienne de l'*en-soi*. Les personnages de Tremblay, opprimés par une société où les apparences sont haussées au rang de valeurs, où les contraintes sont multiples, où l'on se soumet à la peur et à la honte, se résignent souvent à une vie de « désespérance » (*PB*, p. 15). Ils endurent, ils tâchent d'être raisonnables et ils obéissent... La narratrice de *La Danse juive* décrit la lâcheté et la mauvaise foi d'Alice : « Elle a toujours obéi, certaine que c'est ce qu'il fallait faire. Elle obéissait avec acharnement. Elle serait récompensée [...]. Je savais qu'elle attendait en vain. » (*DJ*, p. 103) C'est ainsi que la narratrice de *La Danse juive* remet en question, voire dénonce, la soumission, l'obéissance et la résignation qui ne mènent qu'au sacrifice de

soi et à la colère qui en résulte². Notons que si l'obéissance appartient au monde du Bien, la révolte appartient à celui du Mal. À force d'obéir tout en reniant leur propre vérité, certains personnages de Tremblay finiront par se révolter et leur révolte sera violente.

Le monde de la colère violente

Le monde ordonné, rangé, tranquille³ de Tremblay recèle une réalité violente de colère et de révolte. Quelques personnages plus sensibles, plus perspicaces et surtout plus honnêtes pénètrent ces apparences. Dans *La Pêche blanche*, Simon ressent de la nausée lorsqu'il se trouve dans la maison de Louise et de Robert : « les teintes pastel tout harmonisées me lèvent le cœur. Tout est en ordre. Un ordre suspect qui met mal à l'aise. » (*PB*, p. 109) La narratrice de *La Danse juive*, parlant de sa mère, déclare : « Je déteste lorsqu'elle est comme ça, parfaite [...] » (*DJ*, p. 71) et, décrivant une chanteuse qu'elle accompagne, elle reconnaît sa propre irritation : « Sa voix s'élançait, sans résonance, sans corps, mais juste. Elle ne rate jamais une note. Elle m'exaspère » (*DJ*, p. 94) La nausée qu'éprouve Simon ainsi que les commentaires irrités de la narratrice de *La Danse juive* ne font que révéler la grande colère paroxysmique qui se prépare sourdement chez certains personnages. Rappelons que la colère est l'un des sept péchés capitaux qui entraînent, chez les chrétiens, la damnation du

² Voir à ce propos Solignac : « Une société répressive n'est en fait que le reflet d'une éducation répressive aboutissant à une profonde insuffisance du moi. » (p. 94). Lerner (p.20, 28 et 40) examine la notion de « de-selfing », où on sacrifie le « moi » et qui l'on est afin de se conformer aux autres.

³ Voir la notion du monde du « Bien » dans Bataille (1957b).

pécheur et, en tant que telle, elle est à réprimer⁴; or, de ces sept péchés capitaux découlent tous les autres péchés⁵. Il s'agit donc, pour les personnages, d'une colère rentrée ou, du moins, retenue. C'est une émotion dont on a peur parce qu'elle signale la transgression d'un interdit, dévoile le péché et entraîne un sentiment de culpabilité, mais aussi, plus immédiatement, parce qu'elle annonce la violence; celui qui ressent la colère est le premier à en avoir peur, peur qu'éprouvent à leur tour ceux qui l'entourent... Colère et peur sont inextricablement liées. Selon Alain, « [l]a colère serait [...] toujours peur de soi, exactement peur de ce que l'on va faire, et que l'on sent qui se prépare » (p. 286).

Dans la nouvelle « La Héronnière », le narrateur découvre que son neveu, Steeve, a abattu dans une rage sans retenue plusieurs oiseaux (des hérons, des canards, des corneilles) de la région. Le narrateur, en colère contre Steeve, décrit sa fureur ainsi : « Je n'avais qu'une idée en tête. Coincer Steeve sur un mur et lui mettre mon poing sur la gueule. Je n'ai pas déragé de l'après-midi. » (*LH*, p. 26). Dans *La Danse juive*, la narratrice regarde la télévision et explique : « De nouveau, la speakerine. Elle sourit, c'est un sourire impudent : le sourire de l'immortalité. Cela donne envie de la démolir. » (*DJ*, p. 85) Une fois de plus, l'exaspération conduit à des pensées violentes. La colère, ici comme ailleurs, entraîne des fantasmes excessifs. Nous y reviendrons.

⁴ Voir Le Moyne (1961). Il a été bien plus simple, au Québec, de se débarrasser d'une institution (l'Église) que des valeurs (telle l'obéissance) transmises d'une génération à l'autre.

⁵ Voir à ce propos Solignac (1976) et Schimmel (1997).

Il n'est donc pas surprenant que, face à la colère, les personnages aient peur. Lorsque Simone, la mère de la jeune narratrice dans *La Sœur de Judith*, s'emporte, la narratrice dit : « [m]a mère me faisait peur » (*SJ*, p.13). La narratrice de la nouvelle « Élisabeth a menti » a très peur lorsque Marius, un fermier, vient chez elle, la réprimande et l'intimide, car elle a osé dénoncer des braconniers de la région et bouleverser l'ordre : « Je ne voulais pas l'admettre, mais il venait de me faire très peur. Ce n'était pas seulement ses paroles, c'était la haine qu'il avait en lui qui m'avait effrayée. » (*LH*, p. 70). Or cette haine qu'il exprime est ressentie par la narratrice comme une violence physique : « Cette haine m'avait frappée de plein fouet et j'étais secouée. » (p. 70) Dans *L'Hiver de pluie*, Yves, qui travaille comme brigadier, se met en colère; les enfants de son amant ont joué avec le panneau « arrêt stop » dont il a besoin et qu'il ne retrouve pas : « Parfois il s'emporte et se met à crier. Il a peur de ses cris, souvent c'est le mot "rage" qui lui vient à l'esprit. Il soupire, essaie de contrôler sa respiration. » (*HP*, p. 93-94) Tout, dans cette citation, indique la perte de maîtrise d'Yves (il est hors de lui, il est incapable de se retenir et ne contrôle plus ni sa respiration, ni sa voix); c'est la rage qui l'emporte dans son mouvement. Comme c'est bien souvent le cas, la rage qu'Yves exprime n'est pas simplement précipitée par le panneau perdu, comme il aimerait le croire, mais plutôt par la vie généralement décevante qu'il mène. Comme Yves, d'autres personnages de Tremblay, emportés par un mouvement de colère, perdent le rythme mesuré de leur respiration. Simon, dans *La Pêche blanche*, est furieux contre ceux qui oppriment son frère Robert; il prédit : « Mon frère va être seul, puni jusqu'à tant qu'il fasse comme eux [...]. » (*PB*, p. 75), puis il reconnaît qu'il a du mal à respirer : « J'essaie de

reprendre mon souffle, je n'y arrive pas.» (*PB*, p. 75) Lorsqu'elle est perturbée, la respiration, essentielle à la vie, révèle l'agitation, tant à l'entourage qu'au personnage même qui l'éprouve. Ce souffle saccadé et irrégulier est souvent, chez Tremblay, signe de souffrance. La narratrice de *La Danse juive* raconte : « J'ai du mal à reprendre une respiration normale. Il me semble que ma poitrine s'élève et s'affaisse dans un vacarme infernal. » (*DJ*, p. 58) Et lorsque Mel, son amant, l'appelle à plusieurs reprises sans qu'elle réponde, il raccroche en soupirant très fort pour communiquer toute son exaspération (p. 122). Dans le cas du père de Simon et de Robert, dans *La Pêche blanche*, sa fureur est comparée à une tempête (*PB*, p. 27) et lorsque sa femme le fait taire, la situation empire : « Il se met à respirer si fort que cela empl[ie] l'espace. » (p. 27) Cette respiration, bruyante et enragée, lui devient insupportable. Il n'est pas surprenant qu'il fasse (vers la fin du récit) un infarctus grave et qu'il en meure. La colère excessive, l'agitation sans bornes mènent à la mort.

Les fantasmes

Si la colère résulte le plus souvent de l'écart entre nos attentes et la réalité, si quelque chose que nous désirons (satisfaction, succès, gain) n'arrive pas, ou encore quelque chose dont nous ne voulons vraiment pas arrive (perte, injustice, malheur), notre réaction est souvent la colère. Alors surviennent la transpiration, le bouleversement de la respiration, la tension musculaire, les battements précipités du cœur. Les personnages de Tremblay essaient d'échapper, comme nous l'avons déjà vu, à l'emprise de la réalité contrariante en fantasmant. Leurs

fantasmes sont souvent sanguinaires et constituent des « amortisseurs » de violence (Sibony, 1998, p. 130). Dans *La Pêche blanche*, Simon a ce qu'il appelle une « idée » qui l'obsède. Il s'agit d'une scène violente et récurrente : celle où il tord le cou à son père. Relevons quelques éléments de ce fantasme :

je me suis mis à transpirer. Je savais que j'allais encore avoir cette idée [...]. J'avais pensé que cette histoire ne me hanterait plus. Mais elle revenait. J'ai cru longtemps qu'un jour je remonterais vers le nord avec une seule idée en tête [...]. J'arriverais tranquille. Je n'aurais plus la même voix. Je ne prononcerais qu'une phrase [...]. Je prendrais mes mains qui sont fortes d'avoir toujours soulevé des charges lourdes. Je les tendrais vers mon père, répéterais ma phrase et lui tordrais le cou. (*PB*, p. 56)

Le passage s'ouvre sur le personnage en sueur; la colère qu'il ressent entraîne son réchauffement, qui est suivi de la transpiration. Simon imagine pouvoir se maîtriser, être « tranquille », respirer calmement et avoir par conséquent une voix contrôlée. Il se vengera de la longue souffrance que ce père lui a fait subir en formulant une phrase qui, même à l'état de fantasme, demeure indicible, puis en lui tordant le cou sans autre arme que ses propres mains. S'attaquer au cou, c'est s'attaquer à la respiration et à la voix. Ce rêve de vengeance revient hanter Simon « pendant des années » (*PB*, p. 76) et il se reproche de ne pas avoir assez de courage pour le réaliser (p. 76). Il se rend compte que le désir de tuer son père n'est, en fait, que le rêve de tuer le mal en lui. Cette prise de conscience a le pouvoir de transformer son monde et de l'apaiser. Cela n'arrive pourtant pas. Le fantasme de vengeance continue à obséder Simon, même après la mort du père : « Maintenant qu'il est mort, je me sens lâche de ne pas l'avoir tué. Je regrette de ne pas l'avoir fait; j'en ai rêvé cent fois. Je suis sans courage. »

(p. 107) Cette colère qui semblait cibler le père se retourne, après la mort de celui-ci, contre Simon lui-même. Il s'agit de la colère de la frustration; Simon regrette d'avoir été passif, de ne pas avoir agi, d'avoir ainsi manqué à jamais l'occasion de se venger.

Dans *La Danse juive*, la narratrice change de cible dans ses fantasmes. Elle emploie également d'autres moyens pour s'attaquer à ses victimes imaginaires. Toutefois, la rage exprimée reste aussi intense du début jusqu'à la fin du récit. À propos de sa mère, elle déclare : « Il m'arrive de vouloir [...] casser [ma mère] en deux, la briser juste pour voir ce qu'elle cache. » (*DJ*, p. 52) Ayant appris que son père n'a pas laissé la maison à la mère en la quittant, elle annonce sur le mode conditionnel ce qui, en fait, va arriver plus tard : « Je pourrais tuer mon père de mes mains. » (p. 84) Après avoir rencontré Alice, la narratrice s'emporte contre la mère de celle-ci, la comparant à un vautour, et explique que « [l]es parents vautours devraient être fusillés à vue comme les pilliers lors des désastres » (p. 103).

Enfin, dans « La Roulotte », la première nouvelle du recueil *La Héronnière*, le narrateur, un homme relativement calme et rangé, dont la femme, Nicole, l'a quitté, rêve de se venger en tuant la femme qu'il soupçonne d'avoir encouragé Nicole, le mari de celle-ci et d'autres encore : « Des fois, j'ai des drôles d'idées, je me fais peur [...]. Je prendrais ma carabine de chasse [...] l'autre, la grosse, celle pour l'original [...]. » (*LH*, p. 20) Cette remarque, à la toute fin du récit, laisse entrevoir un aspect particulièrement sournois et violent de cet homme posé à qui nous avons cru pouvoir nous fier. C'est que le monde de Tremblay est un monde aux apparences trompeuses où

personnages et narrateurs cachent, derrière un discours cohérent, une réalité impétueuse.

Si le fantasme a le pouvoir d'apaiser momentanément ceux qui font appel à cette échappatoire, la colère, la fureur et la rage ne tardent pourtant point à revenir.

Les explosions

L'énergie de la colère que l'on ignore ou que l'on retient et réprime, plutôt que d'amener le personnage vers une résolution de la difficulté, ne fait que croître. L'impossibilité de la contenir devient évidente. Dès le premier ouvrage de Lise Tremblay, *L'Hiver de pluie*, la narratrice se rend compte de cette impossibilité : « j'ai pensé que si je continuais de vous contenir à l'intérieur, j'allais éclater. » (*HP*, p. 49) L'image de l'éclatement (associée ici à l'abdication de sa propre vérité) est importante et sera reprise à travers toute l'œuvre de Tremblay. Elle suggère à la fois l'impossibilité de contenir une pression excessive intérieure, suivie d'une explosion (ou d'une implosion) brusque et violente. Dans *La Pêche blanche*, la révolte semble contenue. Simon, le personnage le plus révolté du roman, semble exorciser sa colère à travers ses lectures. C'est ainsi qu'il évoque l'explosion ultime, nucléaire, en décrivant le paysage du roman qu'il est en train de lire : « Lorsqu'on passait sur l'autoroute, non loin de là, en chemin vers la frontière, on aurait dit qu'il y avait une explosion atomique. » (*PB*, p. 21) *La Danse juive* fait référence à l'explosion en évoquant ce qui ne peut être contenu : la très grosse narratrice décrit une femme qui l'observe; « Elle ne quitte jamais mon ventre du regard [...]. Elle se demande ce

qu'il va en sortir, si la peau ne va pas exploser. » (*DJ*, p. 47) Et la narratrice elle-même, lorsqu'elle n'arrive pas à garder sa contenance (notons le terme révélateur), explique : « Je crie, ne me tiens plus. » (p. 83) Le cri qui représente cette incapacité de se contenir serait, selon Sibony, « un coup porté à l'oreille de l'autre » (p. 65) : une violence quasi physique exprimant frustration, colère et haine (de soi et de l'autre). C'est surtout dans le dernier roman de Tremblay, *La Sœur de Judith*, que la figure de l'explosion devient centrale; la mère de la narratrice « explose » fréquemment. Elle souffre de ce que les bouddhistes appelleraient une « addiction mentale » à la colère. Selon la narratrice (sa fille), « [e]lle peut exploser à tout moment sans qu'on s'y attende » (*SJ*, p. 12). Dans un autre passage la narratrice se réfère à sa mère comme à « une bombe » (p. 20). Les explosions de la mère se répètent et semblent parfois imprévisibles à la narratrice. La fille est trop jeune pour comprendre que ces explosions viennent autant d'une grande révolte que d'une impuissance infinie.

***La colère : du silence, à travers les pleurs,
les cris et jusqu'aux mots***

La colère révèle à celui qui la ressent qu'il lui faut clarifier, corriger ou redresser une situation⁶. Selon Alain, elle « nous délie, si elle tourne à l'action. Mais souvent elle se dépense en gestes et en paroles [...]. » (p. 285)

Notons tout d'abord que si la violence est communément associée à des cris, à des hurlements et à des mots violents, le

⁶ Voir à ce propos Lerner (2005) et en particulier le chapitre 5, « Using Anger as a Guide ».

silence peut également être ressenti comme violent. Ainsi, dans une de ses lettres inachevées, la narratrice de *L'Hiver de pluie* constate : « *Vous écrasez de votre silence la femme qui marche* » (*HP*, p. 49)⁷. La même décrit ainsi un homme qui parle : « il ne conversait pas, il luttait » (p. 21). Cette violence est associée parfois à une très grande vulnérabilité que l'on tâche de dissimuler. Enfin, un autre personnage est décrit par la même narratrice en ces termes : « Dans les discussions, il affrontait les autres violemment d'abord, puis il s'effondrait, le visage rouge, haletant comme une bête qu'on vient de mater [...]. » (p. 24)

Dans *La Danse juive*, la narratrice raconte la scène de rupture violente de son père avec sa famille. Le père crie, hurle, quitte avec sa femme et ses deux enfants la maison de ses parents, puis arrête la voiture : « il avait vomi dehors [...] il mettait de la neige sur son visage, mais nous savions qu'il pleurait » (*DJ*, p. 46). Le paroxysme de la fureur est suivi de vomissements puis de larmes. Citons ici Alain qui remarque que l'« [o]n peut considérer les larmes comme une sorte de saignée naturelle [...] ». Elles marquent donc un soulagement, et comme la solution d'une crise. » (p. 298-290) Tandis que la fureur est normalement accompagnée d'une grande énergie, les larmes révèlent la faiblesse et l'impuissance qui étaient dissimulées dans la colère.

La narratrice de *La Danse juive* vient de porter une lettre de rupture qu'elle a écrite à Mel. Elle est anxieuse; elle croit que sa lettre est excessive : « Je crois que le contenu de la lettre pourrait le tuer. » (*DJ*, p. 20). Cette déclaration révèle à la fois la violence ressentie par la narratrice et le pouvoir extrême qu'elle attribue aux mots et à la parole.

⁷ En italique dans le texte.

La violence extrême : suicides et meurtres

Dans les romans de Lise Tremblay, la violence verbale ne semble pas mener vers l'apaisement, ni de celui qui l'exprime, ni certainement de celui à qui la parole violente s'adresse. Au contraire, elle ne fait qu'exacerber la colère. Les personnages de Tremblay se suicident ou tuent pour mettre un terme à leur souffrance. Dans *L'Hiver de pluie*, un homme apprend que son frère s'est enlevé la vie : « Son père avait téléphoné à six heures du matin pour lui annoncer que son frère s'était suicidé, que c'était lui qui l'avait trouvé, au sous-sol, dans la salle de lavage. » (*HP*, p. 36) Notons que la « salle de lavage » reprend le désir d'ordre et de propreté que nous avons noté au début de notre discussion et juxtapose ce désir de l'ordre au bouleversement et au désordre de la violence extrême, celle du suicide⁸.

Dans *La Pêche blanche*, le suicide devient un événement plus important dans le récit. Robert, l'un des principaux personnages, découvre, dans une voiture stationnée sur le parking de l'université, son collègue gelé et penché sur le volant; il s'était suicidé : « Il avait une tempe percée d'une balle. » (*PB*, p. 62-63) Il est significatif que l'homme soit complètement gelé; après le désordre excessif du suicide viennent le calme et l'ordre du froid et de la mort. Chez Tremblay, un grand nombre de personnages masculins se suicident à l'arme à feu. Celle-ci constitue, selon Martin Monestier, « le moyen de se supprimer le plus rapide et le plus radical » (1995, p. 25). C'est que l'univers romanesque de Tremblay est imprégné d'une violence extrême et irrépressible.

⁸ À propos du suicide dans trois ouvrages québécois, voir Oore (2003).

Dans *La Danse juive*, les jeunes danseuses que la narratrice accompagne se font violence; il s'agit d'une destruction « chronique », l'anorexie équivalant à un suicide lent et progressif. La narratrice raconte : « Une des jeunes danseuses [...] s'est effondrée pendant la leçon. Je n'ai même pas entendu sa chute. Elle n'a pas repris connaissance et l'ambulancier a enregistré sur son magnétophone : état semi-comateux. » (*DJ*, p. 40)

Que la violence extrême aboutisse au suicide ou au meurtre, elle mène inévitablement à la mort. Le tout dernier chapitre de *La Danse juive* raconte un parricide sanglant. Le père de la narratrice arrive chez elle et, sans le moindre égard pour elle, n'arrête pas de parler au téléphone. Véritable tyran d'un égoïsme choquant, il réprimande injustement sa fille sans tenir compte de ses droits élémentaires. Sa colère et sa violence provoquent celles de la narratrice. Alors qu'elle se croit incapable de se révolter (*DJ*, p. 141), alors qu'elle pense que sa graisse « renferme toute l'inertie du monde » (p. 123), elle prend un couteau et tranche les veines du cou de son père. Ce parricide est un acte extrême de révolte sanglante d'une femme hors d'elle-même, une femme emportée par le mouvement de la colère et de la violence. Il va sans dire que le parricide est ici une « punition » disproportionnée par rapport à ce qui vient de se dérouler⁹. Le père, qui saigne profusément, a des convulsions (p. 142-143) et, à ce moment, la narratrice se rend compte que la bouilloire siffle; elle la retire du feu et mange des biscuits. La bouilloire qui siffle et que l'on retire du feu est une image révélatrice dans le contexte de la scène; des

⁹ Voir la distinction qu'établit Schimmel (1997, p. 88) entre la colère ordinaire et la colère pathologique, comme celle par exemple de la mère de la narratrice dans *La Sœur de Judith* et celle de la narratrice de *La Danse juive*.

liens de cause à effet s'établissent entre l'eau bouillante, la vapeur et la pression, comme le sont les liens entre la violence arrogante du père et la colère explosive de la narratrice. Notons aussi qu'alors que le père saigne et se vide, la narratrice mange (se remplit) des biscuits. Son acte violemment transgressif relève, sur le plan symbolique, du cannibalisme. Et c'est ainsi qu'après la scène violente et sanguinaire, le calme et la paix reviennent. Le tout dernier mot du roman est « paix » (p. 143). Après le bouleversement et le désordre de la violence, le monde retourne à l'ordre.

Le recueil des nouvelles *La Héronnière* décrit un monde où fermiers, chasseurs, braconniers et citadins se côtoient. Un monde où la violence, à tout moment, est à fleur de peau. Dans « La Roulotte », le narrateur mentionne son frère Sylvain, qui s'est noyé : « On ne sait trop comment, mais il est tombé de sa chaloupe. » (*LH*, p. 16). Vers la fin de la nouvelle, nous apprenons, en passant, que le narrateur avait donné une carabine pour l'original à son frère Sylvain. Nous sommes portés à croire que Sylvain s'était suicidé mais que la communauté (village, policiers, narrateur) le dissimule. « La Héronnière » est l'histoire d'une rage violente : Steeve, le neveu du narrateur, abat d'abord des dizaines d'oiseaux protégés dans une tentative d'apaiser sa rage, puis tue, avec une carabine de chasse (p. 38) Roger Lefebvre, l'amant de sa mère. Le narrateur raconte : « j'ai aperçu le corps de Roger Lefebvre qui gisait à plat ventre. Du sang avait éclaboussé la portière du véhicule. » (p. 34) Le narrateur ne révélera à personne ce qu'il sait. La violence qu'il a

ressentie lui-même, il la satisfait à travers sa complicité avec le meurtre de Roger (p. 42)¹⁰.

Dans *La Sœur de Judith*, la violence est toujours prête à exploser. En effet, Simone, la mère de la narratrice, se bat avec Rose Lemay, la voisine (*SJ*, p. 49). Mais c'est chez les Soucy, d'autres voisins de la narratrice et de sa famille, que la violence atteint son paroxysme. Lors d'un des épisodes où Monsieur Soucy, soûl, bat sa femme, celle-ci est hospitalisée. Quelques jours plus tard, Monsieur Soucy est retrouvé « dans le Saguenay au pied du vieux quai. Il était dans sa voiture, assis au volant et n'avait pas bougé. » (p. 81). Il s'est suicidé.

La souffrance et la compassion

Tous les personnages de Tremblay souffrent; leur détresse, tout en restant indicible¹¹, est palpable. Or, dans le monde de Tremblay, la colère et la violence sont indissociables de la souffrance. Jankélévitch remarque avec justesse que « [c]elui qui souffre est encore vivant, tant qu'il souffre; tant qu'il souffre, la vie garde en lui une petite marge de supériorité grâce à laquelle des forces positives ont le dessus sur le non-être; à défaut de santé, la douleur est une marque de sensibilité, et en cela du moins elle représente un succès relatif et même une humble espérance » (p. 217). Lorsque la narratrice de *La Danse*

¹⁰ Notons que certains personnages, dans les nouvelles, apaisent leur désir de cruauté et de violence à travers des actes sanglants et gratuits envers des animaux : ils tuent des oiseaux, des chatons, etc.

¹¹ Thomas (204, p. 17) explique cette impossibilité de dire sa souffrance par la dépossession qui accompagne celle-ci : « Souffrir, comme le dit son sens premier, est passif. C'est une passion qui nous met aux abois, nous dépossède. À un certain point, il n'y a plus de *je* pour dire *je souffre*. »

juive décide de rompre avec Mel, c'est ainsi qu'elle le décrit : « Mel, sa hargne, sa souffrance. » (*DJ*, p. 120) Simon, dans *La Pêche blanche*, reconnaît la grande souffrance qu'entraîne sa propre rage : « Moi, je souffre toujours de rage », dit-il (*PB*, p. 106). Rien que le souvenir de son père entraîne une haine intense — « je veux le tuer, lui tordre le cou dans son garage » (p. 107) —, une haine qui le fait souffrir sans qu'il ait la moindre maîtrise là-dessus. La narratrice de *L'Hiver de pluie* observe Jean-Louis qui se met en colère « contre la ville, le maire, la mauvaise administration » (*HP*, p. 31), et fait à ce propos une remarque percutante : elle constate au sujet de Jean-Louis que « [p]as une fois il n'avait dit qu'il avait de la peine » (p. 31). Elle est convaincue que Jean-Louis souffre et que sa colère ne fait que dissimuler cette souffrance et elle lui reproche d'occulter la vérité. Enfin, elle reconnaît que cette part de la souffrance cachée dans la colère la fait souffrir à son tour : « J'ai toujours eu du mal à supporter ses colères, à cause de la souffrance qu'elles contenaient. » (p. 31) C'est ainsi que nous traitons ici de phénomènes cycliques; la colère entraîne la colère, la violence provoque la violence et autant la colère que la violence s'accompagnent de souffrance.

Dès le premier ouvrage de Tremblay, *L'Hiver de pluie*, la narratrice réfléchit à la compassion. Elle rejette le mot « aimer » : « je trouve ce mot trafiqué, rapiécé, bon pour les téléromans. Ce mot me fait honte. » (*HP*, p. 87) Elle choisit plutôt la compassion : « Je pense que tout n'est que compassion, je ne vois rien d'autre. » (p. 87) En fait, la compassion est incompatible avec la colère¹². Elle nous aide et aide les autres à supporter la souffrance. Elle est la manifestation d'une véritable

¹² Voir à ce propos Thurman (2005, p. 37 et 59).

maîtrise de soi; celui qui se domine sait transformer l'énergie puissante de sa colère en tolérance, en patience et, enfin, en compassion, transcendant ainsi la souffrance. Si aucun des personnages de Tremblay n'atteint, selon nous, une telle compassion, c'est qu'ils n'ont aucune compassion envers eux-mêmes.

L'univers romanesque de Tremblay est un monde de colère et de violence. Dans ce monde opprimant et intolérant, les personnages se sentent malheureux et déplacés. Ils combattent l'inauthenticité du monde ainsi que leur propre mauvaise foi en se lavant et en rangeant autour d'eux d'une manière compulsive. Leurs tentatives sont évidemment vouées à l'échec. Alors, ils tâchent d'être raisonnables et d'obéir. Ces tensions impossibles mènent à la honte, à l'exaspération et à la rage. Tout en dénonçant la mauvaise foi et l'inauthenticité, Tremblay reconnaît que la violence fait partie intégrante de notre monde. Or la société, profondément hypocrite, veut dissimuler cette violence. Afin d'échapper à l'agitation de la colère, les personnages de Tremblay ont recours à des fantasmes sanguinaires. Mais la colère et la violence doivent être exprimées : à travers le silence écrasant, à travers les pleurs et les cris, jusqu'aux paroles et aux actes qui tuent. Tremblay nous fait voir ainsi précisément ce que nous préférerions ne pas voir. Toute cette agitation s'accompagne d'une souffrance infinie, tant des bourreaux que des victimes. Or c'est paradoxalement cette souffrance qui pourrait constituer une lueur d'espérance; car c'est cette souffrance, une fois reconnue, qui pourrait conduire vers la compassion, envers soi-même d'abord et, dans un deuxième temps, envers les autres. La réflexion de Tremblay mène, d'une façon à la fois

cruelle et juste, à la reconnaissance de la souffrance et de la nécessité de compassion.

Bibliographie

- ALAIN. (1941), *Éléments de philosophie*, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges. (1957a), *L'Érotisme*, Paris, Minuit.
- . (1957b), *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard.
- . (1980), *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard.
- GIRARD, René. (1972), *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1966), *La Mort*, Paris, Flammarion.
- LE MOYNE, Jean. (1961), *Convergences*, Montréal, HMH.
- LERNER, Harriet. (2005), *The Dance of Anger: A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships*, New York, William Morrow.
- MONESTIER, Martin. (1995), *Suicides, histoire, technique et bizarreries de la mort volontaire des origines à nos jours*, Paris, LCM éditeur, coll. « Documents ».
- OORE, Irène. (2003), « Être ou ne pas être : le suicide dans *L'Ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'Île de la Merci* d'Élise Turcotte », *Dalhousie French Studies*, vol. 64, p. 47-58.
- SARTRE, Jean-Paul. (1943), *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard.
- SCHIMMEL, Solomon. (1997), *The Seven Deadly Sins, Jewish, Christian, and Classical Reflections on Human Psychology*, New York, Oxford University Press.
- SIBONY, Daniel. (1998), *Violence, traversées*, Paris, Seuil.

- SOLIGNAC, Pierre. (1976), *La Névrose chrétienne*, Paris, Éditions de Trévise.
- THOMAS, Chantal. (2004), *Souffrir*, Paris, Éditions Payot et Rivages.
- THURMAN, Robert A.F. (2005), *Anger, the Seven Deadly Sins*, New York, Oxford University Press.
- TREMBLAY, Lise. (1997 [1990]), *L'Hiver de pluie*, Montréal, Bibliothèque québécoise. Dans le texte : *HP*.
- . (1994), *La Pêche blanche*, Montréal, Leméac. Dans le texte : *PB*.
- . (1999), *La Danse juive*, Montréal, Leméac. Dans le texte : *DJ*.
- . (2003), *La Héronnière*, Montréal, Leméac. Dans le texte : *LH*.
- . (2007), *La Sœur de Judith*, Montréal, Boréal. Dans le texte : *SJ*.

Résumé

Dans cet article, nous examinons les nouvelles et romans publiés par Lise Tremblay entre 1990 et 2007. Toute l'œuvre de Tremblay se caractérise par la colère et la violence qui la traversent. Dans cette étude, nous nous penchons sur les nombreuses expressions tant de la colère que de la violence manifestées par ces personnages, sur les tentatives qui sont les leur de maîtriser leurs émotions et, le cas échéant, sur leurs échecs. Nous y analysons également la manière dont la violence atteint des paroxysmes (suicides et meurtres) et mène inexorablement à une souffrance extrême. Nous soulignons enfin le rôle important que joue la compassion dans le monde cruel de Tremblay.

Abstract

In this article we examine the novels and short stories published by Lise Tremblay between 1990 and 2007. Tremblay's fictional world is full of anger and violence. In the present study, we examine the way those emotions are expressed by characters who attempt, yet fail, to control and suppress them. We further discuss the way in which suppressed anger leads to uncontrolled outbursts as well as to suicides and murders. We conclude by stressing that Tremblay's characters (executioners and victims alike) suffer greatly and that the only hope offered in this dark and cruel world is a glimpse of the possibility of compassion.

Archéologie de la « bande de Chambers » Récits de meurtre, littérature et espace public au Québec (1837-1844)¹

Alex Gagnon
Université de Montréal

« Pendant toute l'année 1834 et une bonne partie de celle de 1835, la ville de Québec et les paroisses environnantes avaient été sous un vrai régime de terreur. » (Roy, 1944 [1938], p. 219)
La succession des cambriolages, meurtres et agressions armées

¹ Pour une analyse mise à jour et plus vaste, on consultera Gagnon, *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », à paraître.

plongea dans l'épouvante les « citoyens terrifiés » qui, poursuit l'archiviste Pierre-Georges Roy, « se barricadaient dans leurs maisons de peur d'être attaqués pendant la nuit » (p. 219).

Ces observations datent de 1938. Elles retracent la série d'exactions commises dans les années 1830 par le criminel Charles Chambers et ses acolytes, une « bande de brigands qui infestait Québec [...] et qui pendant si longtemps échappèrent [sic] aux recherches de la justice » (*Le Canadien*, 7 juillet 1837, p. 2). Elles font directement écho au discours tenu par certains journaux de l'époque, qui évoquent avec une emphase comparable une suite ininterrompue de « scènes de désordre » dont « la cause ne peut être assignée qu'à une trop grande facilité de la part des tribunaux et peut-être aussi à un système imparfait de détention » (*Le Télégraphe*, 3 avril 1837, p. 1). En 1900, dans ses *Mémoires intimes*, Louis Fréchette fait pour sa part revivre, d'une façon à la fois hyperbolique et théâtrale, le souvenir d'un « règne de terreur » : à « chaque instant », raconte-t-il, une population vulnérable et continuellement tenue « en alerte » donnait sa chair et offrait sa bourse à un groupe de bandits qui, pillant les maisons et saccageant les églises, multipliait les « vols à main armée », les « meurtres atroces », les « sacrilèges inouïs » (2004 [1900], p. 95). Deux ans plus tard, en 1902, un historiographe écrivait quant à lui que « le souvenir de Chambers alias Cambray [était] encore tout vivant parmi la population de l'Ange-Gardien » (Casgrain, 1902, p. 367).

Mais pour que cette mémoire collective ait pu se cristalliser, il a d'abord fallu que l'imaginaire littéraire naissant s'imbibe des événements. Tandis qu'en 1837, François-Réal Angers fait paraître *Les Révélations du crime*, des « chroniques

canadiennes » qui retracent « l'épouvante » dans laquelle les crimes de Chambers avaient jeté « tous les rangs de la société » (1967 [1837], p. 3)², le romancier Eugène L'Écuyer, pour sa part, s'inspire des mêmes événements pour mettre en récit, en 1844 dans *La Fille du brigand*³, cette époque « à jamais mémorable dans les annales du crime » où, à l'instar de la vie et de la propriété, le sentiment de sécurité fut, dit-on, mis en péril et soumis à des attaques répétitives. Époque « de dégradation, poursuit avec grandiloquence le narrateur du texte, où on avait chaque jour à enregistrer un nouveau meurtre, à punir un nouveau crime » (L'Écuyer, 2001 [1844], p. 19)⁴. Avant d'alimenter, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, une pièce de Louis Fréchette (*Le Retour de l'exilé*, 1880) et une nouvelle d'Alphonse Gagnon (*Geneviève*, 1885), l'ensemble de délits perpétrés par Chambers et ses complices inspire aussi à Auguste Faure, en 1867, une pièce de théâtre intitulée *Les Brigands du Cap-Rouge*⁵ et, à Napoléon Legendre, un roman au titre évocateur (*Sabre et scalpel*, 1872).

Autour de la commotion déclenchée, dans les années 1830, par les crimes de la « bande de Chambers », le discours a proliféré. Alors embryonnaire, la littérature canadienne-française a déployé ses ressources narratives pour conjurer symboliquement la menace du crime en donnant sens aux « événements tragiques » dont on a

² Dorénavant, les références au texte de François-Réal Angers seront notées directement dans le corps du texte par la mention *RC*, suivie du numéro de page.

³ Le roman, paru d'abord en feuilleton dans *Le Ménestrel*, connaîtra six rééditions entre 1848 et 1914.

⁴ Dorénavant, les références au roman d'Eugène L'Écuyer seront notées directement dans le corps du texte par la mention *FB*, suivie du numéro de page.

⁵ Les comptes rendus publiés par les journaux, qui rapportent un achalandage notable, témoignent du vibrant succès remporté par l'œuvre. Voir à ce sujet Hudon (2001).

pu dire, rétrospectivement, qu'ils « avaient eu presque autant de retentissement dans le district de Québec que les troubles politiques de 1837 et 1838 » (Fréchette, 2004 [1900], p. 95). En tenant compte du fait que *L'Influence d'un livre*, paru en 1837, élabore également un segment de son intrigue à partir d'un fait divers connu – le meurtre de François-Xavier Guillemette commis en août 1829 à Saint-Jean-Port-Joli –, on peut tenter de repenser l'origine du roman québécois en fonction du rôle fondamental qu'ont joué, dans cette naissance, le récit de meurtre et, plus largement, la complexité des relations discursives entre presse et littérature⁶. En effet, le cas de la « bande de Chambers », par le foisonnement discursif qu'il a suscité, tend à montrer que, d'un point de vue tant *générique* que *génétique*, la question de l'apparition, à partir de 1837, des premiers romans canadiens-français ne peut être correctement appréhendée que si on la réinsère, au-delà d'une étude des traditions littéraires préexistantes, dans l'économie discursive locale où elle s'enracine⁷. Ces premières œuvres romanesques mobilisent des thèmes et des procédés narratifs qui relèvent tant d'un intertexte littéraire européen que du discours social canadien-français des années 1830 et 1840 tel qu'il se donne à lire dans l'espace public et, en particulier, dans les débats marquants qui portent sur la criminalité urbaine et la réforme des institutions judiciaires et pénales.

Les Révélations du crime. *Un procès de fictionnalisation*

Le 7 juillet 1837, le journal *Le Canadien* annonce la parution imminente d'une brochure intitulée *Les Révélations du crime ou Cambray et ses complices*, dont il livre par ailleurs, le jour même,

⁶ Voir à cet effet Cambron (2007).

⁷ Gagnon (2013) a abordé certains enjeux de cette question.

un chapitre en prépublication. Destinée, selon le rédacteur du journal, aux « moralistes » les plus impliqués dans la régulation des criminalités aussi bien qu'aux « curieux » (*Le Canadien*, 7 juillet 1837, p. 2) faisant partie d'un public élargi, cette brochure, sous-titrée « chroniques canadiennes », prétend dresser un bilan et propose, sous la forme d'une recension détaillée, une reconstitution narrative des exactions et des tribulations judiciaires de Charles Chambers et de ses associés, auxquelles elle confère par le fait même le statut d'événement historique exceptionnel. Car jamais, proclame d'emblée le narrateur, « crimes et brigandages [...] n'avaient été commis avec plus d'audace et d'impunité au milieu d'une société comparativement peu nombreuse et proverbiallement morale » (*RC*, p. 3). D'un point de vue génétique, cette brochure émane, écrit-on dans la presse, d'une série d'entretiens (« fréquentes conversations ») accordés à l'auteur François-Réal Angers par Georges Waterworth, l'un des criminels de la bande : en effet, à l'occasion du procès prévu, en mars 1837, à la cour du Banc du Roi, ce dernier décide d'échanger son témoignage contre l'abandon des poursuites de la Couronne à son endroit (Roy, 1944 [1938], p. 226). On sait par ailleurs que l'élaboration du récit d'Angers procède, comme l'indique Micheline Cambron (2007), d'une série d'emprunts aussi directs que nombreux aux rapports judiciaires diffusés au même moment par les journaux.

Le court texte de présentation qui accompagne, dans les pages du *Canadien*, la diffusion du dixième chapitre des *Révélations du crime* célèbre les mérites de François-Réal Angers et insiste sur la pertinence de l'œuvre eu égard à son impact et à ses effets bénéfiques potentiels. Sa publication, qui trouve sa justification dans une volonté de purifier les mœurs en exerçant une pression sur les pouvoirs judiciaires,

s'accompagne d'un discours sur la fonction morale de l'imprimé, celle-ci demeurant constitutivement liée à l'idée d'une référentialité des contenus du récit. Dès lors, l'efficacité que l'on prête à l'époque aux *Révélations* vient de ce qu'elles combinent, au sein d'une même narration, l'intérêt du roman et l'objectivité de la chronique. Le pacte de lecture est donc, d'entrée de jeu, marqué par une ambivalence générique. Les « révélations » ont beau être présentées comme des « chroniques » par les indices paratextuels, Angers les décrit parfois comme des « mémoires » alors qu'un lecteur de l'époque les qualifie de « poème », en insistant sur l'imagination « affreusement féconde » (*Le Libéral*, 24 octobre 1837, p. 1) dont elles témoignent et qui menace ainsi de brouiller l'impartialité documentaire du texte. Et de fait, l'ambiguïté générique ne loge pas uniquement dans le contrat de lecture; elle parasite également la construction du récit et les procédés textuels qu'il mobilise. En ce sens, l'entrefilet journalistique qui précède et présente l'extrait des *Révélations* repose sur une certaine tension : tandis que le journal insiste sur l'objectivité de la chronique judiciaire, supposément contrainte par une stricte et rigoureuse exposition des faits, le chapitre dévoilé en prépublication, qui relate un meurtre attribué à Chambers mais dont le déroulement exact demeure nébuleux, constitue l'un des principaux lieux d'inscription du discours fictionnel.

Fondamentalement hybride, le récit des *Révélations* est construit sur la base d'une alternance entre le témoignage de Georges Waterworth, à qui Angers délègue périodiquement l'énonciation narrative, et des passages narrativisés où l'auteur prend en charge la relation des événements. D'emblée, sur le plan de la voix, l'instabilité des temps verbaux qui marque ces passages narratifs suffit à donner au texte un statut logique

ambigu : le passage d'un présent historiographique non focalisé (« Pendant la nuit du 9 au 10 février 1835, des scélérats s'introduisent dans la Chapelle de la Congrégation de Notre-Dame de Québec », *RC*, p. 5) à une forme d'imparfait qui, comme le notait Käte Hamburger, « perd la fonction de désigner le passé » (1986 [1977], p. 77) en assumant la narration d'une scène dont les détails témoignent par ailleurs du choix d'une certaine focalisation narrative (« Cependant quatre ou cinq bandits, car ce groupe n'était rien autre chose qu'un ramas [*sic*] de canailles, étaient restés bravement sur le terrain, et riaient aux éclats », *RC*, p. 46), entraîne une inconstance qui, sans rompre la continuité diégétique, vient assouplir la frontière entre *énoncés de réalité*, par le biais desquels Angers-chroniqueur documente un événement de la vie sociale, et *régime fictionnel*, dans le cadre duquel il semble plutôt confier l'énonciation à une instance fictive, c'est-à-dire bénéficiant d'un point de vue « focalement » irréalisable sur des événements auxquels il ne peut avoir personnellement assisté.

À cet effet, comme l'a relevé Gilles Dorion, la focalisation variable induit à certains endroits du texte une « dramatisation » (2003, p. 14) qui contribue à inscrire l'œuvre dans l'intertexte proprement fictionnel du roman noir. En ce sens, cette variabilité modale invite à reconsidérer le récit, en marge du pacte documentaire instauré par le paratexte, comme un procès de fictionnalisation. Le texte met couramment en scène, en effet, des actes perceptifs, des sensations, des voix intérieures ou les processus mentaux de certains personnages, introduisant ainsi des marqueurs de modalisation qui témoignent d'une mobilité de la perspective narrative. Le caractère fictionnel du récit se manifeste donc par la manière dont les personnages se trouvent représentés par l'instance

narrative. Pour reprendre la terminologie de Käte Hamburger, la fiction « est le seul espace cognitif où le Je-Origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel » (1986 [1977], p. 88).

En fait, cette fictionnalisation n'est jamais aussi manifeste que dans le chapitre consacré au récit du meurtre de James Stewart, sa prépublication dans *Le Canadien* signalant d'ailleurs son autonomie d'expression et son caractère de « fragment narratif clos » (Thérenty, 2007, p. 370). Le procédé de focalisation qui s'y déploie mérite une brève description : adoptant un point de vue désincarné, le narrateur transcende le champ de perception de la « personne restée sur le quai », qui n'apercevait « plus les voiles de la chaloupe » (*RC*, p. 56) et se transporte au-dessus du fleuve pour assister secrètement à l'homicide. Retraçant, dans son infime détail, un dialogue que personne n'a pu enregistrer, Angers pénètre sur le territoire de l'invention lorsqu'il prête un discours et une intériorité (« le cœur plein de rage et de désespoir », p. 58) à des personnages qui, dès lors, quittent la chronique pour entrer dans un univers résolument romanesque. Et si l'énoncé narratif court-circuite ainsi la référentialité potentielle du récit, les pauses descriptives figurent, de leur côté, comme des portes par où l'imaginaire se déverse dans le réel. En effet, pendant que les « ombres commençaient à se répandre sous les flots », la lune « s'élevait à l'horizon à travers quelques nuages venteux » pendant que les « clapotis des vagues » s'agitaient (p. 58). Soumise à la prolifération du détail et à un champ lexical de l'effroi et de la noirceur, la nature est décrite par l'intermédiaire d'un « code » descriptif (Barthes, 1970, p. 25) qui manifeste l'appartenance de certains segments du récit à un ensemble esthétique gothique, dans lequel le décor a coutume de

« coller », comme l'écrit Michel Lord, aux personnages et aux actions de façon à « surdéterminer le drame » (1985, p. 46). Dans un semblable univers narratif, où la criminalité et la terreur se trouvent *signifiées* par des notations spatiotemporelles, le récit tend à faire coïncider pleinement, pour reprendre l'expression de Barthes, les *fonctions* et les *indices* (1977 [1966], p. 19).

La criminalité imaginaire

Que les représentations de la « bande de Chambers » soient de l'ordre de la chronique judiciaire ou du roman, une poétique commune les parcourt, un imaginaire social les relie : on peut dire, en ce sens, qu'une parenté narrative et thématique fondamentale contribue à défaire l'étanchéité de la frontière entre fiction et réalité de même que, plus largement, elle manifeste la porosité qui existe entre des types de discours appartenant à des logiques et des registres distincts.

C'est sur la coïncidence entre fonctions et indices dont il vient d'être question que va également jouer l'incipit de *La Fille du brigand*. Dans la scène descriptive d'ouverture, en effet, l'instance narrative perçoit, dans le travail combiné du soleil faisant luire les « derniers reflets d'une teinte de sang », des « gros nuages couleur d'encre », du « sourd murmure des flots » et du « sifflement du vent qui s'engouffrait violemment dans les sentiers tortueux », le signe et l'annonce de l'« une de ces nuits de vol et de meurtre que les citoyens ne voyaient arriver qu'avec crainte et qu'ils passaient dans des transes horribles » (FB, p. 19). Les éléments du décor, qui associent le rouge du sang et le noir de la nuit, sont donc non seulement investis du

pouvoir de produire une atmosphère ou de façonner une ambiance; ils signalent littéralement l'imminence du crime et signifient sa présence ou sa proximité. Le paysage introduit ainsi une sorte de redondance sémantique. Complice du criminel, il instaure, entre les composantes descriptives (l'univers où se déroule le crime) et le développement narratif du récit (les actions criminelles en elles-mêmes), une coextensivité que *Les Révélations du crime*, on vient de le voir, exploitaient tout autant.

Ce qui s'installe, c'est une ségrégation symbolique du crime et de l'identité du criminel, qui représente, dans son isolement et sa spécificité, une sorte d'essence. Or, cette différenciation entre crime et normalité opère, d'un seul tenant, sur les plans spatial et temporel : fondamentalement nocturne, l'être criminel ne peut agir comme tel, c'est-à-dire réaliser sa nature, que dans les situations propices où la combinaison d'un temps précis – généralement la nuit – et d'un lieu assigné – à l'abri des regards indiscrets, le lieu du crime est à la fois étrange et familier – lui permet de se soustraire à toute forme de *publicité* et de garantir ainsi temporairement son impunité. « Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps » (Bakhtine, 1978 [1937-1938], p. 237) : on voit se déployer, en ce sens, une sorte de chronotopie de la criminalité. Tant dans *La Fille du brigand* que dans les chroniques d'Angers, la « forêt du Cap-Rouge » est un repaire de brigands où logent les « rebuts de la société [...] unis pour le crime et ligüés contre les lois » (*RC*, p. 44), un « lieu maudit » où, « tous le soirs », des « fantômes » (*FB*, p. 59) s'exerçaient au vol et au meurtre. Entre les « feux souterrains », les « cadavres » suspendus, les « bêtes féroces » et les « jurements continuels » (p. 59), le portrait des lieux du crime

mobilise, dans ses grandes lignes, la topographie sociale qui commence à dessiner les contours, dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, de tout un imaginaire social des « bas-fonds » (Kalifa, 2013).

Dans cette perspective, Nathalie Dolbec a relevé à juste titre, d'une part, le rôle significatif qu'occupe le paradigme lexical de l'« Enfer » dans le système descriptif d'Eugène L'Écuyer (2002, p. 82) de même que, d'autre part, le voisinage qui relie certaines scènes de *La Fille du brigand* et *Les Mystères de Paris*, dont on sait qu'ils ont fonctionné, dans les années suivant leur parution en 1842, comme une matrice narrative particulièrement féconde. Cette constatation indique que, si les représentations romanesques du crime au Québec entre 1837 et 1844 ont effectivement embrassé le discours journalistique local et porté l'empreinte de faits divers marquants, elles se distinguent notamment en ce qu'elles installent, au cœur du discours sur le crime, des systèmes descriptifs élaborés et des procédés narratifs propres à l'inscrire dans un intertexte littéraire international, voire mondialisé. On peut soutenir, avec Dominique Kalifa, qu'entre les récits de crime prenant appui sur des délits réels et le roman criminel plaçant l'*invention* de l'anecdote au centre de son fonctionnement, les différences semblent « moins significatives que la dynamique de leur convergence », qui se signale tout à la fois par l'existence de « modes de production » (la production sérielle à partir de matrices communes), de « supports de diffusion » (les journaux) et de « systèmes de représentations » communs (2005, p. 132).

Bien sûr, si l'intrigue de *La Fille du brigand* porte la trace directe des crimes de la « bande de Chambers » rapportés par

Les Révélations du crime et les journaux de l'époque, le fait qu'elle relève du genre romanesque médiatise la représentation qu'elle donne à lire : autrement dit, cette trace directe demeure travestie, pour ainsi dire, par le voile que posent sur elle une galerie de personnages fictifs et une intrigue amoureuse ressortissant de la logique narrative propre au roman d'aventure⁸. Mais au-delà des différences génériques et diégétiques qui distinguent les récits d'Angers et de L'Écuyer, une parenté rapproche les deux textes et les fait participer d'une même économie de la représentation. Le discours sur le crime semble inféodé dans les deux cas aux mêmes lieux communs : le phénomène criminel advient au langage narratif par le biais du même entonnoir culturel. De la narration du réel à la fiction narrative, un même imaginaire circule. Cette communauté discursive ne se manifeste pas uniquement à travers une certaine chronotopie de la criminalité, mais aussi par le recours à une représentation essentialiste de l'identité du criminel, dont le caractère unique regroupe un certain nombre de traits aussi récurrents que distinctifs. De façon générale, au XIX^e siècle, beaucoup de représentations du crime s'inspirent de la physiognomonie (Digneffe, 1995) et font entrer le criminel dans un tableau caractérologique où les traits à la fois physiques et psychologiques ne cessent plus de signifier son état. Ainsi, le criminel de *La Fille du brigand* a des « cheveux blanchis trop tôt par le vice », un « large front où l'on apercevait les traces de la décrépitude la plus basse », des mâchoires

⁸ *La Fille du brigand* raconte l'histoire d'un amour (im)possible entre Helmina et Stéphane, un amour continuellement ajourné, parce qu'endigé par le chef jaloux des brigands du Cap-Rouge, mais qui au terme de rebondissements multiples et à l'issue d'une lutte morale au sortir de laquelle les criminels se retrouvent punis ou convertis, sera finalement consommé et consacré par les liens du mariage.

évoquant une « férocité brutale » et des traits rappelant une « cruauté révoltante » (*FB*, p. 67). Comme un stigmaté, le crime est de l'ordre de la trace. Il laisse des empreintes qui marquent le corps et s'impriment sur lui pour en modeler les formes et l'expressivité. Sur ce point, les chroniques d'Angers sont aussi symptomatiques : « sa physionomie repoussante et sa voix désagréable et particulièrement caractéristique annoncent un de ces hommes qui semblent nés pour le crime, et dont la carrière commence à la prison et finit à la potence » (*RC*, p. 32). Ces hommes forment un « troupeau infecté » qui se répand dans les champs et se « grossit chaque jour » (p. 45). Tout se passe ici comme si le caractère criminel, lourdement contagieux, infiniment reproductible, était doté d'une capacité d'auto-engendrement. Et si le crime, comme acte, dispose de son chronotope particulier, le criminel, comme être, a également son espace propre, c'est-à-dire un mode spécifique d'habitation des lieux et du territoire. « Ils ont dans les bois *leurs* retraites, *leurs* fontaines, *leurs* cavernes, et dans les environs *leurs* auberges et *leurs* tripots » (p. 45; je souligne). Ces « gibiers de potence », dont la physionomie reflète et trahit « la noirceur et l'énergie d'une âme faite pour le crime » (p. 48), vivent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du monde social : dans l'envers du décor, ils l'habitent comme des parasites peuvent envahir un organisme.

Cette « âme » du criminel, dans la mesure où elle est décrite comme corruptible, explique d'ailleurs que la corruption soit le plus souvent considérée comme transmissible. On voit ici ce qui relie, constitutivement, cette conception du caractère et le discours alarmiste que porte l'époque sur l'état lamentable des prisons et du système pénal (Laplante, 1989). « Car on ne peut se le dissimuler, peut-on lire

en avril 1837 dans le journal *Le Télégraphe*, les prisons actuelles sont plus des asiles pour les anciens coupables et des écoles pour les jeunes que des lieux de punition » (avril 1837, p. 1). Si, dans *La Fille du brigand*, la prison est présentée comme un « repaire de bêtes féroces poussant de continuels hurlements, et se ruant avec rage et impétuosité les unes sur les autres » (FB, p. 101), les lieux de détention dépeints dans *Les Révélations du crime* ne sont guère plus reluisants : l'espace carcéral y est décrit, dans un langage qui préfigure les craintes que manifestent Tocqueville⁹ et de nombreux inspecteurs des prisons, comme le lieu de formation des associations criminelles et d'émergence des « nouveaux complots contre la société » (RC, p. 78). Espace habité par une sociabilité menaçante, la prison permet aux moins « expérimentés » de bénéficier, pour reprendre l'expression du narrateur d'Angers, du conseil des carriéristes et de faire « d'étranges progrès » (p. 78). À cet effet, Michel Foucault a déjà relevé, dans *Surveiller et punir*, un fait historiquement significatif : la naissance de la prison, comme appareil à vocation pénale, et la critique de la prison sont congénitalement liées, comme si de façon générale, entre « la mise en place d'une pénalité de détention » et l'apparition des dénonciations de l'enfermement, il y avait eu « télescopage » (Foucault, 1975, p. 308). Et comme l'a montré Jacques Laplante, le Bas-Canada n'échappe pas à la règle. Ici comme ailleurs, la prison, qui devient au début du XIX^e siècle l'instrument pénal principal, était régulièrement considérée

⁹ Dans un rapport de 1843, Tocqueville craignait, par exemple, que les détenus puissent se voir et se reconnaître, la communication visuelle la plus assourdie constituant en elle-même un risque dans la mesure où, en se regardant, les criminels « se portent mutuellement au mal » et « forment ces associations de malfaiteurs » qui compromettent « la sûreté publique et la vie des citoyens » ([1843], 1984, p. 132).

comme une « école du vice », elle qui abritait encore une population disparate allant du vagabond au criminel en passant par les pauvres oisifs et les aliénés. Encore en 1869, un rapport des inspecteurs de prisons de la province fait état de cette perception : « nos Prisons communes sont des écoles de vice où dans le sein de l'indolence et des voluptés de la crapule, les jeunes délinquants vont apprendre les voluptés du mal » (cité dans Laplante, 1989, p. 125).

Représentations du crime et espace public

C'est sur la base d'une telle critique de la prison, dont les représentations de la « bande de Chambers » portent la trace, que les deux textes analysés ici peuvent être compris comme des prises de position dans l'espace public, qu'ils ont effectivement irrigué, ne serait-ce que par leur mode de publication. Alors que le narrateur de *La Fille du brigand*, soucieux de faire honneur à « la population la plus respectable et la plus religieuse » (FB, p. 70), consacre un long passage argumentatif à la nécessité, pour remédier aux lacunes d'un système punitif jugé défaillant, de repenser la justice en termes préventifs, François-Réal Angers défend pour sa part, dans le cadre d'une correspondance journalistique qu'il entretient avec un de ses lecteurs, la publication de ses « chroniques » en insistant sur leur fonction sociale : *Les Révélations du crime* constituent, selon son expression, un « ouvrage utile à la police qu'il met sur la trace des coupables, au public qu'il met sur ses gardes contre les complots des méchants [sic], et aux tribunaux qu'il initie aux plus intimes pensées des hommes qu'ils ont à juger » (*Le Canadien*, 31 juillet 1837, p. 2).

Cette correspondance, révélatrice à plusieurs égards, mérite qu'on s'y attarde brièvement. Le lecteur (« Un Canadien ») à qui Angers répond en ces termes avait pris soin, dans *Le Canadien* du 28 juillet 1837, de le dépeindre comme un calomniateur et de mettre en garde le public contre ses chroniques, « un des plus dangereux [livres] que l'on ait mis jusqu'à présent entre les mains des Canadiens » (*Le Canadien*, 28 juillet 1837, p. 2). Quelques jours plus tard, ce lecteur ajoute, en procurant à sa position un fondement collectif, que « plusieurs personnes [lui ayant parlé] ont été loin d'y trouver quelque chose d'utile » (*Le Canadien*, 2 août 1837, p. 2). Il donne ainsi le ton à une correspondance à plusieurs voix qui va s'échelonner jusqu'à la fin du mois d'octobre 1837. Fondamentalement, l'enjeu de ce débat se rattache au problème de la fonction et des effets sociaux des représentations narratives du crime : considéré par les uns comme pouvant jouer un rôle positif dans l'assainissement de la cité, que l'on vise à expurger de ses criminels, le récit de crime est envisagé par les autres comme un facteur criminogène et, par conséquent, socialement néfaste. Le 16 août 1837, un certain « J.K.L » fait paraître, dans *Le Libéral*, une diatribe qui, en déployant une rhétorique du venin, s'attaque à son tour au bien-fondé et à la pertinence des *Révélations du crime* : « poison funeste » (*Le Libéral*, 16 août, p. 1), le texte d'Angers risque, par la prolifération de détails qu'il donne à lire sur les crimes de la bande de Chambers, d'alimenter la criminalité plutôt que de concourir à son enrayement. À l'instar de la prison, définie comme un espace de contagion, le récit de crime, pour peu qu'il offre des méfaits une description circonstanciée, risquerait d'instiller le crime comme par induction : la logique à l'œuvre – on retrouve ici le thème de la contagion morale – serait celle de

l'empoisonnement. Le 11 septembre suivant, un étudiant en droit réagit à cette charge sévère de J.K.L et soutient au contraire que les « chroniques » d'Angers, dans la mesure où elles offrent une représentation du criminel châtié et puni, sont propres « à produire sur l'esprit de la multitude l'impression la plus favorable au maintien des bons principes » (*Le Canadien*, 11 septembre 1837, p. 1).

Au fond, cette correspondance révèle deux éléments significatifs. D'une part, on comprend qu'à l'époque, une ambivalence persiste autour de la question de savoir si les effets d'un imprimé comme les « chroniques » d'Angers sont salvateurs ou criminogènes, ce que résume bien un autre correspondant, en octobre 1837, lorsqu'il décrit les *Révélations* comme un ouvrage « saintement vicieux » (*Le Libéral*, 27 octobre 1837, p. 2). D'autre part, elle signale que, au-delà des divergences et des lectures variables du texte d'Angers, ce qui forme le sol commun de la discussion est une certaine philosophie de la pénalité qui rappelle, à plusieurs égards, la théorie des peines proposée, sous les Lumières, par Beccaria – qui a connu à l'époque un succès fulgurant (Perrot, 2001 [1993]). Cette théorie, connue notamment pour avoir développé la règle de proportionnalité du crime et du châtiment, établit une liaison de principe entre l'efficacité préventive des peines et leur force de représentation, capable de produire des effets dissuasifs sur l'esprit des citoyens et citoyennes. « Parmi les peines et la manière de les infliger, écrit Beccaria, il faut donc choisir celle qui, proportion gardée, doit faire l'impression la plus efficace et la plus durable sur l'esprit des hommes et la moins cruelle sur le criminel » (2010 [1764], p. 44). Or, c'est précisément une variante de cette relation entre pénalité et représentation qui se trouve discutée et défendue,

en 1837, par les interlocuteurs en présence, par l'auteur des « chroniques » aussi bien que par ses défenseurs et détracteurs.

Pour Angers, la poétique du récit de crime peut et doit se confondre avec une politique de la représentation : « l'histoire des crimes peut être une tâche philanthropique, si elle a pour objet d'appeler l'attention du Législateur aux malheurs et aux dangers du débutant dans le sentier du vice » (*RC*, p. 10-11). Le récit s'insère ainsi dans la chaîne des actions qui caractérisent la justice pénale : alors que la peine s'adresse, d'un point de vue punitif, aux criminels et, d'un point de vue préventif, aux délinquants en puissance, le récit de crime, pour sa part, doit contribuer à rendre plus systématique l'exercice judiciaire et la prise en charge des déviances.

L'itérabilité

Dans la perspective d'une histoire culturelle, l'importance du crime ne vient pas du fait qu'il est commis, mais bien du fait qu'il est parlé, écrit, c'est-à-dire continuellement revécu et revisité sur le mode discursif. En d'autres termes, elle vient du fait qu'il soit *re-présenté*, infiniment répété et constamment rappelé dans l'élément du discours, dans celui des tribunaux d'un côté puis dans celui, d'un autre côté, que manifestent les innombrables récits qui s'en emparent aussi bien que les débats publics et politiques qui ont ponctué l'histoire des idées et des pratiques pénales. Pour diverses raisons, certains faits divers, certains cas de crimes historiques, comme celui de la « bande de Chambers », sont ou deviennent ainsi largement plus significatifs que d'autres, qui tombent rapidement dans l'oubli : je postule, en tenant compte du fait que ces cas singuliers nous

donnent accès à une dimension significative de l'histoire d'une société et de l'imaginaire à travers lequel elle se représente et s'interprète, que c'est l'*itérabilité narrative* – c'est-à-dire la plus ou moins grande capacité pour un événement d'être répétitivement raconté – de certains faits criminels qui leur procure leur importance et leur fonction culturelles. Comme une source de narrativité en puissance, ces cas de crime mêlent le sang et l'encre, le rouge et le noir. Ils donnent lieu à une prolifération de récits, à la fois semblables et nécessairement variés, qui permettent à une société (selon une logique qui rappelle, métaphoriquement, la « compulsion de répétition » définie par Freud) de gérer un traumatisme collectif tout en réinstallant, comme l'écrit Jean-Marie Fecteau, « ce qui constitue la normalité » (2004, p. 46).

L'itérabilité nous met en présence d'une société qui radote. Répétant ses peurs, elle cherche des moyens plus sûrs et moins défaillants de gérer la présence de celles et ceux qui transgressent les limites qui la fondent. Et c'est en circonscrivant ainsi l'espace qui lui est propre que, à travers les représentations qu'elle se donne d'elle-même et du monde, une société rejoue en quelque sorte le geste – virtuel – de délimitation par lequel, à chaque moment de son existence, elle ne cesse de se réinstaller. Si, comme l'écrivait Axel Honneth, « la destruction des formes juridiques de reconnaissance permet de prendre conscience de ce qui, dans les rapports intersubjectifs, peut servir de fondement à une communauté » (2000 [1992], p. 45), on peut dire que le crime oblige toujours et nécessairement une collectivité, dans sa réaction même, à se représenter les partages qu'elle opère et à définir les normes qui balisent son territoire physique non moins que symbolique.

Bibliographie

Corpus étudié

- ANGERS, François-Réal. (1969 [1837]), *Les Révélations du crime ou Cambray ou ses complices*, Montréal, Réédition-Québec.
- [ANONYME]. (1837), « Les révélations du crime ou Cambray et ses complices », *Le Canadien*, 7 juillet, p. 2.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondances », *Le Canadien*, 28 juillet, p. 2.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondance. *Les Révélations du crime* », *Le Canadien*, 31 juillet, p. 2.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondance », *Le Canadien*, 2 août, p. 2.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondance », *Le Canadien*, 11 septembre, p. 1.
- [ANONYME]. (1837), « Cour criminelle. Procès de Pierre Gagnon pour Sacrilège », *Le Télégraphe*, 3 avril, p. 1.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondances », *Le Libéral*, 16 août, p. 1.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondance », *Le Libéral*, 24 octobre, p. 1.
- [ANONYME]. (1837), « Correspondance » [sic], *Le Libéral*, 27 octobre, p. 2.
- BECCARIA, Cesare. (2010 [1764]), *Traité des délits et des peines* [traduction par Maurice Chevallier], Paris, Flammarion, coll. « Les livres qui ont changé le monde ».
- CASGRAIN, René-Édouard. (1902), *Histoire de la paroisse de l'Ange-Gardien*, Québec, Dussault et Proulx.

FRÉCHETTE, Louis. (2004 [1900]), *Mémoires intimes*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

L'ÉCUYER, Eugène. (2001 [1844]), *La Fille du brigand*, Québec, Nota bene.

ROY, Pierre-Georges. (1944 [1938]), « La bande à Chambers », dans *Les Petites Choses de notre histoire* [septième série], Québec, Éditions Garneau, p. 219-244.

Études théoriques et critiques

BAKHTINE, Mikhaïl. (1978 [1937-1938]), « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 237-398.

BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

—. (1977 [1966]), « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 7-57.

CAMBRON, Micheline. (2007), « Vous avez dit roman? Hybridité générique de nos "premiers romans", *L'Influence d'un livre et Les Révélations du crime*», *Voix et images*, vol. 32, n° 3 (96), p. 43-57.

DIGNEFFE, Françoise. (1995), « Problèmes sociaux et représentations du crime et du criminel. De Howard (1777) à Engels (1845) », *Histoire des savoirs sur le crime et la peine I*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Les Presses de l'Université de Montréal, De Boeck Université, p. 139-212.

DOLBEC, Nathalie. (2002), « Aux sources lointaines du narratif québécois : chroniques du crime et descriptions frénétiques chez François-Réal Angers et Eugène L'Écuyer », dans Magessa O'Reilly, Neil Bishop et A.R. Chadwick (dir.), *Le Lointain. Écrire au loin. Écrire le lointain*, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité ».

- DORION, Gilles. (2003), « Présentation », dans François-Réal Angers, *Les Révélations du crime ou Cambray et ses complices*, Québec, Nota bene.
- PECTEAU, Jean-Marie. (2004), *La Liberté du pauvre. Crime et pauvreté au XIX^e siècle québécois*, Montréal, VLB Éditeur.
- FOUCAULT, Michel. (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- GAGNON, Alex. (2013), « Crimes littéraires et transactions discursives. *Les Mystères de Montréal* et le récit national », dans Marie-Ève Thériault (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, Médias 19, <<http://www.medias19.org/index.php?id=13438>>.
- HAMBURGER, Käte. (1986 [1977]), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- HONNETH, Axel. (2000 [1992]), *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- HUDON, Jean-Guy. (2001), « Introduction », dans Eugène L'Écuyer, *La Fille du brigand. Œuvres choisies*, Sainte-Foy, Les Éditions de la Huit.
- KALIFA, Dominique. (2005), *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin.
- . (2013), *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique ».
- LAPLANTE, Jacques. (1989), *Prison et ordre social au Québec*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- LORD, Michel. (1985), *En quête du roman gothique québécois (1837-1860)*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, coll. « Essais ».
- PERROT, Michelle. (2001), « L'Europe pénitentiaire » [1993], dans *Les Ombres de l'histoire. Crime et châtement au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, p. 225-235.

THÉRENTY, Marie-Ève. (2003), *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités ».

TOCQUEVILLE, Alexis de. (1984 [1843]), « Chambre des députés, session de 1843. Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de loi sur les prisons », dans *Œuvres complètes. Tome IV: Écrits sur le système pénitentiaire en France et à l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance ».

Résumé

Bien étudié par l'historiographie française, l'impact considérable du fait divers et du crime sur la littérature et l'imaginaire du XIX^e siècle l'est beaucoup moins par l'historiographie québécoise, alors que le phénomène est, bien qu'à une échelle plus réduite, tout aussi important de ce côté de l'Atlantique. L'article a pour objectif d'éclairer ce point d'histoire littéraire en réinscrivant certains des premiers romans canadiens-français dans le contexte précis de leur publication. Inspirés de faits divers marquants (dont la fameuse affaire de la « bande de Chambers »), ceux-ci entretiennent d'étroites et de fortes relations avec la presse et, partant, avec certains débats sociaux et politiques qui ont marqué l'espace public québécois des années 1830 et 1840.

Abstract

While the impact of crime on the literature and social imagination of the 19th century is well known to French historiography, Quebec historians have been slow in addressing

this phenomenon, despite its significance on our side of the Atlantic too. The aim of this article is to explore this question by replacing some of the first French-Canadian novels into the local context of their publication. Inspired by great *faits divers* (such as the famous affair related to the crimes perpetrated by Charles Chambers and his crew), these texts maintain a close relationship with newspapers and, consequently, with the political debates that have taken place within the Quebec public sphere during the 1830s and the 1840s.

Sade sous le manteau : l'image du sadisme de Stendhal à Huysmans, entre mythe et figuration

Dominic Marion
University of Western Ontario

L'image du sadisme au XIX^e siècle évolue dans un jeu de *double contrainte* (Bateson, 1956) : si elle est dénoncée par les gardiens des belles-lettres et expulsée de la légitimité artistique, son influence sur les pratiques littéraires s'avère pourtant notable. Pour reprendre l'expression qu'utilise Anthony Glinoe dans son ouvrage sur l'éclosion en France des littératures dites *frénétiques*, Sade circule, autour des années 1820 et 1830, comme une « référence interdite » (2009, p. 50).

Le roman-feuilleton à saveur criminelle se nourrit par exemple volontiers de l'ambivalence fébrile d'un public fasciné quoique craintif devant la représentation de la violence. L'emblème d'un tel engouement du lectorat pour le crime demeure sans doute le roman-feuilleton *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, publié de 1842 à 1843 dans *Le Journal des débats*. Frédéric Soulié avait déjà exploité cette veine dans le même journal entre juin 1837 et mars 1838 avec *Les Mémoires du diable*, où la lecture de *Justine* est mise en scène dans le récit, le livre de Sade devenant le lieu même où la déperdition s'exprime : une jeune fille y rédige de son propre sang l'histoire de ses malheurs, intercalant les lignes imprimées d'une écriture manuscrite rouge (1858, p. 88-90). La première moitié du siècle semble de fait traversée par une certaine vogue sadienne, à partir de laquelle l'esthétisation du sang et de la mort imprègne autant la littérature *sérieuse*, ou « élitare » (Glinoyer, 2009, p. 24), que celle que Sainte-Beuve, en 1839, dénonce sous le qualificatif d'*industrielle*. Si le crime à sensation se vend à fort prix, s'il possède une indéniable force d'attraction qui révolutionne le marché des journaux et des cabinets de lectures, un important tabou marque toutefois la filiation qui s'établit avec Sade, dont le nom reste synonyme d'un profond interdit de publication.

J'entends ici retracer, dans le XIX^e siècle français, le cadre d'une fascination entretenue par la littérature pour l'univers du morbide. Malgré le succès commercial et l'efficace publicitaire de la cruauté, la présence de Sade sur la scène littéraire demeure inavouable, brouillée par un masque qui se donne comme la condition de son influence. Cette présence fonctionne selon une étonnante absence référentielle à son *texte* : on évoque tout au plus *Justine*, si possible sans énoncer explicitement la référence. L'influence s'avère cependant secret

de polichinelle : Jean-Marc Levent parle de la censure qui la traque comme d'une « consécration en creux » (2004, p. 175). Malgré ce que la critique sadienne laisse encore aujourd'hui trop souvent entendre, le XIX^e siècle n'a pas oublié Sade. Sainte-Beuve fait à ce titre preuve d'une clairvoyance certaine, lorsqu'en 1843, il se permet d'identifier le romancier maudit sans le dénoncer aux autorités morales. Il s'abstient néanmoins de nommer les auteurs chez qui il relève une inspiration sadienne :

Il y a un fonds de *De Sade* masqué, mais non point méconnaissable, dans les inspirations de deux ou trois de nos romanciers les plus accrédités [...] j'oserai affirmer, sans crainte d'être démenti, que Byron et De Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux plus grands inspireurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin, – pas trop clandestin. En lisant certains de nos romanciers en vogue, si vous voulez le fond du coffre, l'escalier secret de l'alcôve, ne perdez jamais cette dernière clé. (p. 13-14)

Il importe de reprendre cette clé que Sainte-Beuve tend au lecteur, non précisément pour ouvrir « le fond du coffre, l'escalier secret de l'alcôve », mais pour y attacher un certain fil rouge, qui, traversant le XIX^e siècle français, permettra d'examiner comment, d'une part, la réception de Sade s'y esquisse à même une structure apparentée au mythe, et, d'autre part, cette réception consolide progressivement les conditions nécessaires à la formation d'une figure où pourra s'opérer un partage discursif entre la notion de sadisme, le nom propre de Sade, le corps biographique de l'homme et, enfin, le texte de l'écrivain. Nous évaluerons ainsi les effets de la fiction sadienne sur les pratiques discursives qui négocient le poids symbolique de son difficile héritage.

Cette problématique s'ancrera d'abord chez Stendhal, à travers la représentation de la cruauté dans la nouvelle « Les Cenci », initialement publiée sans signature dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mars 1837. L'effusion de sang y rencontre la force d'évocation du mythe : restituant le récit historique de la violence perpétrée par François Cenci, Stendhal génère de fait un corps discursif qui se confronte au complexe de réception de l'histoire par la fiction. Nous déplacerons ensuite l'attention vers Huysmans afin de moduler dans un écart temporel cette réception de l'image du sadisme. Rédigeant une histoire de Gilles de Rais, le protagoniste du roman *Là-bas*, publié en 1891, réfléchit sur les conditions discursives de l'émergence d'une figure historique. Si le cas de Sade s'introduit dans le roman à partir de la mention explicite du sadisme, la substance même du projet romanesque s'avère bientôt hantée par un désir que la critique du XX^e siècle viendra réaliser à travers l'élaboration de différentes figures de Sade, à commencer par le visage dithyrambique esquissé en 1909 par Guillaume Apollinaire dans son introduction à *L'Œuvre du marquis de Sade*.

Stendhal et le pouvoir évocateur du mythe

Afin d'évaluer le travail discursif qui a pu présider à l'approche interdite d'un matériau pourtant incontournable, il convient d'insister sur l'un des premiers textes qui sait interroger la problématique du sadisme de manière à saisir l'interdit du discours à même un discours sur l'interdit. Trop prudent pour se mesurer ouvertement à Sade, Stendhal apparaît comme un insigne représentant de cette veine, davantage sensible à l'épreuve pulsionnelle du sadisme qu'à sa valeur de scandale. La

nouvelle « Les Cenci » mérite une attention particulière, notamment au niveau de sa stratégie narrative, qui cherche à ouvrir la figure de Don Juan sur le vague signifié de la criminalité associée au seigneur féodal.

Le contenu diégétique de la nouvelle se concentre autour de François Cenci, un riche citoyen de Rome à la fin du XVI^e siècle, qui se délecte de l'ignoble comportement qu'il entretient à l'égard de ses enfants. Il envoie ses fils à l'étranger, se plaît à leur refuser l'argent qui leur assurerait la subsistance la plus frugale, fait bâtir une église « dans la cour de son vaste palais près du Tibre » dans le seul but « d'avoir sous les yeux les tombeaux de tous ses enfants » (Stendhal, 1977, p. 249), et avec le désir de les y déposer lui-même. Il accable plus particulièrement sa fille Béatrix, avec qui il cherche à s'unir charnellement, qui plus est dans le lit conjugal et sous les yeux de sa femme Lucrèce. Confrontées à leur intolérable situation, la mère et la fille font assassiner leur bourreau. Leur crime finit par s'ébruiter et, malgré la compassion du public, elles sont conduites à l'échafaud.

Le lien qui autorise le rapprochement entre Sade et Stendhal s'annonce de prime abord plutôt ténu. S'il se forme ce qu'en 1979 Alain Goldschläger nomme « l'image sadienne dans l'œuvre de Stendhal », cela tient davantage à la réfraction des enjeux liés à la formation discursive du mythe qu'à la référence directe à l'œuvre. Retracer l'héritage sadien au XIX^e siècle exige ainsi de se replacer dans l'importante aura de scandale qui s'attache alors au nom de Sade et d'évaluer l'ampleur du compromis que l'opinion publique impose à l'écrivain qui, tout en voulant éviter de préjudicier sa diffusion publique, s'avère préoccupé par une filiation sadienne.

Selon Goldschläger, Stendhal se présente en fait comme un « mauvais disciple de Sade » (2005). Fasciné par le pouvoir de subversion des procédés littéraires sadiens, Stendhal n'entend pas pour autant revendiquer explicitement son rapport à cet auteur controversé, qui ne recule devant aucun tabou et ose briser le carcan des mœurs les mieux établies. Les croisements thématiques sont pourtant majeurs : le meurtre et l'inceste sont après tout deux violations d'interdits que « Les Cenci » partage avec les plus violents récits sadiens. Mais, comme le souligne Goldschläger, « tous ces points de convergence révèlent davantage une communauté intellectuelle que littéraire, une réflexion sur un mythe et ses conséquences qu'une continuité » (2005, p. 194) : « bien plus que les textes », c'est « la perception sociale de la pensée novatrice [qui] joue » (p. 195). En somme, bien avant d'investir la problématique de la transgression à partir de la substance textuelle sadienne, c'est avec une image que Stendhal dialogue, celle que la formation du mythe cherche justement à conjurer. Goldschläger parle des « Cenci » comme un des textes de Stendhal « qui indiquent clairement la présence sadienne » (p. 194); mais le lecteur y bute sur une très spécifique absence des signifiants « Sade » et « sadisme ». Le nom de Sade apparaît toutefois dans les *marginalia* associées aux archives du texte, en une mention qui corrobore le rapprochement avec Cenci : « Ceci m'a l'air d'un roué passé *au méchant* à cause de son immense fortune, un de Sade » (p. 396).

Bien qu'il soit à peu près certain que Stendhal ait lu Sade, rien n'indique que sa lecture ait pu résister à l'amalgame que l'ère du temps façonne entre l'ordre de la fiction et la dépravation sexuelle dont l'époque accuse l'homme. Stendhal s'intéresse au pouvoir d'évocation d'une configuration

libidinale noyée dans les dérives référentielles d'une logique apparentée au mythe. Si le lecteur de Stendhal peut sentir sourdre du texte l'aura du sadisme, ses éléments ne sont pourtant lisibles que sous le couvert d'une fiction historique. Ainsi, le délitement du sadisme dans le texte stendhalien ne repose pas tant sur la lisibilité spécifique de la figure de Sade que sur une récupération d'éléments subversifs, dont la narration se détache en situant la diégèse en Italie à la fin du XVI^e siècle. Présentant l'horreur des faits, la narration évite toutefois d'en revendiquer la force subversive; elle se retranche plutôt derrière l'illusion de détachement que permet son traitement de la distance historique, amplifiant l'aspect mythique de l'horreur au lieu de la présenter comme une possibilité contemporaine. Mais c'est précisément là que Stendhal réussit à faire entrer son récit dans le champ d'attraction du mythe de Sade : en 1837, proposer au public français une nouvelle alliant violence passionnelle et mépris de la pudeur ne pouvait manquer d'attirer la puissance évocatrice du sadisme.

Le lecteur n'entre dans « Les Cenci » que pour aussitôt rencontrer la figure de Don Juan. La diégèse historique est en effet précédée d'une substantielle réflexion sur ce mythe, qui a notamment inspiré Molière et Mozart. D'entrée de jeu, Stendhal assimile le comportement de son protagoniste au donjuanisme :

Nous n'avons que deux portraits du don Juan d'Italie, tel qu'il dut se montrer, en ce beau pays, au XVI^e siècle, au début de la civilisation renaissante.

De ces deux portraits, il en est un que je ne puis absolument faire connaître, le siècle est trop *collet monté*. (1977, p. 239)

Le second portrait est celui de François Cenci. Si, pour le premier, que Stendhal doit passer sous silence, Béatrice Didier pense à Borgia (Stendhal, 1977, p. 395), Claude Duchet se montre quant à lui catégorique : « il s'agit de Gilles de Rais, dont le nom, faut-il le rappeler, est si souvent associé à celui de Sade. » (1968, p. 237) L'on ne peut évidemment souscrire à cette méprise, qui fait de Gilles de Rais un « don Juan d'Italie ». Il faut pourtant reconnaître une certaine communication figurative qui semble avoir lieu chez Stendhal entre trois noms et que, suivant Duchet, l'on retrouve au cœur d'un puits mythologique :

Sade, Cenci, Rais : le cercle est bouclé et ces personnages hors format peuvent échanger leurs caractéristiques; dans les *Chroniques*, Cenci renvoie à Sade par les *marginalia*; et à Rais par prétérition, et Rais lui-même évoque Cenci, tout en reflétant Sade. (1968, p. 237-238)

Pour appuyer l'agencement elliptique proposé par Duchet, il convient de se reporter à un passage des *Mémoires d'un touriste*, où Stendhal dresse un portrait à la fois euphémistique et tendancieux de « Gilles de Retz [je respecte l'orthographe de l'édition citée] », qui y est en effet présenté comme un Don Juan, dont le caractère est d'emblée comparé à celui « du fameux François Cenci de Rome » : Rais aussi « mettait sa gloire à braver tout ce qu'on respecte » (1854, p. 331). Stendhal va jusqu'à ajouter que « cet homme singulier fut le premier de cette espèce » (p. 333). Sade ne recevra jamais le même traitement : Stendhal se refusera toujours à publier sous sa plume ce nom maudit, encore brûlant. Sur ce point, on pourrait dire qu'il s'incline devant la bonne conscience morale de son siècle bourgeois. Remarquons à ce titre la mise en garde sur laquelle se clôt le bref portrait qu'il donne de Gilles de Rais :

« Il y aurait du danger à publier le procès de cet homme singulier. Dans ce siècle ennuyé et avide de distinctions, il trouverait peut-être des imitateurs. » (Stendhal, 1854, p. 337) Stendhal aurait peut-être pu dire la même chose de Sade : faute de le nommer, il se sera inspiré de son mythe naissant afin de souligner le potentiel subversif contenu dans le donjuanisme attribué à Cenci. Retracer l'ombre du sadisme telle qu'elle apparaît dans « Les Cenci » implique en ce sens d'investir la lettre à partir de ce qu'elle ne dit pas, ou plutôt de ce qu'elle dit sous le recouvrement du sadisme par le donjuanisme. Reconnu sous cette gestuelle de prétérition, le non-dit du sadisme stendhalien s'inscrit en faux dans le texte, à l'intersection de la cruauté et du très spécifique donjuanisme dont Stendhal revêt le personnage de François Cenci.

L'astuce figurative fonctionne de manière d'autant plus efficace que la popularité du mythe de Don Juan permet à Stendhal d'explicitier sans crainte de représailles la torsion qu'il fait subir au donjuanisme, pour subrepticement élargir sa théorie aux figures de Rais et de Sade : la nouvelle parle de François Cenci comme d'un « don Juan romain » qui « ne songeait aux autres hommes que pour marquer sa supériorité sur eux, s'en servir dans ses desseins ou les haïr » (Stendhal, 1977, p. 244). L'auteur tient néanmoins à ne pas assimiler tout à fait Cenci à la figure de Don Juan. Si le regard de Don Juan se mire inconditionnellement dans le regard de l'autre, Cenci va plus loin ; il raffine son égoïsme vers une autocratie plus sadienne, où la médiation de l'autre ne reçoit qu'une fonction utilitaire :

Le don Juan n'a jamais de plaisir par les sympathies, par les douces rêveries ou les illusions d'un cœur tendre. Il lui faut, avant tout, des plaisirs qui soient des triomphes, qui puissent

être vus par les autres, qui ne *puissent être niés*; il lui faut la liste déployée par l'insolent Leporello aux yeux de la triste Elvire.

Le don Juan romain s'est bien gardé de la maladresse insigne de donner la *clef* de son caractère, et de faire des confidences à un laquais, comme le don Juan de Molière; il a vécu sans confident, et n'a prononcé de paroles que celles qui étaient utiles pour l'avancement de ses desseins. Nul ne vit en lui de ces moments de tendresse véritable et de gaieté charmante qui nous font pardonner au don Juan de Mozart; en un mot, le portrait que je vais traduire est affreux. (p. 244; je souligne)

Cette « clef » du donjuanisme romain pourrait bien s'ouvrir sur une configuration libidinale à partir de laquelle la jouissance n'advient qu'à travers une violence perpétrée sur le corps d'autrui. Tout se passe chez Cenci comme si la « maladresse » du Don Juan de Molière était comblée par une adéquation se dessinant en filigrane entre le donjuanisme et la figure oblitérée de Sade. Cette perméabilité entre ces deux ordres figuratifs devient manifeste lorsque le narrateur parle du « triste rôle du don Juan pur » comme celui d'un sujet « qui ne cherche à se conformer à aucun modèle idéal, et qui ne songe à l'opinion du monde que pour l'outrager » (Stendhal, 1977, p. 246) : ce trait essentiel au donjuanisme stendhalien renoue avec l'obsession de la transgression qui anime le discours sadien. Lorsque le narrateur de la nouvelle parle « des libertins qui aiment la corruption pour elle-même, c'est-à-dire pour le plaisir de braver les opinions raisonnables de leurs contemporains » (p. 240), et qu'il soutient que « c'est à la religion chrétienne qu'[il] attribue la possibilité du rôle *satanique* de don Juan » (p. 240; je souligne), il devient évident que le texte cherche à prolonger la portée sociale du donjuanisme dans un corps de symptômes évoquant l'impiété sadienne. C'est là la mesure de la discrétion avec laquelle

l'héritage de Sade s'actualise dans le corps des pratiques littéraires.

Les éléments sadiens que l'on trouve dans « Les Cenci » sont somme toute peu nombreux; ils sont souvent traités sur le mode de la litote, avec la virtuosité du voile que l'on reconnaît chez Stendhal. Lorsque le narrateur rapporte que « François Cenci était avide surtout d'événements bizarres qui pussent lui donner des *peripezie di nuova idea*, sensations nouvelles et inquiétantes » (Stendhal, 1977, p. 248), le rapprochement qui s'opère aux yeux du lecteur contemporain de Stendhal concerne les scandales qui méritèrent la prison à Sade, et non quelconque enjeu développé par le texte sadien. Cette désignation attire des référents qui s'agglomèrent sans manquer de faire communiquer les éléments d'un corps mythique à l'autre. Le tour de force orchestré par Stendhal consiste à faire palpiter silencieusement l'impulsion de la révolte à travers la maîtrise d'un idiome posé, davantage héritier d'un raffinement classique que de la fonction subversive de la littérature. Stendhal dessine là les contours d'une hétérogénéité qui correspond à la part de son œuvre qu'après Anthony Purdy l'on peut qualifier de « transgressive et sacrificielle » (1987, p. 400). Dans « Les Cenci », la représentation de la violence prend en charge une telle transgression sacrificielle. C'est à ce niveau que l'on peut reconnaître l'influence de Sade sur Stendhal, et ce, bien que ce dernier ne libère pas au grand jour toute l'ampleur de la violence sadienne : le fard de la langue recouvre la virulence par le défi plus convenu que Don Juan lance à la rigidité institutionnelle du mariage et de la famille.

Le lecteur voit s'éclaircir quelques traits, sans que pour autant se détache, perdue entre le cachot et l'interdit de lecture,

l'image confuse qui irradie de la figure de Sade, toujours brouillée par la censure qui l'ostracise. Il s'en faut encore de beaucoup que la distinction puisse s'établir entre l'aura du sadisme et la biographie de Sade : le nom, le texte et la figure de l'écrivain ne se sont pas affranchis du tabou qui pèse sur eux, et ce dernier empêche leur présence culturelle d'échapper aux déformations factuelles propres au mythe.

Huysmans et l'ouverture de la figure dans l'histoire

Au milieu du XIX^e siècle, la violence sadienne s'énonce encore à demi-mot dans le corps des pratiques littéraires; les circonvolutions et détours discursifs empruntés par les écrivains héritiers travaillent cependant à inscrire le contenu de la revendication sadienne dans l'espace culturel européen. Les plus précieux adjuvants à cette tâche comptent paradoxalement parmi ceux qui déforment le plus librement les faits à travers le traitement publicitaire : forte de la discrétion des gestes de référencement, la critique littéraire de la première moitié du XIX^e siècle émet des associations souvent abusives, qui viennent nourrir la formation du mythe Sade. La bonne conscience de la critique littéraire bourgeoise de 1834, incarnée par Jules Janin notamment, en vient de fait à soupçonner de sadisme toute violence apparemment investie d'une impulsion passionnelle. Mais, la plupart du temps, le rapport entre Sade et ce sadisme ne s'articule ni clairement ni surtout ouvertement.

Un imposant masque recouvre de fait ce qui pourrait s'énoncer comme figure de Sade, mais qui s'amalgame plutôt à la formation discursive du sadisme : le corps de l'homme se fond dans la scène de représentation du mythe. Une lourde

confusion s'est installée entre l'orgie textuelle et l'orgie biographique, motivant par là la formation du néologisme « sadisme » (Boiste, 1834). Le cas de Sade préside bel et bien au développement d'une intuition figurative, mais celle-ci s'élabore en grande partie au détriment de la reconnaissance de l'écriture sadienne. C'est en ce sens qu'il faut parler d'une *latence* de la figure de Sade au XIX^e siècle : il en va d'une dissémination des éléments, des indices et des traces – tous foisonnants, doit-on préciser –, dont la réunion et la confrontation viendront plus tard extraire la pensée de Sade de l'image floue du sadisme.

Derrière l'interdit de lecture qu'elle soutient, l'écriture du corps mythologique de Sade cristallise en même temps une volonté de résistance contre l'hégémonie de l'autorité bourgeoise en matière de morale, volonté que l'on trouve dans le plus célèbre roman de Huysmans, paru en 1884. Une section d'*À Rebours* accorde en effet au sadisme une importante fonction subversive, qui témoigne qu'à travers la lecture baudelairienne de Sade, Huysmans semble avoir cherché à saisir le sadisme comme symptôme d'une infection sociale. À partir d'une réflexion sur Barbey d'Aurevilly, des *Esseintes* circonscrit explicitement « le sadisme, ce bâtard du catholicisme » (Huysmans, 1978a, p. 190), en tant qu'acte de transgression prisonnier de l'emprise de la religion. Le narrateur fait alors entendre l'expression « à rebours » dans le sens de la profanation du sacré catholique :

La force du sadisme, l'attrait qu'il présente, gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu'on doit à Dieu; il gît donc dans l'inobservance des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours, en commettant, afin de bafouer plus gravement le Christ, les

péchés qu'il a le plus expressément maudits : la pollution du culte et l'orgie charnelle.

Au fond, ce cas, auquel le marquis de Sade a légué son nom, était aussi vieux que l'Église; il avait sévi dans le XVIII^e siècle, ramenant, pour ne pas remonter plus haut, par un simple phénomène d'atavisme, les pratiques impies du sabbat au moyen âge. (p. 191)

Le narrateur revient au nom de Sade un peu plus loin :

Ce dégoût d'impures railleries, de salissants opprobres était manifeste chez le marquis de Sade qui épiçait ses redoutables voluptés de sacrilèges outrages.

Il hurlait au ciel, invoquait Lucifer, traitait Dieu de méprisable, de scélérat, d'imbécile, crachait sur la communion, s'essayait à contaminer par de basses ordures une Divinité qu'il espérait vouloir bien le damner, tout en déclarant, pour la braver encore, qu'elle n'existait pas. (p. 192)

Sans se préoccuper de la situation d'énonciation de ces outrages, ce portrait d'un Sade blasphémateur attribue par ellipse le schéma d'une pratique discursive typique des libertins sadiens à l'homme qui les rédigeait. Ce n'est pas au niveau de la représentation du personnage historique qu'À *Rebours* innove; la conception du sadisme qui y est proposée intéresse bien davantage en ce qu'elle vient redessiner son image en tant que « phénomène d'atavisme », c'est-à-dire comme symptôme d'une maladie dont Sade ne serait que le dernier représentant insigne. En venant circonscrire le sadisme comme gestuelle sacrilège, l'hypothèse de l'athéisme à la gloire de Dieu dessine un certain seuil de *figurabilité*¹ que le lecteur de Sade peut alors traverser

¹ Au sens de Daniel Vaillancourt : « la figurabilité [...] veut redonner à la figure le mouvement de la pensée. Ce qui est figurable, ce qu'on peut figurer, signifie ce qui donne un horizon, comme le doigt qui, pointé vers le ciel, dessine une constellation en reliant les points-étoiles de la Grande Ourse. Dans la saisie d'un texte ou d'un document, il existe une invitation à penser, à l'élucidation

et au-delà duquel apparaissent des traits qui délimitent les conditions d'émergence d'une figure. Les condensations du contenu mythique sont pourtant bien loin de se dissiper : elles survivront d'ailleurs tout au long du XX^e siècle, telle une *doxa* inlassablement remaniée. À travers les thèmes chers à la Décadence, *À Rebours* n'entend pas ruiner le halo maudit qui entoure le nom de Sade; le roman participe toutefois à la progressive autonomisation de sa figure face à la pathologie individuelle du sadisme.

Sept ans après *À Rebours*, le roman *Là-bas* s'intéresse au sadisme en visitant les rapports historiquement tissés entre le satanisme et l'Église catholique. Le roman élabore son intrigue à l'aide de personnages tendus vers les extrêmes de la crise religieuse que Huysmans traverse alors : un sonneur de cloche exégète du rituel chrétien se dresse comme un rempart symbolique obsolète contre un prêtre présidant à de charnelles messes noires. Protagoniste du roman, l'écrivain Durtal travaille à la rédaction de l'histoire de Gilles de Rais; ce faisant, il est forcé de s'interroger sur les conditions d'émergence de la monstruosité sadique. La prise en charge du sadisme par *Là-bas* s'ouvre en quelque sorte là où Stendhal attribuait un rôle *satanique* au donjuanisme; c'est comme témoignage du diable que Durtal retrouvera le sens du sadisme de Rais. Le scandale Sade s'amenuise ici sous la continuité historique qui est créditée au sadisme. Alors qu'il résume à son ami le cadre de ses recherches, Durtal balaie du revers de la main le mythe de la monstruosité de l'homme Sade : parlant des viols et des

d'un objet qui fait cheminer et crée une perspective fondée sur du lacunaire : les points doivent être activés et reliés pour que la figure apparaisse. Quand elle paraît, elle surgit d'un seul coup, avant que tous les points ne soient nécessairement reliés. » (2012, p. 241)

massacres d'enfants perpétrés par Rais, il soutient qu'à côté de cela « assurément, le marquis de Sade n'est qu'un timide bourgeois, qu'un piètre fantaisiste » (Huysmans, 1978b, p. 74). Rais apparaît ainsi autrement plus sadique que Sade.

Selon cette perspective, l'émergence discursive du sadisme à la fin du XVIII^e siècle investit un contenu que la figure médiévale de Rais portait déjà, mais sans en dégager la spécificité libidinale. Le traitement de la figure de Rais par Huysmans suggère ainsi l'existence d'une certaine filiation reliant les meurtres du maréchal et ceux qui sont représentés dans l'œuvre de Sade. Afin de mettre en valeur la possibilité de cette filiation, il importe de s'attarder sur le processus de déformation populaire dont la figure de Rais a elle-même historiquement fait l'objet. À la fin du XIX^e siècle, l'abbé Eugène Bossard rapportait que les légendes et récits populaires « de l'Anjou, du Poitou et de la Bretagne » se référaient à l'histoire de Rais sous le couvert de la substitution de son nom par celui de Barbe-Bleue (1886, p. 399) : Bossard en déduisait que Rais était l'indéniable prototype de Barbe-Bleue. Sans pouvoir donner crédit à cette hypothèse, il faut cependant reconnaître la valeur de la collecte ethnologique faite par Bossard; celle-ci atteste que, dans les régions jadis habitées par le maréchal, la tradition orale a effectivement amalgamé l'histoire de Rais et la légende de Barbe-Bleue (1886, p. 383-425). Il ne s'agit pas de trancher ni de déterminer une fois pour toutes si Rais portait ou non la barbe. Dans la mesure où certains éléments des contes, mythes et légendes peuvent bénéficier d'une autonomie qui leur permet de migrer d'un récit à un autre, il importe plutôt de comprendre comment la teneur fantastique de la barbe du conte a pu s'intégrer à la construction de la figure historique.

Comme Marc Soriano l'a montré, Charles Perrault semble bel et bien s'être inspiré d'une longue tradition orale afin de rédiger ses contes. Dans « La Barbe-Bleue », la barbe du personnage « le rendoit si laid & si terrible, qu'il n'estoit ni femme ni fille qui ne s'enfuit de devant luy » (1697, p. 58); cela ne l'avait pas pour autant empêché de se marier à répétition. Suivant la logique circulaire de la temporalité mythologique, la terreur de l'auditeur du conte est d'entrée de jeu inscrite dans l'effort de personnification opéré par le récit : à la barbe revient la fonction de rendre le crime visible sur le visage de la légende; elle donne une version permanente du point d'horreur, dont la violence cadavérique s'avère pourtant explicitement énoncée par le texte de Perrault, lorsque la jeune mariée ouvre la porte du cabinet secret et qu'elle voit « que le plancher estoit tout couvert de sang caillé, & que dans ce sang se miroient les corps de plusieurs femmes mortes, & attachées le long des murs » (Perrault, 1697, p. 67-68). Cette description incarne le nœud traumatique qui condense dans un même signe l'histoire de divers trajets mythographiques. Forme signifiante, c'est aussi l'unité d'un contenu, d'une *vision d'horreur* qui hante l'inconscient de l'histoire tel qu'il est travaillé par la négociation des contraintes de souveraineté du pouvoir, de l'ascendant de l'Autre sur la vie et la mort du sujet. Dans sa réflexion sur le mythe, Roland Barthes soutient que la « répétition du concept à travers des formes différentes est précieuse pour le mythologue », précisément parce qu'elle « permet de déchiffrer le mythe : c'est l'insistance d'une conduite qui livre son intention » (1957, p. 227). Suivant l'ordre sémiotique mythologique, la barbe criminelle du conte est ainsi attribuée à Rais, et ce, précisément dans la mesure où cette barbe est appelée à circuler de nouveau.

Car de Rais à Sade, un lien de cruauté s'installe, qui voyage sur cette figure métonymique de la barbe. Dans l'une de ses apparitions sous la plume de Restif de La Bretonne, Sade devient « le vivodisséqueur, le même qui fut tiré de la Bastille avec une longue barbe blanche le 14 juillet 1789 » (1998, p. 19). Trois éléments mythologiques viennent ici se croiser dans le flot de la dénonciation. D'abord, on sait que Sade n'était plus à la Bastille le 14 juillet, ayant été transféré à Charenton dans la nuit du 3 au 4 juillet 1789, à une heure du matin, pour n'être libéré que le 2 avril 1790, à la suite de l'abolition des lettres de cachet (Lely, 1982, p. 378 et 433). En second lieu, la barbe elle-même apparaît comme une fantaisie résolument imaginaire : Jean-Jacques Pauvert souligne que Sade « n'a jamais eu de barbe ni blanche ni longue ni courte » (1998, p. 5). Enfin, la référence à la dissection s'avère fort probablement une déformation de l'affaire d'Arcueil, qui date de 1768 et qui se donne comme point d'ouverture historique du mythe de Sade. Lorsque Michel Delon parle de la réception publique de cette affaire, il note qu'une amplification mythologique semble s'emparer de chaque élément, au point où les récits qui circulent s'apparentent à l'univers du conte :

La présentation de l'affaire dérive vers de grands archétypes : Barbe-Bleue ou l'ogre dévorateur, Gilles de Rais ou le soldat par devoir changé en seigneur par volupté... Alors que Sade n'est encore que l'acteur d'un fait divers, son histoire est déjà littérature. Les fantasmes collectifs investissent son nom, gonflent les anecdotes, leur donne la dimension de mythe. (1990, p. XIV)

Serait-ce donc là le sens du repli de la souveraineté meurtrière de Rais / Barbe-Bleue sur le sadisme de Sade? La rumeur précédant la première publication de *Justine* en 1791 a certainement influencé les représentations que Restif accorde à

Sade dans son œuvre. Il y a lieu de penser que, dans ce contexte mythographe, la barbe, fût-elle blanche, fonctionne comme le signe d'une cruauté meurtrière envers les femmes et qu'elle s'avère étroitement reliée à l'accusation de vivisection.

C'est donc de cet investissement fantasmatique des faits que Durtal, dans *Là-bas*, cherche à se défaire en dégageant la figure de Rais de la configuration confuse de son mythe. On remarquera que le projet de Huysmans s'appuie sur la parution alors récente du livre de l'abbé Bossard, dont la première édition remonte à 1885. Selon Durtal, c'est là « l'ouvrage le plus savant et le plus complet que l'on ait écrit sur le Maréchal » (Huysmans, 1978b, p. 176). Si Huysmans se fonde certainement sur ce livre pour construire les réflexions de Durtal, la réception de l'histoire par la fiction n'est pas que la redite improductive d'un contenu historique. En cherchant à retrouver à travers l'histoire de Rais le sens de la tradition subversive du satanisme, Durtal se débat de fait dans un dédale où sont intriquées les implications épistémologiques et figuratives inhérentes au repli du mythe de Barbe-Bleue sur Sade : il s'agit pour lui de dénouer ce point d'intersection où leurs figures se confondent dans la formation discursive du sadisme.

Ce désir de clarté, de renouveau du partage entre sadisme et savoir semble fonctionner dans le sens de la « rupture de l'écriture bourgeoise » dont Barthes parle dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953, p. 48-49), de cette « crise morale du langage littéraire » (1957, p. 243) qui a lieu au tournant des années 1850 en fonction du rejet par les écrivains français de « la fausse nature du langage littéraire

traditionnel » (1957, p. 243). Barthes commentera plus tard l'ambition de son texte afin d'en souligner l'enjeu mythologique : « La subversion de l'écriture a été l'acte radical par lequel un certain nombre d'écrivains ont tenté de nier la littérature comme système mythique » (1957, p. 243). Porté par la représentation historicisante de *Là-bas*, le modelage de la conception du sadisme sur les meurtres commis par Rais se met en place à partir de la reconstruction d'une figure d'où l'image de Barbe-Bleue est expulsée. L'apparition de Sade dans le roman reste furtive; mais le geste épistémologique qui intéresse se confond avec la subsumption du sadisme sous l'idiome subversif du satanisme, ce qui marque la conquête d'une dissociation entre l'image du sadisme et le nom de Sade. Émerge alors un ordonnancement épistémologique qui commence à distinguer la vie de l'auteur de l'horreur des charges fictionnelles qu'il a produites.

Anatomie biographique et dissection du symptôme

Il aura fallu qu'émergent les documents, que se développe une rigueur critique minimale dans l'édition des textes, pour que s'opère au XX^e siècle un partage entre le sadisme compris comme pathologie sexuelle, le nom propre de Sade et l'histoire biographique de l'homme, et pour qu'enfin le texte de l'écrivain émerge résolument en tant que symptôme d'un mal qui ne soit pas réductible à l'individualité de Sade. Là où il n'y a pas d'archive pour venir étayer le sens de la fiction, le sang de l'histoire ne coagule pas, et ses affects demeurent actifs dans l'inconscient de l'organisme social.

Un certain circuit métonymique se dessine entre deux illustrations symptomatiques de l'évolution de la figure de Sade : de cette image de 1889 où Paul Cousturier représente Napoléon jetant Justine au feu, on passe au feu qui ronge la Bastille derrière la monumentale chair de pierre avec laquelle Man Ray représente Sade en 1938, dans ce fameux Portrait imaginaire. Au feu ne revient plus le même rôle symbolique : le déchet ne brûle plus au bûcher du pouvoir; il apparaît maintenant du côté d'une résistance



intemporelle contre la répression de la liberté individuelle. Même s'il conserve sa vocation destructrice, ravageant la Bastille devenu brasier, le feu s'avère toutefois impuissant contre la pierre massive du visage de Sade, dont l'image vient figurer la ténacité d'une vérité longtemps refoulée. La figure est lourde, claire, illuminée par le feu du désir souverain : la pierre devient le signifiant de la postérité sadienne.

[Napoléon Bonaparte jetant *Justine* au feu], gravure attribuée à Paul Cousturier, figurant dans le roman anonyme *Le Marquis de Sade, ses aventures, ses œuvres, passions mystérieuses, folies érotiques*, Paris, Fayard, 1885

Mais par-delà la figure d'un Sade de pierre, l'histoire de chair du dossier biographique ne sera jamais close. Les faits attestés suffisent cependant à justifier selon le droit moderne la criminalité de Sade : attacher et fouetter une femme non consentante tout en la menaçant de mort avec un couteau –

c'est l'affaire d'Arcueil –, voilà de nos jours un cas bien assez substantiel pour condamner un homme. Une résistance, bien légitime en regard des faits biographiques, s'est toujours maintenue face à la vie que cet homme a menée. Seulement, cette résistance implique bien souvent un mouvement de régression, brouillant l'intellection du partage entre l'histoire biographique et la violence du texte. Que nous dit Michel Onfray, lorsqu'il prétend *déconstruire* le mythe de Sade? Sa position a d'abord le mérite d'identifier qu'au moment précis où le surréalisme a cru affranchir Sade du mythe, se constituait un renversement qui conservait de nombreuses caractéristiques mythologiques. Que le mythe ait perduré dans tous les efforts d'interprétation, jusqu'à ce qu'Onfray vienne rétablir les faits et dénoncer l'usurpatrice édification d'un Sade progressiste, libérateur et briseur de tabous, voilà ce dont le lecteur pourra juger à la mesure de la caricature qui lui est proposée : « Voilà en effet un homme qui a vécu comme un délinquant sexuel pendant toute son existence et qui a pratiqué ce qu'il théorisait » (Onfray, 2013, p. 121). Le point est bien sûr mieux appuyé qu'il y a deux cents ans, mais encore faut-il noter qu'Onfray réinvestit là une version du mythe qui dominait l'opinion publique du XIX^e siècle.

Certes, on ne peut exclure d'emblée et sans appel la possibilité que Sade ait été criminel; qu'il ait même, comme le croit Marie-Laure Susini, disséqué des corps humains à La Coste (2004, p. 178). La valeur documentaire du symptôme de la fiction résiste toutefois à la catégorisation transitive de la vie de son auteur dans le cadre du réel historique. Pourrait-on prouver hors de tout doute que les ossements retrouvés dans le jardin de son château sont ceux de corps dépecés dont Sade aurait joui, cela ne révoquerait pas la valeur de symptôme portée par son écriture.

La fiction sadienne parle d'une maladie sociale, d'un chancre qui ronge un monde qui n'en finit pas de traîner les avatars du régime féodal dans le mouvement de l'industrialisation généralisée. C'est cette indignation face à la jouissance du pouvoir qui est à l'origine des images de sang et de mort que nous avons ici analysées et qui nous permet de retracer dans le XIX^e siècle sadien le cadre des violences que l'homme au pouvoir propage contre ses semblables. Appréhender l'extrémité de l'horreur permet de faire apparaître le symptôme, cancer émergeant au fil des opérations de dissection critique sur le corps de la fiction.

Bibliographie

- APOLLINAIRE, Guillaume. (1909), *L'Œuvre du marquis de Sade*, Paris, Bibliothèque des Curieux, coll. « Les Maîtres de l'amour ».
- BARTHES, Roland. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- . (1957), « Le mythe, aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », p. 213-268.
- BATESON, Gregory, Don D. Jackson, Jay Haley et John Weakland (dir.). (1956), « Toward a Theory of Schizophrenia », *Behavioral Science*, vol. 1, n^o 4, p. 251-264.
- BOISTE, Pierre Claude Victor et Charles Nodier. (1834), *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et les étymologies*, 8^e éd., Paris, chez Lecointe et Pougin.
- BOSSARD, Eugène. (1886), *Gilles de Rais, Maréchal de France, dit Barbe-Bleue (1404-1440)*, 2^e éd., Paris, Champion.
- DELON, Michel. (1990), « Introduction », dans Sade, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. IX-LVIII.

- DUCHET, Claude. (1968), « L'image de Sade à l'époque romantique », dans *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, p. 219-240.
- GOLDSCHLÄGER, Alain. (1979), « L'image sadienne dans l'œuvre de Stendhal », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 57, n° 3, p. 612-627.
- . (2005), « Stendhal, mauvais disciple de Sade », *L'Année Stendhalienne*, n° 4, Paris, Honoré Champion, p. 193-204.
- GLINOER, Anthony. (2009), *La Littérature frénétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires ».
- HUYSMANS, Joris-Karl. (1978a [1884]), *À Rebours*, éd. Pierre Waldner, Paris, Garnier-Flammarion.
- . (1978b [1891]), *Là-bas*, éd. Pierre Cogny, Paris, Garnier-Flammarion.
- JANIN, Jules. (1834), « Le Marquis de Sade », *Revue de Paris*, tome douzième, p. 32-70.
- LELY, Gilbert. (1982), *Vie du marquis de Sade. Nouvelle édition revue et très augmentée*, Paris, Pauvert / Garnier, coll. « Époques ».
- LEVENT, Jean-Marc. (2004) « Sade, l'homme naturel du XIX^e siècle », *Revue Lignes*, n° 14 (*Penser Sade*), p. 167-191.
- ONFRAY, Michel. (2013), « Sur un prétendu divin marquis... », dans *Le Canari du nazi. Essais sur la monstruosité*, Paris, Autrement, coll. « Universités populaires & Cie », p. 117-125.
- PERRAULT, Charles. (1697), « La Barbe bleüe », dans *Histoires ou Contes du temps passé : Avec des Moralitez*, Paris, Claude Barbin, p. 57-82.
- PURDY, Anthony (1987), « Stendhal et la crise de la valeur. De l'économie politique du signe », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n° 3/4, p. 387-400.

- RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme. (1998 [1798]), *L'Anti-Justine ou Les délices de l'amour*, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses ».
- SADE. ([1791] 1995), « Justine ou Les malheurs de la vertu », dans *Œuvres II*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 123-390.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. (1839), « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, tome dix-neuvième, p. 675-691.
- . (1843), « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des deux mondes*, tome troisième, p. 5-20.
- SORIANO, Marc. (1977 [1968]), *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- SOULIÉ, Frédéric. (1858 [1837-1838]), *Les Mémoires du diable*, t. I, Paris, Michel Lévy frères.
- STENDHAL. (1977 [1837]), « Les Cenci. 1599 », dans *Chroniques italiennes*, éd. Béatrice Didier, Paris, Garnier-Flammarion, p. 237-268.
- . (1854 [1838]), *Mémoires d'un touriste*, t. I, Paris, Michel Lévy frères.
- SUE, Eugène. (1842-1843), *Les Mystères de Paris*, Paris, Charles Gosselin.
- SUSINI, Marie-Laure. (2004), *L'Auteur du crime pervers*, Paris, Fayard.
- VAILLANCOURT, Daniel. (2012), « La figure et ses fabriques. Tout ce qui est lu n'est pas figure », dans *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », p. 235-251.

Résumé

Cet article analyse les représentations littéraires du sadisme dans le cadre du XIX^e siècle français. Si un héritage sadien se consolide dans la tradition littéraire de ce siècle, il n'en demeure pas moins que l'influence de Sade s'ancre souvent dans des textes qui omettent de mentionner son nom. C'est le cas de la nouvelle « Les Cenci », publiée par Stendhal en 1837. Dans *Là-bas* (1891), Huysmans, quant à lui, met en scène un protagoniste rédigeant l'histoire de Gilles de Rais. Contrairement au texte de Stendhal, qui sollicite l'aura du mythe afin de susciter l'intérêt du lecteur, Huysmans se positionne de manière critique par rapport aux conditions de formation du mythe. L'article retrace ainsi l'évolution générale que connaît la figure historique de Sade à travers le XIX^e siècle, au sens où cette évolution est caractérisée par une mise à l'écart progressive des déformations mythologiques.

Abstract

This article addresses the literary representations of sadism during the 19th century in France. While Sade's legacy is clearly consolidated in the literary tradition of this century, the fact remains that such influence is often anchored in texts that fail to mention Sade's name. Such is the case in the short story « Les Cenci », first published by Stendhal in 1837. In *Là-bas* (1891), Huysmans' protagonist is a writer preoccupied by the medieval murderer Gilles de Rais. Unlike Stendhal's text, which uses the aura of the myth in order to capture the interest of the reader, Huysmans is putting forward a critical approach regarding the conditions under which a myth is forming. This article therefore traces the general evolution experienced by the figure of Sade throughout the nineteenth century, an evolution that is characterized by a progressive elimination of mythological deformations.

Violence et sacré dans *La Jongleuse* de Rachilde

Guri Ellen Barstad
Østfold University College

Violence et sang marquent tout l'univers romanesque de Rachilde. Dans *Monsieur Vénus* (1884), l'un de ses premiers romans, le personnage féminin fait tuer son amant dès qu'il devient incapable de combler ses désirs. Dans *La Marquise de Sade* (1889), la petite Mary, spectatrice choquée par l'abattage d'un bœuf, devient à l'âge adulte un monstre sanguinaire. *L'Animale* (1893) se termine sur une scène atroce – insupportable pour le lecteur – dépeignant avec force détails la mort sauvage de Laure par un chat jaloux et féroce. Dans *La Jongleuse*

(1900), l'expression de la violence se fait plus stylisée, plus retenue; mais après maintes allusions à la mort, ce roman mystérieux se termine par le suicide-choc de l'héroïne, Éliante Donalger, dans le « flot pourpre » (p. 255¹) du sang qui coule. Dans les œuvres de Rachilde, la violence se manifeste de diverses façons mais toujours en liaison avec l'amour et, en filigrane, avec l'art et ses côtés délicieusement et tragiquement sombres.

Cet article se concentre sur *La Jongleuse*, roman qui puise dans la mythologie gréco-romaine pour décrire un amour violent, terrible et mortel, un amour qui dépasse les limites humaines. En même temps, on perçoit dans ce roman l'esquisse d'une esthétique rachildienne tout aussi violente que les aventures des personnages présentés : le roman parle bien des caresses esthétiquement efficaces d'une « plume trempée dans du sang » (p. 120). Notre lecture de *La Jongleuse* va tenir compte de ces deux aspects (amour et esthétique), car leurs fils s'enchevêtrent, mais l'accent principal sera mis sur l'amour et sur la protagoniste, Éliante, grande amoureuse et grande artiste.

Dans ce roman, l'amour violent autant que l'art violent s'expriment par le biais de deux figures mythiques, Vénus et Pygmalion, qu'Éliante semble toutes deux incarner. Dans la description de son personnage, Rachilde semble jouer sur une conception répandue qui associe l'Antiquité à la cruauté, à la liberté et à la beauté, et nous garderons en mémoire que la déesse de l'amour comme Pygmalion, figure par excellence de l'artiste de génie, font partie des références courantes du XIX^e siècle. Le mythe de Pygmalion véhicule le désir de l'artiste de faire concurrence à Dieu en créant la vie; le mythe de Vénus

¹ Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982. Toutes les citations du roman sont tirées de cette édition.

fascine par son ambiguïté : la déesse de l'amour peut être bonne et céleste, ou chtonienne et cruelle. Le motif fait donc partie du contexte culturel du siècle et possède par là-même une force associative : les œuvres qui précèdent *La Jongleuse* influencent indirectement la réception du lecteur de ce roman. « La Vénus d'Ille » de Mérimée, précurseur très apprécié des Décadents, représente un exemple de ces œuvres. Mais la référence à l'Antiquité sert aussi un autre but : il s'agit d'une référence au sacré, à une dimension religieuse et spirituelle qui, pour les Décadents, pouvait se référer au spirituel de l'art.

La Jongleuse

Avant de poursuivre, résumons *La Jongleuse*. Léon Reille, 22 ans, étudiant en médecine, éprouve une forte fascination pour Éliante Donalger, une veuve mystérieuse de treize ans son aînée, décrite comme « emportant sa nuit, toute drapée d'une ombre épaisse, d'un mystère d'apparence impénétrable montant jusqu'au cou et lui serrant la gorge à l'étrangler » (p. 25-26). Éliante est énigmatique, tout à la fois femme fatale et femme moderne. Peu à peu, l'amoureux va découvrir, ébahi, les multiples facettes de sa dulcinée. Ses dons artistiques sont extraordinaires : elle jongle avec virtuosité et danse la *jota* avec une passion rare. Elle ose aussi, bravant toute règle de bienséance, se produire devant ses invités en jonglant avec des couteaux. L'amoureux parvient à se faire inviter chez elle et, sans toutefois réaliser la profondeur de son mystère, il découvre avec stupéfaction qu'à côté de sa vie bourgeoise « comme il faut » avec la famille de son défunt mari, Éliante mène une seconde vie, perverse et troublante, dans un espace

qui lui est propre, où elle révèle une passion amoureuse inattendue et étrange pour... une amphore grecque ! Comblée par son « amant » d'albâtre, elle maintient à distance son soupirant humain, tout en lui déclarant son amour. Tour à tour choqué et admiratif devant cette femme étrange, le jeune homme, fasciné, se montre cependant persévérant au point qu'à la fin du roman, Éliante pourra lui faire miroiter la possibilité d'une nuit qui le comblerait. Quand Léon croit son rêve enfin réalisé, le jour qui pointe lui révèle la véritable identité de sa compagne nocturne, ce n'était pas Éliante... mais sa nièce Missie ! Le scénario inattendu de cette nuit est une invention d'Éliante : elle savait sa jeune nièce amoureuse de Léon, mais n'avait pu le convaincre de l'épouser. Immédiatement après le réveil de Léon et la surprise de sa découverte, Éliante franchit le seuil de la chambre « nuptiale » et, dans une scène mélodramatique et sanglante, se donne la mort avec l'un des couteaux qui lui servent habituellement pour jongler :

[Elle] tendit la gorge. Le couteau, plus lourd, venant de plus haut, se planta droit, et ses petits doigts puissants l'y enfoncèrent, appuyèrent de toutes leurs forces, crispés sur le manche d'ébène. La femme glissa en arrière. Un flot pourpre noya le masque pâle. (p. 254-255)

Après cette scène choc, une ellipse... puis nous apprenons que l'aventure se terminera par le mariage de Léon et de Missie et la naissance d'une petite fille.

Éliante – femme fatale ou divinité?

Le suicide-spectacle et spectaculaire qui termine *La Jongleuse* ne pourrait pas être qualifié de réveil idéal pour le jeune amant, Léon, qui, en outre, vient de découvrir qu'il a passé la nuit avec

une femme qui n'était pas l'objet de son désir. La réaction du couple n'a donc rien d'étonnant. Tous deux s'évanouissent mais se trouvent mystérieusement unis pour toujours : « Évanouis, bouche à bouche, les deux enfants étaient retombés dans leur lit nuptial, indissolublement unis, maintenant, par la même horreur sacrée. » (p. 255) L'expression « horreur sacrée » ouvre un gouffre loin du monde trivial et profane; elle nous introduit dans un monde transcendant, dans le sacré d'une autre époque, ni contemporaine ni chrétienne.

Qui est donc ce personnage qui inflige au jeune couple une scène aussi atroce? À maints égards, Éliante se comporte avec Léon en femme fatale classique : tantôt froide tantôt séduisante, elle est comparée à une sirène (elle s'entoure d'une « enveloppe de sirène » [p. 80] et elle a « l'aspect d'une sirène noire » [p. 78]); à un serpent (« On dirait que vous vivez dans une peau de serpent » [p. 41] et « Elle se colla toute entière contre lui [...], souple comme un serpent » [p. 147]); à un reptile (sa cheville a « une froideur de reptile » [p. 80]). Autant de métaphores habituelles pour une femme dangereuse et cynique. Éliante semble en outre pourvue de griffes (« la femme étir[ait] le bout de ses gants, ce qui lui ajoutait des griffes pointues » [p. 32]) et, dans la rue, il lui arrive même d'être prise pour une prostituée, car elle est outrageusement maquillée. Cependant, Éliante elle-même se présente à la fois comme « le frisson incarné » (p. 50) et comme « toute la fournaise » (p. 50), opposition du froid et du chaud qui représente l'un des mystères de ce personnage, tantôt statue tantôt brûlante de vie. Le frisson peut aussi avoir des connotations érotiques; Éliante se dit habitée par une divinité et elle brûle d'amour : « Je me meurs d'amour », dit-elle, « comme le phénix, je renaiss, après avoir brûlé, de l'amour! » (p. 50) Nous pouvons comprendre ces

réflexions d'une manière métaphorique mais nous pouvons aussi les prendre au sens propre, auquel cas Éliante ne serait pas seulement une femme fatale, mais l'Amour incarné, voire la déesse de l'amour en personne, une Vénus du XIX^e siècle.

Vénus au XIX^e siècle

Pour la fin de siècle, la déesse Vénus s'incarne en fait dans une femme fatale en chair et en os; il ne s'agit plus d'une Vénus bienveillante, amie des amoureux, mais de son autre face : d'une Vénus « noire », malveillante, « chtonienne ». À cette époque, écrit Sophie Jeddi, les dieux païens « en colère » sont « prêts à ressortir des tanières où le christianisme désormais vacillant les avait relégués du temps de sa gloire, pour reprendre leur place première et en découdre avec cette religion du péché » (p. 47). En 1853, dans « Les dieux en exil », Heinrich Heine disait déjà : « ces dieux ne sont pas morts; ce sont des êtres incréés, immortels, qui, après le triomphe du Christ, ont été forcés de se retirer dans les ténèbres souterraines » (p. 7). Mais ils n'ont pas l'intention d'y rester!

Les récits qui incluent la Vénus noire et diabolique sont d'une grande variété mais, en général, les événements racontés ont lieu le jour d'un mariage et deux ingrédients y sont récurrents : le don de l'anneau et l'emprisonnement². Dans « La Vénus d'Ille » de Mérimée, qui s'inspire d'une légende du Moyen Âge, le jeune fiancé passe un anneau au doigt de la statue de Vénus pour découvrir ensuite qu'il ne pourra plus l'en retirer, la statue ayant plié le doigt. Cela devait être son jour de mariage

² Pour une analyse détaillée, voir Jeddi (2001).

avec une jeune femme de la région, mais l'anneau enfilé au doigt de la statue scelle un autre mariage : voici donc qu'il a épousé la statue, dont la jalousie se révélera terrible et meurtrière. La fin de l'aventure est violente : la nuit suivante, la statue entre dans la chambre nuptiale, s'étend sur le jeune marié et l'écrase, laissant sous le choc la jeune mariée, elle-même Vénus céleste ou ouranienne, associée à la Vierge Marie. Quant au thème de l'emprisonnement, c'est un élément central de *Tannhäuser*, une autre légende médiévale : Vénus a fait prisonnier le chevalier de Tannhäuser et le tient enfermé dans une montagne enchantée. Il s'agit d'une union qui ne peut être rompue qu'avec l'aide du Pape et par le sacrifice de son amour. Il s'agit là d'une lutte entre la lumière et les ténèbres, entre le bien et le mal.

Dans *La Jongleuse*, nous pouvons déceler des traces ou des réminiscences de ces histoires, mais les détails repris ont subi une métamorphose. Celle-ci concerne peut-être aussi le sens profond des ingrédients. Il s'agit toujours de bien et de mal, de ténèbres et de lumière, mais les valeurs de ces termes peuvent avoir subi des changements. Toujours est-il que la protagoniste Éliante semble bien incarner cette Vénus chtonienne qui est, en même temps, une femme fatale et diabolique.

Éliante dans le rôle de Vénus

En suivant cette piste antique version fin-de-siècle, nous sommes confrontés à la peinture d'une dimension sacrée mal adaptée au monde moderne. La déesse de l'amour dans la version d'Éliante semble être en quête d'un amoureux capable d'endurer son amour jaloux ou son feu ardent. Elle croit un

moment percevoir en Léon le « dieu » qu'elle rêve de réveiller : « Je vous vois, dit-elle enfin, tel que vous serez, sinon tel que vous êtes, cher monsieur. Vous essayez vainement de résister au *dieu*³ qui vous mène. » (p. 38) Et plus loin : « Vous venez de la part du dieu. [...] Vous devriez être Éros lui-même. » (p. 86). Mais son espoir sera déçu : jusqu'au bout, Léon restera désespérément humain, bien ancré dans son époque rationnelle et scientifique où tout mystère s'explique par un diagnostic :

(Il examinait ce joli morceau de chair avec les yeux d'un expert en l'art de découvrir des tares physiques.) Oui, dit-il sérieusement, vous devez être souffrante, malade, ou chagrine, buveuse d'éther, morphinomane, ou... le cœur... (p. 34-35)

Une relation durable entre Éliante et Léon se révèle donc impossible, la déesse ne pouvant réaliser son vœu : « J'ai cru un moment que *j'élèverais* un homme dans le sentiment de mon genre de beauté. » (p. 168) Mais Léon n'est pas même en état de voir qui elle est *réellement*. « Vous êtes une pauvre exaltée » (p. 49), dit-il d'une manière hautaine tandis que la déesse, elle, doit constater sa solitude : « Les dieux sont seuls, et quand ils se promènent, par hasard, sur la terre, ce sont *des cas pathologiques* ou des *baladins*, des *histrions*... qu'on méprise! » (p. 168). Comme la Vénus antique, Éliante s'entoure de roses, et, comme elle, elle est associée à l'eau. Toutes deux ont dû épouser un mari difforme : « elle lui présenta une feuille de papier jauni où se reproduisait la même tête [...] tout à fait horrible. Cela ressemblait [...] à quelque macabre plaisanterie. » (p. 112) Et Éliante reçoit le vendredi, étymologiquement : le jour de Vénus... Suggérant sa différence avec les humains, elle remarque : « je ne suis peut-être pas une femme » (p. 122);

³ En italique dans le texte (il en est de même dans les deux citations suivantes).

quant à son regard, il peut avoir une lueur inquiétante et phosphorescente : « ses yeux noir s'illumin[ent] » de « flammes d'or » (p. 38). Mais c'est dans la scène avec l'amphore que l'identité mythique d'Éliante se précise. Sous ses caresses, l'amphore, « un admirable objet d'art placé sur un socle de peluche vieux rose, comme sur un autel » (p. 44), semble susciter la présence d'un « personnage insensible » (p. 50). Dans cette pièce qui se transforme en chapelle, Éliante se révèle « une artiste dépassant la limite du possible en art » (p. 51); la pierre n'est plus uniquement pierre mais une chair, « une chair de pierre » (p. 49). Sans le comprendre, Léon se trouve spectateur d'une réactivation du mythe de Pygmalion. Mais Éliante est-elle ici surtout Pygmalion, ou surtout Vénus? Dans le mythe antique, la déesse de l'amour a sa part dans le miracle : c'est elle qui donne vie à la statue; au XIX^e siècle, l'artiste lui-même, ce grand orgueilleux usurpant le pouvoir de Créateur, rêve de donner vie à son œuvre. Les personnages de Rachilde sont souvent multiples et hybrides et peuvent combiner des aspects apparemment incompatibles; Éliante est ainsi en même temps vivante et morte, être humain et statue. L'amphore posséderait-elle la même ambiguïté? Quel est le dynamisme entre Éliante et son objet? Elle semble vouloir faire comprendre à Léon (et au lecteur) que l'amphore est (aussi) autre chose qu'une amphore; elle l'humanise : le bel objet a « la hauteur d'un homme » (p. 44), « une apparence humaine » (p. 44), « la sincérité de la vie » (p. 46), et il est « une statue » (p. 48). On lui a fait violence : « Ce col s'évasant en corolle faisait songer à une tête absente, une tête coupée ou portée sur d'autres épaules que celles de l'amphore. » (p. 46) D'autres blessures, elle les a « fait *soigner*..., son ancienne blessure est invisible » (p. 47). « C'est à croire [...] qu'une âme l'habite, que brûle un cœur dans

cette urne d'albâtre » (p.46), dit-elle. La statue devient complète grâce à Éliante, au moment où, penchant « le front en-dessus du col ouvert, et, en le respirant de toutes ses forces, elle parut, tout à coup, devenir la tête vivante de ce corps insensible » (p. 48). L'intensité monte : « La jeune femme, l'œil mi-clos, s'attacha davantage au col de l'amphore » (p. 49). Abandon érotique mais aussi acte de « complémentation » : Éliante semble maintenant fusionner avec son idole, les deux ne font qu'un seul corps : Éliante devient l'amphore, l'amphore devient Éliante. Voici alors que passé et présent, monde antique et monde moderne, se confondent. La vie qui se crée pendant ce moment d'amour brûlant concerne et l'amphore et Éliante. Ce phénomène de fusion est d'autant plus significatif qu'Éliante nous a elle-même été présentée comme une statue. En effet, au début du roman, nous la voyons entourée « d'autres » statues. Le narrateur parle de « la femme immobile, également statue » (p. 26) qu'est Éliante. L'amphore et cette femme sont donc de même « nature » : ce sont deux statues qui fusionnent et se mettent à vivre. Pourrait-on dire qu'ensemble, la femme et l'amphore forment le corps de la divinité, d'une divinité remontée à la surface de la terre?

Éliante, entre la Vénus d'Ille et la Vénus de Tannhäuser?

« Comment! On ne vous a pas conté, à Perpignan, comment M. de Peyrehorade avait trouvé une idole en terre? » Cette exclamation incrédule d'un antiquaire au début de la nouvelle de Mérimée dit l'importance de la trouvaille : « une Vénus d'une merveilleuse beauté » (p. 32), une statue qui semble susciter presque le même enthousiasme que l'amphore d'Éliante. Mais

dans la nouvelle de Mérimée comme dans *La Jongleuse*, son ancienne demeure souterraine est aussi significative que sa beauté. Après avoir passé des siècles sous la terre, l'amphore-statue, ce « vase miraculeux » (p. 47) comme l'appelle sa propriétaire, a été retrouvée lors de fouilles archéologiques. Pendant ce long séjour *dans* la terre (demeure des dieux exilés de Heine), « qu'a-t-il vu, mon Dieu? Des choses effrayantes, sans doute, sous la terre, plongé dans l'obscurité, durant des siècles! Il ne les racontera pas, mais il sait... » (p. 47) « La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du moyen âge », écrit Baudelaire dans « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » : « Elle n'habite plus l'Olympe ni les rives d'un archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne [...]. En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer ». De la même façon, Éliante vit dans une caverne, dans un « enfer ». Invité à entrer dans sa chambre à coucher, Léon s'exclame : « Nous sortons d'un petit jardin couleur d'espérance pour entrer dans une caverne où j'étouffe » (p. 106). Cette « caverne » respire l'érotisme condensé et le fauve; sa décoration est susceptible de susciter des cauchemars :

Lions et panthères, ours bruns et ours noirs, alternaient, présentant chacun leur tête au centre du panneau, des têtes bien mortes [...], ne perdant pas leur expression naturelle à montrer les horribles crocs artificiels des descentes de lit pour rastaquouères.

Il y avait un lion dormant sur ses deux pattes croisées, ses paupières noires baissées, qui devait être terrible, vu au crépuscule, car il ne paraissait vraiment qu'endormi. Des armes se croisaient au-dessus ou au-dessous de ces têtes mortes, des armes sauvages, curieuses.

Par terre un tapis de Smyrne rouge, d'un rouge groseille, vineux, aux dessins violâtres, presque noirs, étalait une mare de

sang ou de vengeance qu'on foulait avec une certaine appréhension des rejaillissements possibles. (p. 105)

Léon y fait aussi connaissance avec un « monde infernal » (p. 121) composé de petites figurines chinoises aux postures érotiques et obscènes. Ces idoles ont été sculptées par le mari d'Éliante (artiste lui aussi, Pygmalion sculptant ses Galatée), et c'est elle qui est représentée. La description d'une de ces figurines est significative : « D'un côté la divinité, de l'autre le corps, la chair d'une mortelle » (p. 117). C'est cette dualité qui caractérise Éliante : femme et divinité. D'une manière indirecte, elle semble ici révéler son identité véritable. Léon ne comprend toujours pas mais il ressent le côté inquiétant de cette femme : au moment où il sort de cette caverne, « Éliante Donalger ne lui apparaissait plus qu'en beau fantôme, un vampire au ventre argenté glissant, ondulant... » (p. 125), vision diabolique et effrayante. Les profondeurs de son mystère lui échappent, et tout en décelant en elle un vampire, il ne réalise sans doute pas à quel point le goût du sang fait partie de sa nature.

On trouve souvent chez Rachilde un rapport de miroir entre les personnages et leur chambre. La chambre d'Éliante avec ses couleurs sombres – le brun, le noir et le rouge sont explicitement mentionnés – indiquerait au lecteur l'imminence d'un malheur mais aussi son attirance pour la mort et le sang. De fait, Éliante dort déjà dans une « mare de sang ou de vengeance » d'où les « rejaillissements » sont toujours possibles, image brutale qui, d'un coup, pourrait faire basculer le récit dans la cruauté d'un conte byzantin ou encore, par le biais de la référence à la vengeance, qui dénote le vin, au « Saint Sacrifice » de la messe catholique, ou à la transsubstantiation, point sur lequel je reviendrai, et en fin de compte au sacrifice final de l'héroïne. Toutefois, avant même son ultime mise en scène,

l'héroïne offre diverses « performances », toujours spectaculaires, où le sang est prêt à jaillir. Ainsi, quand elle jongle devant ses invités, elle a l'habitude de terminer le spectacle d'une manière qui fait crier d'horreur un Léon non averti : « elle retira vivement la tête et reçut le dernier couteau en pleine poitrine. Il s'enfonça [...]. » Puis, contente de l'effet produit, la jongleuse ôta le couteau, veillant à ce que « le mouchoir se teignit de rouge » (p. 144). Cette « mort » stylisée se transforme en jaillissement vers la fin du roman lorsque, devant Léon, Missie et la pianiste, M^{lle} Fréhel, Éliante danse toute absorbée « dans un enfer qu'elle connaissait bien » (p. 241) et proclame à son public qui la regarde avec une admiration mêlée d'effroi : « Nous allons tuer la danseuse » et offre encore une fois le spectacle d'un suicide fictif :

Elle tenait un pot de fard, qu'elle avait répandu tout entier sur le devant de son costume. Cela formait une écharpe torrentielle d'un rouge obscur partant de la ceinture jusqu'aux franges en chenilles, et de ses deux doigts trempés au fond du pot elle creusa sa gorge, les promena sur son sein nu et traça le chemin du sang qui jaillit à flot. (p. 246)

Ce torrent de sang jaillissant « à flot » préfigure le suicide final et bien réel d'Éliante. Si la Vénus de Rachilde porte les marques de la Vénus de ses précurseurs, elle est aussi la déesse qui se complaît dans une mare de sang.

Science et sacré

En dansant avec l'amphore, Éliante a fusionné avec elle et ressuscité la divinité; ce vase sacré repose dans son sanctuaire, « une chapelle trop moderne » où, dans son rôle de prêtresse, Éliante l'honore de son mieux :

J'y verse des essences rares, des feuilles de roses, j'y ai jeté une bague. Quelquefois je m'amuse à le parer de mes diamants ou à le cercler d'une chaîne de violettes fraîches... et je l'embrasse, je le crois heureux. Peut-être est-il offensé? Comprenez-vous ce que je veux vous dire? (p. 48)

Non, Léon ne comprend certainement pas; s'il admire la perfection de l'amphore, il réagit en homme moderne, fin-de-siècle, pour qui aucun mystère ne subsiste, pour qui seule compte la science :

— Laissez donc cela, lui dit-il doucement, vous êtes une pauvre exaltée, vous adorant vous-même dans une manière assez vile, en somme. L'albâtre est un produit de la terre qui, sans les hommes qui l'ont sculpté, resterait... de la terre. (p. 49)

Sans le savoir, Léon, qui a assimilé Éliante et l'amphore, vient d'exprimer une vérité : Éliante s'adorerait elle-même. Léon se pose en bon naturaliste et diagnostique en Éliante une « pauvre exaltée ». Pour lui, les anciens dieux sont morts, ils ne sont plus rien, n'ont plus aucun pouvoir, ils sont uniquement des produits de la terre (poussière retournée à la poussière, ils étaient mortels, constructions de l'esprit, affabulations, et n'avaient de divin que ce que les hommes leur avaient conféré).

D'une certaine façon, Éliante semble d'accord avec Léon quand elle parle avec regret de « ce charmant corps où la vie a été remplacée par du parfum, du vin... ou du sang!... » (p. 47) Mais juste avant, elle avait parlé de ce « vase miraculeux », un terme qui, dans ce contexte, est loin d'être innocent. Si « amphore » rappelle le corps humain, « vase » ouvre d'autres dimensions. La vie y a été remplacée par le parfum connotant le spirituel; le vin et le sang connotent le sang du Christ, grand vainqueur des dieux anciens et cause de leur exil. Avec l'introduction du christianisme, l'amphore antique, « vase

miraculeux » et païen, a été remplacée par un autre vase miraculeux, un vase sacré : le Saint Graal, voire le calice de la Consécration dans l'Église catholique. L'amour robuste et vital de l'antiquité a été remplacé par l'amour pâle et exsangue de l'ère chrétienne, personnifié dans la Vierge Marie. « Quelle passion aujourd'hui qualifiée vice ou monstruosité ne fut pas alors chantée, encensée, déifiée » (p. 93), s'exclame Raoule dans *Monsieur Vénus*. Rachilde communique, à sa façon, avec d'autres textes traitant plus directement de ce thème, qui s'inspirent de cet amour diabolique venant des « profondeurs de la terre » (Baudelaire) et qui, même s'il n'a pas sa place dans un monde chrétien, ne cesse de tenter sa chance chez les humains. Comme Tannhäuser se retrouvant prisonnier dans la montagne de Vénus, nous avons vu que Léon a été invité dans l'enfer de la chambre-caverne d'Éliante-Vénus. S'il en ressort, c'est uniquement parce que son hôtesse le veut bien. Le danger menace aussi lorsqu'Éliante le fait entrer dans sa salle à manger, tout aquatique et étouffante, apparemment sans issue :

Il faisait chaud; des tentures de soie verte ruisselaient en plis ondulés du plafond comme des feuillages de saule, des étagères dressaient des cristalleries nuancées, et fluides, on ne voyait ni porte, ni fenêtre et un tapis épais, d'une mollesse de gazon, emprisonnaient les chevilles. On eût dit un bout de jardin l'été, au crépuscule, un coin de jardin tiède, tout argenté par des reflets de lune. (p. 36)

Le jeune homme est bien emprisonné mais d'une autre façon que Tannhäuser, plutôt comme le futur marié de « La Vénus d'Ille ». Comme chez Mérimée, le mariage est l'un des fils conducteurs de *La Jongleuse*. Traditionnellement, c'est Vénus qui éveille à l'amour et peut conduire au mariage d'inclination. Or Éliante veut que Léon épouse Missie; il s'y refuse mais finira par lui être marié « de force ». Le don de l'anneau, central dans

« La Vénus d'Ille », se retrouve dans la bague qu'Éliante a jetée au fond de l'amphore, en gage de fidélité à Vénus, de fidélité à elle-même. La présence de la mort dans la chambre nuptiale est un trait commun aux deux récits mais, dans *La Jongleuse*, c'est la déesse elle-même qui se sacrifie. Et si Léon a la vie sauve, il est lui aussi sacrifié. D'une manière aussi imprudente que le jeune marié de Mérimée, Léon a laissé à Éliante une médaille bénite, une médaille de la Vierge, cadeau de sa mère (p. 145). Le jeune marié de « La Vénus d'Ille » joue au jeu de paume avant le mariage et s'énerve :

M. Alphonse jeta sa raquette à terre avec fureur. « C'est cette maudite bague, s'écria-t-il, qui me serre le doigt, et me fait manquer une balle sûre! » Il ôta, non sans peine, sa bague de diamants : je m'approchais pour la recevoir; mais il me prévint, courut à la Vénus, lui passa la bague au doigt annulaire, et reprit son poste à la tête des Illois. (p. 59)

C'est également la colère qui fait agir Léon après la performance « éhontée » et brillante de la jongleuse Éliante :

Machinalement, il tira son porte-monnaie, y découvrit, parmi des pièces d'or, une plus mince, une médaille bénite que sa mère lui avait donnée et qu'il n'osait perdre parce que cela lui aurait attiré des scènes [...]. Il la jeta sur l'éventail. Éliante la ramassa. – Tiens! Une médaille de la vierge! Merci, monsieur... je vous revaudrai cela. (p. 145-146)

Ni M. Alphonse ni Léon ne se rendent compte que leur « don » équivaut à un acte fatal, à un mariage. Vénus, en possession de l'anneau, est aussi en possession de son « mari »; elle a désormais pouvoir sur lui. La réaction énigmatique d'Éliante au « cadeau » de Léon est donc plus inquiétante que l'on ne pourrait croire. Lorsque le jeune homme – qui, tout comme Alphonse, n'avait pas eu l'intention de s'en séparer *ad*

vitam æternam – veut récupérer sa médaille, Éliante souhaite la garder et, mystérieusement, elle lui dit :

je suis vieille... aussi vieille que l'amour [...]. Tu veux m'épouser? Tu es mon fiancé? Je te promets de te donner une vierge en récompense! Ce sera la monnaie de ta médaille... Allons, ton bras... (p. 151)

Cette vierge sera Missie, dont le nom véritable est Marie et dont la virginité est souignée. En lui abandonnant cette médaille, en lui en faisant don, Léon a, sans le savoir, conclu un pacte avec la « divinité », et celle-ci lui délivre un message pour le moins confus. Mais elle tiendra sa promesse, et c'est ainsi qu'un beau matin, Léon (qui a eu sa vierge) deviendra le spectateur horrifié et incrédule du suicide de sa bien-aimée.

Par sa référence au sacré, le texte suggère qu'il s'agit ici non pas d'un suicide « banal » mais bien d'un véritable sacrifice humain qui fait office de sacrement; ce suicide-sacrifice sacralise l'union charnelle que viennent de connaître Missie et Léon, la transformant en « sacrement » de mariage; l'« horreur sacrée » unit le couple à tout jamais. Le sacrifice humain n'a rien d'inhabituel dans les récits impliquant la Vénus chtonienne, mais la Vénus de *La Jongleuse* se révèle différente en se faisant elle-même l'objet de la violence. Éliante a déjà proclamé qu'elle ne voulait plus tuer, ajoutant : « Mon mari est mort de moi » (p. 149), formule ambiguë pouvant se référer à un meurtre comme au danger que l'on court à évoluer dans l'intimité d'une fournaise. Dans cette optique, l'abnégation d'Éliante renonçant au jeune homme est bien un sacrifice qui, en rendant tout espoir impossible à Léon, lui sauve la vie.

Ce sacrifice peut, en même temps, révéler une prise de conscience douloureuse chez Éliante : les anciens dieux

n'auraient plus leur place dans une société moderne, incrédule et scientifique. Avec Missie, Vierge ouranienne du XIX^e siècle, Léon se retrouve avec une épouse qu'il pourra comprendre et qui pourra le comprendre, car Missie est comme lui étudiante en médecine et n'entend rien au langage de sa tante. Éliante dit bien de sa nièce qu'elle « ne sera qu'un singe savant » (p. 70) à qui elle ne pourra jamais transmettre son mystère : « Je lui parlais d'une religion en mystique, elle me répondait en... étudiant en médecine. » (p. 89)

Mais si les anciens dieux doivent continuer à se cacher, si la religion n'a plus sa place dans ce monde..., le mystère est-il vraiment mort? Chez les écrivains de l'époque moderne, l'art n'hésite pas à prendre la place de Dieu ou des dieux. Le mystère de l'art, cette nouvelle religion, a dans les artistes ses propres prêtres et prêtresses. Et comme les anciens dieux, ceux-ci semblent avoir leur propre relation avec le monde souterrain et les ténèbres.

La violence de l'art

La mise en scène sanglante, qui est l'œuvre d'Éliante, ouvre un gouffre effrayant mais elle est en même temps retenue et stylisée comme une œuvre d'art. Si, dans *La Jongleuse*, Rachilde communique avec les diverses représentations de Vénus connues dans les arts du XIX^e siècle, elle dialogue aussi avec la Vénus jalouse et terrible de son propre roman, *Monsieur Vénus*. Pour posséder éternellement son amant, cette Vénus fin-de-siècle arrache à sa dépouille ses cheveux, ses cils, le duvet de sa poitrine, ses dents et ses ongles, et elle fait fabriquer un mannequin de cire « revêtu d'un épiderme en caoutchouc

transparent » (p. 209). Elle le cache ensuite dans une « chapelle », « une chambre murée » dont la porte est dissimulée « dans la tenture d'un cabinet de toilette » (p. 210), et comme Éliante avec son amphore, elle le traite à la fois en œuvre d'art et en objet érotique. Comparée à la crudité grotesque de *Monsieur Vénus*, la violence de *La Jongleuse* semble généralement plus subtile, plus voilée, plus mystérieuse. Mais par le biais des mythes de Pygmalion et de la Vénus souterraine, les deux romans semblent réfléchir sur le rapport mystérieux qui existe entre violence et art. Pygmalion représente l'artiste rêvant de devenir l'égal d'un dieu créateur; la Vénus chthonienne représente l'artiste dans sa descente nécessaire dans les ténèbres où, comme l'amphore, il (ou elle) risque de voir « des choses effrayantes ». Ces choses effrayantes, Rachilde semble les avoir affrontées avant de revenir de son « voyage souterrain », les valises pleines d'atrocités et de souffrance qu'elle partage généreusement avec son lecteur : ce sont les griffes qui déchirent le corps (*Monsieur Vénus*), le couteau qui s'enfonce dans la chair (*La Jongleuse*), le poison qui tue lentement, les enfants maltraités, les envies meurtrières (*La Marquise de Sade*). Tout, dans l'œuvre rachildienne, parle de la cruauté de la vie. L'image de cette amphore-Vénus – laissée sans tête tant qu'Éliante dans le rôle de Pygmalion ne consent pas à l'animer – présente, certes, une image cruelle; mais elle est aussi une garantie de la maîtrise de Pygmalion confronté aux forces chthoniennes : il peut les réveiller et il peut les rendormir! La virtuosité avec laquelle Rachilde décrit certaines scènes violentes est toujours troublante, parfois insupportable. Mais de même que l'amphore est maîtrisée par Éliante, la violence qui inspire l'œuvre d'art est dominée par la forme. Le choc passé, le spectateur ou le

lecteur est libre de goûter en connaisseur la beauté de l'œuvre. Un passage de *La Jongleuse* nous semble exprimer précisément cette réalité : nous voyons un Léon, de prime abord choqué, contempler et peut-être finalement admirer les figurines érotiques « chinoises » représentant Éliante. Le narrateur fait la réflexion suivante :

Ces nombreuses petites poupées de cire étaient modelées avec un art charmant, retouchées au pinceau, délicatement avivées de carmin, comme caressées par une plume trempée dans du sang. Elles étaient si jolies que celui qui les contemplait avait suivi leurs évolutions libertines, d'un œil un peu scandalisé, souriait, maintenant, tout ému de les trouver si pures de forme. (p. 120)

Voilà toute une esthétique, voilà toute une description qui pourrait fort bien s'appliquer aux meilleures œuvres de Rachilde, une auteure dont la plume semble effectivement « trempée dans du sang ».

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles. (1861), « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris »,
<[https://fr.wikisource.org/wiki/Richard_Wagner et Tannh%C3%A4user %C3%A0 Paris](https://fr.wikisource.org/wiki/Richard_Wagner_et_Tannh%C3%A4user_%C3%A0_Paris)>.
- HEINE, Heinrich. (1853), « Les Dieux en exil »,
<[http://fr.wikisource.org/wiki/Les Dieux en exil](http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Dieux_en_exil)>.
- JEDDI, Sophie. (2001), «Vénus perversie : variations autour de l'anneau de Vénus, ou de l'émergence d'une Vénus chrétienne », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 47-58.

MÉRIMÉE, Prosper. (1999 [1850]), « La Vénus d'Ille », dans *La Vénus d'Ille*, Paris, Hachette.

RACHILDE. (2004 [1884]), *Monsieur Vénus*, New York, The Modern Language Association of America.

—. (1981 [1887]), *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France.

—. (1993 [1893]), *L'Animale*, Paris, Mercure de France.

—. 1982 [1900]) *La Jongleuse*, Paris, Des femmes.

Résumé

Cet article se propose de réfléchir sur la violence, la mort et le sang dans *La Jongleuse* (1900) de Rachilde et sur le rapport de ces motifs avec l'amour, le sacré et l'art. Il montre que, dans ce roman, la double face de la déesse de l'amour (chthonienne et cruelle ou céleste et bienveillante) sert à illustrer la nature ambiguë de l'art et de l'artiste tiraillé entre vie et mort, entre le débordement de la violence créative et les restraints formelles. Cette ambiguïté s'exprime dans une passion brûlante qui dépasse les limites humaines et qui célèbre la mort et la violence au détriment non seulement d'une vie médiocre mais aussi de la vie humaine en général.

Abstract

This article proposes to decipher the motifs of violence, death and blood in Rachilde's novel *La Jongleuse* (The Juggler) (1900) aiming to discern how they may be related to love, the sacred and art. In our reading, the two faces of the goddess of love, sometimes chthonic and cruel, sometimes celestial and indulgent, illustrates the ambivalent nature of Art. It also

connotes the ambiguous nature of the Artist, torn between life and death, between formal restraint and the overflowing violence of creative impulses. Such ambivalence expresses itself in a burning passion, which transcends human limitations, and celebrates death and violence at the expense not only of a mediocre life but also of human life in general.

La mort et ses motifs dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* de Zola

Daniel Long
Université Sainte-Anne

Dans son *Journal*, Edmond de Goncourt, relatant l'un des nombreux dîners auxquels il a pris part avec Zola, rapporte que ce dernier

se met à parler, selon son habitude, de la mort. Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. Il en est ainsi, assure-t-il, de tout le monde, mais par pudeur, personne n'en parle. (1956, t. III, p. 236-237)¹.

¹ Lettre datée du 20 février 1883.

La hantise de la disparition constitue, chez Zola, une image obsédante qui traverse toute son œuvre. Dans ses romans et ses nouvelles comme dans sa correspondance et certains écrits critiques, Zola explore ce thème avec une régularité frappante. Si l'obsession de la mort parcourt toute la production zolienne, l'évocation de la mort, ses motifs exacts et le contexte dans lequel elle s'inscrit évoluent de façon manifeste dans les écrits romanesques. Entre ses deux premiers romans, à savoir *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*, et *Thérèse Raquin*, il existe un décalage esthétique et philosophique qui dérouté les partisans du Zola naturaliste². Mais comme l'a noté David Baguley, il ne faut jamais perdre de vue

la variété des pratiques de Zola romancier(s), mais aussi le fait que ses romans restent fidèles à la dialectique essentielle du *genre romanesque*, lequel consiste à élaborer des modèles qui deviennent classiques, mais qui sont constamment transformés, renouvelés, subvertis par sa nature foncièrement plurivalente (1993, p. 18).

Quant à la représentation de l'agonie et de la mort, elle prend elle aussi l'aspect protéiforme de l'œuvre romanesque de Zola, bien que des constantes puissent être décelées dans les romans dits pré-naturalistes, dans *Thérèse Raquin* et dans les *Rougon-Macquart* ainsi que dans les cycles formés par les *Trois Villes* et les *Évangiles*.

La Confession de Claude et *Le Vœu d'une morte*, publiés respectivement en 1865 et en 1866, ont la particularité d'être les romans de Zola les moins étudiés et les plus mésestimés. *La*

² « Le premier Zola est bien aux antipodes des figures imposantes léguées par la tradition. Au lieu du génial architecte des *Rougon-Macquart*, [...] l'on découvre un jeune homme à la sensibilité exacerbée, fébrile, inlassablement porté à l'introspection, et un artiste sous influence, lecteur assidu des grands et des petits romantiques, féru de théâtre et de poésie. » (Mourad, 2013, p. 39)

Confession de Claude a généralement été considéré comme une tentative hésitante et infructueuse pour appliquer la méthode expérimentale à l'écriture romanesque. *Le Vœu d'une morte*, quant à lui, semble faire l'unanimité : ce texte ne serait que de la littérature alimentaire. Il a d'ailleurs laissé la critique pantoise et provoqué des commentaires singulièrement hostiles : « Manichéisme des personnages, rebondissements de l'action, pathétique, bons sentiments, mépris souverain de la vraisemblance, tout y est : il s'agit d'émouvoir les mansardes et les chaumières. Rien de plus, vraiment, dans ce livre [...]. » (Abirached, 1966, p. 124)³ C'est oublier que le jeune romancier devait traverser une période transitoire avant de composer une œuvre telle que *Thérèse Raquin*, d'autant qu'il avait été naguère un poète lyrique à l'opposé de l'esthétique réaliste en plein essor dans la littérature romanesque. Comme l'a expliqué Henri Mitterand, on ne saurait réduire l'esprit du chef de file du naturalisme à celui de l'enquêteur méthodique, du concepteur de modèles théoriques. Il importe donc de mettre en lumière « le rôle d'un autre fonctionnement cérébral et sensible : celui-ci, gouverné par l'instinctuel, la fantaisie, la déraison, la folie d'invention et d'écriture. Que Zola l'ait censuré dans ses écrits sur la littérature [...] ne signifie pas qu'il ne l'ait pas porté en lui. » (Mitterand, 2009,

³ « [...] en refermant *Le Vœu d'une morte*, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander "Pourquoi?" La supposition que l'auteur l'ait écrit comme gagnepain pour se "faire la main" n'est guère satisfaisante. Comment se fait-il qu'il ait écrit entre *La Confession de Claude* et *Les Mystères de Marseille* une œuvre aussi dépourvue de couleur et de vie? On en est réduit à la conjecture. » (Lapp, 1972, p. 70-71) Henri Mitterand formulera des critiques semblables en atténuant l'hostilité d'Abirached et de Lapp : « [...] l'action languit, les dialogues manquent d'éclat, le héros subit l'événement au lieu de le conduire. Zola force trop sa nature, qui ne va pas du côté de ces combinaisons par trop conventionnelles, et surtout trop censurées, trop convenables. Et du même coup, il manque son public. » (1980, p. XI)

p. 211) Au demeurant, « Zola, comme les romantiques, croit à la singularité de l'artiste, perçu simultanément comme vocation sacrée et comme souffrance », et « la notion de "personnalité vivante", d'essence romantique, restera constamment active dans [son] système critique » (Mourad, 2004, p. 115).

Le thème de la mort s'avère l'un des plus pertinents pour mettre en lumière cet esprit fantaisiste récalcitrant et l'évolution vers une vision nettement plus déterministe de l'existence humaine. Car l'évocation de la mort chez Zola tire son origine d'une imagination juvénile nourrie de littérature romantique; en outre, les scènes macabres interviennent de manière régulière et décisive dans la réalisation du programme naturaliste des *Rougon-Macquart*. Divisée en deux parties, l'étude qui va suivre se penchera davantage sur la représentation de l'agonie et du décès de personnages que sur les diverses évocations de la mort dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*. Dans un premier temps, il s'agira d'établir les causes précises de la mort et de décrire ses fonctions dramatiques. Par la suite, nous examinerons la mise en tableau des scènes d'agonie et de mort dans le but d'en dégager la spécificité esthétique.

Dimensions étiologiques et dramatiques de la disparition

Précisons tout d'abord qu'il est indispensable de se référer ici à la première édition du *Vœu d'une morte*, Zola ayant apporté à la seconde édition de ce roman, parue en 1889, de nombreuses modifications qui ont réfréné les élans lyriques du protagoniste et du narrateur⁴.

⁴ Sur ce sujet, voir Lethbridge (1988).

Dans *La Confession de Claude*, le héros est à bien des égards cette figure du poète-rêveur issue du romantisme⁵, bien que le contexte socio-historique et culturel dans lequel il se situe, c'est-à-dire celui du Paris du Second Empire, lui présente des modèles esthétiques et civilisationnels qui influent inévitablement sur sa vision de l'existence quotidienne, de la destinée individuelle et de la disparition⁶. Le premier roman de Zola a été rédigé principalement en 1862-1863 et retravaillé en 1865⁷, si bien qu'il porte la marque évidente d'un syncrétisme esthétique. Claude, le nourrisson des Muses en question, s'est installé dans la capitale pour y acquérir une renommée, mais il est jeté dans la misère. Étant tombé amoureux d'une fille de joie appelée Laurence, il se trouve pris dans un triangle amoureux impliquant un ami d'enfance nommé Jacques. Claude finit par se rapprocher de la maîtresse de Jacques, Marie, une chétive fille des rues souffrant d'une affection à la poitrine. Au moment où Marie est mourante, le héros se tient à ses côtés, déployant des efforts soutenus pour la transformer par l'imagination. La scène de l'agonie de Marie est relativement développée et l'on peut en dégager plusieurs éléments qui déterminent la cause du tourment et de la mort de ce personnage. En outre, ces détails significatifs mettent en lumière la nécessité de cet épisode eu égard à la structure narrative mise en place et aux enjeux esthétiques de *La Confession*. La scène se déroule dans l'espace

⁵ Voir entre autres Long (2009).

⁶ Cette mise au premier plan de la nature lyrique du jeune Zola et des manifestations de ce tempérament dans *Les Rougon-Macquart*, *les Trois villes* et *les Évangiles* est due principalement à Henri Guillemin, qui a parlé plus précisément d'un « Zola-du-fond » (1966, p. 3). D'aucuns ont emboîté le pas à Guillemin, notamment Becker (1993 et 2002) et Mitterand (2009).

⁷ Pour une mise en situation détaillée sur la rédaction de ce roman, voir Mourad (2013). Toutes nos citations de *La Confession de Claude* renvoient à l'édition de 2013.

clos et exigü de la chambre de Marie, où Claude se sent étrangement revigoré : « J'ai hâte de me trouver dans ce lieu d'apaisement, j'y entre avec la sensation de confiance et de bien-être d'un malade qui va respirer un air plus doux dont il attend la guérison. » (p. 212)

La force causale qui entraîne la mort a manifestement une double finalité dans *La Confession de Claude*. Tout d'abord, le supplice et le décès de Marie servent, de façon éclatante, à valoriser généreusement la figure de la fille perdue relevée par le mysticisme amoureux, un thème à forte connotation romantique qui est développé systématiquement dans cet épisode. Sa tentative pour racheter Laurence s'étant soldée par un échec, le contemplatif est amené à renouveler l'expérience en l'effectuant sur un être « corrigible ». La métamorphose imaginaire opérée par Claude vise évidemment à magnifier la moribonde, dont la souffrance est perçue comme une sublime oblation. « Tout comme l'érotisme effréné, et bien qu'il en soit l'exact contraire, l'angélisme, de par son abnégation ascétique, ouvre également sur la mort. » (Bertrand-Jennings, 1977, p. 28) Du reste, le héros avait infléchi l'image qu'il avait eue de la maîtresse de Jacques dès la première vision qu'il a de celle-ci :

Elle avait replié les bras et soutenait sa tête languissante. J'ignorais son histoire, je ne savais qui elle était, ni ce qu'elle faisait là. Mais, à tout son être, je voyais l'innocence de son cœur et la honte de son corps, je reconnaissais la jeunesse de ses regards et la vieillesse prématurée de son sang, je me disais qu'elle allait mourir de décrépitude à quinze ans, vierge d'âme. Émaciée et affaiblie, elle s'étendait comme une courtisane et souriait comme une sainte. (p. 118)

Cependant, la transfiguration complète de Marie ne se réalise qu'au moment de son dernier soupir. Plusieurs critiques

ont remarqué la présence agissante de l'imagerie et de la terminologie religieuses dans *La Confession de Claude*⁸, qui met visiblement en lumière la fonction et l'action thaumaturgiques du rite sacrificiel qui s'accomplit. En l'occurrence, le rêveur se pose en confesseur, avec tout ce que l'attribution de ce rôle implique en termes de vanité et d'auto-divinisation :

Moi, frémissant, navré, je priais pour Marie, je priais pour moi. Je trouvais au fond de mon être des paroles de plainte et d'adoration, et je les disais une à une sans remuer les lèvres. Je suppliais le ciel d'être miséricordieux, de nous faciliter la mort, d'endormir cette enfant dans son extase, dans son ignorance. Et, tandis que je priais, Marie, sans voir que je cherchais un Dieu, me serrait le cou avec plus de force, se penchant sur mon visage. (p. 221)

Dans la mise en intrigue et suivant une conception axiologique bien ancrée dans l'esprit de Claude (et dans celui du jeune Zola), la mort du personnage de Marie apparaît comme l'achèvement obligé d'un processus d'assainissement des mœurs.

Toutefois, l'agonie et la mort assument un rôle plus déterminant encore dans *La Confession de Claude*. C'est que le héros lui-même, dans ce moment critique, est amené à régénérer sa vie affective et à corriger son imagination déréglée. En tant que songeur impénitent, il est contraint de préserver sa nature contemplative, de se la justifier à lui-même en la magnifiant. Le tourment de Marie lui offre l'occasion rêvée d'évacuer ses émotions et ses sensations nocives. Il se substitue

⁸ Sophie Guermès, entre autres, a souligné que, dans ce roman, « le champ lexical de la religion est omniprésent, soit qu'il nourrisse des métaphores ou des clichés [...], soit qu'il traduise le projet même de l'auteur » (2003, p. 63).

donc mentalement à la moribonde et présume qu'elle lui insuffle sa souffrance expiatoire⁹ :

Je regarde Marie. Je me sens peu à peu pénétré par cette invisible haleine de pitié consolante qui emplit la chambre. [...] Toute la douleur, toutes les attentions délicates, toutes les paroles basses et consolantes que l'on a pour Marie, me sont comme adressées; on retient le bruit des voix et des pas, on interroge, on répond avec affection, on évite les sensations aiguës et douloureuses, et moi, je crois, par instants, que toutes ces bonnes précautions sont prises pour ne pas faire éclater mon pauvre être plein de souffrance. Je m'imagine que je me meurs, que l'on me soigne; je prends ma part des soins, des consolations; je vole à Marie une moitié de son agonie et des pitiés qu'elle fait naître; je viens là, au côté d'une enfant mourante, profiter des regrets et des tendresses que les hommes accordent aux heures dernières d'une âme. Je guéris mon amour dans la mort. (p. 212-213)

Quoique Claude admette que sa vision équivalait à une tromperie, à une forme d'abus du pouvoir d'invention, il ressort que cette évocation est le corollaire d'un affinement du caractère et de l'esprit du rêveur. Cette *catharsis* – attendu que le héros assiste ici à un spectacle tragique – autorise le spectateur à s'amender et à retrouver la voie du ravissement esthétique. Il s'agit de la phase critique d'un cycle de transformation qui annonce une véritable régénération de la faculté imaginative. Au terme de ce processus, un Claude apparemment raffermi se résout à retourner dans sa Provence chérie et à réinventer son existence.

⁹ « Laurence est la femme fatale qui menace de détruire le malheureux qui s'attache à elle, quels que soient les motifs de son intérêt. Dans cette situation pénible, Claude se tourne instinctivement vers l'image de la Béatrice. Comme dans "Paolo", elle s'appelle Marie. » (Greaves, 1971, p. 60) « Paolo » est le titre d'un long poème de Zola datant de 1860.

Le Vœu d'une morte, comme nous l'avons mentionné, constitue de toute évidence une pierre d'achoppement pour la critique zolienne¹⁰. Quoi qu'il en soit, ce roman renferme des composantes narratives, discursives et descriptives assez révélatrices par rapport au traitement du thème de la mort et à l'évolution de sa représentation dans l'œuvre de Zola. La trame narrative du *Vœu d'une morte* est encadrée par deux micro-récits racontant chacun la mort d'un personnage central. Daniel Raimbault, le héros de ce roman, est un orphelin recueilli par Blanche de Rionne, une jeune et vertueuse aristocrate qui devient sa protectrice. À l'ouverture du récit, alors que Daniel est âgé de dix-huit ans, une Mme de Rionne expirante appelle celui-ci à son chevet pour le charger d'une mission providentielle : elle l'implore de se faire lui-même l'ange gardien de sa fille Jeanne. L'agonie et la disparition de Blanche de Rionne sont relatées dans une longue scène qui a pour objectif premier d'amener la mourante à réparer l'erreur d'avoir épousé un homme ayant le vice dans la peau, et ce, en dotant Jeanne d'un père digne de ce nom. Dans un acte que l'on peut définir comme la transmission miraculeuse des pouvoirs – et qui ressortit à l'univers du merveilleux chrétien –, Blanche communique sa bonté angélique et son bonheur radieux au

¹⁰ D'autant plus qu'à l'époque de la publication du *Vœu d'une morte*, les réflexions critiques de Zola dans ses essais, ses articles et sa correspondance contrastent ostensiblement avec l'orientation esthétique et le ton de son second roman : « [Le romancier analyste] est, avant tout, un savant, un savant de l'ordre moral. J'aime à me le représenter comme l'analyste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. Comme le chirurgien, il n'a ni honte ni répugnance, lorsqu'il fouille les plaies humaines. Il n'a souci que de vérité, et étale devant nous le cadavre de notre cœur. Les sciences modernes lui ont donné pour instrument l'analyse et la méthode expérimentale. » (Zola, 1968, p. 281)

garçon et à la fille tout en fournissant à Daniel les moyens de sauvegarder l'avenir de Jeanne :

La pauvre mère, les yeux agrandis, comme folle, contempla sa fille, et voulut tendre les bras. Mais elle ne put les soulever, et Daniel fut obligé de tenir Jeanne toute droite, les pieds appuyés sur le bois du lit.

La petite ne pleura pas. Elle regarda le visage bouleversé de sa mère avec une sorte d'étonnement naïf.

Puis, comme ce visage se calmait, s'emplissait d'une joie céleste, rayonnait peu à peu de douceur, elle reconnut ce bon sourire, et elle se mit à sourire. Elle tendit ses petites mains pour embrasser sa mère.

Et Blanche mourut ainsi, dans son sourire et dans le sourire de son enfant.

Tandis que sa fille se penchait, elle fixa sur Daniel son dernier regard, regard suppliant et impérieux. Le jeune homme soutenait la petite fille, et sa mission commençait à cette heure solennelle. (p. 44-45)

À l'instar du sacrifice de Marie dans *La Confession de Claude*¹¹, celui de Blanche défie en quelque sorte le protagoniste, mais à la différence de Claude, Daniel Raimbault est tenu d'accomplir une œuvre bienfaitrice qui voue son existence à l'altruisme et à l'abnégation. La mort édifiante de Blanche de Rionne, qui marque de son empreinte tout le roman, fait en sorte qu'une partie significative du *Vœu d'une morte* baigne dans une atmosphère mystico-lyrique qui rappelle nettement les premières poésies de Zola. Bien entendu, la figure sublimée de la mère trace pour Daniel le portrait de la femme idéale, une impression indélébile qui place son sentiment amoureux sous le signe de l'interdit jusqu'à la fin de ses jours.

¹¹ Sur la place privilégiée qu'occupe le thème du sacrifice chez Zola, voir Noiray (2004).

Son cœur ayant été apparemment épuré par cette scène tragique, le héros semble désormais paré de toutes les vertus de l'esprit tutélaire :

Sa mission était celle-ci : il avait charge d'âme; il devait lutter contre le monde et le vaincre; il lui fallait veiller sur un cœur de femme, lui faciliter les joies calmes du bien. Pour faire cela, il irait partout où irait sa protégée, il se tiendrait sans cesse à ses côtés, afin de la défendre contre les autres et contre elle-même. Il lui faudrait monter jusqu'à elle et même se mettre au-dessus d'elle; il vivrait dans sa demeure, ou tout au moins aurait ses entrées libres dans les lieux qu'elle fréquenterait. Il serait un homme du monde et c'est ainsi qu'il pourrait lutter avec avantage. (p. 72)

Seulement, l'expérience que fait Daniel du monde moderne est ponctuée de profondes déceptions, notamment celle de ne pas avoir pu faire obstacle au mariage entre Jeanne et un homme amoral nommé Lorin. De surcroît, le héros est tenaillé par la douleur que lui cause son amour grandissant pour sa protégée. Il lui envoie enfin des missives passionnées dans lesquelles il lui déclare la vénération dont elle fait l'objet :

J'ai mis mes deux mains sur mon cœur, j'ai tenté de l'étouffer. Mon cœur n'a pas voulu cesser de battre. Alors je me suis agenouillé devant vous comme devant une sainte, je vous ai adorée dans une extase recueillie.

Je ne sais plus pourquoi j'étais né. J'étais né pour vous aimer, pour vous crier mon amour, et je dois me taire, me taire à jamais. Je voudrais être un des objets qui vous servent; mon dévouement aveugle ne peut empêcher vos larmes et me conduit à la passion folle et emportée. (p. 229-230)

Or, Jeanne s'imagine que c'est Georges, le meilleur ami de Daniel, qui lui écrit ces lettres. Son mari étant mort soudainement (et opportunément), Jeanne accepte d'épouser

Georges¹². Cette situation provoque initialement l'indignation et le ressentiment de Daniel et lui fouette les nerfs; il paraît d'abord récuser l'idée de se dévouer au bonheur de Jeanne. Il s'avère en effet que le héros du *Vœu d'une morte* est également un tempérament sanguin qui doit réprimer ses inclinations :

Alors la bête humaine se réveilla au fond de son être et il eut une crise effrayante de désespoir et de folie.

Daniel se révoltait enfin. Sa chair criait, son cœur refusait le sacrifice. Il ne pouvait se décider à s'en aller ainsi; il s'était toujours effacé, il avait vécu dans l'ombre, il avait plié son être, se condamnant au silence. Il lui fallait une suprême récompense, il ne se sentait pas la vertu de se dévouer encore, de mourir sans se révéler, sans crier ses amours et ses abnégations. (p. 243-244)¹³

Grâce à un dernier effort surhumain pour vaincre ses instincts, Daniel « s'arrach[e] de l'humanité et remont[e] dans sa sphère d'amour infini et absolu. [...] Rien ne parlait plus dans

¹² Evenhuis a mis en relief la difficulté inextricable avec laquelle Zola s'est trouvé aux prises dans le développement de l'intrigue et les marques indubitables d'un affrontement entre deux tendances dans le reste de son œuvre romanesque : « But is not Jeanne's love based on a misconception? [...] How then can she give genuinely herself to Georges or, decoding the symbolical situation, how can a Zola who is still under the spell of his Romantic idealism make a success of his intended marriage to science and reality? Clearly, Zola is not out of the woods yet and, with the wisdom of hindsight, we can predict that he never will be. But that is all for the good: the very tension between idealism and reality that Zola suffered as a person becomes part of the dynamic tension that lends appeal to his novels. » (1995, p. 477)

¹³ Dans *Le Vœu d'une morte* donc, Zola met déjà en scène le personnage de l'amoureux frustré qui est sur le point de céder à ses instincts : « [Daniel] s'apaisait par instants, puis les sanglots l'étouffaient de nouveau, la révolte l'emplissait et des pensées de crime montaient à son cerveau, chaudes et tumultueuses. Il se débattait sous l'horrible catastrophe, il se demandait ce qu'il allait faire; il y avait dans son être une bête furieuse qui bondissait, cherchant une issue, qui tournait avec rage sur elle-même, ne sachant sur qui s'élancer. » (p. 246)

sa chair meurtrie. Il était tout âme. » (p. 247-248) Survient alors l'étape ultime de sa transmutation en être angélique, à savoir le moment de sa propre disparition. Au bout d'une agonie singulièrement libératrice, le héros, étant en présence de Jeanne et de Georges et ayant de toute évidence l'âme sereine, entend la voix de sa protectrice : « "Vous la mariez à un homme digne d'elle, et votre tâche est accomplie... Venez à moi." » (p. 267) Dans *Le Vœu d'une morte*, la mort, plus qu'un procédé de purification et de régénérescence de l'imagination – telle qu'elle se présente dans *La Confession de Claude* –, se veut la conclusion attendue d'une mission sacrée conduite par un être qui se met progressivement en état de grâce.

L'esthétique de la mort chez le Zola pré-naturaliste

Si les causes et le rôle de la disparition ont de quoi distinguer nettement *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* de *Thérèse Raquin* et des *Rougon-Macquart*, la mise en scène (ou la mise en tableau) de la mort dans les deux premiers romans de Zola combine des éléments formels qui attestent que l'auteur a effectivement traversé une phase transitoire dans le développement d'une esthétique romanesque proprement naturaliste. Zola lui-même était conscient du fait que cette tentative pour créer une œuvre plus réaliste avait conduit à l'écriture d'un roman métissé et que le public avait mal compris et désapprouvé sa démarche¹⁴. Dans *La Confession de Claude*,

¹⁴ Zola s'en est ouvert à Antony Valabrègue dans une lettre datée du 6 janvier 1866 : « Je vous parlais d'habileté, tout à l'heure : mon livre est à la fois une habileté et une maladresse. Il a été aussi mal accueilli que mes *Contes* avaient été bien reçus. J'ai récolté des coups de fêrule à droite et à gauche, et me voilà perdu dans l'esprit des gens de bien. Là est la maladresse. Mais aujourd'hui je

l'agonie de Marie donne lieu, chez le héros, à des représentations et à une méditation certes idéalisantes, mais ces dernières sont contaminées par des impressions douloureuses qui font foi de considérations psychopathologiques sur le phénomène qui s'opère en lui :

Parfois, nous nous contemplons l'un l'autre, en face, pendant de longues heures. [...] Marie, devant mon regard, se détend, sort de l'agonie. Moi, je m'absorbe en elle, je prends ses souffrances; peu à peu, il me semble que je passe par ses lèvres entrouvertes et que je fais partie de cette créature malade; j'éprouve une sensation douce et amère à languir avec elle, à défaillir lentement; je sens l'inexorable mal prendre possession de chacun de mes membres, me secouer avec une violence croissante, à mesure que mes regards pénètrent plus avant dans ceux de Marie; je me dis que je vais mourir à la même minute qu'elle, et j'ai une grande joie. (p. 214)

Les symptômes subjectifs d'un mal de l'âme, mis en relief par des images érotico-morbides, décèlent une angoisse existentielle qui prend la forme d'un flux sensoriel envahissant le corps de l'être tourmenté. « L'exaltation et la complaisance du jeune homme dans la souffrance gomme sa blessure narcissique, la découverte de sa petitesse et de son impuissance. » (Cnockaert, 2003, p. 42-43) Le caractère malsain de ces visions est rendu plus apparent par la dimension hédonique qu'elles revêtent, la mourante étant perçue pour l'essentiel comme un objet d'assouvissement de fantasmes inavouables. Ainsi, dès son premier roman, Zola identifie les répercussions de certaines créations de l'esprit à des manifestations psychosomatiques susceptibles d'altérer tout l'organisme, même si la faculté imaginative parvient à

suis connu, on me craint et on m'injurie; aujourd'hui je suis classé parmi les écrivains dont on lit les œuvres avec effroi. Là est l'habileté. » (1978, p. 434)

neutraliser la force imposante exercée par le corps et la réalité sur l'imaginaire. La vue de l'agonisante procure donc une sorte de plaisir euphorique à Claude, qui assimile cette expérience sensorielle à l'état extatique du mystique : « Oh! quel étrange attrait et quel apaisement! La mort est puissante, elle a des tentations âpres, d'irrésistibles appels. » (p. 214) Bien qu'il soit conscient du danger auquel il s'expose en exaltant de cette manière l'agonie, Claude ne peut résister à l'attrait qu'exerce sur lui cette fantasmagorie.

Il se trouve cependant que le héros est sans cesse soumis à l'action démystificatrice d'images menaçantes (notamment les projections intermittentes de l'ombre dans son champ de vision) qui interfèrent dans ses rêveries. Le souvenir amer de ses amours avec Laurence se réveille donc infailliblement. Par une application déterminée et soutenue de sa faculté imaginative, Claude parvient à éloigner les influences néfastes qui s'exercent sur ses rêveries, de sorte qu'il s'imagine que Marie devient son épouse au moment où elle exhale son dernier souffle. Au surplus, il a la conviction d'avoir rempli sa mission avec succès, comme en témoigne le portrait à la fois admiratif et chimérique qu'il esquisse de la morte :

Marie me regardait. Elle avait un sommeil d'enfant, une paix suprême, un front pur de vierge et de martyre. Elle était heureuse de ce qu'elle venait d'entendre, elle se disait que nous étions seuls, que nous allions pouvoir nous aimer. J'ai fermé ses yeux, pour qu'elle s'endormît dans cette pensée d'amour, et j'ai baisé ses paupières. (p. 232)

Une fois cette image bien gravée dans son esprit, Claude peut enfin déformer à son gré la perception qu'il a de son propre caractère et de la réalité : « Ma pensée était saine, je m'expliquais toutes choses, j'avais conscience de mon être et

des créatures qui m'entouraient. C'est ainsi que j'ai pu voir la vérité. » (*ibid.*)

Le tableau que Daniel Raimbault peint de la mort s'avère encore plus idéalisé que celui brossé par Claude. Toutefois, même son image sublimée de Blanche de Rionne est sujette à l'intrusion d'une réalité sinistre, donnant ainsi une tonalité plus sombre à la scène :

Son âme était navrée. Il se taisait, épouvanté des tristesses qu'il entrevoyait. C'était le premier pas qu'il faisait dans la science de la vie, et tout son être naïf et ignorant se révoltait en face des injustices du malheur. Il n'eût pas autant frémi, s'il se fût agi d'une tête moins chère; mais la vérité se faisait amère pour lui : elle se révélait en le frappant dans ses uniques affections. Il avait comme des frissons de peur, car il sentait bien que, dès ce moment, il allait lui falloir vivre et lutter. (p. 20)

Il n'empêche que cette ingérence discrète du réel dans le domaine de l'idéalisation est de courte durée : la noble tâche assignée à Daniel le conduit à une nouvelle poétisation de sa protectrice et de l'épreuve que traverse cette dernière. Il en résulte que l'angoisse sourde qu'éprouve le héros devant une réalité méconnue, si elle annonce l'œuvre naturaliste de Zola, ne jette pas précisément d'éclairage nouveau sur la scène de l'agonie et de la mort, le héros de *La Confession de Claude* ayant éprouvé ce même pressentiment confus.

Après la disparition de Mme de Rionne, Daniel acquerra une expérience douloureuse et désillusionnante du monde réel, tandis qu'il se lancera notamment dans des travaux scientifiques avec Georges. Il est donc quelque peu surprenant qu'à sa dernière heure, Daniel ne soit pas en proie au doute sur le bien-fondé de sa mission, voire sur l'existence d'un au-delà. Dans *Le Vœu d'une morte*, le sacrifice de soi est dépeint comme

intégral et éminemment généreux; le héros et le narrateur se doivent ainsi d'écarter toute éventualité d'une existence sur terre¹⁵. Les visions qui assaillent alors Daniel sont épurées et magnifiées; il s'agit d'une sanctification de l'amour oblatif au moyen d'une sorte de geste rituel qui ne saurait prêter à équivoque. Comme l'a souligné Colette Becker, « en 1866, Zola privilégie le tempérament. Il ne pose pas véritablement le problème de la conciliation entre tempérament et vérité. » (2002, p. 42) Par conséquent, l'affrontement entre le lyrisme romantique et le souci d'observation se répercute non seulement sur les modalités discursives, mais aussi sur l'enchaînement dramatique dans ce texte. De cette façon, si l'irruption intempestive de la réalité scande la vie professionnelle du protagoniste dans *Le Vœu d'une morte*, la mort conserve indubitablement le rôle providentiel qui lui incombe dans l'exaltation des caractères dits exceptionnels.

*

En dernière analyse, le thème de la mort fait l'objet d'une certaine réévaluation philosophique et esthétique dans *La Confession de Claude et Le Vœu d'une morte*, un changement d'optique qui brouille une vision préexistante plus qu'elle n'en fait surgir une nouvelle. En ce sens, Claude et Daniel

¹⁵ C'est peut-être bien cette caractéristique du *Vœu d'une morte* qui a donné lieu aux attaques les plus vigoureuses contre le Zola pré-naturaliste : « [...] en 1866, son imitation des modèles du romantisme est à la limite de la caricature. Il n'a pas encore l'habileté d'un Ponson du Terrail à agencer le récit, à mettre en place un "mouvement d'horlogerie bien réglé", ses marionnettes n'ont pas un "charme attachant" qui fait qu'on s'oublie à les "suivre dans leur cercle éternel". Il multiplie les rebondissements, qui ne tiennent qu'au hasard. Il recourt au merveilleux. Daniel est miraculeusement sauvé. » (Becker, 1993, p. 286)

entraperçoivent le cadre restrictif du monde tangible, ou du moins devinent-ils l'existence d'un tel cadre, mais ces limites qui s'imposent à leur imagination ont un pouvoir effectif somme toute fragile et éphémère. Néanmoins, l'ombre du doute métaphysique plane sur Claude et Daniel, et les vacillations de ces derniers font ressortir le caractère fluctuant de la figuration de la mort mais aussi son influence déterminante sur les sensations et l'entendement. Tout bien pesé, *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* constituent à coup sûr une étape décisive et digne d'intérêt dans la formation du roman naturaliste, dans la mesure où cette irrésolution et ce questionnement constants ont incité le premier Zola à sonder plus à fond une réalité mouvante et complexe pour en arriver à des modes de représentation inédits.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert. (1966), « Introduction à l'édition du *Vœu d'une morte* », dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. 1, p. 123-124.
- BECKER, Colette. (1993), *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste (1840-1867)*, Paris, PUF, coll. « Écrivains ».
- . (2002), *Zola : le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte ».
- BAGULEY, David. (1993), *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal. (1977), *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck.

- CNOCKAERT, Véronique. (2003), « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, p. 33-45.
- EVENHUIS, Anthony J. (1995), « Zola's conversion to science: an allegorical study of *Le Vœu d'une morte* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3-4, p. 469-478.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. (1956), *Journal : mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, Fasquelle-Flammarion, t. 3.
- GREAVES, A. A. (1971), « Trois figures de femme dans l'œuvre de Zola », *Revue de l'Université Laurentienne*, vol. 4, n° 1, p. 58-67.
- GUERMÈS, Sophie. (2003), *La Religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités ».
- GUILLEMIN, Henri. (1966), introduction à l'édition de *La Confession de Claude*, dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. 1, p. 3-8.
- LAPP, John C. (1972), *Les Racines du naturalisme : Zola avant les Rougon-Macquart*, trad. Danielle Lapp, Paris, Bordas, coll. « Études ».
- LETHBRIDGE, Robert. (1988), « The rewriting of Zola's *Le Vœu d'une morte* », *Studi francesi*, vol. 32, n° 1, p. 102-109.
- LONG, Daniel. (2009), « Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 37, n° 3-4, p. 303-314.
- MITTERAND, Henri. (1980), préface à l'édition de *La Confession de Claude et du Vœu d'une morte*, Genève, Slatkine, coll. « Ressources », p. i-xiii.
- . (2009), *Zola tel qu'en lui-même*, Paris, PUF.

MOURAD, François-Marie. (2013), introduction à l'édition de *La Confession de Claude*, Paris, LGF, coll. « Livre de poche - Classiques », p. 7-42.

—. (2004), « Zola et le romantisme », *L'École des Lettres*, n° 12-14, p. 113-126.

NOIRAY, Jacques. (2004), « De *La Confession de Claude* à *J'accuse* : formes et significations du sacrifice dans l'œuvre d'Émile Zola », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, p. 275-293.

ZOLA, Émile. (2013 [1865]), *La Confession de Claude*, éd. François-Marie Mourad, Paris, LGF, coll. « Livre de poche - Classiques ».

—. (1978), *Correspondance*, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal / CNRS, t. 1.

—. (1968 [1866]), *Deux définitions du roman*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. 10, p. 269-283.

—. (1866), *Le Vœu d'une morte*, Paris, Achille Faure.

Résumé

Les deux premiers textes romanesques d'Émile Zola – *La Confession de Claude* (1865) et *Le Vœu d'une morte* (1866) –, font partie de ses œuvres pré-naturalistes dans lesquelles la représentation de l'agonie et de la disparition est manifestement tributaire de l'esthétique romantique, notamment dans la description de la mort édifiante de la femme aimée. Les mises en scène de la mort y trahissent une incertitude croissante sur la nature même du passage vers un hypothétique au-delà, le tourment servant à châtier et à faire expier les fautes, mais aussi à achever le portrait d'êtres souffrants dénaturés par leur milieu. Ces deux textes marquent

donc une étape importante dans l'avènement du roman naturaliste, où seront projetées des images crues de mort violente et de sang.

Abstract

Émile Zola's first two novels – *La Confession de Claude* (1865) and *Le Vœu d'une morte* (1866) –, belong to a “pre-naturalist” body of work in which the depiction of agony and death clearly derives from a Romantic aesthetic, particularly through the description of the edifying death of the beloved woman. Here, the portrayal of death betrays a growing uncertainty with regard to the nature of a hypothetical journey to the hereafter. Torment not only serves as punishment and as atonement of sin, but also puts the finishing touches on the portrait of tortured souls who have been regrettably altered by their environment. Therefore, those two texts constitute an important step towards the advent of naturalist fiction, in which graphic images of blood and violence will be projected.

Du conte au roman : l'image du sang dans le programme littéraire et politique de Zola

Halia Koo

Memorial University

Le sang, dans sa dimension physiologique et métaphorique, occupe une place importante dans l'œuvre d'Émile Zola. Ses descriptions souvent sanglantes des réalités associées à la vie comme à la mort témoignent de l'intérêt quasi médical qu'il porte au corps, à son fonctionnement et à ses manifestations pathologiques. Afin d'examiner l'un des aspects du traitement que subit l'image du sang dans *Les Rougon-Macquart*, nous commencerons par nous pencher sur un conte de Zola écrit dans sa jeunesse et intitulé « Le Sang » : il s'agit d'un récit

allégorique abordant des thèmes qui deviendront le sujet des préoccupations littéraires et idéologiques de cet écrivain politiquement engagé.

Un récit précurseur : « Le Sang »

Zola en est à ses débuts littéraires lorsqu'il publie en 1864 son tout premier livre, *Contes à Ninon*, un recueil de huit nouvelles, dont un récit intitulé « Le Sang ». Divisé en cinq parties (quatre sections distinctes suivies d'un épilogue), ce conte relate l'histoire de quatre soldats qui, au soir d'une victoire militaire, campent dans le coin désert d'un champ de bataille jonché de cadavres. Endurcis par leur métier, ces hommes ne sont guère émus par l'horreur du paysage qui les entoure : ils achèvent tranquillement leur souper, lorsqu'un cri terrible retentit dans la nuit. Trois soldats nommés Elbert, Clérian et Flem partent chacun à leur tour sonder les ténèbres et découvrir la cause de cette plainte déchirante sortie de l'ombre.

Resté seul, le dernier soldat nommé Gneuss fait un étrange cauchemar : à ses pieds coule un mince ruisseau de sang qui se transforme rapidement en une rivière, en un torrent, puis en un fleuve immense charriant des corps, pour devenir une mer sanglante qui menace de tout engloutir¹. Au

¹ Zola reprend plus tard l'image du déferlement des vagues et de la marée montante développée dans son conte. Il ne fait aucun doute qu'au moment de rédiger le chapitre de l'inondation de la mine de *Germinal*, Zola se soit souvenu de l'épisode du cauchemar de Gneuss dans « Le Sang ». Dans une étude consacrée aux sources d'inspiration pour les *Contes à Ninon*, Hemmings (1963) relevait déjà la similitude frappante qui existe entre la description terrifiante de la montée progressive de la mer de sang qui est donnée dans le conte et la scène de l'inondation.

petit matin, ses trois compagnons accourent l'un à la suite de l'autre et rapportent chacun le récit du rêve qu'ils ont fait durant la nuit. Elberg a eu une vision du monde paradisiaque d'avant la chute, où l'homme, bénéficiant pleinement de l'innocence édénique, évoluait dans une nature fertile et généreuse et « ignorait le goût du sang » (Zola, 1976, p. 56). Cette sérénité est troublée par le premier crime de l'humanité, celui d'Abel tué par Caïn, et cet épanchement du sang par le fratricide entraîne la prolifération de la violence dans le monde. Dans son rêve, Clérian a vu passer devant lui une humanité couverte de sang qui assassine sans scrupules : les uns égorgent leurs victimes par superstition et prêchent la guerre au nom de leur dieu; les autres massacrent leurs frères et exterminent leurs semblables. Ivre de ce carnage, toute cette foule est irrésistiblement emportée par une eau rouge et épaisse qui va alimenter un vaste puits de sang. Quant à Flem, son sommeil l'a conduit sur la colline du Golgotha où il a été témoin de la Passion du Christ. Mais ce supplice enduré pour le salut du genre humain s'avère inutile, car il ne peut venir à bout de la méchanceté humaine. Le monde reste inchangé dans sa cruauté, et une petite fauvette perchée sur la croix chante plaintivement et s'écrie que cet événement « n'est qu'un meurtre de plus » (Zola, 1976, p. 62).

À la fin de ces récits, Gneuss exhorte ses camarades à abandonner leur détestable métier et à gagner honnêtement leur pain en se faisant laboureurs. Dédaignant le son de la trompette qui donne le signal du ralliement, les quatre soldats choisissent de désertir : ils enterrent leurs armes, descendent se baigner à la rivière comme dans un rite de purification ou de baptême et partent pour aller rebâtir un monde meilleur.

Porteur d'un message à la fois moralisateur et antimilitariste, ce conte aborde le thème du fratricide, montre l'image cruelle d'une humanité qui s'entre-déchire et témoigne des atrocités de la guerre et de la politique telles qu'elles seront décrites plus tard dans *La Fortune des Rougon*. D'autre part, ce récit évoque la nécessité d'un renouvellement de la société et se clôt sur la même note d'espoir que *La Débâcle*, où le personnage de Jean se détourne du champ de bataille pour aller labourer la terre et rebâtir son pays. Ainsi, ce conte, dominé par la thématique du sang, contient quelques-uns des éléments qui constituent le vaste programme littéraire de Zola et présente, d'une manière certes primitive mais aussi préfigurative, certains des thèmes dont Zola traitera dans son œuvre ultérieure. La différence est que, dans le conte, l'image du sang ne comporte que la symbolique de la cruauté et de l'horreur, tandis que, dans le roman, Zola poussera la réflexion plus loin pour accorder au sang une double valeur symbolique.

Le sang comme trace du crime

La thématique de la mort et du sang domine symboliquement le premier roman de la série des *Rougon-Macquart* : en effet, les trois derniers chapitres de *La Fortune des Rougon* sont entachés du sang de Miette et des insurgés, des victimes du guet-apens machiné par Pierre Rougon et, enfin, de Silvère, exécuté par un gendarme. Les intrigues politiques et les manœuvres douteuses de la famille Rougon se déroulent sur fond d'un coup d'État imminent et de la menace d'une guerre civile, et se terminent dans un bain de sang. Dans le dernier volume des *Rougon-Macquart*, le docteur Pascal décrit le contexte historique

sanglant dans lequel évolue sa famille et le résume en des termes qui rappellent l'image diluvienne du cauchemar de Gneuss dans le conte : « l'Empire fondé dans le sang, [...] s'écroulant dans le sang, dans une telle mer de sang, que la nation entière a failli en être noyée² ». En effet, les forces de l'ordre chargées d'écraser le mouvement insurrectionnel de 1851 massacrent les rebelles et jettent les morts sur la route : « On les eût suivis à la trace rouge qu'ils laissaient. » (I, 307) Quant au faubourg de Plassans, il est tout frissonnant du drame politique qui se joue : « les mares de sang séchaient sur le pavé » (I, 289) et l'épisode tout entier n'est qu'un « long égoïsme » (I, 307).

Sur le plan individuel, Pierre, Félicité et leur fils Aristide ont une mort qui leur pèse sur la conscience, car ils n'ont pas empêché le meurtre du jeune Silvère, jugé politiquement compromettant. Tante Dide, l'ancêtre de la famille, a raison de les comparer à une portée de loups et de dire d'eux que « chacun a donné son coup de dents; ils ont encore du sang plein les lèvres » (I, 301). En voyant Pierre donner de l'argent à Antoine Macquart pour leurs manigances politiques, elle comprend que la nouvelle position sociale des Rougon est née dans le crime et que leur fortune sera acquise au prix du sang versé par des victimes innocentes, et elle s'écrie : « Le prix du sang, le prix du sang! [...] Ah! les assassins! Ce sont des loups. » (I, 299) Dans son agitation, sa face ordinairement pâle est « tachée de rouge » (I, 299) et porte le reflet des atrocités sanglantes qui vont se commettre. D'ailleurs, à plusieurs

² Émile Zola (1967 [1893]), p. 1015. Les références aux *Rougon-Macquart* sont extraites de l'édition de la Pléiade et seront désormais indiquées par un chiffre romain et un nombre arabe (le premier désignant le tome, le second la page).

reprises, on dira d'elle que la tragédie ne l'a jamais épargnée, puisque, déjà mentalement déstabilisée par la mort de son amant, le contrebandier Macquart, elle verra aussi mourir son petit-fils Silvère, abattu comme le premier par un gendarme. « Du sang, toujours, l'avait éclaboussée » (V, 1105); elle ne se remettra jamais de ce malheur.

La thématique du sang se poursuit jusque dans les dernières lignes du récit : dans une véritable apothéose, la famille Rougon baigne dans l'admiration de tous et Pierre Rougon se risque même, au dîner de réjouissance, à arborer à sa boutonnière un bout de ruban rose annonçant sa décoration promise :

Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tache rouge dans le triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait. (I, 315)

Zola signale que ce ruban est loin d'être la seule tache rouge qui ternit le triomphe éclatant des Rougon. Le talon du soulier de Pierre Rougon est taché du sang d'une victime anonyme de l'écrasement de la révolte populaire; le cierge qui « saigne » comme une blessure éclaire la dépouille de M. Peirotte, le receveur particulier à Plassans dont Pierre convoitait la place et dont Félicité avait si ardemment désiré la mort; et la mare de sang est tout ce qui reste de Silvère, dont son cousin Aristide, dans un acte de fratricide indirect, n'a rien fait pour empêcher l'exécution. Surabondant et omniprésent, le sang du crime se présente sous des formes multiples et envahit le roman comme il avait submergé le conte. Mais le sang fait

plus que s'infiltrer jusqu'au cœur du récit; il contamine également la narration.

La contamination du vocabulaire par le sang

Le vocabulaire du conte « Le Sang » est fortement marqué par la thématique sanguine. On y trouve en effet un grand nombre d'expressions dénotant la couleur de ce liquide (« rouge », « rougeâtre », « pourpre » et « noir de sang »), et l'adjectif dérivé « sanglant » apparaît à plusieurs reprises dans le récit tel un motif obsédant. Les attributs du sang vont jusqu'à se transmettre aux autres objets, comme le feu de camp qui éclaire le champ de bataille et dont « la flamme mont[e], sanglante » (Zola, 1976, p. 53), par un effet d'association avec l'horreur ambiante. L'adjectif « sanglant » déteint même sur la nature, comme le chante la fauvette du Calvaire : « Le sang colore la flamme, [...] le sang empourpre la fleur, le sang rougit la nue. Je me suis posée sur le sable, mes pattes étaient sanglantes; j'ai effleuré les branches du chêne, mes ailes étaient rouges. » (p. 61) Il se produit donc un phénomène de contamination sur le plan de la métonymie, dont le principe repose sur la contiguïté spatiale. Mais il est intéressant de noter que cette contamination s'étend également au niveau du langage et se manifeste dans le rapport homophonique qui existe entre « sang », « sanglant » et « sanglot ».

Ainsi, immédiatement après la mort d'Abel, la création entière est submergée par ce flot meurtrier : « La nature elle-même, frappée d'horreur, eut une longue convulsion. [...] Les aurores et les soleils couchants eurent de sanglants nuages; les eaux se précipitèrent avec d'éternels sanglots [...]. » (Zola, 1976,

p. 57) Comme on le voit, de « sanglant » à « sanglot », il n'y a qu'un pas, que Zola franchit assez fréquemment. Ce phénomène apparaît dès le début du conte avec la chanson de Gneuss qui, pourtant « joyeuse sur ses lèvres, sanglotait avec l'écho » (p. 53) que lui renvoie le silence et la terreur du champ de bataille. Plus tard, dans son cauchemar, « la mer épaisse montait, montait toujours; maintenant elle sanglotait autour de ses hanches » (p. 54); dans le récit de Flem, lorsque le Christ expire en poussant un grand cri, « la fauvette s'enfuit, emportée dans un sanglot » (p. 62). Dans l'étude qu'il a consacrée à la structure et à la signification des *Contes à Ninon*, André Bellatorre relève ainsi le glissement homophonique qui se fait de « sanglant » à « sanglot » et signale que Zola établit une association systématique entre ces deux mots dans le but de trouver un « équivalent formel » (1971, f. 57) à la mer de sang qui envahit et inonde son récit. Et il est évident que le terme « sanglot » présente une homologie parfaite avec le mot « sang », lorsqu'on considère leur juxtaposition à la lumière de l'analogie qui est établie entre le sang et les larmes dans cette description de l'abîme dans lequel se jettent les ruisseaux de sang provenant du monde entier : « Depuis le premier meurtre, chaque blessure a pleuré ses larmes dans ce gouffre, et les larmes y ont coulé si abondantes, que le gouffre s'est empli » (Zola, 1976, p. 59). Bellatorre fait remarquer par ailleurs que cette contagion observée au niveau du langage constitue en réalité « une métonymie déguisée, puisqu'elle est le signe d'une contiguïté spatiale, dont l'espace est celui du texte » (1971, f. 57).

Ce que Bellatorre ne signale pas (son étude se limitant aux *Contes à Ninon*), c'est que ce même rapprochement métonymique et homophonique se retrouve dans l'épisode du fratricide involontaire de *La Débâcle*, où Jean réalise qu'il vient

de tuer Maurice, son compagnon d'armes : « Ah! bon *sang*! cria Jean dans un *sanglot*, c'est ma faute! » (V, 910; je souligne). L'expression « bon sang », qui est manifestement le juron préféré de Jean, apparaît à maintes reprises dans *La Terre* et *La Débâcle*, mais c'est la première fois que Zola choisit de la rapprocher ainsi du mot « sanglot », et ce, à l'occasion de l'agonie particulièrement sanglante de Maurice, puisqu'il succombe à une hémorragie. Zola fait appel à la même image lacrymale dans *Le Docteur Pascal*, où le personnage éponyme, tout en dépouillant les dossiers de la famille, revient sur ce drame et décrit Jean comme « pleurant des larmes de sang » (V, 1014) à l'idée d'avoir tué son camarade qu'il aimait d'une tendresse fraternelle.

Tandis que Maurice gît sur son lit et que la vie achève de se retirer de son corps « dans un flot de sang » (V, 909), le soleil levant s'empourpre et le ciel se couvre de « petits nuages ensanglantés » (V, 886). La ville entière, violemment éclairée par les lueurs de l'incendie, se transforme en « une mer sanglante et sans fin » (V, 893), à l'exemple de l'aube du conte « Le Sang », qui se charge de nuages sanglants pour pleurer le meurtre d'Abel. La mort de Maurice est donc saluée par « [l']adieu rouge du soleil » (V, 909) qui se lève sur Paris en flammes. Lorsque Jean se tourne vers la fenêtre pour contempler cette désolation, « on aurait dit un soleil de sang, sur une mer sans borne » (V, 911). Mais la scène de la mort de Maurice, placée sous le signe du sang, s'avère particulièrement significative dans la mesure où elle révèle le caractère ambivalent du sang et met en évidence les valeurs paradoxales qui s'attachent à cette image. Car au milieu de ces ruines et de ces souffrances, au milieu des râles des mourants, Jean ne peut s'empêcher d'observer que « la vie grondait encore » (V, 911) et

que rien ne peut étouffer l'espoir d'une renaissance à partir des cendres de la vieille société détruite. Lorsque Henriette, la sœur de Maurice qui assiste à l'agonie de celui-ci, s'emporte en imprécations contre cette guerre odieuse et sa « folie du sang » (V, 903), Maurice proteste : « Non, non, ne maudis pas la guerre... Elle est bonne, elle fait son œuvre... » (V, 903), et dans ce cri, Zola exprime la conviction que toute destruction porte en elle les semences d'un renouveau et l'espoir d'une transformation de la société. Le sang est certes le symbole funeste de la mort, mais il renvoie également à une réalité diamétralement opposée par le biais de l'image d'une intervention médicale, comme le laisse entendre Maurice dans son délire à la fois fiévreux et prophétique : « C'est peut-être nécessaire, cette saignée. La guerre, c'est la vie qui ne peut pas être sans la mort. » (V, 903)

Le sang comme source de vie

Le concept selon lequel la mort et l'épanchement du sang sont nécessaires à l'émergence d'une vie nouvelle et meilleure constitue l'un des fils conducteurs des *Rougon-Macquart*, œuvre dans laquelle Zola brosse un tableau critique du Second Empire et où il cherche à montrer que la chute de ce régime détestable peut et doit amener une amélioration de la société. Nous constatons ainsi l'importance des thèmes, images et motifs de la guerre, du sang et de la charrue qui forment la trame du conte « Le Sang » et celle du roman *La Débâcle* et qui resurgissent dans *La Terre* et *Germinal*. Le récit de *La Fortune des Rougon* et, par conséquent, le cycle même des *Rougon-Macquart* s'ouvrent sur une description du cimetière Saint-Mittre, dont le sol gras

gorgé de cadavres lui donne une « fertilité formidable » (I, 6), confirmant la théorie qu'il faut de la mort pour faire de la vie, ou, pour le dire autrement, que la vie se nourrit de la mort et y puise sa force et son énergie : « la vie ardente des herbes et des arbres eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mittre; la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits » (I, 6). Cette complémentarité s'illustre parfaitement par la description contrastée que Zola donne de cette terre de décomposition et de prolifération : dans le chapitre I, il écrit en effet que le cimetière « suait la mort » (I, 6) et, quatre chapitres plus loin, qu'il « suait la vie » (I, 207). De même, *La Terre* se clôt sur un hymne à la terre nourricière, toujours féconde et inépuisable : « la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie » (IV, 811). Tout comme le cimetière Saint-Mittre, qui « rêvait [...] de boire le sang chaud de Silvère » (I, 312) et se recouvre chaque année d'une végétation abondante et drue, les champs de bléensemencés par Jean et arrosés du sang de Françoise font preuve d'une même obstination à perpétuer la race : « Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre. » (IV, 811) Le sang achève d'acquérir sa double dimension symbolique à travers le thème du labourage de la terre et devient une image ambivalente capable de représenter tant la vie que la mort. Zola n'écrivait-il pas déjà dans *La Fortune des Rougon* que « [l]e sang est un bon engrais » (I, 98)?

Ainsi, par l'intermédiaire du personnage de Jean, Zola exprime, à la fin de *La Terre*, la conviction que, aussi tragique que puisse être l'épanchement du sang, ce phénomène inévitable participe pleinement au cycle de la vie : « Il y avait aussi la douleur, le sang, les larmes, tout ce qu'on souffre et tout

ce qui révolte. [...] Seulement, est-ce qu'on sait? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. » (IV, 811)³ Zola établit ainsi une relation de réciprocité entre le sang et la terre, en faisant appel à l'un pour illustrer la valeur symbolique de l'autre. Car si le sang est présenté comme indispensable à la fertilisation de la terre, l'image de la terre, elle-même reprise dans *La Débâcle*, participe au processus d'épuration et de régénération, établissant une analogie entre l'action de défricher le champ et celle de saigner le corps. Lorsque Jean, désespéré par la mort de son ami, se tourne vers Paris éclairé par la lumière sanglante de l'aube annonciatrice d'une ère nouvelle, il compare la ville incendiée à un « champ retourné et purifié. Pour qu'il y poussât l'idylle d'un nouvel âge d'or » (V, 911). Après les débordements de l'Empire, le passage des Prussiens et le soulèvement des communards, « le champ ravagé était en friche » (V, 912) : puisqu'on a fait table rase du passé, il ne reste plus qu'à cultiver la terre meurtrie pour faire renaître la nation de ses cendres. Et c'est bien pour cette raison qu'à la fin de ce roman, Jean quitte son métier de soldat et redevient laboureur, pour aller rebâtir une France saignée à blanc, mais aussi soignée de ses maux.

L'image de la terre abreuvée de sang et agitée par la fièvre de la germination est une métaphore également exploitée à des fins politiques et sociales dans *Germinal*. Malgré l'échec du mouvement de résistance des travailleurs en grève, le sang

³ Le lien explicite qui est établi dans ce passage (à deux reprises) entre le sang et les larmes évoque également le rapport que l'on a observé plus haut entre « sang » et « sanglot ».

versé lors de la confrontation meurtrière avec les soldats ainsi que les morts engloutis par la mine sèment les graines du soulèvement général qui animera les générations futures. « Du sang nouveau ferait la société nouvelle » (III, 1589), songe Étienne en s'éloignant sur la route dans la dernière scène du récit, et cette certitude affermit « sa foi absolue à une révolution prochaine, la vraie, celle des travailleurs, dont l'incendie embraserait la fin du siècle de cette pourpre de soleil levant, qu'il regardait saigner au ciel » (III, 1589). Cet espoir d'un avenir meilleur symbolisé par un soleil levant d'une couleur rouge sang est évidemment à rapprocher de l'aube tout aussi sanglante de *La Débâcle*, qui annonce l'avènement d'une ère nouvelle. Et Étienne d'en conclure que rien ne pourra empêcher cette terre qui grouille des semences de la révolution imminente d'engendrer la vie, capable de surmonter l'échec et de triompher de la tyrannie.

La saignée, moyen d'éradication du mal

Dans *Germinal*, Étienne se console à la pensée que l'écrasement de la révolte ouvrière aura tout de même contribué à bouleverser l'ordre établi, car les mineurs ne seront pas les seuls à subir les conséquences de cette défaite : « le sang de l'empire lui aussi coulerait par cette blessure inguérissable » (III, 1589-1590). Le sang de l'Empire continue effectivement de couler à flots dans *La Débâcle*, car tout le roman saigne des blessures historiques et personnelles infligées par la désastreuse campagne militaire de 1870 et les terribles événements de la Commune.

On se rappelle que, dans les dernières pages de *La Débâcle*, le personnage de Maurice comparait la guerre à une « saignée » nécessaire à la guérison d'une société corrompue. Dans ce même roman, la saignée est en effet assimilée à deux reprises à l'image de l'amputation d'un membre malade et à l'idée de l'éradication d'un fléau nuisible au bonheur national ou personnel. Ce rapprochement s'annonce d'abord au milieu de la confusion et du désordre qui règnent au lendemain de la débâcle, lorsque les Français considèrent avec stupeur la présence insupportable des troupes prussiennes victorieuses sur leur territoire. Pendant l'évacuation des soldats vaincus, Maurice s'indigne à la vue d'un officier prussien qui, abusant de sa connaissance du français, en profite pour injurier et harceler les prisonniers dans leur langue. « Oh! répétait rageusement Maurice, le tenir, celui-là, et lui tirer tout son sang, goutte à goutte! » (V, 779) Ce souhait se réalisera plus tard indirectement par l'assassinat de Goliath, l'espion prussien revenu à Remilly pour reprendre possession de Silvine et réclamer son fils Charlot. Avec la complicité de la jeune femme, il sera pris au piège, ligoté, bâillonné, puis effectivement « saign[é] comme un cochon » (V, 833) par les francs-tireurs du bois de Dieulet. « Tout de suite, de la carotide tranchée, le sang se mit à couler dans le baquet, avec un petit bruit de fontaine. [...] On ne put suivre l'agonie que sur le visage, sur ce masque labouré par l'épouvante, d'où le sang se retirait goutte à goutte [...]. » (V, 834)

Silvine, qui porte le deuil d'Honoré, son véritable amour, est encore torturée par les conséquences de son égarement passager, et elle considère la mort du Prussien comme « une délivrance » (V, 833). Il est révélateur de noter qu'elle espère « effacer la paternité en supprimant le père » (V, 828) et qu'elle

se plaît à croire, en exécutant ce meurtre particulièrement sanglant, qu'elle procède ainsi à l'amputation d'un mal qui non seulement la ronge de l'intérieur mais la menace également de l'extérieur. En effet, elle entretient dans son cœur « la joie sauvage de se dire qu'elle en sortirait comme *amputée* de sa faute » (V, 828; je souligne). La présence de Charlot, spectateur inconscient de cette scène, ajoute à l'horreur de la scène. Lorsque Jean Macquart, témoin de ce drame familial, comprend que le petit garçon a assisté sans le vouloir à l'égorgement de son père qu'il connaît à peine, il déplore la barbarie de la guerre qui cause de telles abominations, et il suggère que le sang du père, répandu dans la haine de l'ennemi, ira féconder les graines de la discorde et alimenter le cycle infernal de la vengeance pour entraîner finalement une nouvelle vague de massacre fratricide. Cette funeste prédiction – qui fait par ailleurs écho au violent désir de Silvine de voir son fils déjà grand, « avec un fusil, leur trouant la peau à tous, là-bas » (V, 827) –, est articulée selon une isotopie de l'ensemencement qui vient confirmer une fois de plus le rapport de complémentarité qui existe entre le sang et la terre : « le fils éclaboussé par le sang du père, perpétuant la querelle des races, grandissant plus tard dans l'exécration de cette famille paternelle, qu'il irait peut-être un jour exterminer! Des semences scélérates pour d'effroyables moissons! » (V, 835)

L'élimination de Goliath résout symboliquement le problème de l'ennemi étranger qui, avec l'arrogance propre au conquérant, menaçait la sécurité de la France. Reste qu'au lendemain de la guerre franco-prussienne, un autre ennemi, intérieur celui-là, met en péril la stabilité de la nation, puisque l'insurrection des communards dresse des Français contre d'autres Français et déclenche « la plus effroyable des guerres

civiles noyée sous le sang » (V, 911). La « folie du sang qui avait germé sur les champs de défaite de Sedan et de Metz » (V, 903) n'épargne personne, pas même Maurice, à qui Jean était lié par un profond sentiment fraternel. La relation de fraternité qui unit Jean et Maurice se situe elle-même à deux niveaux, car non seulement ces deux personnages sont liés par l'amitié, mais par leur contraste, ils représentent les deux facettes du peuple français emporté dans la tourmente de la guerre civile : Jean, le paysan sage et pondéré, et Maurice, l'intellectuel nerveux et exalté, personnifient en effet deux classes sociales différentes et deux factions politiques opposées qui s'affrontent des deux côtés des barricades. Le geste meurtrier de Jean et la mort sanglante de Maurice qui en résulte participent tous les deux d'un programme, celui d'une *amputation* inévitable et nécessaire à la tranquillité du pays. Maurice, « le fils détraqué de la bourgeoisie » (V, 1014) devenu le communard enragé, déclare explicitement à Jean : « c'est moi qui suis le membre gâté que tu as abattu » (V, 907), c'est-à-dire un membre corrompu et dangereux pour la survie et l'épanouissement de la nouvelle société qui s'annonce. Sur son lit de mort, Maurice comprend qu'il expie son fanatisme politique et que sa disparition ainsi que l'annihilation de ses semblables sont indispensables à la reconstruction et à l'inauguration d'un nouveau chapitre dans l'histoire de la France. « Mon vieux Jean, tu es le simple et le solide... Va, va! prends la pioche, prends la truelle! et retourne le champ, et rebâtis la maison!... Moi, tu as bien fait de m'abattre, puisque j'étais l'ulcère collé à tes os! » (V, 907) Il apparaît clairement que la mission de retrancher ce membre malade à l'influence néfaste devait fatalement revenir à Jean, le personnage prudent, réfléchi et équilibré :

C'était la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui était restée le plus près de la terre, qui supprimait la partie folle, exaspérée, gâtée par l'Empire, détraquée de rêveries et de jouissances; et il lui avait ainsi fallu couper dans sa chair même, avec un arrachement de tout l'être, sans trop savoir ce qu'elle faisait. (V, 907)

Cet arrachement, cette amputation par la saignée s'impose comme inéluctable au moment où la nation s'apprête à renaître, affranchie du joug du Second Empire, page honteuse de son histoire, et délivrée de la Commune, épisode infâme d'égarement fratricide. Si elle est douloureuse, cette opération d'ordre politique et moral se veut également salutaire et bienfaisante.

Le sang de la dégénérescence et de la rédemption

Ainsi, à travers le mélange du sang et de la sève, de l'abomination et du salut, de la tragédie sanglante et de l'espoir rougeoyant, Zola exprime l'idée que le sang peut être à la fois trace du crime et source de vie, emblème de mort et flux régénérateur, signe de déchirement et de délivrance. Reste la question du sang versé sur la croix, telle que traitée dans le conte, que Zola développe à sa façon dans son œuvre romanesque. Déjà, dans la description des conséquences de la Commune, Zola a recours à une métaphore religieuse pour assimiler le sacrifice payé par la nation à l'holocauste divin : « le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l'abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. Désormais, le calvaire était monté jusqu'à la plus terrifiante des agonies, la nation crucifiée expiait ses fautes et allait renaître. » (V, 907) La pénible épreuve endurée par le peuple français est

tirée de son état matériel et temporel pour être élevée à un niveau spirituel et placée au même rang que le chemin de croix et le martyr du Christ. Tout comme l'immolation de celui-ci sur la croix était indispensable pour assurer le salut de l'humanité, Zola avance l'idée que le renouveau du pays devait obligatoirement passer par la souffrance d'une Passion sanglante et laïque.

Dans le conte, l'agonie du Christ avait été présentée comme inutile, pour la bonne raison qu'un monde corrompu et sanguinaire était incapable d'apprécier la valeur du sacrifice divin. « Le sang du juste avait coulé dans les veines du vieux monde, sans lui rendre l'innocence de sa jeunesse. » (Zola, 1976, p. 62) Le « vieux monde », c'est bien là que résidait le problème; et pour Zola qui retrace dans *Les Rougon-Macquart* l'histoire de l'Empire et de sa chute, l'heure est venue de faire intervenir dans le récit un nouveau messie qui puisse apporter le salut à une humanité assoiffée de justice. C'est pourquoi, au moment où se clôt cette œuvre monumentale, l'enfant de Clotilde et du docteur Pascal est porteur de tous les espoirs, et sa naissance est entourée de tous les signes bibliques qui accompagnent l'avènement d'un sauveur. « L'enfant était venu, le rédempteur peut-être. Les cloches avaient sonné, les rois mages s'étaient mis en route, suivis des populations, de toute la nature en fête, souriant au petit dans ses langes. » (V, 1218) Sa mère, telle une nouvelle madone en adoration devant le divin enfant, se surprend à rêver d'avenir :

C'était une prière, une invocation. À l'enfant inconnu, comme au dieu inconnu! À l'enfant qui allait être demain, au génie qui naissait peut-être, au messie que le prochain siècle attendait, qui tirerait les peuples de leur doute et de leur souffrance!

Puisque la nation était à refaire, celui-ci ne venait-il pas pour cette besogne? (V, 1219)

L'apparition d'une telle figure messianique – aussi profane soit-elle – est indissociable de l'image du sang : c'est pourquoi la venue de ce sauveur potentiel coïncide avec la disparition simultanée de tante Dide et du jeune Charles Saccard. Ces deux personnages, reflets l'un de l'autre, sont le point de départ et l'aboutissement d'une race pervertie et anémiée, à l'image même du Second Empire affaibli par ses excès. Le jeune garçon, d'une grâce frêle et de constitution délicate, est effectivement décrit en termes royaux et comparé à un « petit dauphin efféminé d'une antique race déchue » (V, 965), à la tête auréolée d'une « royale chevelure blonde » (V, 1104), « pareil à un de ces petits rois exsangues qui finissent une race » (V, 965), ce qui fait de lui la figure emblématique de l'Ancien Régime et de ses dynasties royales ou impériales. Détail significatif, il est atteint d'hémophilie, et un jour qu'il s'endort auprès de tante Dide, il commence à saigner du nez et finit par mourir sans bruit en se vidant de tout son sang, « dans l'usure lâche de la dégénérescence » (V, 1102-1103). À travers ce phénomène que Michel Butor appelle « l'épuisement du sang » (1967) de la famille Rougon-Macquart, le jeune Charles est présenté comme la victime expiatoire porteuse du lourd héritage familial. Sa disparition provoque la mort de tante Dide, continuellement « éclaboussée » de sang, et dont le destin aura été d'attendre ce dénouement fatal, ce troisième choc moral qui l'achève : « du sang l'éclaboussait, ce sang appauvri de sa race qu'elle venait de voir couler si longuement, et était par terre, tandis que le royal enfant blanc, les veines et le cœur vides, dormait » (V, 1105).

La mort par hémorragie de cet enfant d'apparence éthérée, voire céleste – non seulement il est « divinement beau » (V, 1104), mais sa « beauté d'ange » (V, 1102) s'accompagne d'un « air divinement calme de chérubin » (V, 1103) –, suggère la possibilité d'une lecture christique de cet épisode. Ce n'est nullement un hasard si la vue du spectacle navrant qu'offre cette mort tragique ravive chez Clotilde des sentiments profondément religieux : « [s]es croyances de catholique fervente venaient de se réveiller, dans cette chambre de sang » (V, 1106), ce qui la pousse à s'agenouiller spontanément et à se recueillir dans la prière. Cependant, la constitution chétive et la langueur de Charles contrastent vivement avec la robustesse et la vigueur de l'enfant du docteur Pascal. Le nom même de Pascal, avec ses connotations chrétiennes qui renvoient à Pâques, évoque l'idée de résurrection et du passage de la mort à une vie nouvelle. Pour emprunter l'expression de Clélia Anfray, « le docteur Pascal incarne [...] cette espérance, cette renaissance après la débâcle de Sedan. Son nom est la promesse d'une résurrection, celle de la République » (Anfray, 2010, p. 179). Le docteur Pascal est d'ailleurs présenté dès le début comme un personnage christique, puisque ses patients reconnaissants réservent toujours à leur médecin un accueil enthousiaste, « comme au sauveur, au messie attendu » (V, 956). Son érudition et son pouvoir de guérison inspirent chez ses malades une vive admiration et une ferveur quasi religieuse, ce qui fait de lui le père tout désigné du prochain rédempteur de l'humanité : « Il pouvait donc tout, il était donc le bon Dieu, qu'il ressuscitait les morts ! » (V, 956) Le sang de cet enfant n'est donc plus le sang de l'iniquité familiale et de l'expiation, mais bien celui de la rédemption, et Zola laisse entendre qu'il ne sera pas versé en

vain : « À quelle cause donnerait-il son sang, lorsqu'il serait un homme, fort de tout ce lait qu'il aurait bu? » (V, 1220) Tandis que le dernier rejeton d'une race usée expire dans une mare de sang, le jeune bourgeon d'un autre rameau de l'arbre généalogique se prépare à donner son sang à une noble cause. Et le dernier volume du cycle des *Rougon-Macquart* s'achève sur l'image de cet enfant qui lève son petit bras en l'air, « tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie » (V, 1220), telle la réincarnation de Miette (Duchet, 2002, p. 47), la jeune fille de *La Fortune des Rougon* qui était morte en portant le drapeau des insurgés, vêtue de son manteau de pourpre et drapée de sa « bannière sanglante » (I, 35).

Écrire avec son sang

Grâce à cette figure messianique républicaine qui fait opposition à l'épisode de la crucifixion du conte, le sang acquiert une dimension symbolique supplémentaire dans la pensée de Zola, car il participe à l'élaboration d'une métaphore qui se situe au cœur même de sa vocation d'écrivain et de ce qu'il considère comme sa mission de prophète des temps modernes. En 1880, Zola écrit pour *Le Figaro* un article qui s'intitule précisément « L'encre et le sang », où il fait l'éloge des intellectuels tout en condamnant le soldat et le politicien. Dans cette critique mordante des soi-disant hommes d'action qui méprisent les écrivains sous prétexte qu'ils manquent de caractère et d'audace, Zola s'en prend avec virulence aux hommes politiques qui, par ambition et égoïsme, se souillent les mains du sang du peuple; il leur oppose ensuite les écrivains qui se tachent les doigts d'encre pour dénoncer ces brutalités et

ces abus dans des satires, des pamphlets et des romans. À une époque où les conflits intellectuels s'étalent dans les journaux et où les luttes idéologiques se règlent par des accusations d'atteinte aux bonnes mœurs ou même par des procès pour diffamation, ce n'est plus du sang que l'homme de lettres devra verser pour la bonne cause, mais de l'encre. Aux yeux de l'intellectuel qui se refuse à employer la violence pour arriver à ses fins, l'encre se substitue au sang, car c'est « l'encre qui féconde, c'est elle qui est la grande force de la civilisation. Pas une idée n'a poussé sans être arrosée d'encre » (Zola, 1989, p. 177).

Outre le pouvoir de fécondation – réelle ou métaphorique – que possèdent ces deux liquides, il faut se rappeler que le sang est « très souvent lié au passé et à la mémoire » (Coste, 2002, p. 64) : de la même façon que le sang constitue l'empreinte du crime ou l'emblème du sacrifice et sert à en perpétuer le souvenir, l'encre et l'écriture fixent la pensée et se font les témoins de l'Histoire. L'écrivain, tel un guerrier du siècle nouveau, brandit sa plume comme il le ferait d'une épée, afin de dénoncer la perfidie des puissants et parler au nom de l'humanité opprimée. « Ce n'est plus un messie, c'est la Vérité, qu'attendent les nations modernes. Et les nouveaux prophètes qui en annoncent la venue ne donnent plus leur sang, dont nous n'avons que faire; les nouveaux prophètes, savants et écrivains, donnent leur encre qui féconde notre intelligence. » (Zola, 1989, p. 184) En somme, dans le combat politique et moral qu'il mène contre l'injustice, Zola fait de son écriture une mission héroïque et une fonction sacrée, et l'on devine dans ce texte sur le triomphe de l'intelligence toute l'exaltation de ce romancier qui, dix-huit ans plus tard, s'engagera dans la plus retentissante

bataille idéologique de sa vie⁴ : « Je voudrais lui sacrifier le corps [...]. Je lui ai donné toute ma vie, j'en ai vécu et j'en mourrai. » (p. 183) Le sang devient – par l'intermédiaire de l'encre, son substitut – « l'arme de l'intelligence [qui] fait œuvre de vérité » (p. 178). Pour celui qui écrira plus tard, dans une célèbre lettre accusatrice, « La vérité est en marche et rien ne l'arrêtera », le sang représente tant la source de la créativité littéraire que l'énergie d'où il puise le courage de sa conviction personnelle.

Bibliographie

ANFRAY, Clélia. (2010), *Zola biblique : la Bible dans les Rougon-Macquart*, Paris, Éditions du Cerf.

BELLATORRE, André. (1971), *Structure et signification des Contes à Ninon d'Émile Zola*, mémoire de maîtrise, Université de Provence, cité par Henri Mitterand dans les notes de Émile Zola (1976), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

BUTOR, Michel. (1967), «Au feu des pages », discours prononcé à Médan le 1^{er} octobre 1967, <http://www.ezola.fr/Medan/medan_butor.pdf>.

COSTE, Claude. (2002), « Le sang dans *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly », *Tangence*, n° 70, p. 53-65.

DUCHET, Claude. (2002), « Zola rouge sang », *Magazine littéraire*, n° 413, octobre, p. 45-47.

HEMMINGS, F. W. J. (1963), « Les sources d'inspiration de Zola conteur », *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, p. 29-45.

⁴ C'est en 1898, alors qu'il est au faite de sa renommée, qu'Émile Zola s'engage dans l'affaire Dreyfus.

- ZOLA, Émile. (1989 [1880]), « L'encre et le sang », dans *L'Encre et le sang : littérature et politique*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », p. 173-184.
- . (1976 [1864]), « Le Sang », dans *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 52-62.
- . (1967 [1892]), *La Débâcle*, dans *Œuvres complètes* (vol. V), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 399-912.
- . (1967 [1893]), *Le Docteur Pascal*, dans *Œuvres complètes* (vol. V), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 913-1220.
- . (1960 [1871]), *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes* (vol. I), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1-315.
- . (1964 [1885]), *Germinal*, dans *Œuvres complètes* (vol. III), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1131-1591.
- . (1966 [1887]), *La Terre*, dans *Œuvres complètes* (vol. IV), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 365-811.

Résumé

« Le Sang » fait partie des *Contes à Ninon* (1864), premier livre publié par Émile Zola. Porteur d'une morale antimilitariste, ce conte exploite la figuration littérale et métaphorique du sang et de la mort pour poser un problème que l'auteur tentera plus tard de résoudre dans *Les Rougon-Macquart*. Telle une ébauche symbolique et en bien des points préfigurative de l'œuvre à venir, « Le Sang » aborde le thème du fratricide, montre l'image cruelle d'une humanité sanguinaire, témoigne des atrocités de

la guerre et évoque la nécessité d'un renouvellement de la société. Ce conte se clôt toutefois sur la même note d'espoir que *La Débâcle*. Nous verrons ainsi que, chez Zola, le symbole fortement ambivalent du sang participe à l'élaboration d'une métaphore qui se situe au cœur même de sa vocation d'écrivain et de sa mission de prophète des temps modernes.

Abstract

"Le Sang" ("Blood") is one of the short stories in *Contes à Ninon* (*Stories for Ninon*, 1864), Émile Zola's first published book. As the vehicle of an anti-war message, this short story uses the literal and metaphorical representation of blood and death in order to raise an issue that the author will attempt to resolve later in *Les Rougon-Macquart*. Like a symbolic outline that foreshadows Zola's later works, "Blood" addresses the theme of fratricide, reveals the cruel sight of a bloodthirsty mankind, describes the atrocities of war, and raises the necessity for a renewal of society. However, the novella concludes on the same note of hope as *La Débâcle* (*The Downfall*). Our analysis shows that, in Zola's work, the ambivalent symbol of blood contributes to the creation of a metaphor that lies at the very core of his vocation as a writer and of his mission as a modern-day prophet.

Rouge violent et noir mortel dans les romans pour adolescents de Guillaume Guéraud : une écriture sans contrainte

Valérie Alfvén

Université de Stockholm

Les propos de *Livres Hebdo* en 2006 à propos de Guillaume Guéraud et de son livre *Je mourrai pas gibier*, alors fraîchement paru aux éditions du Rouergue, donnent le ton : « Animées d'une rage insolente, sans graisse sentimentale, carburant à l'émotion forte, les histoires de cet écrivain de 34 ans, dit "pour la jeunesse", [...] brillent d'une noire fureur. » On le voit, Guéraud fait partie de ces auteurs qui posent problème en littérature jeunesse. La crudité du langage, la noirceur de la

société dépeinte, la violence décrite sont pour certains excessives. En quelque sorte, les livres de Guillaume Guéraud dépassent les contraintes habituelles de la littérature jeunesse par la violence affichée et défient l'idylle¹ en écrivant des fins parfois malheureuses ou en tout cas sans espoir. Ses romans mêlés de rouge (violence) et de noir (mort / absurde) brisent un « horizon d'attente² » et se confrontent à une *doxa* littéraire qui s'appuie sur la loi française de juillet 1949. Cette loi relative aux publications pour la jeunesse insiste sur l'importance de la « non-démoralisation » du jeune³. Mais peut-on déclarer que les romans de Guéraud « démoralisent » le lecteur adolescent en l'incitant à la débauche? Quelle place est faite au rouge –

¹ Idylle : nous faisons référence à la définition de Bakhtine, qui renvoie aux stéréotypes heureux et idéalisant de l'idylle dans les relations amoureuses ou à travers l'idylle de la patrie par exemple. Sans idylle, le lecteur assiste à une « déshumanisation » et à une « négation de tous les principes moraux [...] une désagrégation [...] de toutes les relations humaines d'autrefois : amour, famille, amitié, etc. L'homme positif du monde idyllique devient comique, pitoyable et superflu » (1975, p. 376).

² L'horizon d'attente, tel que Jauss (1978) le conçoit constitue chez le lecteur, le récepteur du texte, un ensemble d'attentes et de règles qu'il a construit par ses lectures antérieures. Cependant, nous ajoutons que, dans le contexte de la littérature jeunesse, cet horizon d'attente se double souvent d'une fonction morale. La littérature jeunesse a une fonction didactique qui influence l'horizon d'attente du lecteur et ce dernier s'attend à retrouver dans le texte ces valeurs morales et didactiques.

³ Article 2 de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, modifié par la loi du 9 juillet 2010 : « Les publications visées à l'article 1^{er} ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés de crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques ou sexistes. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. »

violence sanguinaire – et au noir – mort des héros – dans ces récits? Quelles sont les motivations de l’auteur? Quels problèmes ces romans peuvent-ils poser étant donné le public adolescent auquel ils sont destinés et le chemin parcouru à travers différents prescripteurs (éditeurs, parents, bibliothécaires, enseignants, libraires, critiques) avant de l’atteindre?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous pencherons sur trois romans guéraudiens parus successivement aux éditions du Rouergue en 2006, 2007 et 2009. Y être édité au début des années 2000 n’est pas anodin. En effet, cette maison d’édition a délibérément choisi de ne pas apposer la mention référant à la loi de juillet 1949 sur la protection des publications pour la jeunesse. Ce faisant, elle conserve une plus grande liberté d’action et peut alors se permettre de publier des textes réduisant les contraintes d’écriture liées à des sujets dits sensibles, voire tabous. Par ce biais, l’éditeur est également en mesure de protéger son auteur d’éventuelles poursuites judiciaires et de réduire le risque d’autocensure.

Trois romans rouges et noirs

Je mourrai pas gibier paraît en 2006. Ce roman a été distingué dans la catégorie « Romans adolescents » par le Prix Sorcières 2007. Il a même donné suite à une adaptation scénique (Boulogne-sur-mer, 2009) puis à une version en bande dessinée (Alfred, éditions Delcourt, coll. « Mirages », 2009) qui reçut en 2011 le « prix littéraire des lycéens et apprentis de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur ». Classé comme un roman à lire à partir de 13-14 ans, il raconte l’histoire de Martial, un adolescent qui vient d’un petit village nommé Mortagne. Ce

village est scindé en deux clans rivaux qui se font la guerre, ceux qui travaillent dans les vignes et ceux qui travaillent à la scierie. Cette scission met en lumière un village où se mêlent alcoolisme, brutalités et patriarcat. Martial a préféré s'éloigner de cette violence sociale sous-jacente en s'engageant dans la voie de la mécanique et en choisissant de vivre au pensionnat en semaine et à Mortagne le week-end. Le week-end, il fréquente de temps en temps le simplet du village, surnommé le « pleu-pleu », sur lequel la violence de son frère aîné Arnaud et de Frédo, l'ami de ce dernier, se déchaîne. Le personnage du « pleu-pleu » devient ainsi le prototype de la *victime émissaire* qu'évoque René Girard (1972) : par sa faiblesse et sa différence, il est extérieur au groupe, ce qui lui confère une fonction « sacrificable ». Martial retrouve un matin le « pleu-pleu » sur le sol de sa maison littéralement massacré. Sans doute révolté ou abasourdi par la violence qui l'entoure et la brutalité des siens (le lecteur ne peut qu'émettre des suppositions), il se résout à emprunter la carabine de son père, le jour du mariage de son frère, pour violemment massacrer sa famille. Il finit par se défenestrer, sans pour autant réussir son suicide.

La Brigade de l'œil paraît en 2007. Avec ce polar futuriste, Guéraud ne désarme pas. En 2037, Rush Island est sous la dictature de l'impératrice Harmony et de la loi Bradbury qui interdit depuis vingt ans toute image sur le territoire. La brigade de l'œil, une unité dépendant du ministère de la Sécurité chargée de la répression, détruit toutes les images et brûle les yeux des délinquants, sans procès. À Rush Island, 15 % de la population est aveugle. Kao, le jeune héros de 15 ans, fait un trafic d'images illégales et risque gros à chaque fois. Il entre dans la résistance et trouve un jour une réserve oubliée de vieux films, les derniers qui existent. Kao et son équipe de

résistants sont alors traqués par la brigade de l'œil qui les retrouve et les extermine. L'allusion au roman de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* n'a pas échappé au lecteur et l'écriture de Guéraud se fait ici clairement cinématographique.

Avec *Déroute sauvage*, livre sanglant paru en 2009, nous progressons dans le degré de violence. Cette déroute est l'histoire de jeunes lycéens partis en voyage scolaire. Sur la route du retour, leur bus a un accident. Quelques élèves survivent mais ils vont être atrocement massacrés au fur et à mesure par trois êtres ultraviolents, à la limite du surnaturel et assoiffés de sang. Au lecteur d'imaginer à la fin si les deux élèves restants vont survivre à l'inhumanité dont ils ont été témoins.

Ce résumé des trois récits nous montre que la violence constitue un motif guéraudien fondateur, qui s'étend d'ailleurs à l'ensemble de son œuvre. Sur la trentaine de romans édités à ce jour, seuls deux livres connaissent une fin heureuse : *La Fille la plus belle de la planète* et une œuvre de commande d'obédience largement autobiographique, *Sans la télé*.

Motivations de l'auteur

Pour quelle/s raison/s la violence joue-t-elle un rôle central chez Guéraud? Pourquoi devient-elle moteur de l'action? S'interroger sur les motivations de l'auteur, c'est partir à la recherche d'une éventuelle autocensure que l'on rencontre très régulièrement chez les auteurs pour la jeunesse mais aussi se confronter à la question de la responsabilité d'un auteur face à son jeune lecteur⁴. Comme nous l'avons déjà souligné, la France

⁴ Voir à ce sujet Collectif (2009).

est un pays doté d'un appareil juridique (loi de juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse⁵) qui potentiellement lui permet de condamner un auteur jeunesse pour « démoralisation ». Le rôle joué par la Commission de surveillance et par cette loi rend possible un certain contrôle sur la littérature jeunesse. Il est alors souvent difficile pour un auteur jeunesse de ne pas s'autocensurer dès l'écriture même du texte afin de se garantir une place au sein du champ de la littérature jeunesse sans créer de vagues. Guéraud, lui, se fait d'emblée reconnaître comme un auteur jeunesse de qualité mais aussi très dérangeant, à l'écriture souvent qualifiée de « coup de poing » ou encore qui « ne retient pas ses coups ». Ses romans « ne laissent pas indifférents » : le sang y gicle de toute part et la mort, qui est toujours violente et souvent gratuite, fait partie intégrante de la vie de ses héros. Beaucoup critiqué, et de façon parfois hostile, par les prescripteurs émus par la violence de l'histoire et du ton, Guéraud est pourtant un auteur qui a trouvé son public et semble bien rejoindre les attentes de ce lectorat adolescent, pour qui l'image fait partie du quotidien. Notre auteur ne cache d'ailleurs pas son amour du septième art, pas plus qu'il ne tait l'influence évidente du cinéma sur son écriture. Il écrit, ou plutôt décrit, les scènes comme si lui-même avait l'œil derrière la caméra, par petits tableaux en phrases très courtes, phénomène relevé par un critique de *Télérama* à la parution de *La Brigade de l'œil* : « ce roman très sombre [...] est un hymne au cinéma aussi bien qu'à la littérature » (Abescat, 2007). Pour *Je mourrai pas gibier*, Guéraud explique qu'il s'est inspiré du film (ultraviolent) de Sam Peckinpah, *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969).

⁵ Pour plus d'information sur cette loi, voir Crépin et Crétois (2003).

L'auteur se laisse guider par ses propres goûts et envies sans se contraindre. Dans un entretien, il exprime clairement qu'il ne souhaite pas se censurer : « Quand j'écris, je ne me pose pas la question du lecteur et de son âge. Je mets en scène des personnages, et ce que je dois faire, c'est les mener au bout d'une histoire. » (Éditions du Rouergue, p. 8) Avec *Je mourrai pas gibier*, il avait tout simplement envie, gratuitement, de raconter une fusillade : « parce que c'est beau, une fusillade⁶ ». Les motivations de l'auteur sont donc purement personnelles et Guéraud ne s'attache pas une éventuelle responsabilité vis-à-vis de son public. Sa volonté est que ses livres et ses personnages « collent aux ados » et il conclut que « les scènes de violence donnent beaucoup de force à un livre » (*ibid.*). À partir du moment où la volonté de se dégager de toute contrainte autocensurante est affirmée, il peut laisser libre cours à l'écriture du rouge dans ses romans.

La violence sous le signe du rouge

Daniel Delbrassine constate que « [la] représentation de la violence dans le roman adressé aux adolescents a manifesté récemment une audace qui n'a plus rien à envier aux textes les plus durs de la littérature générale » (2006, p. 315). Guéraud ose donc et va plus loin dans l'audace que beaucoup de ses contemporains. Motifs omniprésents de ses textes, le rouge et la violence qu'il symbolise structurent la narration et l'écriture : phrases courtes, oralité. Dans ces trois romans, la violence est

⁶ Réponse à une question posée à l'auteur à Paris en janvier 2012 lors d'un stage sur la « violence dans les livres de jeunesse » organisé par l'association de formation des bibliothécaires Lecture jeunesse.

souvent « gratuite » : elle revêt un caractère imprévisible et ne semble pas a priori motivée par une raison particulière. Nous avons vu que, dans *Je mourrai pas gibier*, Martial se déchaîne à la suite de la découverte du corps massacré du pleu-pleu, mais s'il s'agit bien d'un élément déclencheur, le lecteur comprend que ce n'est pas uniquement cette découverte qui l'a poussé à la violence. Ce n'était pas la première fois qu'il découvrait le simplet victime de la violence de son frère. Martial massacre donc sa famille sans que le lecteur ne puisse expliquer exactement pourquoi. Avec le recul, le lecteur peut supposer que c'est un ensemble d'éléments combinés qui ont poussé Martial à l'acte : le protagoniste-narrateur évolue dans un contexte social et un milieu familial ultraviolents. La chasse est un *modus vivendi* et elle contribue à donner un aspect menaçant aux bagarres entre villageois. Le frère de Martial va régulièrement, avec l'un de ses amis, tabasser le « pleu-pleu » du village par pure méchanceté ou simple défoulement après une soirée arrosée ou une frustration. Pour autant, comme le montre cet extrait du premier chapitre, l'éventuelle culpabilité des personnages ne fait pas partie du tableau, même pour Martial qui vient d'abattre la plupart des membres de sa famille :

Je ne peux plus faire de mal à personne, maintenant. Même pas à moi. Ils m'ont ôté mes lacets et ma ceinture.

Ils ne tiennent pas à ce que je me foute en l'air. Mais, n'importe comment, il y a toujours un moyen. Le plus pratique aurait été avec le fusil que j'ai utilisé pour dégommer tout le monde. J'avais d'ailleurs prévu de conserver deux cartouches pour ma pomme. Sauf que, j'ai dû me laisser emporter par l'euphorie, je les ai toutes tirées. (Guéraud, 2006, p. 6)

La violence, dans ces trois romans, est principalement physique et s'accorde bien à la langue crue de Guéraud. Sa

présence sémantique se déploie en permanence tout au long de la trame narrative et de manière ostentatoire. Prenons par exemple la présence du sang, explicite ou suggérée métaphoriquement comme dans cet extrait :

La tête de Frédo a fini par basculer sur la droite, libérant la pelle coincée dans les chairs de son cou, ouvrant une plaie béante par laquelle des geysers de sang se sont mis à fuser de sa carotide. Il s'est écroulé par terre alors que son sang continuait d'asperger le mur et ma sœur a commencé à hurler. Un marteau traînait sur l'établi.

Les cris de ma sœur me vrillaient les tympans alors je me suis emparé du marteau et je l'ai abattu sur sa bouche jusqu'à ce qu'elle se taise. (Guéraud, 2006, p. 55-56)

La suggestion de la violence passe par la présence des armes (dans les trois romans), qui inscrivent la violence dans le réel et renvoient parallèlement aux meilleurs films d'horreur : fusil, gigantesque maillet, serpes, poignards, pelle, marteau, machettes (plus ou moins rouillées), couteaux, chalumeaux, jusqu'aux armes de fantasy comme les *galiscopes* (lunettes qui forcent les brigadiers de l'œil à garder les yeux ouverts), ou les *pyroculis* (appareils pour brûler les yeux), ne sont que quelques exemples d'une longue liste. Comme nous allons le voir, ces armes participent d'une thématique et d'une esthétique du démantèlement.

Thématique et esthétique du démantèlement

Démantèlement des corps d'abord. Dans *Déroute sauvage*, le plus extrême des trois romans, il n'est plus possible de compter les plaies béantes, les ventres explosés ou empalés, les troncs dépecés, les poumons éclatés ou les estomacs perforés. Guéraud use du rouge jusqu'au grotesque; il jouit d'un macabre excessif

dans la représentation rouge, faisant alors déraper la mort vers l'humour noir. La répulsion créée permet alors, étonnamment peut-être, une dédramatisation de la violence sordide. La plupart des passagers ont été « écrasés-découpés-concassés » (p. 39) et le tout baigne, selon la logique du genre, dans des mares de sang, comme dans ce court extrait :

Seul Marc vit nettement le crâne de Claire éclater. Mais même lui ne comprit pas. [...] Malgré les fragments de cervelle et les esquilles qui se dispersèrent. Malgré le sang qui éclaboussa son propre visage [...] son corps sans tête [...]. (Guéraud, 2009, p. 62)

Rien n'est épargné au lecteur, pas même une difficile scène d'actes de torture sur une jeune adolescente. La violence est partout et, comme au cinéma, elle comporte même du son : le lecteur peut entendre la pelle de Martial s'arrêter dans « un grand craquement en butant contre [l]es vertèbres cervicales » (Guéraud, 2006, p. 56). Les descriptions tendent à l'extrême, le lecteur comprenant rapidement que Guéraud utilise les codes du genre gore. Le sommet est atteint dans *Déroute sauvage*, où le gore se mêle au sadisme. Ce qui ajoute au malaise, c'est que les jeunes lycéens tout comme les adultes subissent le même sort. Pour le lecteur, la représentation de la violence se situe ainsi à la limite de l'abjection, au sens où l'entend Julia Kristeva : « Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. » (1980, p. 9). L'abjection instaure un malaise, voire une *nausée* du lecteur face à ce déchaînement de violence auquel il assiste mais qui, finalement, l'attire aussi. La violence que propose Guéraud est étonnamment physique, brute et sans profondeur psychologique, ce qui peut la rendre d'autant plus effrayante. Elle semble avoir perdu son sens et s'être déchargée de toute notion de culpabilité. En effet, si Martial pleure après sa tuerie, ce n'est pas par sentiment de

culpabilité, voire de libération ou de jouissance, mais simplement parce qu'il s'est fait mal au genou. Dans un contexte de littérature jeunesse, cette violence sans sens moral clairement explicité aux jeunes lecteurs provoque une résistance du côté des prescripteurs. Si la violence brute des romans guéraudiens témoigne clairement d'une ironie noire, nous pouvons également considérer qu'elle opère ici sur le mode de l'exorcisme, dès lors que la connaissance de la violence, « parce qu'elle permet un recul de l'affect, autorise alors le triomphe du spectateur sur la violence » (Marzano, p. 552).

Le démantèlement, chez Guéraud, n'est pas seulement physique, il est également d'ordre narratif, comme l'illustre l'emploi de phrases courtes et incisives, qui renvoient à une écriture cinématographique, par plans. La violence semble si imbriquée et indissociable de la narration qu'elle en devient abjecte parce qu'elle est, comme le rappelle Kristeva, « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (1980, p. 12) Le lecteur ressent donc un sentiment d'abjection lorsque son système de référence, individuel et social, est bouleversé. Publiant en littérature jeunesse, Guéraud franchit largement les limites de cet ordre préétabli ainsi que celles de l'horizon d'attente des prescripteurs et/ou du lecteur adolescent. La présence du sang ne provoque pas à elle seule l'abjection, elle opère une mise en abyme de la violence dans la narration dans laquelle la violence est imbriquée. La structure des phrases se fait écho du contenu et intensifie l'angoisse du lecteur à chaque point final comme à la fin du chapitre 10, où Martial (qui a déjà assassiné sa sœur et Frédo, l'ami de son frère) s'installe à son poste de tir pour

continuer la tuerie depuis la chambre de ses parents, au premier étage :

J'ai voulu vérifier quelque chose. Je me suis collé le canon du fusil dans le visage en glissant un doigt dans la gâchette pour voir si je pouvais me tirer dessus tout seul. Je pouvais.

Alors j'ai repris l'arme normalement.

J'ai enclenché deux cartouches.

J'ai refermé le fût.

Et j'ai ouvert la fenêtre. (Guéraud, 2006, p. 62)

Le noir comme finalité du rouge

Qui dit « violence » chez Guéraud sous-entend « mort ». Dans ses romans, les personnages meurent, sans différenciation, les adultes comme les adolescents. Les survivants ont comme dernière issue ou le suicide ou la folie. Dans *Je mourrai pas gibier*, le narrateur, Martial, après avoir sordidement massacré une grande partie de sa famille, se défenestre; Kao, le héros de *La Brigade de l'œil*, finit brûlé par la brigade de répression; la vie de Romain, sérieusement blessé dans *Déroute sauvage*, ne tient plus qu'à un fil et il semble glisser dans la folie après son horrible aventure, en laissant le lecteur sur cette dernière image de l'adolescent bien mal en point partant seul sur le chemin, image qui rappelle le final des *400 coups* de Truffaut, ou celui du *Bon, la brute et le truand* de Sergio Leone. Guéraud, bien qu'il soit souvent décrié, ne déroge pourtant pas à l'ensemble des autres romans pour adolescents contemporains. En effet, comme le soulignent Danielle Thaler et Alain Jean-Bart, « la mort n'est plus l'événement qui initie l'aventure, mais elle appartient à cette aventure » (2002, p. 192). Dans les romans contemporains pour adolescents, il faut vivre avec la mort, qui est devenue banale.

Guéraud prend alors le contre-pied d'une écriture de l'idylle et, par la mort de ses personnages, remet en question le principe de fin heureuse. Dans la longue tradition de la littérature jeunesse, la fin qui se termine en *happy end* repose sur une fonction bien précise. D'ordre moral, l'idylle tente de faire oublier la méchanceté (qui prend ici la forme de violence gratuite) commise par des personnages de l'histoire et de restaurer un ordre. Elle a une fonction réparatrice et salvatrice en contenant et en limitant la méchanceté de certains personnages. Elle permet un contrôle qui va dans le sens de la morale et d'un horizon d'attente. Comme le relève Bertrand Ferrier (p.50-51), elle fournit également une immunité à l'auteur, qui se met à l'abri de la loi de 1949 évoquée plus haut en ne « démoralisant » pas le lecteur, cette perte de l'espoir créant des résistances fortes chez certains critiques et prescripteurs français.

Respect du lecteur

Face à ce déferlement si peu habituel et violent du rouge et du noir sur le lecteur adolescent, seul un « respect du lecteur » (Delbrassine, 2006) peut garantir un sens moral en phase avec la *doxa* propre à la littérature jeunesse. L'autocensure est un moyen de mise en œuvre du respect, mais nous l'avons vu, Guéraud ne se contraint pas. Il met par contre en place un appareil littéraire qui instaure une distanciation du lecteur par rapport aux propos tenus. L'ironie se révèle être un moyen d'éloignement nécessaire et efficace. Guéraud en est parfaitement conscient puisqu'il appose en épigraphe à *Déroute Sauvage* ces quelques mots adressés au lecteur : « Je mentirais

si je ne pensais pas déjà m'être amusé à raconter n'importe quoi pour faire marrer [les ados]. » (2009, p. 9) Il place ainsi l'ouvrage sous le signe de l'ironie et crée insensiblement une distance vis-à-vis de la violence gore et absurde du livre. Le lecteur n'a alors d'autre choix que de balancer entre effroi, dégoût et ironie, ce que confirme un critique : « Le lecteur (15 ans et plus), partagé entre panique et éclat de rire, se régale autant que lui. » (Abescat, 2007)

D'autres *respects* et procédés littéraires bien connus surgissent tout au long des textes, permettant une mise à distance du lecteur par rapport à la violence et aux fins relativement désespérées. Une combinaison de réalisme et de personnages surnaturels assoiffés de sang dans *Déroute sauvage*, la fantasy, le régime dictatorial aux armes imaginaires ou encore l'éloignement dans le temps futur dans *La Brigade de l'œil* constituent tous des éléments qui amènent le lecteur adolescent à s'interroger, par le biais du grotesque de la représentation, sur la violence proposée.

Cependant, ce respect du lecteur n'est pas toujours très clairement balisé dans le texte et se fait plus subtil, notamment si le genre du texte est réaliste. De ce point de vue, *Je mourrai pas gibier* constitue un livre à part, qui propose une autre violence, froide, mesurée, fortement dérangement (les réactions et les interrogations de la critique ont été nombreuses⁷). Mortagne est certes un village au nom fictif mais il n'en reste pas moins un village qui pourrait exister. Le lecteur ne sort pas de la réalité, aucun phénomène surnaturel ou fantaisiste ne venant perturber la narration à la première personne. Les événements de l'actualité (Colombine, États-Unis, 2002 et

⁷ Voir *Lecture Jeune*, « Des romans violents ? », n° 128, décembre 2008, n. p.

Utøya, Norvège, 2011) contribuent à renforcer l'aspect réaliste de la tuerie. Pourtant, là aussi, un respect du lecteur, sans doute plus subtil, est proposé par une structure narrative complexe avec l'usage de retours en arrière, s'adressant ainsi à un lecteur déjà expérimenté, capable de percevoir la différence entre réalité et imaginaire. Par cette mise à distance plus discrète du lecteur, l'auteur s'éloigne de la fonctionnalité didactique de la littérature jeunesse et s'écarte de l'horizon d'attente du prescripteur. Une crainte souvent évoquée dans les comptes rendus critiques des livres de Guéraud est celle du problème que pose cette violence évoquée sans pincettes. La violence guéraudienne ravive le débat du « peut-on tout dire à nos adolescents? » (voir Collectif. 2009) En traitant de la violence, et notamment de la violence gratuite, Guéraud prend le risque d'être censuré par différentes instances : par l'éditeur qui, soumis à la pression du public, s'en tient à une politique de prudence pour éviter au maximum un scandale aux conséquences souvent désastreuses économiquement, tout comme, éventuellement, par d'autres prescripteurs comme les diffuseurs, les bibliothécaires, les institutions scolaires, les parents, les médias, les libraires et la commission de censure chargée de faire appliquer la loi de 1949.

La fin de l'innocence?

La mise en scène d'un adolescent qui assassine sa propre famille à coup de fusil rompt avec une longue tradition de l'innocence de l'enfant, même si ce mythe se craquèle depuis déjà plusieurs décennies (pensons en particulier à la parution de *Sa Majesté des Mouches* [1954] de William Golding). Comme

le soulignent Danielle Thaler et Alain Jean-Bart, les romans mettant en scène des enfants bourreaux perturbent

nos préjugés sur la psychologie juvénile et cass[ent] violemment l'image de l'enfance et de l'adolescence que nous voul[ons] admettre, ou derrière laquelle nous voul[ons] nous réfugier [...]. L'enfant victime demeurait un personnage clef des récits pour jeunes alors que l'enfant bourreau était refoulé aux portes de notre monde littéraire, un peu comme si notre littérature essayait de refouler les « monstres » que notre société était capable de fabriquer. » (2002, p. 148)

Fait de société, évolution du champ, l'enfant bourreau est un « personnage assez rare avant le dernier quart du XX^e siècle » (Delbrassine, 2006, p. 319). Avec *Je mourrai pas gibier*, Guéraud se place dans la lignée de Golding ou de Cormier (*The Chocolate War*) en mettant en scène un adolescent qui se transforme en bourreau et renforce le caractère tabou de la violence. En s'attaquant de front au mythe de l'innocence, Guéraud ne fait qu'accentuer l'éventuelle résistance des prescripteurs face à un sujet aussi sensible et qui s'inquiètent des possibles retombées traumatisantes de la violence littéraire sur le lecteur adolescent.

Vers un nouveau statut du lecteur?

Ces trois romans de Guéraud dépeignent différentes nuances de rouge et de noir. Avec son style cru et la violence de ses propos, Guéraud devient un cas particulier de la littérature jeunesse en France. Peu d'auteurs français se sont risqués à écrire sur un sujet sensible de façon aussi descriptive et réaliste. Quelques-uns ont essayé de ne pas se restreindre, mais la critique s'est faite à son tour virulente. Des auteurs comme Thierry Lenain

(*La Fille du canal*, Syros), Antoine Dôle (*Je reviens de mourir*, Sarbacane) ou Catherine Zambon (*Kaïna-Marseille*, Actes sud junior) ont été critiqués parce qu'ils dérangent par le choix de leurs sujets sensibles, joints à une écriture réaliste. Leurs éditeurs se sont fait pour certains « conseiller » par la commission de censure. La sensibilité du motif guéraudien pose problème en étant en décalage par rapport à la *doxa* française. Malgré le respect du lecteur atteint par des procédés littéraires connus, les prescripteurs s'interrogent sur la portée d'une telle violence sur le lecteur adolescent. En combinaison avec cette violence, la destruction du mythe de l'innocence de l'enfant enjoint certains prescripteurs à rendre plus difficile la diffusion de ces textes ; par exemple, un bibliothécaire ou un libraire aura peut-être plus de réticence à commander le livre ou à le mettre en valeur dans les rayonnages pour son public.

Enfin, l'une des conséquences indirectes des livres de Guéraud passe par l'évolution du statut du jeune lecteur. En effet, en refusant toute autocensure, Guéraud évacue l'aspect didactique traditionnellement attaché à la littérature jeunesse et envisage l'adolescent comme un lecteur indépendant et libre de ses choix, à l'image du lecteur adulte. La confiance dans le lecteur est finalement entière et les études d'habitude de lecture des jeunes ont bien montré que si l'adolescent n'est pas friand d'un livre, il arrêtera de lui-même ou n'empruntera pas de livres du même auteur à la bibliothèque. Celui qui achète et lit du Guéraud sait ce qu'il va y trouver : des cris, du sang et des pleurs. Guéraud a d'ailleurs trouvé son public malgré les réticences de certains prescripteurs. Cet auteur jeunesse n'est finalement pas méchant, il ne tue pas l'espoir, mais il considère l'adolescent comme un être capable de choisir, de critiquer et de réfléchir sur sa propre violence et sur celle de la société dans

laquelle il vit. On peut y voir le plus grand respect porté à son lecteur. Pensant l'avoir oublié en écrivant, c'est bien lui que Guéraud met au premier plan.

Bibliographie

- ABESCAT, Michel. (2007), « *La Brigade de l'œil* », *Télérama*, 26 novembre, <<http://www.telerama.fr/livres/22445-la-brigade-de-l-oeil.php>>.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1975 [1978]), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- COLLECTIF. (2009), *Peut-on tout dire (et tout montrer) dans les livres pour enfants?*, Cahiers du CRILJ, n° 1, novembre.
- CRÉPIN, Thierry et Anne CRÉTOIS. (2003), « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », *Le Temps des médias*, n° 1, p. 56-57.
- DELBRASSINE, Daniel. (2006), *Les Romans pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, SCÉRÉN-CRDP et La Joie par les Livres - Centre national du livre pour enfants.
- DESROCHES, Gisèle. (1994), « La violence dans la littérature québécoise pour la jeunesse », *Lurelu*, vol. 16, n° 3, p. 39-41, <http://www.erudit.org/culture/lurelu1081565/lurelu1108967/12443ac.html?vue=resume>>.
- MARZANO, Michela (dir.). (2011), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- FERRIER, Bertrand. (2013), *Les Méchants, des personnages comme il en faut*, Cahiers du CRILJ, n° 5, décembre.
- FJELDBERG, Guri. (2011), « Le roman contemporain norvégien pour enfants et adolescents », *Des princesses et des grands frères*, Livres au trésor - Ambassade de Norvège.

- GIRARD, Quentin. (2013), « La censure, même pas morte! », *Libération*, 5 mai, <http://next.liberation.fr/culture/2013/05/20/la-censure-meme-pas-morte_904278>.
- GIRARD, René. (1972), *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- GUÉRAUD, Guillaume. (2006), *Je mourrai pas gibier*, Paris, Éditions du Rouergue, coll. « Doado noir ».
- . (2007), *La Brigade de l'œil*, Paris, Éditions du Rouergue, coll. « Doado noir ».
- . (2009), *Déroute sauvage*, Paris, Éditions du Rouergue, coll. « Doado noir ».
- JABKHIRO, Juliette. (2014), « La littérature jeunesse, sous surveillance depuis un siècle », *Libération*, 10 février, <http://next.liberation.fr/sexe/2014/02/10/la-litterature-jeunesse-sous-surveillance-depuis-un-siecle_979130>.
- JAUSS, Hans Robert. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- KRISTEVA, Julia. (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- ROLLAND, Annie. (2008), *Qui a peur de la littérature ado?*, Paris, Éditions Thierry Magnier.
- ROSSIGNOL, Véronique. (2006), sans titre, *LivresHebdo*, n° 629, 20 janvier, rubrique « Avant critiques ».
- Éditions du Rouergue, *Guillaume Guéraud*, <[http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.lerouergue.com%2Flivrets auteurs%2Fplaque+tte+guer+aud.pdf](http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.lerouergue.com%2Flivrets+auteurs%2Fplaque+tte+guer+aud.pdf)>.
- THALER, D. et A. JEAN-BART. (2002), *Les Enjeux du roman pour adolescents, Roman historique, roman miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan.

Résumé

Dans le contexte de la littérature jeunesse, le traitement de la violence et de sa noirceur peut remettre en jeu les normes et l'horizon d'attente du lecteur adulte. Guillaume Guéraud est l'un des rares auteurs français écrivant des livres pour adolescents à refuser ces contraintes. À travers l'exemple de trois romans, cet article montre comment la violence prend place et se finalise parfois en une « fin non-heureuse ». Au-delà d'un défi aux normes traditionnelles en littérature pour adolescents, l'omniprésence du rouge et du noir dans les romans de Guéraud institue un statut plus élevé du lecteur adolescent et s'éloigne de la fonctionnalité didactique traditionnelle de la littérature de jeunesse.

Abstract

In the context of Children's Literature, the treatment of violence and its cruelty may challenge the norms as well as the adult reader's "horizon of expectation". Guillaume Guéraud is one of the few French authors for young adult's readers who chooses to ignore such norms. This article shows how violence is portrayed in three of his novels and how it can culminate in a "non-happy ending". The omnipresence of the red and black motifs in Guéraud's novels grants the teen reader a higher status, and transcends the didactic function often ascribed to adolescent literature.

Le rouge et le noir métaphores de l'éternité dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar

Marjorie Bertin
Sorbonne Nouvelle Paris 3

Dans *L'Œuvre au Noir* (1968), l'un des romans les plus célèbres de Marguerite Yourcenar avec *Mémoires d'Hadrien* (1951), les couleurs rouge et noire jouent un rôle primordial et sont intimement reliées jusqu'aux dernières lignes. *L'Œuvre au Noir* est la biographie de son personnage principal, Zénon. À la fois philosophe, médecin et alchimiste, ce dernier, dont la naissance illégitime à Bruges se situe en 1510, se faufile dans l'Europe du XVI^e siècle, dont il tente sa vie durant d'éviter l'obscurantisme,

tout en menant à bien ses recherches. Médecin de cour, médecin des pauvres et savant génial, Zénon n'a de cesse de croiser dans ses travaux – notamment sur la circulation du sang – les couleurs rouge et noire.

Le rouge est surtout présent dans le roman à travers les corps, depuis les malades que Zénon soigne, les dissections qu'il effectue, jusqu'à son suicide final et inéluctable, alors qu'il s'ouvre les veines, refusant de choisir entre une existence sous surveillance ou une mort inutilement douloureuse. Mais le rouge, symbole de la vitalité, est également la couleur de la passion, de l'excitation et de l'érotisation, donc d'une certaine intensité des sentiments et des émotions, dont ce personnage ascétique parvient à se déprendre dans sa quête mystique tout en se rapprochant du feu. Des quatre éléments, le feu est incontestablement celui qui est lié à Zénon de par son omniprésence dans le roman. Brûlant, ardent, dévorant, enflammé, incandescent, etc., le champ lexical qui caractérise ce personnage est régulièrement lié au feu. Une isotopie du feu, de la chaleur et de la brûlure est ainsi présente dans tout le roman. D'autre part, la combustion est un élément associé au diable, dont l'époque de Zénon se méfie. Mais pour ce personnage, il importe également de voir dans la couleur rouge l'inspiration relevant de la philosophie chinoise¹, et plus précisément du yin et du yang, selon laquelle ce dernier, masculin, est associé au blanc et au rouge, au soleil et au feu. Toute l'opération menée par Zénon consiste à se déprendre et à faire le vide matériel autour de lui.

¹ L'influence de la philosophie chinoise chez Marguerite Yourcenar apparaît clairement dès les *Nouvelles orientales*, publiées pour la première fois en 1938.

Le noir apparaît quant à lui, dans un premier temps, comme le symbole de la barbarie, de l'obscurantisme et de la violence qui caractérisent l'époque de Zénon, mais aussi comme celui des corps meurtris par la peste. Plus loin dans l'ouvrage, il prend une autre dimension et devient métaphore de la démarche mystique de Zénon, objet central du roman qui consiste, d'après une devise alchimique citée en exergue de la deuxième partie du roman, à « aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et plus inconnu encore » (1968, p. 672). Dès lors, le sémantisme pluriel du titre est à prendre comme un jeu capital que révèle Anne-Yvonne Julien au début de l'essai qu'elle consacre à *L'Œuvre au Noir* :

Par le jeu du titre, de l'exergue second et de la formule de clôture textuelle en écriture gothique verticalement inversée, la romancière invite à l'exploration des zones d'ombre, elle propose un pacte de lecture symbolique qui ne rompt guère avec la tradition même de l'alchimie. (1993, p. 34)

Car *L'Œuvre au Noir* est un livre palimpseste. Dans *Couleurs* (2010), Michel Pastoureau souligne que le rouge, le noir et le blanc ont été la triade dominante dans le chromatisme occidental. Il n'est donc pas surprenant que le rouge et le noir jouent un rôle aussi fort dans ce roman de Yourcenar. Pour autant, ces deux couleurs dépassent bientôt leur charge symbolique habituelle, puisque peu à peu, le sang ne renvoie plus à la passion et le noir non plus à la mort, mais au contraire à l'éternité, à travers le cheminement dans l'obscurité de Zénon. Nous verrons, ici, comment cet attachement au sang, terrestre et musculeux, et au noir, obscur et intuitif, devient peu à peu la porte, le couloir entre les siècles, qui permettent au héros de Yourcenar d'accéder à l'éternité par une subtile réunion des contraires qui transfigure les représentations habituelles de ces couleurs.

La nigredo : au commencement étaient les ténèbres

De la même façon que le grand œuvre alchimique se découpe en trois grandes phases – l'œuvre au noir, l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge –, le roman de Marguerite Yourcenar a été scindé par cette dernière en trois parties : *La Vie errante*, *La Vie immobile* et *La Prison*. Nous proposons ici une division ternaire supplémentaire : l'esprit, le corps et l'âme correspondant à ces trois grandes parties de *L'Œuvre au Noir*.

Selon cette nouvelle classification qui ferait correspondre la première étape du Grand Œuvre avec le commencement de l'existence de Zénon, le début du roman intitulé *La Vie errante* renvoie donc à l'épreuve initiale en alchimie, la *nigredo*, appelée aussi l'œuvre au noir.

Comme toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la composition de *L'Œuvre au noir* (qui s'étend sur plus de trente ans) s'accompagne d'un monde d'influences littéraires et iconographiques dont tout le roman témoigne. Ce dernier, qui parut une première fois en 1934 sous le titre *La Mort* conduit l'attelage, provient de trois nouvelles de jeunesse : « D'après Dürer », « D'après Gréco » et « D'après Rembrandt ». Dès lors, l'influence iconographique sur le roman n'est plus à mettre en question. Nombreux d'ailleurs sont les entretiens² dans lesquels l'auteure revient sur l'importance et la richesse des sources iconographiques pour ce roman. Un essai récent, *Marguerite Yourcenar et la peinture flamande* (2012), regroupant des analyses des carnets personnels de Yourcenar et des pages d'*Archives du Nord* – le second tome des mémoires familiales –, en témoigne abondamment. En outre, dans les « Carnets de

² Voir particulièrement Yourcenar (1980 et 2002).

notes » de *L'Œuvre au Noir*, l'auteure aborde par endroits ses sources iconographiques, qu'il soit question de peinture (notamment Bosch) ou des plans de Bruges datant de la Renaissance. Parler de Breughel et de Dürer comme références pour *L'Œuvre au Noir* est incontournable. De toutes les gravures du peintre allemand, la plus influente sur le roman est certainement *Melancholia*, dont la sombre tristesse contemplative renvoie directement à l'excès de bile noire. Solitaire et potentiellement irradiante de savoir, la célèbre gravure allemande est fascinante pour ses correspondances avec Zénon. Comme ce dernier, elle est une œuvre ouverte aux interprétations multiples, dont la lecture alchimique n'est que l'une des nombreuses clés.

La Vie errante, première partie du livre, renvoie donc à la *nigredo*, la première étape de l'œuvre au noir, et se concentre sur le rapport du personnage principal à son corps et à ceux qui l'entourent. Zénon est jeune et, après avoir renoncé au poste religieux auquel sa haute naissance le destinait, se forme avec passion à la médecine. La couleur noire est omniprésente dans cette première partie. Depuis la Genèse, la nuit est associée au néant et donc, comme le souligne Michel Pastoureau (2010), à la question des origines. Le noir est également lié à l'obscurité, à cette « sombre vallée de la mort » (David, Psaume 23) que certains contemporains de Zénon craignent tant qu'elle les conduise aux actions les plus folles et dont la religion est le puits sans fond. Le noir s'associe de fait conjointement à la période à laquelle vit le personnage et aux différentes représentations de la mort qu'il côtoie en tant que médecin. L'obscurité renvoie également à ceux, partis rejoindre les limbes, dont nous ne saurons rien, ces « chaires de cimetière », comme les appelle parfois Marguerite Yourcenar dans

Archives du Nord, jouant alors sans doute sur une homophonie qui prête à la réflexion, ces milliers d'existences englouties qui auront traversé le monde sans y laisser la moindre empreinte.

Le noir est la couleur des cadavres infestés par la peste. Il est aussi celle des corps suppliciés, brûlés vifs et calcinés sur le bûcher, tel Étienne Dolet, martyr de l'obscurantisme et de l'Inquisition, que rencontre Zénon au cours de ses pérégrinations. La couleur noire renvoie également à l'inconnu, aux autopsies – alors strictement prohibées – que pratique Zénon et à son propre corps, qu'il prendra comme champ d'expérimentation médicale jusqu'à son suicide.

Enfin, sur le plan théologique et politique, l'obscurité renvoie métaphoriquement à l'obscurantisme propagé par les différentes religions en place et par la noirceur de l'Europe de cette époque. Grand voyageur, Zénon – qui sera un temps durant chirurgien dans l'armée du roi de Pologne – y est confronté en permanence, son ascétisme et son absence d'attache lui permettant de glisser d'un lieu à l'autre sans encombre. Au-delà des corps et de la mort, la couleur noire renvoie donc également aux forces agressives et répressives contre lesquelles lutte discrètement le médecin.

Le noir et l'esprit, la vie immobile

La seconde partie du livre, *La Vie immobile*, correspond à une nouvelle étape du parcours mystique de Zénon. Après avoir fait le « tour de sa prison³ » en voyageant le plus possible et s'être

³ Le recueil de voyages de Marguerite Yourcenar s'intitule justement *Le Tour de la prison* (Paris, Gallimard, 1991).

définitivement dépouillé de toute vanité, Zénon, de retour à Bruges, peut se consacrer à l'étude et à l'exercice de la médecine. Cet ascétisme marque le passage d'une nouvelle étape dans le parcours initiatique du médecin alchimiste : il s'agit de l'*albedo*, l'œuvre au blanc, que Marguerite Yourcenar définit ainsi dans des entretiens de 1987 :

Un moment de sublimation en chimie et de désintéressement complet, de parfaite charité, d'abandon de tout ce qui nous concerne – ce qui fait qu'on s'occupe des autres – en matière [...] d'alchimie métaphysique et morale. (2002, p. 61)

Zénon suit effectivement ce processus et, sous une identité clandestine, se consacre corps et âme à soigner le plus de malades possible au détriment de sa santé et de sa sécurité. La voie initiatique est en effet semée d'embûches, de privations délibérées. Il faut qu'il y ait perte et que celle-ci soit initialement douloureuse pour que l'on puisse parler de sacrifice. Or, le passage à la vie immobile est bien éprouvé par Zénon comme une oppression carcérale :

Sa vie sédentaire l'accablait comme une sentence d'incarcération qu'il eût par prudence prononcée sur soi-même, mais la sentence restait irrévocable : bien des fois déjà, et sous d'autres ciels, il s'était installé ainsi, momentanément ou, croyait-il pour toujours, en homme qui a partout et qui n'a nulle part droit de cité. (Yourcenar, 2002, p. 404)

L'œuvre au blanc ne signifie pas que Zénon a abandonné l'œuvre au noir. Le passage du « corps » à « l'esprit » ne traduit pas une aporie mais au contraire, de manière oxymorique, une complétude dans le dépouillement, puisque l'une des conditions *sine qua non* du Grand Œuvre est cette réunification des contraires que Zénon commence à côtoyer : « chaque concept s'affaissait finalement dans son propre contraire, comme deux houles qui se heurtent, s'annihilent en une seule et même

écume blanche » (Yourcenar, 2011, p. 687). D'une certaine manière, à travers son attachement aux corps des malades et aux préoccupations de son siècle, Zénon demeure lié au corps jusqu'au dernier souffle. Il s'agit d'aller « vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore » (Yourcenar, 2011, p. 672). Peu à peu s'opère ainsi le processus de l'œuvre au blanc, qui permet au médecin de se dévêtir de son ego et de ses connaissances intellectuelles.

Comme dans les philosophies orientales, particulièrement dans le Tao, le personnage procède à la dissolution de son moi. Après s'être libéré de ses biens matériels et avoir renoncé à la vanité, Zénon entame une seconde voie, celle du dépouillement spirituel. Dépossédé concrètement de son nom et de son identité, le personnage commence à spirituellement se détacher de son moi, s'étonnant même d'avoir eu un nom : « il était de ces hommes qui ne cessent pas jusqu'au bout de s'étonner d'avoir un nom, comme on s'étonne en passant devant un miroir d'avoir un visage, et que ce soit précisément ce visage-là » (p. 684).

Ses souvenirs mêmes, particulièrement ceux de sa famille, ne lui importent plus et pourraient tout aussi bien être ceux de quelqu'un d'autre. Le rapport au temps et à l'altérité se métamorphose, sans que le champ lexical de l'obscurité ne disparaisse pour autant. Bien au contraire, il reste présent mais métaphoriquement, tout comme Zénon, atteint maintenant un autre registre, une autre dimension :

Le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs qui sont pour nous leurs frontières; la forme n'était plus que l'écorce déchiquetée de la substance; la substance s'égouttait dans un vide qui n'était pas son contraire; le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule

dans une immuable nappe d'eau noire. Zénon s'abîmait dans ces visions comme un chrétien dans une méditation sur Dieu. (p. 686)

Comment, au détour d'une telle réflexion, ne pas songer à la philosophie du Tao, dont on sait combien son influence fut grande sur Marguerite Yourcenar⁴?

Dans le taoïsme comme dans le roman, la vie immobile, synonyme de dépouillement, est un processus paradoxal correspondant à quelque chose qui se dévore et se consume lui-même. Dès lors, Zénon est prêt à franchir la dernière étape de ce parcours : l'œuvre au rouge.

La rubedo ou l'épreuve du feu

L'œuvre au rouge, ou *rubedo*, est la dernière étape du grand œuvre. Elle correspond ici à l'ultime partie du roman, intitulée « La Prison ». Chez Yourcenar, la prison n'est pas à prendre au sens restrictif. Pour l'auteure de *Mémoires d'Hadrien* comme pour Shakespeare, le monde est une prison et l'homme, arrivé à un certain état de méditation à la manière du sage bouddhiste, est capable de voyager sans limite dans un espace clos puisque c'est lui qui construit sa propre réalité. Dans la dernière partie de *L'Œuvre au Noir*, il n'est donc guère surprenant que Zénon soit incarcéré. La *rubedo* (union du mercure et du soufre) renvoie directement à la couleur rouge et est placée sous le signe du soleil. Elle est également appelée « l'épreuve du feu ». Des trois étapes, c'est la plus difficile et, selon Marguerite Yourcenar, Zénon ne l'atteint, peut-être, que quelques heures avant sa mort. Le rouge ne correspond plus ici, comme dans les

⁴ Sur ce point, écouter Yourcenar (1979).

deux premières parties du roman, aux désordres de la chair, aux entrailles des patients dans lesquelles Zénon plonge, mais bel et bien au propre sang du médecin et, indirectement, à nouveau, au feu.

Mais le feu est également sacré pour ce personnage qui a besoin de la chaleur pour opérer et qui se trouve toujours auprès d'un âtre, d'une flamme, d'un brasier. Son regard même évoque le feu. Encore une fois ici, Yourcenar joue avec les contraires et les complémentarités alchimiques puisqu'elle fait de son personnage de l'ombre et de la solitude par excellence (Zénon ne peut manifester ses idées et se mouvoir que dans l'obscurité) le compagnon de la chaleur et de la lumière.

D'autre part, pour Zénon comme pour Yourcenar⁵, le feu est également le symbole de la vie; sans feu, l'homme ne peut vivre. Plusieurs philosophies en font le symbole de la vie. En outre, depuis le vol de Prométhée, le feu est en littérature synonyme du savoir divin. Enfin, pour ce personnage, le feu est également particulièrement propice à la méditation :

Ramené à l'élément dont il s'était de tout temps senti une parcelle, il tournait sa méditation vers le feu [...]. Il pensait au feu dévorant des fièvres qu'il avait souvent en vain essayé d'éteindre. Il percevait le bond avide de la flamme qui naît, la rouge joue du brasier et sa fin en cendres noires. (Yourcenar, 2011, p. 688)

Face aux flammes qu'il contemple, Zénon s' imagine à son tour devenir leur proie :

Osant aller plus loin, il ne faisait qu'un avec cette implacable ardeur qui détruit ce qu'elle touche; il songeait aux bûchers [...]. Il imaginait cette douleur trop aiguë pour le langage humain; il

⁵ Voir *Feux*, recueil de nouvelles sur la passion amoureuse, que Yourcenar décrit comme un mélange d'incendie et d'obscurité.

était cet homme sentant dans ses narines l'odeur de sa propre chair qui brûle; il toussait, entouré d'une fumée qui ne se dissiperait pas de son vivant. (p. 688-689)

Cette oxymorique rêverie du vivre et du mourir entremêlés correspond à ce que Gaston Bachelard, dans *La Psychanalyse du feu*, appelle le complexe d'Empédocle (1992, p. 39). Étant celui qui peut tout aussi bien détruire que sauver la vie, il n'est guère surprenant que le feu joue dans ce récit un rôle prépondérant, au point de devenir sinon un personnage, du moins l'ombre de Zénon, contraint de vivre dans l'obscurité, dans le livre. Il participe de cette grande appropriation symbolique des couleurs dans le roman : le blanc, le rouge et le noir, mais s'efface à la fin, derrière le rouge du sang.

Zénon se donne la mort dans sa cellule en s'ouvrant les veines. Le sang s'élance des « labyrinthes obscurs » (p. 830) comme l'eau d'une fontaine et envahit la cellule de sa couleur « noire ». Peu à peu, la vie s'échappe ainsi de Zénon, qui trouve son âme et, dès lors, se sait sauvé. Personne ne viendra lui porter secours : il se retrouve dans une ultime expérience le témoin de sa propre disparition. Dans un premier temps, le rouge et le noir surgissent, puis les autres... Les couleurs éclatent, explosent et fusionnent avec fluidité comme les veines du personnage :

Mais ce noir différent de celui qu'on voit par les yeux frémissait de couleurs issues pour ainsi dire de ce qui était leur absence : le noir tournait au vert livide, puis au blanc pur; le blanc pâle se transmutait en or rouge sans que cessât pourtant l'originelle noirceur, tout comme les feux des astres et l'aurore boréale tressaillent dans ce qui est quand même la nuit noire. (Yourcenar, 2011, p. 832-833)

La mort de Zénon, passage fluide d'une couleur à l'autre, rappelle la déclinaison de couleurs des *Voyelles* de Rimbaud.

L'influence rimbaldivienne sera d'ailleurs confirmée par l'auteure⁶ qui, dans un entretien, effectue un parallèle entre la dernière vision de Zénon mourant et le poème d'Arthur Rimbaud intitulé *L'Alchimie du verbe*.

Si les couleurs sont importantes dans ces dernières pages, force est de souligner de nouveau que c'est bien le rouge et le noir qui dominent et marquent la clausule du roman avec la dernière vision du gisant. Là encore, la conciliation des antinomies est saisissante :

Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer. Comme le soleil d'été dans les régions polaires, la sphère éclatante parut hésiter, prête à descendre d'un degré vers le nadir, puis, d'un sursaut imperceptible, remonta vers le zénith, se résorba enfin dans un jour aveuglant qui était en même temps la nuit. (Yourcenar, 2011, p. 833)

Cette réunion alchimique souligne une dernière fois la force mystique des couleurs rouge et noire. Parallèlement à l'accomplissement du grand œuvre, il s'agit également d'une communication entre les époques, puisqu'au seuil de la mort, Zénon est rejoint par le prieur des Cordeliers, personnage ami, mort d'un cancer de la gorge des années auparavant. Enfin, il s'agit d'une communication entre les siècles, d'un dialogue avec les vivants du passé qui anéantit le rapport linéaire et numéraire du temps. En effet, la vision ultime de Zénon se révèle une vision – fondatrice – de l'enfance de sa créatrice:

⁶ Marguerite Yourcenar (de Rosbo, 1972), fait la confidence suivante à propos de *L'Alchimie du verbe* : « J'ai l'impression qu'à la vision de Zénon mourant répond à travers le temps le vers du jeune Rimbaud "Elle est retrouvée. Quoi? L'éternité." » On notera en outre dans cette réflexion à quel point le personnage de Zénon a existé pour Yourcenar.

J'avoue qu'à la fin de *L'Œuvre au Noir*, quand Zénon voit de nouveau ce grand moment du soleil polaire en été où on voit, à une distance de tout même considérable de l'horizon, le soleil qui s'abaisse et s'abaisse et s'abaisse et puis, à un moment, il repart! – pour moi, qui avais été très frappée par cette vue une fois dans ma vie, c'était le symbole même de la vie éternelle. (Yourcenar, 2002, p. 96)

Dans cette vision, Marguerite Yourcenar perçut donc, et à tout jamais, ce qui pour elle, puis pour son personnage, allait devenir le symbole de l'éternité.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston. (1992 [1938]), *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- COLLECTIF. (2012), *Marguerite Yourcenar et la peinture flamande*, Musée de Flandre / Cassel, Heule, Snoeck.
- ELIADE, Mircea. (1977), *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion.
- JULIEN, Anne-Yvonne. (1993), *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- PASTOUREAU, Michel. (2010), *Couleurs*, Paris, Éditions du Chêne.
- . (2008), *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- PONTALIS, Jean-Bernard. (2005), *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ROSBÓ (de), Patrick. (1972), *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France.
- SMEDT (de), Marc. (1998), *Paroles du Tao*, Paris, Albin Michel.

- YOURCENAR, Marguerite. (1977), *Archives du Nord*, Paris, Gallimard.
- . (1979), *Radioscopie*, entretiens avec Jacques Chancel, <<http://www.ina.fr/PackVOD/PACK734275808>>.
- . (1980), *Les Yeux ouverts*, recueil d'entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion.
- . (2011 [1982]), *L'Œuvre au Noir*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 557-850.
- . (2002), *Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF ».
- . (2004), *Les Grands Entretiens de Bernard Pivot*, Paris, Gallimard et INA (DVD).

Résumé

Dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, les couleurs rouge et noire jouent un rôle prégnant et sont liées entre elles jusqu'aux dernières lignes. Surtout présent au travers des corps, le rouge y est aussi couleur de la passion et de l'érotisation, et donc d'une intensité des sentiments. Le noir y paraît symbole de barbarie, d'obscurantisme et de violence, et aussi des corps meurtris par la peste ; il est la métaphore de la démarche mystique de Zénon. Cet article montre comment, par le biais d'une construction rigoureuse empruntée notamment au schéma de réalisation du *Magnum Opus*, cet attachement au rouge, terrestre et musculeux, et au noir, obscur et intuitif, devient peu à peu la porte, le couloir entre les siècles, qui permettent au héros d'accéder à l'éternité.

Abstract

Throughout Marguerite Yourcenar's *The Abyss*, red and black are key elements that are inter-related through to the last lines. Red appears mainly through the part played by bodies; it is also the colour of passion and eroticization, and thus of the intensity of emotions. Black, on the other hand, symbolizes barbarism, obscurantism and violence, while also relating to the bodies ravaged by the plague. It is the metaphor of Zenon's mystical quest. This article shows how, through a rigorous construction, inspired, for the most part, by the *Magnum Opus*'s schema, this attachment to earthy and muscular red, and to obscure and intuitive black, gradually becomes the door and the corridor between centuries that affords the hero access to eternity.

Quand le sang parle en code : origines
cachées et bibliques de *L'Île aux trente*
cercueils de Maurice Leblanc

Rebecca Josephy

University of Western Ontario

Le roman policier a été longtemps accusé d'être une sous-littérature, un passe-temps frivole, une entreprise, en somme, anecdotique. Dans ses articles polémiques parus dans le *New Yorker* d'octobre 1944 et de juillet 1945, « Pourquoi les gens lisent-ils des romans policiers? » et « Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd », Edmund Wilson a soutenu que le roman policier n'était pas fait pour être lu, mais plutôt pour être « parcouru à toute vitesse pour voir comment se résout le problème » (p. 86). Trois ans plus tard, W.H Auden a comparé

cette littérature à une véritable dépendance : « Pour moi comme pour beaucoup d'autres, la lecture de romans policiers est une drogue, comme le tabac ou l'alcool. » (p. 113) Jugés comme un produit de consommation de masse, une littérature à la fois industrielle et industrialisée, les romans policiers – notamment ceux précédant les romans réalistes de la « série noire » dont le style *hard-boiled* de Raymond Chandler et Dashiell Hammett était la préfiguration – ont souffert d'une réputation peu flatteuse.

L'Île aux trente cercueils de Maurice Leblanc occupe une place de premier plan, si l'on peut dire, parmi les œuvres malmenées et mal reçues. Parue tout d'abord en 1919 entre le 6 juin et le 3 août dans le quotidien *Le Journal*, cette série a été publiée en volume chez Lafitte la même année et a été adaptée en une minisérie télévisée en 1979, diffusée par Antenne 2. Tantôt roman à suspense, tantôt roman fantastique qui glisse dans le Grand-Guignol avec, comme l'indique Francine Marill Albarès, « une inflexion vers le roman d'épouvante » (p. 127), cette œuvre est exemplaire du mauvais goût du roman policier. L'œuvre commence ainsi : en regardant le film *Une légende bretonne*, l'héroïne, Véronique d'Hergemont, est surprise de voir une cabane abandonnée en Bretagne avec, sur la porte, ses initiales, « V d'H », écrites exactement à sa façon avec un *d* minuscule et « la barre de la lettre *H* ramenée sous les trois lettres » (p. 12). Elle décide de creuser plus profond et localise la cabane, qui porte bien ses initiales accompagnées d'un chiffre et d'une flèche. En entrant à l'intérieur, elle trouve une feuille avec un dessin morbide : le croquis, à l'encre rouge, la montre pendue à un arbre à côté de trois autres femmes avec la fatidique inscription : « Trente cercueils et quatre femmes en croix » (p. 12). Elle se met donc à suivre les flèches jusqu'à l'île

bretonne de Sarek, surnommée par ses habitants « l'île aux trente cercueils ». Une fois là-bas, un secret sur son passé se dénoue : l'enfant auquel elle a donné naissance à dix-sept ans, fruit de ses relations avec un aristocrate cruel, le comte Vorski, et qu'elle a cru mort dans un accident de bateau lorsque son père s'était échappé avec lui, s'avère toujours vivant. Dans l'adaptation télévisée, la musique souligne à grands effets la sentimentalité pathétique de la découverte. Le lecteur apprend, par ailleurs, que le comte a eu un deuxième fils peu de temps auparavant et que ces deux adolescents se ressemblent remarquablement. Dans les chapitres qui suivent, Vorski se met donc à torturer psychologiquement et physiquement son ex-femme en utilisant la ressemblance des fils. Il l'enferme dans une prison souterraine d'où elle sort pour assister à un spectacle horrible : celui du duel à mort des deux adolescents, dont elle ignore lequel des deux est son fils. Avant d'avoir rencontré le sosie, Véronique aurait été soumise à une scène grandiose où celui qu'elle croit être son fils lance une flèche en feu sur les habitants de l'île, tuant la majorité des habitants. Il y aura donc pas moins de vingt-six cadavres avant le cinquième chapitre.

Si la présence d'un comte cruel, d'un bain de sang, d'une salle de sacrifice souterraine avec des touches d'anciennes croyances celtiques et bretonnes et des scènes clichées et rebattues du double, l'un diabolique, l'autre angélique – deux frères, deux intrigues romanesques, deux femmes – n'était pas suffisante pour faire basculer ce roman du côté du ridicule et du quasi-pastiche, les derniers chapitres retrouvent le ton du roman policier classique à la Conan Doyle. Le fameux gentleman-cambrioleur, Arsène Lupin, devenu ici détective sous le pseudonyme de Luis Perenna, anagramme de son nom,

fait son entrée en scène, en authentique *deus ex machina* du feuilleton. Décrit comme quelqu'un en qui il faut avoir « une confiance absolue, et la certitude qu'en cas de danger l'intervention miraculeuse se produirait à la minute même où elle serait nécessaire » (p. 124), l'apparition de ce dernier dissipe tout sentiment de peur chez le lecteur. En moins de deux chapitres, la légende bretonne concernant la croyance en une « Pierre-Dieu », le mystère des quatre femmes en croix et les origines du comte Vorski sont entièrement résolus : Véronique, son fils François et son petit chien « Tout-Va-Bien » finissent par triompher. L'œuvre se clôt avec une phrase des plus niaises : « Nul mieux que toi, délicieux Tout-Va-Bien, ne serait capable de nous montrer, par mille preuves plus convaincantes les unes que les autres, que dans la vie tout s'arrange et que tout va bien... » (p. 284)

Boileau-Narcejac, eux-mêmes écrivains de romans policiers, réserveront ainsi une critique particulièrement virulente à ce roman qui exemplifie, selon eux, la tendance outrancière de certaines œuvres du genre :

Il se produit ici une sorte de phénomène de *gigantisme*. De même que certains animaux, au cours de l'évolution, ont disparu par suite du développement excessif des dents, des cornes ou de telle autre partie du corps, de même plus d'auteurs qu'on ne croit sont devenus difformes à cause d'un trait d'invention, plaisant au début, puis rapidement hypertrophié. Rex Stout, par exemple, a imaginé Nero Wolfe, ce policier pachydermique qui ne sort jamais de sa maison et ne s'intéresse qu'à ses orchidées. Au bout de quelques romans, il lasse le lecteur. Ellery Queen, lui aussi, manque de mesure et se laisse aller à de telles débauches d'imagination qu'on n'en peut mais. Stanley Gardner tombe dans l'argutie. Chesterton, malgré tous ses dons, finit par s'installer dans l'invraisemblance. Et Maurice Leblanc ! Parti de ces ravissantes nouvelles qui sont

dans toutes les mémoires, il aboutit à ce récit confus étouffant qui s'appelle : *L'Île aux trente cercueils*. (p. 61)

En toute apparence, ce roman de Leblanc serait donc un cas exemplaire de ces romans de gare dont la critique littéraire n'aurait que faire. Toutefois, si nous évoquons tout ce qui est grand-guignolesque, ridicule et excessif dans cette œuvre, c'est bien parce que cela ne résume pas le roman. Nous verrons, en effet, qu'il s'agit ici d'une réécriture du cinquième chapitre du *Livre de Daniel* et que ce recours à l'épisode biblique est un phénomène récurrent et peu connu dans l'œuvre de Leblanc, constituant un véritable programme d'écriture. Dans le motif de l'inscription cryptique et le croquis en rouge, sanglant, on découvrira, en effet, une énigme biblique.

« Le Festin de Balthazar »

Si *L'Île aux trente cercueils* oscille abruptement et caricaturalement entre différents genres littéraires, le mystère des initiales V d'H retrouvées sur la vieille porte de la cabane et les fragments d'écriture sur le dessin des quatre femmes en croix sert de fil conducteur au roman. Tout le mystère et le suspense du récit vont reposer, comme l'indique François Bussière, sur le fait que « le père de Véronique s'est abstenu, dans la légende du dessin qui nous est le premier présenté, de reproduire l'intégralité du texte original qu'il a pourtant eu entre les mains; et qui ne sera donné au lecteur, qu'à la fin. La "légende" reste donc bien, jusqu'au bout, ce qui est à lire » (p. 63). Ce motif de l'inscription cryptique, souvent en sang ou en rouge, est présent dans un des présumés ancêtres du roman policier, « Le scarabée d'or » (1843), et trouve ses assises, dans le cas de *l'Île*

aux trente cercueils, dans l'un des épisodes les plus mystérieux et saisissants de la Bible hébraïque. L'épisode, mieux connu sous le titre « Le Festin de Balthazar », s'ouvre sur une apparition étonnante. Au cours d'un repas organisé par le roi Balthazar, une main détachée du corps humain se met à écrire un message sur le mur du palais :

Soudain apparurent des doigts de main humaine qui se mirent à écrire, derrière le lampadaire, sur le plâtre du mur du palais royal, et le roi vit la paume de la main qui écrivait. Alors le roi changea de couleur, ses pensées se troublèrent, les jointures de ses hanches se relâchèrent et ses genoux se mirent à s'entrechoquer. (*Dan 5, 5-6*)¹

Le message laissé par la main qui écrit s'avère d'abord indéchiffrable, poussant le roi à trouver quelqu'un qui soit capable de proposer une interprétation fiable. Après une consultation infructueuse auprès de ses « devins, chaldéens et exorcistes » babyloniens, il recourt à l'un des sages juifs de sa cour, Daniel, qui lit sur le mur les mots suivants : « mené, mené, thecel, parsin » et les participes passés des verbes « mesurer », « peser » et « diviser ». Le sens du message devient ainsi : « *Mené* : Dieu a mesuré ton royaume et l'a livré; *Thecel* : tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut; *Parsin* : ton royaume a été divisé et donné aux Mèdes et aux Perses. » (*Dan 5, 26-28*) La nuit même, le présage de Daniel s'accomplit lorsque le roi est retrouvé mort et son royaume réparti entre les Perses et les Mèdes.

Le sort de Balthazar peut paraître cruel, mais il s'inscrit tout à fait dans l'esprit des codes et des lois de l'Ancien Testament. Le message sur le mur vient peu de temps après que

¹ La Bible de Jérusalem.

le roi a demandé de se faire apporter des vases « d'or et d'argent » (*Dan 5, 3*) que son père Nabuchodonosor avait volés du temple hébreu, un événement qui coïncide avec la destruction du premier temple en 586 ans av. J.-C. À l'occasion du festin, Balthazar boit de ces vases sacrés et loue les dieux « d'or, d'argent, d'airain, de bois et de fer » (*Dan 5, 4*). Les adjectifs « d'or et d'argent » deviennent donc la charnière entre deux morales antithétiques : dans le temple hébreu, les vases ont pour fonction d'honorer un Dieu unique; dans les mains de Balthazar, ils deviennent eux-mêmes des dieux potentiels. Lorsque Daniel interprète l'inscription sur le mur pour Balthazar, il insiste donc sur sa valeur punitive non seulement pour Balthazar, mais aussi pour la dynastie :

Ô roi, le Dieu Très-Haut a donné royaume, grandeur, majesté et gloire à Nabuchodonosor ton père. [...] Mais son cœur s'étant élevé et son esprit durci jusqu'à l'arrogance, il fut rejeté du trône de sa royauté et la gloire lui fut ôtée. [...] Mais toi, Balthazar, son fils, tu n'as pas humilié ton cœur, bien que tu aies su tout cela : tu t'es exalté contre le Seigneur du Ciel, tu t'es fait apporter les vases de son Temple, et toi tes seigneurs, tes concubines et tes chanteuses, vous y avez bu du vin, et avez fait louange aux dieux [...] qui ne voient, n'entendent, ni ne comprennent, et tu n'as pas glorifié le Dieu qui tient ton souffle entre ses mains et de qui relèvent toutes tes voies. Il a donc envoyé cette main qui, toute seule, a tracé cette écriture. (*Dan 5, 18-24*)

Non seulement s'agit-il alors d'un crime sur la propriété (un vol), mais aussi et surtout, dans le contexte de l'exil babylonien, d'un crime de guerre, dont le but revient à imposer un nouvel ordre, une nouvelle religion, une nouvelle culture.

Cryptogrammes en formule de trois

La première indication que Leblanc s'inspire de ce chapitre biblique pour les inscriptions sur le mur dans *L'Île aux trente cercueils* réside d'abord dans la forme que prend l'écriture. Depuis la traduction biblique de Lemaître de Sacy fondée sur la Vulgate, l'énumération en formule de trois, « mané, thécel, pharès », est devenue l'orthographe la plus standard dans la langue française. L'auteur insiste à plusieurs reprises sur le fait que les initiales de Véronique sont bien composées de trois lettres : « Sur les planches goudronnées de la vieille porte, il y avait tracées à la main, ces *trois*² lettres : V. d'H. et ces *trois* lettres, c'était purement et simplement [sa] signature de jeune fille » (p. 12). Le dessin montrant l'héroïne pendue à l'arbre portait à l'extrémité du poteau, et selon la coutume antique, une cartouche avec « une inscription fortement appuyée. Et c'était le paraphe et les *trois* lettres de Véronique jeune fille, V d'H : Véronique d'Hergemont! » (p. 16) Enfin, des quinze lignes accompagnant le dessin morbide, cette dernière ne peut lire que trois segments : « "*Quatre femmes en croix*"; plus loin : "*Trente cercueils...*" et, pour finir, toute la dernière ligne ainsi rédigée : "*La Pierre-Dieu qui donne vie ou mort*". »

L'épisode biblique apparaît ensuite dans le roman par le biais d'une série d'images clés. En entrant dans la cabane, Véronique découvre un cadavre ayant une anomalie particulière : « une des mains de l'homme mort manquait » (p. 15). La main autonome du « Festin de Balthazar » réapparaît alors sous un nouveau jour, présente ironiquement par son absence. Le cadavre est celui, par ailleurs, du villageois

² Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne.

Maguennoc, qui a perdu sa main en touchant une pierre que les habitants croient protégée par les anciens druides de l'île. Cette pierre ressemble curieusement aux vases d'or et d'argent de l'épisode du « Festin de Balthazar » – vases qui, rappelons-le, ont été apportés à Babylone lors de l'exil³ : « On dit que la porte, c'est une pierre... et qu'elle vient de très loin, d'un pays étranger... c'est la Pierre-Dieu. On dit aussi que c'est une pierre précieuse qui est d'or et d'argent mélangés. » (p. 60) Elle finit, en outre, par être l'objet d'une tentative de vol par le cruel comte Vorski, parfait miroir, nous allons y revenir, du roi babylonien. Dans une série d'anomalies textuelles⁴ et de références masquées – la répétition du chiffre trois, la composition de la pierre sacrée en « or » et en « argent » et venue de « très loin », l'absence-présence de la main autonome ainsi que des motifs de l'inscription indéchiffrable et du vol – se tissent les fils de l'intertexte biblique.

L'écriture cryptique et le croquis en rouge annoncent, par ailleurs, la mort de Véronique, se dressant comme un présage puissant tel que celui prononcé contre Balthazar. L'œuvre a pour cadre un lieu empreint de mysticisme et dont l'histoire remonterait aux temps anciens. Selon la légende perpétuée de génération en génération, l'île de Sarek vient du nom « sarcophage » et a reçu son surnom de « trente cercueils » d'un lapsus entre « cercueil » et écueils – ces derniers entourant l'île et émergeant comme des masses puissantes « d'un granit noir teinté de rouge, et comme trempé dans du sang » (p. 40).

³ « Ayant goûté le vin, Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. » (*Dan 5, 2*)

⁴ On pourrait utiliser ici le concept « d'agrammaticalité » ou de « traces » de Riffaterre (1979, p. 29-33, et 1980, p. 4-18).

Chacun des trente écueils correspond à trente tombes sur l'île que les habitants croient réservées pour eux : « les trente cercueils auraient leurs trente victimes, mortes de mort violente... » (p. 117) À cette légende des trente cercueils s'ajoute celle de la Pierre-Dieu. Le présage veut que les druides reviennent pendant une nuit sanglante afin de la protéger. Maguennoc, décrit comme une sorte de prophète « à la fois sorcier et rebouteux, guérisseur et charlatan » (p. 117), prédit qu'il sera le premier à périr, suivi par le père de Véronique et par les autres habitants de l'île et les quatre femmes en croix. La même inscription que Véronique retrouve sous le dessin morbide la montrant pendue à un arbre apparaît, en effet, également sur l'une des tombes, surnommée le Dolmen-aux-Fées : « *Trente cercueils et quatre femmes en croix. La Pierre-Dieu qui donne vie ou mort* » (p. 17). Avec chaque nouveau mort, suivant l'ordre annoncé par le présage fatidique tel que l'interprète Maguennoc, l'héroïne se croit vouée à un destin inéluctable : « Tout se passait selon la logique implacable de faits [...], liés les uns aux autres comme les mailles d'une chaîne. » (p. 83) Lorsqu'elle découvre un arbre dépouillé de ses branches inférieures et sur lequel trois femmes sont clouées les bras écartelés comme des crucifiées (p. 85-86), tout semble s'avancer implacablement vers un futur déjà écrit et qui renvoie, de plus, à un troisième présage prononcé lors de son mariage avec Vorski. Ce dernier ne cessa de répéter, telle l'inscription sur le Dolmen-aux-Fées : « Ma femme mourra sur la croix. »

Ce double *topos* du présage fatidique et de personnages remplissant un destin dorénavant écrit ne se limite pas à *L'Île aux trente cercueils*. « Ces horloges fatales », telles que les nomme François Raymond, « vont scander l'ensemble des

“Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin”, et être associées de plus en plus étroitement aux “pré-dictions” qui en constituent si souvent le pivot, condamnant le présent à *répéter le passé* » (p. 42)⁵. Dans *Le Triangle d'or* (1919), « Patrice et Coralie » peuvent d'avance « lire le déroulement de leur propre agonie dans *l'inscription* que leur [ont] léguée les précédents “Patrice et Coralie” » (*ibid.*, p. 43). Dans *Les Dents du tigre* (1920), par exemple, le premier indice s'avère être une inscription de trois lettres laissée sur le bureau du préfet de police et qui forment, selon l'hypothèse du détective, le nom de famille des prochaines victimes : FAU. Dans *Dorothée danseuse de corde* (1923), le père de Dorothée répète fatalement le nom « Roborey » à sa mort et les trois premières lettres du nom se trouvent sur la serrure d'un coffre de trésor, « R.O.B ». Dans ces romans, comme d'ailleurs dans bien d'autres, il s'agit donc d'un message prophétique qui, comme l'écriture sur le mur babylonien, annonce la mort.

Si ces divers romans évoquent les thèmes et motifs de *Daniel 5*, c'est avec un roman picaresque moins connu, intitulé *La Vie extravagante de Balthazar* (1925), que l'obsession de Leblanc pour des cryptogrammes fatidiques et en formule de trois se rattache le plus explicitement à *Daniel 5*. L'intrigue a pour protagoniste un philosophe nommé Balthazar⁶ portant les initiales MTP tatouées sur sa poitrine – un acronyme pour « Mané Thecel Pharès »; c'est avec le concours de l'agence

⁵ Si Raymond ne mentionne jamais l'épisode du « Festin de Balthazar », sa fine analyse de la temporalité dans l'œuvre de Leblanc ainsi que son emploi d'italiques pour les mots « inscription » et « pré-dictions » renvoient aux principaux enjeux de ce chapitre biblique de *Daniel*.

⁶ Contrairement à Bordillon (1976), qui voit dans Balthazar un des rois mages, nous pensons qu'il s'agit bien ici du roi babylonien du *Livre de Daniel*.

« XYZ » qu'il découvrira la signification de ces lettres. Ce roman, dont les cryptogrammes se multiplient et foisonnent de possibilités, s'annonce, de fait, dans l'exergue comme un pastiche du roman policier :

La ligne est vague et conventionnelle entre ce qui est vraisemblable et ce qui ne l'est point. Il suffit de bien peu de chose pour qu'une œuvre d'imagination tourne vers la parodie et que des personnages qu'on a voulu pathétiques fassent figure comique et absurde. (p. 6)

« Le Festin de Balthazar » s'impose ainsi dans l'œuvre de Leblanc comme un véritable modèle du roman policier : une source d'inspiration pour ses innombrables combinaisons et manipulations de lettres, de mots et de chiffres, mais aussi et surtout pour son recours systématique à une temporalité de l'accomplissement ou de la préfiguration. Gravés littéralement dans le marbre, les personnages sont voués à répéter le passé jusqu'à ce que Lupin ou son substitut entre en scène pour démêler le mystère en lisant et en déchiffrant les signes correctement, comme l'avait fait Daniel⁷.

⁷ Dans la préface de Messac (2011), on trouve la présentation suivante de Claude Amoz : « Au lieu de s'en tenir à la facilité et à limiter son étude au XIX^e siècle, qui voit l'avènement du genre, Régis Messac sollicite l'antiquité la plus haute. Emporté par sa démonstration, le lecteur découvrira que Dupin et Sherlock Holmes ont eu un prédécesseur aussi illustre qu'inattendu, le prophète Daniel. » (p. 14) Si, dès le plus jeune âge de la critique, *Le Livre de Daniel* a été associé au roman policier, les chercheurs de cette période (Messac, Wrong, Sayers et Haworth) se sont concentrés uniquement sur deux épisodes deutérocanoniques dans *Daniel* : « Suzanne et les vieillards » et « Bel et le serpent ». Mes recherches actuelles cherchent à montrer que « Le Festin de Balthazar », avec son motif de l'inscription cryptique et du code, constitue également un précurseur significatif dans le développement du genre, influençant directement un nombre

Des destins stéréotypés ou l'empreinte de la Première Guerre mondiale

Si le motif de l'inscription cryptique sur le mur est un élément récurrent dans l'œuvre de Leblanc et apparaît au moins depuis 1909 dans *L'Aiguille creuse*⁸, le recours à l'épisode biblique gagne en importance et devient la marque d'un destin de plus en plus fatidique dans une série de romans publiés après 1914 : *Le Triangle d'or*, *Les Dents du tigre*, auquel s'ajoute, bien sûr, *L'Île aux trente cercueils*. Si le roman est paru en 1919, l'intrigue se déroule en 1917, une donnée importante et soulignée dans l'exergue :

Aventure authentique, cependant, bien que certains détails prennent, au premier abord, une apparence en quelque sorte fabuleuse. Mais la guerre a compliqué l'existence au point que des événements qui se passent en dehors d'elle, comme ceux dont le récit va suivre, empruntent au grand drame quelque chose d'anormal, d'illogique et parfois, de miraculeux. (p. 8)

Figurant donc à l'arrière-plan, la guerre apparaît d'abord en filigrane – le tuteur de François qui boîte, par exemple, ou encore, à travers l'image des nombreux réseaux souterrains, tunnels et chambres, habités par un ennemi caché, qui rappellent à bien des égards cette guerre qui se déploie dans l'obscurité des tranchées. Elle s'instaure ensuite plus explicitement dans le récit lorsque Maguennoc prévoit que les

important d'écrivains de romans policiers tels que Conan Doyle, Leblanc, Christie, Butor et Eco, pour n'en nommer que quelques-uns.

⁸ Il est difficile de savoir si Leblanc s'inspire du « Festin de Balthazar » dans cette œuvre, car la dimension fatidique des inscriptions, si caractéristique de l'épisode biblique et d'où provient la célèbre expression anglaise : « *The writing is on the wall* », n'apparaît pas.

catastrophes de la légende de Sarek auront lieu en 1917 : « Il prétendait [...] que la dernière ligne de l'inscription sur le *Dolmen-aux-Fées* n'était pas encore effacée et que l'on pouvait lire de ce vers qui rimait avec "les femmes en croix" : "*Dans l'île Sarek, en l'an quatorze et trois*" » (p. 118). Cette affirmation devenait d'autant plus impressionnante pour Maguennoc que « le nombre total se divisait en deux nombres, et que précisément en 1914 éclata la guerre » (p. 118). Enfin, ce conflit devient le moteur du récit lorsque le lecteur apprend que Vorski a caché sa véritable identité, qu'il est un espion allemand et que son nom de famille est Hohenzollern, le nom même de la famille impériale. Il est le fils de Louis II, le roi fou de Bavière, qui profite et se nourrit des croyances des habitants de l'île afin de torturer son ex-femme et de voler aux alliés la Pierre-Dieu, qui n'est autre qu'une pierre radioactive.

Le roman s'inscrit ainsi dans une vague d'œuvres patriotiques publiées entre 1914 et 1919 et qui ont, comme le note Dominique Kalifa, « intériorisé la guerre et son contexte » (p. 139). Kalifa estime que « 43 % des "rez-de-chaussée" publiés par les "Quatre Grands" [quotidiens] » ont été consacrés à des fins propagandistes (p. 137-138). Dès lors, le détective, généralement une figure individualiste, distincte de la police par son titre d'enquêteur « privé », assume le rôle de défenseur des intérêts nationaux. Les frontières entre roman policier, roman d'espionnage et roman populaire se brouillent, de même que celles entre crimes individuels et crimes de guerre. Vols, meurtres, viols perpétrés par un individu vont se mêler aux crimes d'un pays lorsque les exploits militaires de la Triple Alliance sont criminalisés dans la presse et dans la fiction. L'Allemand, comme le soulève François Gugelot en citant un passage de *L'Éclat d'obus* de Leblanc, est

invariablement décrit comme une bête sanguinaire, un barbare, négatif du soldat français : « Quoi qu'on dise, c'est un barbare, une brute orgueilleuse, un homme de sang et de proie. [...] Tout ce que je peux te dire ne vaut l'effroyable réalité. Ce sont des monstres. » (p. 20)

Cette figure du monstre va continuer, bien sûr, jusque dans *L'Île aux trente cercueils* lorsque, sous les ordres de Vorski, vingt-six habitants de l'île sont sacrifiés d'un seul coup. Les habitants qui ont survécu à la menace initiale sont ensuite traqués et décimés comme des animaux lors d'une chasse : « On abat le gibier ...Ah! les pauvres gens de Sarek! » (p. 65) C'est une boucherie hors de toutes proportions qui contribue à promouvoir l'image de l'Allemand comme inhumain, un être sans conscience qui tire du plaisir de ses crimes. « L'essentiel pour [Vorski] », accuse Lupin, « c'est de frapper à tour de bras, de [se] griser à la vue et à l'odeur du sang, et, avec de la chair vivante, de faire une abominable bouillie. » (p. 224)

Le roman devient ainsi un puissant hymne nationaliste, ayant une fonction très semblable à celle de l'épisode biblique, soit celle de réunir le peuple et de dénigrer l'ennemi. « Le Festin de Balthazar », rappelons-le, a lieu dans la cour babylonienne après la destruction du Premier Temple et durant la période de l'exil. *Le Livre de Daniel* a été compilé, cependant, à l'époque hellénistique (vers 165 ans av. J.-C.) au moment de la persécution séleucide et des programmes d'assimilation d'Antiochos IV, un chef brutal, dont la tradition chrétienne fera ultérieurement une figure d'antéchrist. Au moment de sa compilation au deuxième siècle av. J.-C., *Daniel 5* aurait donc été lu à la lumière de cette menace et l'empire babylonien se dresserait dans la conscience du peuple hébreu comme un reflet du pouvoir grec. Chez Leblanc, la menace se manifeste

sous un nouveau jour : elle prend les traits de l'Allemand. Balthazar, symbole ultime du despote, revit donc dans cette figure du « Superboche » (p. 231)⁹.

Les parallèles entre Vorski et Balthazar sont, en effet, nombreux et explicites. La débauche et l'excès de la scène biblique – les vases sacrés remplis de vin, le roi qui boit copieusement et orgueilleusement devant ses concubines, ses femmes et ses invités – cèdent la place à un Vorski devenu alcoolique : « Le monstre est fou. Il est fou, et il est ivre. Le dénouement approche. Il boit, il boit [...] » (p. 254) Vaniteux, maniaque et se désignant lui-même à la troisième personne, celui-ci incarne pleinement et caricaturalement les traits du roi babylonien et le comportement menant à son châtement¹⁰. De

⁹ La tendance à présenter Balthazar comme l'archétype du tyran est particulièrement prégnante dans la littérature de la fin du XIX^e et du XX^e siècle. Dans *Les Châtiments* de Victor Hugo, Balthazar se métamorphose en Napoléon lorsque la date du 18 brumaire s'écrit en majuscule sur le mur. Dans la *Trilogie transylvaine* de Miklos Banffy (1934-1940), ayant comme titres individuels *Vos jours sont comptés*, *Vous étiez trop léger* et *Que le vent vous emporte*, Balthazar est incarné dans la classe dominante de la Hongrie qui dîne, danse, boit et parie sa richesse. Dans « Le Festin de Balthazar » de Fazil Iskander, le roi babylonien se métamorphose en Staline. Sous la plume de Klaus Mann, Hitler est la figure du despote. Mann intitule le chapitre consacré aux années 1930-1932 de son autobiographie *Le Tournant : L'histoire d'une vie* « L'inscription sur le mur ». Comme l'indique Sylvie Parizet, il n'y a rien d'étonnant « à ce que cette période d'intenses bouleversements ait vu proliférer le recours au mythe à des fins idéologiques. La Grande Guerre, la Révolution russe, l'éclatement de l'Empire austro-hongrois, la naissance de l'empire américain, la montée des totalitarismes, la Shoah, Hiroshima, la décolonisation, le joug communiste... autant de douloureuses remises en question qui incitent les écrivains à faire appel à de grandes figures mythiques "revisitées" » (p. 18).

¹⁰ L'orgueil et l'excès, principaux traits associés à Balthazar, ont été repris dans le poème « Balthazar » d'Heinrich Heine. Dans celui-ci, le roi provoque Dieu pendant que ses troupes de vassaux l'encouragent, buvant allègrement et à l'excès : « Jehovah! Contre toi je proclame un défi éternel – Je suis le roi de Babylone! »

l'épisode biblique, Leblanc emprunte ainsi la figure du despote, mais aussi l'idée d'un peuple maudit. Vorski est décrit à plusieurs reprises comme « le fils du roi », un renvoi à Balthazar, « fils de Nabuchodonosor ». Le déchiffrement de l'énumération « mané, thécel, pharès » repose, rappelons-le, sur la capacité de Daniel à voir le crime à la lumière d'une filiation : Nabuchodonosor qui a détruit le temple, puis Balthazar qui profane les vases sacrés. De père en fils s'instaure ainsi une transmission qui se traduit, chez Leblanc, dans le rapport entre Louis II de Bavière et Vorski. Il ne s'agit pas simplement d'une seule mauvaise graine, mais d'une culture de la destruction, une race qui, dans l'optique de l'auteur, est prédestinée à commettre les crimes les plus odieux.

N'oublions pas non plus que cette guerre témoigne aussi d'une longue montée de tension commençant dès le lendemain de la guerre franco-prussienne. Toute la série des Lupin pourrait, en effet, être lue comme l'évolution d'un vague anarchisme¹¹ vers un nationalisme revanchard, aboutissant en dernier lieu à un respectable détective privé. À partir de son roman *813* (1910)¹², le cycle patriotique débute : Lupin tente de négocier la restitution de l'Alsace et de la Lorraine avec Guillaume II et réussit à obtenir plusieurs concessions coloniales. Dans *Le Triangle d'or*, le héros, malin, défend les intérêts nationaux lorsqu'Essarès-Bey cherche à vider le pays de 300 millions de francs or. Cette somme est ensuite livrée au gouvernement français, qui l'utilise pour financer l'entrée en

¹¹ Dans les premiers romans de la série, Lupin ressemble à une sorte de Robin des bois français et partage quelques traits avec Alexandre Jacob. Voir notamment Kalifa (1995, p. 220).

¹² Le texte a été réédité en 1917 et modifié pour ajouter des diatribes anti-allemandes.

guerre de leur alliée, l'Italie. La miraculeuse « Pierre-Dieu », quant à elle, n'en est pas moins vitale pour les intérêts nationaux, anticipant les puissants usages de la radioactivité et de l'atome. De roman en roman, le patriotisme se fait donc de plus en plus exacerbé et prend un tour mystique avec la défense de la Pierre-Dieu, figuration de la défense du sol sacré de la Patrie, chère à la propagande guerrière.

En dépit d'une sécularisation sociétale importante, le conflit s'exprime, comme le montre Annette Becker, dans des termes profondément religieux :

De 1914 à 1918, sans interruption [...], la guerre menée par l'Allemagne, c'est celle des "atrocités" qui, réelles ou supposées, sont bien entendu toujours acceptées comme vérité historique et symboles de l'éthique allemande : infériorité morale, voire démonomanie. Au nom de Dieu et de la France, le militant de la foi se bat contre cette mort négative, cette mort diabolique. (p. 17)

Vorski revendique ce « germanisme » maléfique : « C'est Dieu qui m'a inspiré, le Dieu de Germanie, le vieux Dieu allemand, pour qui le bien et le mal ne comptent pas quand il s'agit de la grandeur de ses fils. L'esprit du mal est en moi. J'aime le mal et je veux le mal. » (p. 162) Un peu plus loin, Lupin se penche sur sa propension à faire couler le sang en le décrivant comme un « prophète rouge » (p. 202) et en se moquant de sa mégalomanie : « C'est l'Ancien et le Nouveau Testament, le Livre Saint, qui explique et qui commente la loi de Sarek! C'est l'Évangile même de la Pierre-Dieu. Et cet Évangile le désigne, lui, le Superboche, comme le Messie chargé d'accomplir les décrets providentiels. » (p. 248) À ce faux prophète s'oppose, cependant, le héros français. Déguisé en druide, Lupin triomphe en utilisant lui aussi des croyances anciennes : « Il y

avait, l'une en face de l'autre, deux forces miraculeuses, l'une émanant de lui, Vorski, l'autre émanant du vieux Druide, et la seconde absorbait la première.» (p.215) Deux hommes agissant ainsi en vrais « surhommes », l'un – allemand – incarnant le Mal, l'autre – français –, le Bien. Ce combat ne se joue donc plus sur le seul plan territorial mais atteint à un niveau véritablement théologique.

Comme bien des critiques l'ont déjà montré, le roman policier témoigne intrinsèquement d'une tendance à rétablir un ordre perturbé, mais chez Maurice Leblanc, l'idée prophétique d'un destin historique prédomine et atteint des niveaux audacieux. À la fois justicier et sauveur, Lupin s'apparente, par sa mission, à un homme providentiel. Comme le note Jean-Claude Vareille, il « lit son destin dans les astres et les astres lui parlent. Il prend sa place dans le Grand Tout. » (p. 53) Sous l'identité de Don Luis Perenna, « mystérieux comme Monte Cristo » (1986 [1920], p. 13), le héros français accomplit une vengeance nationale, s'emparant du stylo divin et traçant lui-même les lettres de la sentence. Du personnage dumassien¹³, Maurice Leblanc reprend, ainsi, non seulement l'idée d'un individu agissant en tant que Dieu, mais aussi celle d'un châtiment implacable qui s'écrit depuis l'origine du crime et dont la sentence n'est révélée qu'à la fin du récit¹⁴. Le nom « Vorski de Hohenzollern » forme les mêmes initiales fatidiques

¹³ Pour une excellente analyse de la filiation entre l'œuvre de Dumas et celle de Leblanc, voir Frigerio (2002).

¹⁴ *Le Comte de Monte-Cristo* contient plusieurs références au « Festin de Balthazar » et pourrait lui aussi être vu comme une réécriture de cet épisode biblique puisque les lettres dénonciatrices qui scellent le destin de Dantès et qui déclenchent toute l'intrigue de revanche sont décrites sous cette lumière : « chaque ligne flamboyait sur la muraille comme le *Mane*, *Thecel*, *Pharès* de Balthazar » (p. 143). Voir également le chapitre « La main de Dieu ».

que celles de sa victime : VDH. À la fin, c'est donc, bien entendu, le comte que nous retrouverons pendu à l'arbre, puni pour ses péchés et accomplissant ce dessein divin.

Loin alors d'être simplement la mise en scène d'un bain de sang, un déferlement de violences gratuites, *L'Île aux trente cercueils* cache par son intertextualité biblique l'idée d'une justice divine et d'un accomplissement prophétique qui traverse toute l'œuvre de Leblanc. Sa nature d'œuvre patriotique et propagandiste fonctionne sur le registre de l'excès et des clichés. Il serait donc facile de ne voir dans l'usage de la Bible qu'un trait grossier et une succession de stéréotypes de littérature à deux sous, car il n'en manque pas ici. Si le recours à la Bible était, en effet, la marque d'une bonne œuvre, bien des *dime novels* se trouveraient sur des listes de chefs-d'œuvre de la littérature. Il faudrait, cependant, tenir compte de ce que la présence de l'intertexte biblique révèle de certains des traumatismes profonds de l'époque. Dans le contexte de la Grande Guerre, le sang coulé devient non seulement la preuve d'une boucherie imputée à l'ennemi, considéré comme inhumain, mais aussi un attribut « racial » : c'est à son sang que l'on reconnaît « l'Allemand ». À l'instar du récit biblique, le destin des héros devient donc celui des nations dont ils sont les ressortissants. Arsène Lupin doit non seulement vaincre, mais aussi panser les plaies d'une société qui a souffert. La petite communauté de Sarek est décimée, mais victorieuse, comme le sont les Français et la justice s'accomplit dans un simulacre d'exécution symbolique que l'énigme initiale avait déjà inéluctablement annoncé. En effet, la façon dont Véronique écrit ses initiales avec la « barre de la lettre h ramenée sous les trois lettres » n'évoque-t-elle pas la silhouette de la guillotine, de l'échafaud, sans oublier l'homonymie entre la lettre « h » et la

hache¹⁵? Si les aventures de Lupin ont donc une fonction de divertissement et restent en grande partie de « la littérature de gare », elles retrouvent cependant, à la faveur d'événements historiques majeurs, l'une des fonctions du texte biblique, qui est de populariser et de donner un sens aux questions que se posent les fidèles lorsqu'ils sont confrontés à une tragédie historique. En ce sens, le sang prend ici une dimension supplémentaire – ce n'est pas seulement un accessoire de Grand-Guignol, mais aussi le sceau du temps présent.

Bibliographie

- ALBÉRES, Francine Marill. (1979), *Le Dernier des dandies, Arsène Lupin*, Paris, A.G. Nizet.
- AUDEN, W.H. (1983 [1948]), « Le presbytère coupable », dans Uri Eisenzweig (dir.), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, p. 113-132.
- BECKER, Annette. (1994), *La Guerre et la foi: De la mort à la mémoire 1914-1930*, Paris, A. Colin.
- BOILEAU-NARCEJAC. (1975), *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France.
- BORDILLON, Henri. (1976), « Arsène Lupin, Balthazar et Dorothée », *Europe*, n° 604, p. 78-84.
- BUSSIÈRE, François. (1976), « Arsène Lupin: homme de lettres (l'île aux trente cercueils) », *Europe*, n° 571-572, p. 61-71.
- COLLINS, J.J. (1993). *Daniel: A Commentary on the Book of Daniel*, Minneapolis, Fortress Press.

¹⁵ Cette image est un emprunt évident à Victor Hugo, qui avait aussi l'habitude de jouer de son nom et de ses initiales dans des dessins comme dans certains écrits.

- DÉROUARD, Jacques. (1989), *Arsène Lupin malgré lui*, Paris, Séguier.
- DUBOURG, Maurice. (1979), « Arsène Lupin, témoin de son temps et de l'histoire », *Europe*, n° 604, p. 12-20.
- DUMAS, Alexandre. (1981 [1844]), *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard.
- FRIGERIO, Vittorio. (2002), *Les Fils de Monte-Cristo*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- GUGELOT, Frédéric. (2003), « Roman policier, roman d'espionnage : franchir une frontière (1913-1919) », dans Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 15-30.
- HEINE, Heinrich. (1999 [1827]), « Balthazar », dans *Le Livre des chants*, trad. Nicole Taubès, Paris, Cerf.
- KALIFA, Dominique. (1998), « Guerre, feuilleton, presse 1913-1920 », *14-18 Aujourd'hui, Today, Heute*, n° 2, p. 128-141.
- . (1995), *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- LEBLANC, Maurice. (1986 [1909]), *L'Aiguille creuse*, dans *Arsène Lupin*, t. 1, Paris, Robert Laffont.
- . (1986 [1919]), *Le Triangle d'or*, t. 2, Paris, Robert Laffont.
- . (1969 [1919]), *L'Île aux trente cercueils*, Paris, Livre de poche.
- . (1986 [1920]), *Les Dents du tigre*, t. 3, Paris, Robert Laffont.
- . (1986 [1923]), *Dorothée danseuse de corde*, t. 4, Paris, Robert Laffont.
- . (1979 [1925]), *La Vie extravagante de Balthazar*, Paris, Livre de poche.

- MESSAC, Régis. (2011 [1929]), *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Encrage.
- PARIZET, Sylvie. (2007), « Introduction », dans Sylvie Parizet (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, p. 13-23.
- POE, Edgar Allan. (2009 [1843]), *Le Scarabée d'or*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Éditions Hatier.
- RAYMOND, François. (1979), « Arsène Lupin et le démon de la répétition », *Europe*, n° 604, p. 42-50.
- RIFFATERRE, Michel. (1979), *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- . (1980), « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, vol. 215, p. 4-18.
- TOURTEAU, Jean-Jacques. (1970), *Arsène Lupin à San-Antonio*, Paris, Mame.
- VAREILLE, Jean-Claude. (1979), « Modernité et tradition », *Europe*, n° 604, p. 50-55.
- WILSON, Edmund. (1983 [1944]), « Pourquoi les gens lisent-ils les romans policiers? », dans Uri Eisenzweig (dir.), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, p. 82-89.
- . (1983 [1945]), « Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd », dans *Autopsies du roman policier*, p. 90-112.

Résumé

Si la Première Guerre mondiale n'arrête pas toute production littéraire, elle a néanmoins un impact immédiat sur les thèmes abordés et provoque une surenchère propagandiste et nationaliste. Les littératures policières et populaires en général n'échappent pas à ce phénomène. C'est dans ce cadre que nous étudions la réception particulière d'un épisode biblique connu

sous le titre « Le Festin de Balthazar » dans les œuvres de Maurice Leblanc et, en particulier, dans *L'Île aux trente cercueils*. Cette étude sera donc l'occasion de découvrir que la reprise du chapitre 5 du *Livre de Daniel* constitue un surprenant et peu connu programme d'écriture dans l'œuvre du créateur d'Arsène Lupin.

Abstract

If literary production does not entirely cease during the First World War, it nonetheless shifts focus, giving rise to a significant increase in nationalistic and propagandist material. Detective fiction and popular literature in general are not immune to this phenomenon. It is in this light that we study the reception of a biblical episode known colloquially as « Belshazzar's Feast » in the works of Maurice Leblanc, and in particular in *L'Île aux trente cercueils*. Here we will discover that the fifth chapter of *The Book of Daniel* constitutes a surprising and little known intertextuality running through some of the most well-known works of the creator of the eminently French Arsène Lupin.

L'écart sémantico-référentiel
dans la représentation de l'Autre.
À propos de la collision des sources
de savoir dans les textes viatiques

Afsaneh Pourmazaheri et Esfandiar Esfandi
Université de Téhéran

Le récit viatique a souvent tendance à mettre son lecteur en difficulté, et ce, en raison du nombre de référents nouveaux qu'il fait intervenir et qui sont développés de manière exogène par un « étranger », principalement pour des étrangers. La compréhension de ce type de récit devient encore plus malaisée quand d'autres éléments perturbateurs, par exemple polyphoniques, viennent s'ajouter au discours. Posons pour l'heure

que ces textes sont par nature moins intelligibles que ceux dont l'univers est plus familier au lecteur. Il s'agit d'un type de texte dont la grande capacité d'intégration des formes morpho-sémantiques les plus diverses est susceptible d'en rendre difficile l'intellection. Un brouillage sémantique ou textuel localisé peut alors se produire. C'est à la définition de ce brouillage que nous avons choisi d'interpréter en termes d'« écart référentiel » que sont consacrées les pages qui suivent.

Notons d'ores et déjà que notre hypothèse ne prendra sens que si l'on accepte comme asserté cet énoncé : le récit de voyage repose sur un pacte référentiel au sens où il prétend refléter la réalité. Il est donc sous-tendu par une allégation d'authenticité. Cet article comprend donc, et de manière générale, un éclaircissement des notions de « dialogisme » et de « polyphonie » introduites d'abord par les travaux de Bakhtine et reprises ensuite dans le champ de l'analyse de discours par Ducrot (1980) et Athier-Revuz (1984), et complétées par les travaux de Bres (2005) et de Kristeva (1967) centrés sur la question de l'intertextualité.

L'article comprend également une réflexion sur le traitement du savoir *via* le dialogisme et sur la place occupée par ce même savoir dans la production de l'écart susdit. Diverses sources de savoir (attestées et empruntées) et leur impact sur notre problématique y seront donc étudiés en tenant compte du pacte référentiel proposé par Philippe Lejeune, qui permet de clarifier la dimension dialogale du type de discours (viatique) auquel nous aurons affaire. Précisons que si le savoir emprunté a ici retenu notre attention, c'est pour la bonne raison que la modalisation en discours second et la présence d'éléments hétéroclites dans le texte discriminent le référent

concret, nous le constaterons, au profit du potentiel interprétatif mais aussi des artifices que l'auteur produit dans sa description.

L'insertion du discours « autre » (le discours rapporté) issue des phénomènes d'hétérogénéité confère un caractère polymorphe au discours par le biais d'un échange entre les locuteurs. Des champs comme celui de la modalisation et de la praxématique nous aideront à ce titre à aborder de près la question de l'auto-dialogisme. Nous compléterons notre analyse en abordant la question du dialogisme de la nomination développée par Siblot et le rôle éventuel joué par l'insertion de dénominations exotiques et exogènes dans la production du phénomène de l'écart sémantique dans les récits viatiques.

Notre corpus est composé de cinq textes viatiques riches en occurrences, rédigés par des voyageurs français¹ (tous auteurs représentatifs du genre et notables en leur temps, issus de milieux sensiblement équivalents et donc pareillement cultivés) motivés, qui plus est, par une même vocation à

¹ Il s'agit des voyageurs suivants :

Adrien Dupré, né en 1831, fils d'un consul de France ; il fut interprète en Perse et devint lui-même consul en 1796 à Corfou ;
Gaspard Drouville, colonel de cavalerie qui voyagea en Perse en 1812-1813, grand adepte de littérature française et admirateur de la poésie persane ;
Claude Mathieu, comte de Gardane (1766-1818), maréchal de camp et ambassadeur de France en Perse (1807-1809), militaire et diplomate ;
Pierre Amédée Jaubert (1779-1847), orientaliste, à l'origine de la reprise, au début du XIX^e siècle, des relations entre la France et l'Iran ;
Jacques de Morgan (1857-1924), géologue et archéologue ; il fut l'explorateur français de la Perse occidentale le plus célèbre ;
Aucher Eloy, (1792-1838), botaniste et explorateur français ;
Eugène Boré (1809-1878), archéologue et missionnaire ;
Jean-Paul Ferrier, aventurier, explorateur et premier Français à voyager en Afghanistan.

l'observation de l'espace iranien du XIX^e siècle dans sa relative complexité. Précisons également qu'il s'agit de récits de voyages factuels dont la charge de référentialité prévaut sur les textes marqués *a priori* par la fictionalité (Philippe, 2005, p. 88). Néanmoins, en leur qualité de « relations personnelles », ces récits ne sont pas dénués de subjectivité et donc d'une dimension fictionnelle.

Transmission et interférence des voix (l'interlocutif et l'interdiscursif)

Le présent travail nous donne l'occasion d'interroger dans le cadre générique du récit viatique l'acception linguistique du concept de polyphonie par la mise à jour méthodique de son rôle perturbateur dans le repérage du référent réel. Le fondement dialogique a comme prérequis que les discours d'un locuteur soient constitués de discours antérieurs qui forment l'arrière-plan culturel et idéologique de la communication entre les sujets parlants. Il concentre alors l'attention sur des phénomènes susceptibles de relever du mode polyphonique. Aussi vrai que « [t]oute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui [on peut trouver] à tout instant [dans le texte] une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu'"on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre ». Et Bakhtine de conclure : « parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui ». (Bakhtine, 1978, p. 158).

Cette règle s'appuie sur l'écart entre « l'interaction verbale, [qui] constitue [...] la réalité fondamentale de la langue » (Bakhtine et Volochinov, 1977, p.136), et le dialogisme montré en tant que « théorie de la dialogisation interne du discours » (Authier-Revuz, 1984, p.100). L'interaction fait référence au dialogue « externe » entre les éléments interactifs tandis que le dialogisme rend compte de la présence de segments discursifs antérieurs dans un réseau d'énoncés (dialogisme interdiscursif) et de l'anticipation de l'interprétation de la production d'un auteur ou d'un acteur dans un réseau d'énoncés (dialogisme interlocutif). Ces deux types de « dialogues » se font écho à l'intérieur des énoncés. Nous pouvons par conséquent dire que dialogisme et interaction verbale s'entrelacent dialectiquement. Ce nonobstant, une phrase telle qu'« un énoncé est tourné non seulement vers son objet mais également vers le discours d'autrui portant sur cet objet » (Bakhtine, 1984, p. 302) ne se borne pas à présupposer le fondement interdiscursif de tout énoncé. Elle infère également une propriété plus essentielle du langage d'après laquelle toute « perception » et toute « connaissance » possèdent des constructions qui impliquent le langage et l'ordre discursif.

Ainsi, la distinction proposée par Bres et Nowakowska (2005) entre dialogue interdiscursif et dialogue interlocutif paraît plus claire. Bres ajoute à ces deux entrées le concept d'autodialogisme pour rendre compte du dialogue du texte avec lui-même. Notons également que, pour cet auteur, la distinction entre le « dialogal » et le « dialogique » paraît indispensable :

Un genre de discours est dialogal lorsque les textes qui se réalisent dans son cadre prennent la forme textuelle [...] du dialogue, c'est-à-dire lorsqu'ils se développent comme

enchaînement d'au moins deux tours de parole, produits par des locuteurs différents. (Détrie, Siblot et Vérine, 2001, p. 83)

Le dialogisme se définit, quant à lui, comme la « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuilletent énonciativement » (*ibid.*). Les deux notions, dialogique et dialogal, ont une racine commune qui les rapproche, mais aussi complique leur délimitation sémantique et la spécification de leur emploi respectif. Les travaux de Bres (2009), particulièrement appuyés sur les recherches de Bakhtine, ont tenté de normaliser cette distinction fondamentale entre le dialogal et le dialogique en définissant le premier comme *dialogue externe*, c'est-à-dire comme succession de tours de parole provenant de locuteurs différents, et le second comme *dialogue interne* résultant de l'*orientation* constitutive du discours vers d'autres discours qui, de ce fait, garantissent le maintien d'une interaction explicite ou implicite au cœur du texte. Disons donc, pour nous résumer, que l'interaction dialogique peut être :

A. d'ordre *interdiscursif* : le discours heurte les discours préalablement tenus sur le même objet ;

B. d'ordre *interlocutif* : le discours s'adresse à un interlocuteur ;

C. d'ordre *intraocutif* (autodialogisme) : le discours est en interaction dialogale avec lui-même.

S'agissant de notre problématique et de notre corpus, le plan pertinent est sans conteste celui de la textualité dialogale c'est-à-dire du dialogisme discursif (A) et interlocutif (B). Le dialogal et le dialogique se côtoient dans nombre de procédés linguistiques, surtout dans la reprise-écho, l'interrogation, le détachement, la thématisation et la rhématisation, etc. Bres (2009) en parle comme d'une « double épaisseur du discours » ;

épaisseur *dialogale* s'agissant de la dimension externe de l'interaction verbale (qui relève de l'analyse conversationnelle) et épaisseur *dialogique* pour évoquer la dimension interne du discours qui se rallie à l'approche bakhtinienne.

Dialogue interdiscursif ou intertextualité

L'intertextualité peut offrir à un énoncé un supplément de consistance culturelle. L'intérêt des énoncés ainsi produits réside en ce qu'ils convoquent un énoncé antérieur dans une double lecture. Cette concomitance n'établit pas un contact mécanique entre les énoncés mais plutôt un « amalgame chimique », pour reprendre les mots de Bakhtine pour décrire le discours rapporté (1978). Il est question donc d'une double énonciation qui autorise tout un jeu d'influences réciproques (Grésillon et Maingueneau, 1984, p. 115). Le concept de dialogue interdiscursif correspond au concept d'intertextualité présenté par Kristeva dans *Séméiotikè* (1969) et repris par la suite par Genette dans *Palimpsestes* (1982, p. 14) pour décrire le phénomène, courant dans la littérature, de citation d'un texte B dans un texte A. Le phénomène abonde dans le récit de voyage, qui se caractérise entre autres par la multiplicité des références culturelles et savantes qui ne cessent de le traverser.

Le récit de voyage est en principe un texte monologal ou monogéré. Il est régi par le voyageur-narrateur qui a toute latitude pour refuser les « tours de parole ». Dans les faits cependant, le voyageur ne cesse d'insérer des bribes dialoguées pour transformer ainsi le récit de voyage en texte fondamentalement dialogique. Le discours unilatéral est destiné à un lecteur (identifié ou virtuel) mais il réunit (réalité

oblige) la voix de divers énonciateurs. C'est là où le dialogique devient polyphonique, mise en scène, en somme, de plusieurs voix énonciatives.

Une multiplicité de sources de savoir

En sus de la voix du voyageur, le discours viatique véhicule celles des auteurs et autres informateurs dont les dires viennent enrichir la charge cognitive du récit. Dans sa composition, le récit de voyage configure la logique du dialogisme généralisé théorisé par Bakhtine. De fait, un des traits particuliers de ce genre de récit est de rendre explicite la présence du discours d'autrui ; de rendre compte d'une hétérogénéité « montrée » (Authier-Revuz, 1982, p. 91). Un savoir est alors en jeu, qui vient s'ajouter, en le garantissant, à celui obtenu empiriquement et en temps réel par le voyageur. Le locuteur principal devient le porte-parole ou le porte-plume attré des locuteurs indigènes ou des voyageurs antérieurs. Le savoir de son récit se situe au croisement de ce qu'il observe, de ce qu'il écoute et de ce qu'il lit.

Le savoir attesté

Les informations repérées dans les corpus viatiques constituent des passages de « savoir attesté » et de « savoir emprunté », basées a priori sur le mode du *j'ai observé donc c'est vrai*. Il faut cependant tenir compte du fait que le *j'ai observé* donne naturellement au discours une tournure subjective en le marquant locutivement par la personne de l'énonciateur. L'observation reste malgré tout le moyen le plus immédiat de

légitimation du discours descriptif. Nous acceptons donc le principe selon lequel ce qui relève de l'observation directe est perçu comme vrai. « La relation *voit* entraîne, par défaut, la relation *sait* » (Vogeleer, 1994, p. 72).

J'ai vu, dans le camp de Sultanièh, des places publiques, des bazards, des mosquées et même des écoles. Si quelqu'un m'invitait à lui faire visite sous sa tente, il me disait : « *Be khânéï ma techrif bekun*, viens honorer ma maison. » (Jaubert, 1821, p. 300)

En se référant à la norme de sincérité qui donne la légitimité à l'énoncé assertif, l'énonciateur est vu comme sa propre caution d'autant plus que, si l'on se réfère au « pacte référentiel » proposé par Lejeune (1973, p. 17), l'énoncé assertif produit dans le cadre référentiel du genre viatique est tenu, par décret, de refléter la réalité extérieure. Le lecteur est ainsi invité à prendre pour argent comptant les paroles du voyageur « sans autre gage que (sa) parole » (Diderot et d'Alembert, 1779). Ce « pacte » est rigoureusement défini par Lejeune comme suit :

Le discours scientifique ou historique prétend apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite. (1973, p. 36)

De cette image du réel, le voyageur est censé rendre compte aussi rigoureusement que faire se peut, d'où le repérage, dans notre corpus comme dans tous les corpus viatiques, d'un nombre considérable de termes relatifs à la perception visuelle. Le savoir du voyageur-énonciateur est d'abord *de visu* et ses écrits annoncent un type particulier de

syllogisme qui associe la raison et la vision : *je sais parce que j'y étais donc tu dois me croire sur parole*. Ainsi de l'exemple ci-dessous : « On construit vis-à-vis le palais du Roi une Mosquée qui sera fort belle. J'ai vu moi-même des marbres d'une qualité rare, disposés pour être employés. » (Mathieu, 1808, p. 64)

Deux sources de savoir emprunté : Le savoir immédiat et le savoir décalé

Le savoir attesté par l'observation directe est dans la plupart des cas supplanté par le savoir emprunté. Le locuteur tire alors profit du savoir des informateurs locaux, en les citant tels quels et en recourant aux marqueurs dialogiques du savoir emprunté, qui sont ceux du discours rapporté ou de la modalisation dite en « discours second » (Authier-Revuz, 1992, p. 38-42) rendant ainsi possible l'interaction avec les locuteurs des sociétés visitées et l'exploitation des informations qu'ils détiennent. La modalisation en discours second permet d'intégrer au discours d'accueil le discours exogène, celui d'un locuteur autre (dissimulé ou marqué par l'emprunt, d'où les formules explicites du type *d'après x, x dit que*, etc.) :

On fait des tapis avec des morceaux de draps de plusieurs couleurs, qui dessinent des fleurs ou autres objets. Ces tapis sont très recherchés et si chers que d'après un Persan nous ne sommes pas en état de les payer. Ainsi les mosaïques de Florence ne sont faites que pour des souverains. (Mathieu, 1808, p. 50)

Le voyageur-narrateur peut également faire intervenir à titre de garants des « voix d'autorité » censées transmettre des propos légitimes. Il lui arrive de citer des orientalistes, voyageurs ou non, avec une nette préférence pour ceux qui ont

déjà foulé le sol des régions en question à des époques antérieures. C'est en valorisant les propos d'autrui relatifs aux lieux déjà cités que l'auteur renonce à reconnaître la prééminence du référent déjà existant. Au lieu de faire découvrir le référent réel, il fait le récit d'un référent fortement contextualisé, altéré par l'emprunt. La plupart des voyageurs-narrateurs du XIX^e siècle citent des prédécesseurs présentés comme dignes de foi² ou simplement une collectivité non confirmée :

On trouve dans la plaine, au sud-est de Mérend, quelques villages ruinés ; on arrive au bord d'une rivière appelée Talkh-Tchaï (le fleuve amer). [...] la plupart des édifices qui existaient d'après Chardin ont été renversés par le retour fréquent de ce fléau. (Jaubert, 1821, p. 188)

Nous voilà dans la patrie des anciens Parthes. Les médailles nous représentent Cyrus, Darius et son vainqueur Alexandre. Quand Rome dominait le monde, son Consul Crassus était vaincu par les Perses. Strabon, Plutarque, Hérodote, Arrien, Quinte Curce, Xénophon, Hippocrate ont parlé de ce Pays. Dans le dix-septième siècle, je crois en 1611, le Père Pacifique, Capucin et Missionnaire, vint à Ispahan, fut bien accueilli par le Roi qui lui remit une lettre d'amitié pour Louis XIII. [...] Ceux qui voudront connaître cet Empire liront Olearius, Tavernier, Chardin, Forster, Jones dans l'histoire de Thanmas-Koulikan, traduite du persan, le colonel Renel, Otter, Figueroa [sic]. Jean Delaet, La Mamje-Clairac, l'histoire composée en 1730 sur les Mémoires de M. de Gardane, Bruyere et Olivier. Le public attend impatiemment l'ouvrage de M. de Sacy, traduit du persan. Continuons notre journal. (Mathieu, 1808, p. 36)

² Nous avons remarqué des recours réitérés aux occurrences de noms propres, notamment à Jean Chardin, Strabon, Plutarque, Hérodote, Ctésias, Arrien, Quinte Curce, Xénophon, Hippocrate, Olearius, ou encore Tavernier, Forster, Jones, le colonel Renel, Otter, Figueroa, Jean Delaet, La Mamje-Clairac, Bruyere, Olivier, Sylvestre de Sacy, le Bruyn, Niebuhr, Diodore de Sicile, Pietro della Valle, Olivier Mentelle, Beauchamp, le comte de Caylus, Picault, Loftus, le colonel Williams et R. P. Scheil.

Persépolis était, suivant Quinte-Curce, le dépôt de toutes les richesses persanes. Diodore de Sicile nous apprend que cette ville avait été ensuite tellement fortifiée, qu'elle était regardée comme imprenable. Plutarque dit dans la Vie d'Alexandre, que la vue de Persépolis en cendres fit rentrer ce prince en lui-même. Le fils de Philippe se repentit, mais trop tard, d'avoir cédé aux instances de l'impudique Thaïs. L'histoire rapporte qu'il fit rebâtir cette ville, et l'enrichit d'une partie des dépouilles des vaincus et des fruits de ses conquêtes. (Dupré, 1819, p. 340)

Ce soir on nous menace des scorpions. Le peuple conte qu'ils ne s'attaquent qu'aux étrangers. C'est ici qu'est mort le voyageur Thévenot. Ses papiers et ses livres furent, dit-on et je ne fais que le rapporter, enlevés et gardés par le Cadi. (Mathieu, 1808, p. 47)

Nous pouvons aussi relever des cas où le voyageur-narrateur procède à la comparaison entre les sources à sa disposition ou bien tente de tirer profit d'observations semblables pour consolider son hypothèse et se faire une idée plus claire du référent, du lieu évoqué ou des propos qu'il avance :

La carte de Monsieur Beauchamp me parait la meilleure. Je l'ai confrontée avec celles de l'Encyclopédie et de Mentelle. Celui-ci et celui de Beauchamp s'accordent pour la longitude de Casbin mais ils diffèrent d'environ cinq degrés de celle de l'Encyclopédie. (Mathieu, 1808, p. 52)

Ces assertions sont autant d'arguments d'autorité, indiscutables, sur lesquels s'appuient toutes les observations et les hypothèses ultérieures de l'auteur. On peut également envisager la situation inverse, où les sources sont citées et les propositions délibérément présentées comme factices et cette fois rectifiées à l'aide de nouvelles observations apportées par le voyageur. Le fait est que, chaque fois que le narrateur nous renvoie aux propos déjà dits au lieu de donner la priorité au

réfèrent, c'est au procès d'intertextualité qu'il laisse le champ libre. Il s'ensuit, nous l'avons vu, une perturbation contextuelle qui atteint transversalement le texte et altère sa compréhension dans la linéarité de la lecture.

***La polyphonie énonciative ou l'insertion du discours
« autre »***

D'après Ducrot, le sens d'un énoncé est l'« image de son énonciation ». Il est appréhendé comme la « complétion d'une signification linguistique de la phrase par la prise en compte de facteurs limités à l'événementialité de son actualisation énonciative étroite » (1980, p. 34). Les marqueurs liés au temps, à la personne et au lieu définissent l'aspect événementiel d'une relation interlocutive tissée entre un locuteur et ses partenaires. Plus ponctuellement, des incursions de discours autres viennent interrompre un discours uniforme en lui accordant une apparence polyphonique. L'intertextualité culturelle dont sont issus des phénomènes d'hétérogénéité énonciative donne une apparence polymorphe au discours par le biais d'un échange entre les langues, les locuteurs et les informateurs.

L'énonciateur et son point de vue : un exemple d'auto-dialogisme

Le locuteur n'est assurément pas neutre vis-à-vis de son discours. Son point de vue, sans être forcément affirmé, se manifeste à travers divers procédés de distanciation. La coexistence des voix passe donc pour ainsi dire et très souvent par une hiérarchisation provenant de la position d'énonciateur

dominant que se construit le locuteur. La notion de point de vue est proche de celle de *modus* proposée par Bally et permet de rendre compte de l'attitude du locuteur : « [le] sujet modal peut être et est le plus souvent en même temps le sujet parlant » (1965, p. 37). Cependant repérer un point de vue tout en sachant que, d'après Ducrot (1980), aucune forme linguistique n'est capable d'en concrétiser l'existence est un défi à relever. Dans cet exemple :

La description que j'ai donnée est le résultat des observations et des témoignages qu'on m'a racontés dans l'espace de deux heures seulement. Je ne puis que renvoyer, pour les dessins, les inscriptions et les détails, aux voyageurs Chardin, Le Bruyn et Niebuhr qui m'ont paru très exacts. (Drouville, 1828, p. 342)

le locuteur Gaspard Drouville laisse apparaître, avec l'adverbe « seulement », un point de vue sur le fait rapporté, bien qu'il évite pour ce faire de s'exprimer en termes clairs et précis. L'adverbe est ici le seul élément sur lequel la subjectivité vient se fixer. La présence de marqueurs grammaticaux aide en somme à créer un monde discursif, explicite ou insinué³, et relève à ce titre d'un dialogisme interdiscursif ou interlocutif. Pour ce qui est de la question du dialogisme interlocutif ou interdiscursif, contentons-nous de montrer comment ce phénomène se manifeste implicitement dans le discours en conduisant à brouiller la réception du récit de voyage.

Comme nous allons le constater dans le texte qui suit, l'existence des locutions modales brise la linéarité du texte et nous introduit dans un discours second qui pourrait être interprété avec une ou plusieurs phrases venant du locuteur

³ Colloque international Dialogisme : langue, discours, Montpellier, septembre 2010, <<http://www.praxiling.fr/dialogisme-langue-discours.html?lang=fr>>.

mais qui sont glissées subtilement dans le corps du texte. Elles nous permettent, comme Bally l'a précisé « de différencier l'attitude ou le point de vue du sujet modal ou du sujet parlant » (1965, p. 37) sans qu'aucune forme linguistique ne le concrétise de manière explicite. Dans les exemples suivants, la seule présence de locutions ou d'adverbes tels que « malgré soi », « bizarrement », « curieusement », « pour ne pas dire », « cependant », « évidemment », « ajoutez à cela », « j'étais loin de » ou « peut-être » illustre la manière dont le sujet modal fait délicatement entrer un deuxième discours qui manifeste sa subjectivité vis-à-vis de ce qu'il raconte :

L'Orient ne ressemble pas à l'Europe. Il y a certains usages qu'il faut suivre malgré soi. Nous avons déjà fait passer au roi la *Vie de Napoléon*, avec les gravures d'Horace Vernet. Je suis certain que ce présent sera agréable à Sa Majesté. On sait déjà à la cour, j'ignore comment, qu'un Français est venu se faire volontairement maître d'école à Tauris. (Boré, 1840, p. 303)

Il faut donc qu'on remette le flambeau sur le chandelier, afin que les peuples voient la lumière. En même temps qu'on travaillera pour les chrétiens, on peut être infiniment utile aux musulmans. La jeunesse de la Perse est, bizarrement, avide d'instruction. Elle recueillera avec avidité toutes les connaissances qui lui seront apportées d'Europe. [...] Prouvons-lui que les catholiques sont les frères de tous les hommes [...]. (Boré, 1840, t. II, p. 302)

L'usage, chez le narrateur, de ces formules modalisatrices en forme d'incises constitue autant de lieux textuels de dédoublement énonciatif-locutif où le locuteur-narrateur se différencie de son être « voyageur » pour faire entendre son propre positionnement vis-à-vis du fait raconté. Il s'agit, *hic et nunc*, d'un jugement analeptique dont la nature postposée permet au locuteur de formuler de nouveau un positionnement particulier lié synchroniquement au temps de la rédaction.

Forts de ces exemples, nous pouvons affirmer que la modalité accompagne obligatoirement un *dictum* dans le but de constituer un énoncé, mais que la modalisation agit sporadiquement sur un énoncé possédant déjà ses modalités. Même si les modalisateurs se manifestent sous forme d'expressions adverbiales, ils ne constituent pas, à proprement parler, des unités syntaxiques en forme de prédicat-arguments. Il s'agit plutôt d'unités énonciatives liées à une unité phrastique (Creissels, 1995, p. 149-150). Par conséquent, la modalisation apparaît comme une double énonciation à laquelle le locuteur recourt pour commenter un énoncé en voie de production. Les modalisateurs rendent possibles des commentaires réflexifs qui ne rendent pas opaque le sémantisme de l'énoncé dont ils parlent (Vion, 1998), mais qui, en revanche, complexifient le positionnement des acteurs (Maury-Rouan, Vion et Bertrand, 2007) en ancrant l'énoncé en question dans des discours exogènes (Vion, 2006). Cette distanciation, provenant du dédoublement énonciatif et issue d'une interdiscursivité implicite, laisse toute latitude au locuteur en vue de consolider la position d'un sujet qui raisonne et singularise son discours.

Le dialogisme de la nomination

Notre étude tente d'analyser l'emploi du lexique en associant deux filiations théoriques ; la première, proposée par Benveniste (1966, 1974), se fonde sur l'hypothèse d'une interaction entre langue et discours dans la sphère énonciative tandis que la seconde a trait à la lexicologie socio-politique de Dubois (1962), qui considère le lexique comme un terrain d'appréhension des positionnements idéologiques. La première

tente d'expliquer le sémantisme des mots (surtout celui de leur apparition) dans différents contextes discursifs en suivant l'évolution de leur sémantisme dans les discours. Les signifiés, quant à eux, sont en constante évolution moyennant de nouveaux principes. Les catégorisations sociales « sont toujours re-spécifiées en discours et les représentations qui y sont attachées sont liées autant aux opérations qui les déplacent et les reformulent sans cesse qu'à des représentations pré-construites » (Branca-Rosoff et *al.*, 1995, p. 58). Ce sont surtout des « lexies révélatrices d'enjeux socio-politiques » (Branca-Rosoff et Guilhaumou, 1998) où se manifestent des conflits sociaux (*ibid.*), mais aussi des mots moins idéologisés mais considérés comme des « objets sociaux » (Branca-Rosoff, 2001). Il s'agit donc de montrer que les mots sont chargés d'une mémoire discursive. La deuxième approche se concentre sur certains mots qui sont plus précisément des entrées dans le discours et qui forment la caractérisation du fonctionnement des discours à l'aide des formes lexicales qu'ils convoquent.

Dans le corpus viatique, les énonciateurs-voyageurs utilisent des dénominations exotiques qui engagent soit des informateurs locaux, soit des voyageurs antérieurs, soit des lecteurs qui tentent d'adapter la dénomination exotique à leurs savoirs préconstruits. On constate donc de manière évidente des positionnements vis-à-vis de ces données nominales. Dans la sphère de la sémantique référentielle de la nomination, les lieux langagiers les plus marqués par le dialogisme sont l'emprunt et le xénisme. Dans ces deux phénomènes, « [l']énonciateur représente dans les mots qu'il dit, dans ce qui est le discours qu'il tient *hic et nunc*, le jeu d'un discours autre » Authier-Revuz (1995, p. 235).

Le dialogisme de la nomination par emprunt se manifeste sous diverses formes, surtout celle marquée par la formule comme ils disent et ses variantes. C'est ainsi que l'énonciateur perçoit le référent et le rapporte ensuite à l'usage linguistique en vigueur dans la communauté concernée. La dénomination exotique est en majeure partie empruntée aux habitants de la région. L'explication ou la signification apparaît surtout dans les parenthèses postposées ou dans les expressions comme X dit de y, X qui veut dire y, etc. Dans l'exemple suivant, le vocable « moummié » est mis en relief et traduit par : « dit de l'os de poule » et, dans le deuxième exemple, nous remarquons que le référent exotique n'est pas mentionné explicitement mais que l'on a affaire à « une maladie dite du X » qui nous fait comprendre qu'il s'agit de l'équivalent d'un référent exotique ici absent :

Un médecin de Semnann m'a dit avoir fait l'épreuve du baume moummié dit de l'os de poule, qui consiste à casser une patte à cet animal. [...] Le Zabit (fermier) de Semnann m'a dit que les montagnes de ce pays, savoir, celles au-delà de la ville, se prolongent jusque près d'Ierd. [...] On m'a assuré à Semnann que le pays d'Itsch n'était point borné au nord par la grande chaîne, mais bien par un contre-fort nommé zerin-kon, et que l'intervalle entre les deux dernières montagnes est habité par des tribus de Turkmén établies sous des cabanes de paille. Au delà de la grande chaîne qui porte, dit-on, le nom de *Sarilov*, il y a un vaste désert. (Drouville, 1828, p. 27)

Le voyageur peut emprunter explicitement une dénomination à des locuteurs définis, en l'occurrence les habitants d'une région, les indigènes et les tribus d'une certaine contrée, etc. Dans ce cas, la dénomination est présentée moyennant un prédicat appellatif du type ce que les N appellent un x et de ses variantes comme les expressions du type le X

auquel les N donnent le nom de y, les X donnent le de y à N, X a donné le y à N :

Deux grands bracelets de forme ronde travaillés en pierres précieuses ornaient la partie supérieure de chaque bras. Le diamant auquel les Persans donnent le nom de Kouhi-Nour (montagne de lumière) était enchâssé au milieu de l'un de ces bracelets ; et celui qu'ils appellent Daryaï-Nour (océan de lumière), enrichissait l'autre. (Jaubert, 1821, p. 268)

Il se peut que la source de la dénomination ne soit pas connue de l'énonciateur ou qu'il ne veuille pas, pour une quelconque raison, la révéler. Il évite alors de citer la source exacte de l'emprunt et se contente de divulguer une provenance plus générale pour la dénomination utilisée comme ce qu'on appelle dans le pays un x et ses variantes, notamment les X sont ce que l'on dit y dans cette région, ou encore les X reçoivent le nom de y dans cette région, on distingue le X dit y ici :

On appelle Turks en Perse les sujets du Châh qui appartiennent à la province d'Azerbaïdjan, et cela parce qu'ils parlent tous la langue turke. [...] Les peuples que nous appelons Turks, en Europe, reçoivent le nom d'Osmans des autres nations de l'Asie. Le thermomètre centigrade ne marquait que seize degrés à l'ombre quand je passai à Kérend, tandis que huit jours avant, j'en avais trouvé trente-cinq à Bakouba. (Ferrier, 1860, t. I, p. 71)

Mehemet-Ali-Mirza peut mettre sur pied vingt mille guerriers, tant en cavalerie qu'en infanterie. Son premier ministre, au soin duquel il laisse la gestion de toutes les affaires, est Mehemet-Husséin-Khân(1).

Le titre de khân est fort commun en Perse. Celui qui le porte n'est pas toujours une personne distinguée. On peut dire de ces khâns ce que l'on dit des knées (princes) de Russie : Il y en a une si grande quantité que tous métiers sont bons pour ces altesses surannées. (Dupré, 1809, p. 257)

Leur travail donne des plans exacts du monument dit l'Aapadana et montre que ce palais était construit sur le modèle de celui, bien connu, de Persépolis. (de Morgan, 1891, p. 26)

En ce qui concerne la morphologie des dénominations exotiques, leurs formes distinctives (surtout l'usage des guillemets et des italiques) les rendent plus facilement repérables. En tant que partie intégrante du répertoire des éléments de la modalisation autonymique, les guillemets et les italiques acceptent des interprétations variées (Authier-Revuz 1981 et 1995). Comme ils bénéficient d'un champ d'apparition extrêmement large et hétérogène : leur interprétation dépend fortement de leur contexte discursif. Dans le corpus qui nous intéresse, ils sont repérables par reformulation via des locutions du type *comme disent les N*, ou simplement *comme cela se dit N* sans que la source soit explicitée dans le prédicat :

À midi nous reçûmes la visite de *mirza* (les *mirza* sont proprement des hommes de plumes). Ce mot répond exactement au nom de *mandarin* en Chine, et à celui d'*effendi* en Turquie. Ainsi il y a des *mirza* (ou secrétaires du vizir de toute espèce). Après nous avoir complimentés sur notre heureuse arrivée, il nous dit qu'on nous avait préparé un autre logement, où nous nous transportâmes. [...] Le Kerman-Châh n'a rien de remarquable. Les bésesteins ou marchés ne sont ni vastes ni élégants. (Dupré, 1809, p. 254)

Il faut préciser que le marquage appliqué sur ce type de dénomination implique le signifiant. C'est la dénomination, chargée de la parole de l'Autre, qui intéresse le lecteur. C'est pourquoi le discours viatique est par nature dialogique. Par contre, en ce qui concerne le signifié ou le sens des dénominations importées de la culture autre, comme leur intégration dépend de nombreux éléments sémantico-contextuels, il reste partiellement opaque pour le lecteur qui ne

s'est jamais trouvé dans le contexte réel. Certes, l'emploi d'expressions glosées résout en partie le problème mais le sémantisme que concèdent ces gloses est également altéré sur le plan linguistique :

À l'époque où Chardin écrivait, Tauriz (1) était la seconde ville de Perse. Au récit de ce voyageur, son enceinte contenait quinze mille maisons, quinze mille boutiques, des bazars qui renfermaient de magnifiques coupoles, et renfermait cinq cent cinquante mille habitants (2) Mais, en évaluant même au dixième de cette étendue, celle qu'elle a aujourd'hui, nous exagérerions sans doute encore. La ville moderne occupe précisément le centre de l'ancienne ; car, à l'entour, jusqu'à une distance considérable, on aperçoit les ruines des rues des maisons, etc., etc.

(1) Cette ville porte encore le nom de Tabriz, composé des ceux mots Tâb, fièvre, et ris, éloignant, dissipant, parce que Zobeïde, femme d'Haroun-el-Rachid, étant tombée malade, recouvra la santé par les soins de son médecin. Pour éterniser sa reconnaissance envers lui, elle bâtit cette ville et lui donna le nom de dissipant la fièvre. Selon d'autres, elle s'appelait Chahastem, mais un roi d'Arménie, nommé Cosroës, ayant puni un souverain de l'assassinat commis sur sa sœur, changea son nom à celui de Tauris, ou lieu de vengeance.

(2) Ce nombre prodigieux ferait supposer que chaque maison qui rend cette supposition très douteuse. (Morier, 1818, p. 46)

Compte tenu de l'abondance des termes exotiques, décalés et incongrus pour la culture cible (celle du locuteur et du lecteur), de multiples intrusions dans le discours sont nécessaires, telles des gloses, des explications parenthétiques, etc. Ces interférences automatiques, dont la fonction principale est la clarification d'un texte en soi peu lisible, sont susceptibles de perturber le lecteur, surtout quand elles sont alourdies par le souci d'exhaustivité de l'auteur. Les gloses qui précèdent en sont de bons exemples. Cette amplification est liée au procès de

digression, courant dans le contexte viatique. Malgré leur utilité, ces gloses digressives sont perçues comme des éléments perturbateurs pour la réception du texte.

Il faut ajouter que la présence des diverses modalisations autonymiques, des divers types de marqueurs de subjectivité, laisse, surtout là où le sens du mot est vague, le champ libre aux prises de position et aux interprétations en tout genre. Etant donné que le récit de voyage est un genre de texte qui favorise la parole dite axiologique (idéologique, coloniale, raciale, personnelle), il permet de déchiffrer ce qui se cache derrière chacune des formes morphologiquement différentes, par le recours aux cooccurrences, aux données contextuelles et au cotexte.

Conclusion

Le champ de l'interdiscursivité ne se limite pas dans le récit de voyage à l'étude du discours autre. Le concept exprime avant tout la fonction structurante du langage, qui est un mécanisme cognitif du monde empirique. Ceci implique que les propriétés sémantico-formelles d'un énoncé soient liées aux énonciations antérieures et à l'anticipation de ses interprétations. L'analyse de la polyphonie dans le champ dialogique implique l'acceptation de la coexistence des voix en tant qu'effets sur l'énoncé d'un principe dialogique qui exige que la parole soit balisée de discours antérieurs et de l'anticipation de sa réception. Les concepts de dialogisme et de polyphonie sont issus de sources théoriques complémentaires, notamment celles qui ont constitué la pierre angulaire de l'analyse de discours comme les réflexions de Bakhtine, de Ducrot et

d'Athier-Revuz, enrichis par la suite des apports (en intertextualité) de Kristeva, de Bres, de Genette et de Barthes. Comme nous avons pu le montrer, leur manifestations quantitativement marquées dans les récits de voyage, notamment dans notre corpus du XIX^e siècle, ainsi que la forte subjectivité qu'ils impriment à ces derniers, génèrent un phénomène de brouillage référentiel au détriment de la transparence de la transposition textuelle du référent, en créant ainsi des écarts sémantico-référentiels dont le relevé et l'analyse ont constitué l'essentiel de notre recherche.

Bibliographie

Corpus

- AUCHER-ELOY, Rémy. (1843), *Relations de voyages en Orient de 1830 à 1838*, Paris, Doret,
<<https://archive.org/details/relationsdevoya00jaubgoog>>.
- BORE, Eugène. (1840), *Correspondances et mémoires d'un voyage en Orient*, tome II, Paris, Olivier Fulgence,
<<https://archive.org/details/correspondanceet01bore>>.
- DROUVILLE, Gaspard. (1828), *Voyage en Perse fait en 1812-1813*, Paris, Pochard,
<<https://books.google.fr/books/about/Voyage en Perse fait en 1812 et 1813.html?id=42o4AAAAMAAJ>>.
- DUPRES, Adrien. (1819), *Voyage en Perse fait dans les années 1807-1809*, Paris, J. G. Dentu,
<<https://books.google.fr/books/about/Voyage en Perse.html?id=HmQPAAAAAYAAJ>>.
- FERRIER, Jean-Paul Ferrier. (1880), *Voyages en Perse, dans l'Afghanistan, le Béloutchistan et le Turkestan*, 1860, tome I, Paris, E. Dentu,

<<http://www.abebooks.com/servlet/SearchResults?bsi=120&bx=on&fe=on&kn=manuscript&n=200000073&sortby=1&xpod=on&prevpage=2>>.

MATHIEU, Claude, comte de GARDANE. (1808), *Journal d'un voyage dans la Turquie d'Asie et la Perse*, Paris, Normant.

JAUBERT, Pierre-Amédée-Émilien-Probe. (1821), *Voyage en Arménie et en Perse, effectué en 1805-1806 accompagné par Notice sur le Ghilan et le Mazandéran* de Camille-Alphonse Trézel, Paris, Pélicier et Nepveu,
<https://books.google.fr/books/about/Voyage_en_Arm%C3%A9nie_et_en_Perse.html?id=aJAbsZ-ZZ30C>.

MORGAN (de), Jacques. (1891), *Mission scientifique en Perse en dix volumes en 1889-1891*, Paris, Ernest Leroux.

MORIER, Jacques, (1818), *Second voyage en Perse, en Arménie et dans l'Asie-mineure fait de 1810 à 1816*, Paris, Gide Fils.

Textes critiques

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. (1981), « Paroles tenues à distance », dans B. Conein et al. (dir.), *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 127-142.

—. (1982), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », DRLAV, n°26, p. 91-151.

—. (1984), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, p. 98-111.

—. (1992), « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information grammaticale*, n° 55, p. 38-42.

—. (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.

BAKHTINE, Mikhaïl. (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

- (N. V. VOLOCHINOV). (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit.
- (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BALLY, Charles. (1965), *Le langage et la vie*, 3^e éd. augm., Genève, Droz.
- (1974), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland. (1973), « Texte. Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*,
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- BENVENISTE, Émile. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard.
- (1974), *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard.
- BRANCA-ROSOFF, Sonia et al. (1995), « Questions d'histoire et de sens », *Langages*, n° 117, mars, p. 54-66,
<<http://www.persee.fr/>>.
- et Jacques GUILHAUMOU. (1998), « De “société” à “socialisme” : l'invention néologique et son contexte discursif. Essai de colinguisme appliqué », *Langage et société*, vol. 83, n° 1, p. 39-77, repris dans *Abralin Journal*, vol. 1, n° 2, <<http://syled.univ-paris3.fr/individus/sonia-branca/sb-pdf/societe-Branca-Guilhaumou.pdf>>.
- (2001), « Le mot quartier à l'épreuve du corpus Frantext », *Langage et société*, juin, n° 96.
- BRES Jacques et Aleksandra NOWAKOZOWSKA. (2005). « Dis-moi avec qui tu dialogues, je te dirai qui tu es... De la pertinence de

la notion de dialogisme », <http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/00_ml092005.pdf>.

- et al. (dir.) (2009), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, de Boeck.
- et Sylvie MELLET. (2009), « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, n° 163, p. 3-20.
- CREISSELS, Denis. (1995), *Eléments de syntaxe générale*, Paris, Presses universitaires de France.
- DETRIE, Catherine, Paul SIBLOT et Bertrand VERINE. (2001), *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion.
- DIDEROT, Denis et Jean d'ALAMBERT. (1779), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 vol, <http://www.lexilogos.com/encyclopedia/diderot_alembert.htm>.
- DUCROT, Oswald. (1980), *Les Mots du discours*, Paris, Minuit.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- DUBOIS, Jean (1962), *Le Vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872, à travers les œuvres des écrivains, les revues et les journaux*, Paris, Larousse.
- GRÉSILLON, Almuth et Dominique MAINGUENEAU. (1984), « Polyphonie, proverbe et détournement », *Langages*, n° 73, p. 112-125.
- JAUBERT, Anna, (1990), *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- . (1967), « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman », *Critique*, avril, n° 239, p. 434-443.

- LEJEUNE, Philippe. (1973), « Le pacte autobiographique », *Poétique*, n° 14, p. 137-162.
- MAURY-ROUAN, Claire, Robert VION et Roxane BERTRAND. (2007), « Voix du discours et positions du sujet. Dimensions énonciative et prosodique », *Cahiers de Praxématique*, n° 49, p. 133-158.
- PHILIPPE, Gilles, (2005), « Existe-t-il un appareil formel de la fiction ? », *Le français moderne*, vol. 73, n°1, p. 75-88.
- SIBLOT, Paul. (2004), « Présentation », dans Armelle Cassanas et al. (dir.), *Dialogisme et nomination*, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry, p. 11-12.
- VION, Robert (dir.). (1998), *Les Sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Presses universitaires de Provence, p. 63-79.
- . (2006), « Modalisation, dialogisme et polyphonie », dans Laurent Perrin (dir.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, p. 105-123.
- VOGELEER, Svetlana. (1994), « L'accès perceptuel à l'information : à propos des expressions un homme arrive – on voit arriver un homme », *Langue française*, n° 102, p. 69-83.

Résumé

Dans le récit de voyage, toute forme qui incarne la présence d'une entité autre que « le référent » réel peut altérer la représentation de celui-ci. On réalise donc clairement dans cette optique à quel point le dialogisme et la polyphonie, en se manifestant dans le texte, seront susceptibles d'en perturber l'*ekphrasis* et son élaboration graduelle. Le dialogisme produit et perçu est un principe général et définitoire du langage tandis que la polyphonie est l'effet produit sur le discours par ce même dialogisme. Les passages du texte concernés par ces deux

phénomènes complémentaires complexifient le tissu du texte et interpellent le lecteur, dont le principal objectif reste tout naturellement de suivre l'auteur-voyageur pas à pas dans son périple. Dans le présent travail, nous nous intéressons aux phénomènes de cet ordre qui constituent des facteurs majeurs d'écart dans les textes « viatiques ».

Abstract

In the travel stories, any form that embodies the presence of an entity other than the "referent" may affect actual representation of this latter. So, from this viewpoint, we clearly realize how dialogism and polyphony, by manifesting themselves in the text, are likely to disrupt the ekphrasis and its gradual development. Dialogism, whether produced or perceived, is a general and definitional principle of the language while polyphony is the effect produced on the speech by the same dialogism. The passages of the text affected by these two complementary phenomena complicate the fabric of the text and affect the reader whose goal is by nature to follow the author-traveler step by step in his journey. Therefore, in the present work we will be particularly interested in such phenomena which constitute major factors of deviation in "viaticum" texts.

« Les coulisses de la création »¹

Anita Lavernhe-Grosset

Université du Littoral Côte d'Opale

Tous les arts vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde, et une "littérature", écrite ou non, immédiate ou méditée, est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire, et des productions qui sont les effets de ce bizarre instinct. (Valéry, 2016e, p. 1329)

Dans ses *Pièces sur l'art*, Paul Valéry donne ainsi une définition possible du commentaire critique comme forme seconde et

¹ Valéry, 2016e, p. 1330.

nécessaire d'une dynamique de dialogue inscrite dans l'œuvre et participant d'elle. Le mot « littérature » qualifie la critique comme expérience de l'effet esthétique selon un système de réciprocité interne à l'œuvre qui articule à la pulsion de l'écriture, son attente essentielle, les commentaires, « productions qui sont les effets de ce bizarre instinct ». Le critique, en ce sens, accomplit l'œuvre dans une langue commune et la tire du néant qui la menace; non seulement il l'actualise mais cet échange donne sens à l'insensé de l'écriture et la soustrait à sa singulière solitude. Davantage, « le critique ne doit pas être un lecteur mais le témoin d'un lecteur, celui qui le regarde lire et être mû » (2016f, p. 265), écrit Paul Valéry. Monsieur Teste, figure emblématique de l'écrivain, incarne dès lors le critique comme *testis*, comme témoin. Car pour Valéry, « l'opération critique capitale est la détermination du lecteur. La critique regarde trop vers l'auteur. » (2016f, p. 265) Ainsi l'œuvre advient en chaque lecture, autonome de son auteur et virtuellement actuelle, tout en possibles, à partir des effets qu'elle produit et qu'il échoit à l'expérience critique, comme esthétique, d'exhausser. La *Nouvelle Critique* des années 1960 en tirera les conséquences.

Entendre l'exigence de dialogue des œuvres est, pour Valéry, interroger le travail d'écriture, explorer le faire, ce qu'après lui, on désignera comme la fabrique du texte :

Ce qui m'intéresse – quand il y a lieu – ce n'est pas l'œuvre – ce n'est pas l'auteur – c'est ce qui fait l'œuvre.

Toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un "auteur".

Je connais la littérature pour l'avoir interrogée à ma guise. (Et seulement ainsi). (2016g, p. 477)

Car c'est la genèse de l'œuvre que l'écrivain, admirateur de Poe, veut comprendre, « par-dessus l'épaule de l'auteur » (2016g, p. 475), là où « la littérature joue quelquefois, dans les coulisses de la création, un rôle assez remarquable » (2016e, p. 1330).

L'originalité inaugurale de cette pensée, nous avons voulu l'éprouver. Comment va réagir le témoin « [des] effets proprement littéraires du langage », qui affirme, en 1937, que « *la Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage* » (2016j, p. 947-948)? Qu'en sera-t-il de ces « propriétés profondes », qu'il nomme « *sensibilité formelle* » (2016f, p. 259)? Nous tenterons d'y répondre par l'étude de *Variation sur une pensée* », article fameux et commenté de Valéry sur Pascal, parce qu'il témoigne, croyons-nous, chez ce précurseur de la *Nouvelle Critique*, d'une impossibilité heuristique.

Contextes

Le 8 mars 1902, Paul Léautaud note dans son *Journal littéraire* :

P. V. causeur merveilleux. Tout le monde fait cercle au Mercure, le mardi, pour l'entendre. Des vues extrêmement originales. Une façon extra-intellectuelle de voir et définir les choses de la littérature dans toutes leurs combinaisons, ce mot, entendu presque dans un sens de laboratoire, ou de clinique, ou de calculs algébriques, toutes les parties soigneusement *préméditées*, l'élément artistique gardant toutefois son rôle, il dirait presque : son *jeu*.

[...]

Autre côté : très impressionné, séduit, par l'histoire des *Pensées* de Pascal, écrites, griffonnées sur des morceaux de papier, jetés pêle-mêle dans un sac. Je sens cela chez lui sans qu'il m'en ait

dit plus que quelques mots. Un certain côté de son esprit aussi... Nous ne parlons guère de Pascal que pour nous gausser de la sottise de ses annotateurs. (2005, p. 27)

Léautaud conçoit finement l'écrivain expérimentateur d'une littérature, où la pensée fait *jeu* avec la matière verbale en un perpétuel exercice de poïétique. Ajoutons que la pratique fragmentaire des *Cahiers* de Valéry n'est pas sans affinité avec « l'histoire des *Pensées de Pascal* », comme l'écrit Paul Léautaud, ni les *Carnets* de Léonard, qui lui inspirent « l'impression extraordinaire d'un ensemble hallucinant d'étincelles arrachées par les coups les plus divers à quelque fantastique fabrication » (2016h, p. 825). Cette observation passionnée de la création en acte est l'étrangeté de Valéry. On sait qu'après *La Crise de Gênes* de 1892, le créateur suspendra vingt ans toute publication, pour explorer le système de sa conscience par des exercices matinaux de pensée, jetés en notes sur des cahiers. Chaque aube, jusqu'à sa mort, l'écrivain répétera l'étonnant rituel. Il s'en explique dans une lettre de 1929 à Georges Duhamel :

Je me livrais, – depuis 1892, – à des pensées et à des problèmes toujours plus éloignés de la poésie, et même de toute littérature praticable. Plus j'allais, plus j'étais sûr, sans même y songer, de ne revenir jamais à l'exercice des lettres. J'accumulais seulement des notes ou idées, mais si diverses, et si libres de toute intention de les *utiliser*, que la seule pensée de les reprendre et d'en faire quelque ouvrage, me paraissait absurde. (1997, p. 179)

Cette tension essentielle montre un Valéry *bifrons*. Face mondaine œuvrant de commande; ainsi des études réunies dans *Variété* et de nombreux écrits de circonstance. Face noble, appliquée à la poésie pure et à l'écriture des grands dialogues, dédiée surtout à l'extraordinaire recherche des *Cahiers*.

Telle apparaît *Variation sur une « Pensée² »*. Commande, c'est une œuvre de circonstance, « besogne courante », commente une lettre à Pierre Féline de 1923 (1957, p. 1739) : « rien de digne d'être communiqué à d'autres qu'à 40.000 lecteurs de la R. H. » Mais comment ne pas voir la présence insistante de Pascal dans les différentes proses de Valéry, partagé entre admiration et exaspération ? La « besogne » paraît prétexte à un désir confié, dès 1917, à son ami Pierre Louÿs (1952, p. 121) : « J'ai indiqué à mon cerveau futur les principes directeurs d'un éreintement sauvage des *Pensées* de Pascal (au bénéfice du *Traité de l'équilibre des liqueurs*). » Ce meurtre symbolique de l'écrivain janséniste pour mieux exalter en lui le savant invite à concevoir sous la fascination de Valéry, éparse dans toutes ses marges, la figure de Pascal comme la face nocturne de Léonard l'Apollinien :

Noir. Les “pessimistes de la plume” : ils cherchent un “beau noir”, dirait un peintre.

Pascal a de “beaux noirs” et les a cherchés, et je vois trop qu'il les a trop bien trouvés. (2016d, p. 123)

Lors du tricentenaire de Blaise Pascal, la *Revue Hebdomadaire*³ livra, pour son numéro du 14 juillet 1923, des articles de Maurice Barrès, Henri Brémond, Jacques Maritain, François Mauriac, Paul Desjardins, Julien Benda, Charles Du Bos, Jacques Chevalier, etc. Paul Valéry écrivit *Variation sur une « Pensée »*. L'article fit sensation. Repris dans *Variété* en 1924, il est ensuite enrichi d'annotations en italiques envisageant le texte. C'est dans cette version définitive, annotée par l'auteur, qu'il figure en 1937 en l'édition des *Œuvres*, réalisant ainsi, dans

² La majuscule apparaît dans l'article de 1919 et disparaît dans l'ultime version de 1937.

³ *Revue Hebdomadaire*, 32^e année, tome VII, n° 28.

l'esprit des *Cahiers*, un exercice de *Self-Variance* (1990a, p. 408) :

Il y a changement.

Pour que ce changement ait lieu..... → Il a toujours lieu, il est fondamental.

LOI DE LA VARIATION DES ÉTATS DE CONNAISSANCE.
COURBE DE LA SELF-VARIANCE.

Déployant le commentaire, ces « NOTES DE L'AUTEUR⁴ » ne forment pas seulement une variation de la variation mais encore sa défense et illustration. Car

certain parlèrent de scandale. Même quelques hommes des plus éminents de ce temps-ci se sont trouvés blessés comme dans leur personne du résultat d'un examen que chacun peut faire soi-même. – Faut-il donc y revenir? – Qu'ai-je donc fait? (2016i, p. 796)

La « Pensée » de Pascal, « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », est l'objet que se donne Valéry, qui précise dans les « Notes », qu'elle « *a servi de thème à la présente "Variation", par laquelle on n'entendit rien proposer qui ne se déduisit presque inévitablement de ce texte si beau et si bref* » (p. 792). Cette remarque met l'accent sur des constantes valéryennes : pour la pensée abstraite, la contrainte de la rationalité dans l'analyse et l'idée que l'œuvre ne peut se comprendre qu'en elle-même, sans extériorité, du seul point de vue de son langage par un refus répété de l'histoire littéraire.

⁴ NOTES DE L'AUTEUR, en italiques sur les pages paires du texte. Nous présenterons celles-ci sous cette forme : P. 788, 790, etc. Les pages impaires, en lettres normales, constituent le TEXTE inaugural de Valéry.

Variation

Bien nommée, cette étude littéraire fait une lecture déviante et affranchie :

Le développement de notre “Variation” nous a conduit naturellement à opposer l’idée que Pascal nous donne de soi-même, (ou bien, celle que nous présente de lui la tradition), à l’idée que nous pouvons nous en faire, par nous-mêmes. (p. 796)

Ainsi, ce qui varie dépend de l’orientation de deux idées, l’une tournée vers l’auteur, l’autre, vers le lecteur par effet de lecture. Rappelons à ce propos les *Rhumbs*⁵ comme métaphore de l’écart, notion que reprendra Adorno (1999) comme titre d’un article majeur sur Valéry. En épigraphe ironique à *Variation sur une « pensée »*, la citation *LE SILENCE ETERNEL....* (p. 789) suivie de quatre points de suspension : le « Robinson intellectuel » des *Cahiers* (1990b, p. 422) ou encore de *L’Idée fixe* (2016c, p. 118), suspend le *topos* dans le vide, tranche à vif ce qui ne pense plus. La variation pointe l’invariant, faisant, comme le note Valéry, « d’une des paroles les plus fameuses » (2016i, p. 788), le lieu commun de la littérature pascalienne. Cet exercice de *Self-variance* va rassembler, pour une expérience de pensée, le corps, l’esprit et le monde, que les *Cahiers* systématisent sous les trois lettres CEM⁶ pour substituer à l’expérience pascalienne de l’effroi la contemplation d’autres regards, dans des conditions de pensée et de culture différentes. Ainsi, renversant l’argument de Pascal, « une certaine variation

⁵ Titre choisi par Valéry pour rassembler des fragments de *Tel Quel II*.

⁶ « Mon idée est de considérer “mon” Corps – “mon” Monde – “mon” esprit, comme trois variables principales entre lesquelles la vie sensitivo-consciente et agissante (à partir d’un moi) est relation. » *Cahiers*, XXV, fac-similé original, Paris, CNRS, 1957, p. 178.

(déjà sensible) » (p.809), écrit Valéry, va apaiser notre intelligence du monde, en « [rapprochant] ce qui était si stupéfiant et si émouvant de ce qui est familier à nos sens, accessible à notre action, et qui se conforme d'assez près à nos raisonnements » (p. 807).

L'intertextualité et le mimétisme critique

S'engage une expérience critique, qui prend d'abord la forme d'un intertexte poétique car la *Pensée* de Pascal, dit Valéry,

[...] est un Poème, et point du tout une Pensée.
Car Éternel et Infini sont des symboles de non-pensée⁷. (p. 788)

Or, si paradoxalement, « une forme est féconde en *idées* » (2016a, p. 550), la *sensibilité formelle* qu'elle met en œuvre poétiquement défie ici Pascal dans le dialogue philosophique, forme fétiche de l'écrivain. C'est de la musicalité composée de la variation valéryenne et de sa résonance poétique que la confrontation des représentations surgira : l'effroi de l'homme pascalien dans le silence de l'univers infini contredit par la tranquillité de l'âme charmée de la cosmologie antique. Dans la nuit transfigurée, la conscience écoute la musique des sphères. Valéry offre ainsi une sorte de *paragone*, où la lecture sensible d'un dialogue exerce une fonction contradictoire en regard de la citation, « *LE SILENCE ETERNEL....* », lacune épigraphe, dans l'éclat ironique des capitales :

⁷ Voir le commentaire de la même *Pensée* dans Claudel (1963 [1993]), p. 73-74 : « Dissyllabe net et ouvert sur un blanc faisant équilibre à lui seul à cette grande phrase légère et spacieuse composée de quatre anapestes. Remarquez en soutien le choc sourd des deux nasales *en* et *in*. Aussi cette espèce de déhiscence sidérale entre *espaces* et *infinis*. »

Quels sons doux et puissants, demande Eustathe à Pythagore, et quelles harmonies d'une étrange pureté il me semble d'entendre dans la substance de la nuit qui nous entoure? (p. 789)

Ainsi commence la *variation*, par cette transcription du *Songe de Scipion* de *La République* (livre VI) de Cicéron, à partir d'une réécriture poétique du *Commentaire* qu'en fait Macrobe, sur l'harmonie des astres et la musique des sphères. Appliquant à la prose des « variations sur le classique » (2016f, p. 271), l'écrivain crée « la distance entre la "*pensée*" initiale et "*l'expression*" finale [...] la plus grande possible » (2016f, p. 272) et devient « traducteur » (p. 272). « Une belle infidèle » (p. 272) donne à lire, en abîme, la rature et la réécriture du palimpseste, découvert en 1819 par le philologue et cardinal Angelo Mai, qui fit apparaître, sous des commentaires de Saint-Augustin sur les *Psaumes*, « Le Songe de Scipion » du *De Republica* de Cicéron (Bayet, 1965, p. 133, n. 2). Valéry opère ainsi un renversement pour le moins abrasif par une sorte de déconstruction du paradigme pascalien, en un jeu qui part de la rature de Saint-Augustin pour composer la fusion d'un texte et de son commentaire et, par l'anachronisme des interlocuteurs, disposer le temps en un espace purement littéraire. L'article de 1923 peut donc être lu comme suite et *variation sur une* « *pensée* », *variété* et modulation moderne d'une expérience littéraire et philosophique de l'univers depuis l'Antiquité. Le commentaire critique de Paul Valéry se constitue ici comme la variante « d'une Histoire approfondie de la Littérature [...] une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature"* » (2016j, p. 946).

Car le travail critique de Valéry inverse la thématique pascalienne par la convenance d'une forme poétique, « la

littérature réduite à l'essentiel de son principe actif » (2016f, p. 256). C'est ainsi que la composition musicale des sensations naît des effets sensibles d'assonances et d'allitérations filées. comme l'affirme le poète dans *Tel Quel I* :

Et le “magnétisme” de la voix doit se transposer dans l'alliance mystérieuse et extra-juste des idées ou des mots.

La continuité du beau son est essentielle. (p. 258)

Parce qu'elle est substantielle, la nuit acquiert une densité enveloppante et, dans l'harmonie de ses échos, elle est *résonance* (2016e, p. 1340), chiasme sonore. Nous ne pouvons qu'en suggérer le charme. Le ciel résonne. Eustathe entend la dissemblance essentielle du son et interroge Pythagore sur le ravissement musical de son âme. Sa conscience, dans l'univers, ne s'égaré pas mais se recentre. Au lieu de l'effroi d'un moi fragmenté et perdu dans le silence inhumain de l'espace, s'éprouve le bien-être d'une conscience contemplative. À l'extrême de l'ouïe, la félicité rayonne en des correspondances perceptives, intellectuelles, dans le sentiment euphorique de la « surprise » (p. 789); correspondances morales encore car l'âme « se tend, pareille à l'espérance » (p. 789), « jusqu'aux limites de mon sens » (p. 789), dit-elle. L'émotion spirituelle l'étreint : « Quel est donc le mystérieux instrument de ces délices ? » (p. 789)

Le dialogue entre Pythagore et Eustathe contredit le discours pascalien et l'expérience contemplative du disciple parachève la connaissance du savant antique qui donne sens à l'extase. Se superposent ainsi les expériences par contraste et modulation. « L'ordre du monde pur, dit le philosophe, enchante tes oreilles. L'intelligence, la justice, l'amour, et les autres perfections qui règnent dans la partie sublime de

l'univers, se font sensibles.» (p. 791) Pythagore enseigne ici une conception divine du *Cosmos*, ordonné, rationnel, et devenu « sensible au cœur » (Pascal, 2009, p. 467, s. 680) : « Il n'y a point de silence dans l'univers. » (p. 789) Valéry le fait encore entendre en invoquant la tradition judéo-chrétienne des *Psaumes* de David : « Quant aux Juifs, ils ne parlent des cieux qu'ils n'en célèbrent l'éloquence » (p. 791), écrit-il, dans l'éclat des noms et des verbes. La voix de Pascal dissonne, et Valéry fait retentir sa dissonance par sa seule citation, coupée en son centre et resserrée sur un désert, privé d'un Robinson : « "en regardant tout l'univers muet, il entre en effroi, dit-il, comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île déserte et effroyable..." » (p. 793)

La méditation finale ajoutera aux précédentes la contemplation valéryenne du ciel nocturne, en une nouvelle variation qui fait apparaître l'homme sans Dieu et sans espérance de Pascal, et qualifier celui-ci, en une dépréciation cinglante, « d'étrange chrétien » (p. 793). Par le choix d'une écriture palimpseste, Valéry dévoile la transformation dans le temps des représentations humaines, l'angoisse pascalienne offrant un contraste inhumain aux réponses accordées du cœur qui s'invente un Dieu et de l'esprit scientifique qui crée le sens.

La construction de l'auteur

À la démonstration poétique va s'ajouter un travail sur la figure de Pascal et la notion d'autorité, car pour l'auteur de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et de *Monsieur*

Teste, « *de personis non curandum*⁸ » (2016b, p. 1080). Sur la scène de l'imaginaire, Valéry traque le mythe, les *idées fixes*, les idoles (1990a, p. 544) et autres *superstitions littéraires* (2016g, p. 569) : élaboré par l'histoire, amplifié par le romantisme, Pascal est le « *personnage le plus noir, le plus pur de la Légende Intellectuelle* » (2016i, p. 796), « *l'Hamlet français et janséniste* » (p. 799), « *une sorte de Héros de la dépréciation totale et amère* » (p. 796). Or, accusant l'intelligence de l'auteur des *Pensées*, le critique, par système, va substituer au nom de Pascal le pronom « elle », féminin insolite, qui soumet toute la lecture à une variation heuristique. Ainsi, dans l'écart, œuvre *Teste*, ce « témoin principal qui regarde tous [les] fantoches s'agiter⁹ » (1997, p. 22) en lui. Ce déplacement participe de ce que *Poésie et Pensée abstraite* nomme encore « *le nettoyage de la situation verbale* » (2016j, p. 821). L'expérience critique consiste donc en ce travail d'hygiène mentale – par analogie « à la mode des chirurgiens » (p. 821), aseptisant le champ opératoire pour décrasser, en quelque sorte, « l'impureté¹⁰ » de l'esprit et du langage en une déconstruction des concepts, comme l'expriment gaiement les deux protagonistes de *L'Idée fixe* : « vous avez la bosse de l'étonnement, mon cher. – Oui... Je dois avoir une boîte de résistances quelque part dans le cerveau... », dit le médecin au narrateur, et celui-ci conclut ce moment : Vous ferraillez pour et contre les idées, comme un beau diable, et exterminiez le cacatoès... » (2016c, p. 231-239)

⁸ Traduction de l'éditeur. « Il ne faut pas se soucier des personnalités / des caractères. »

⁹ La phrase s'achève par deux lignes de points de suspension.

¹⁰ Notion récurrente (en forme de polyptote) dans la *Variation. Tel Quel II* : « Apologétique est impureté », p. 682.

La folie de Pascal et le moi haïssable

C'est pourquoi, considérant la sensibilité intellectuelle du lecteur et l'exigence d'une *Éthique de l'esprit* (2016i, p. 804), Valéry dénonce en Pascal l'Apologiste (p. 804) et l'accuse d'impureté dans les moyens et dans les intentions. Il procède à une paraphrase critique des *Pensées*, qui décèle une pensée excessive, l'*ubris* de l'intelligence créatrice : « *Effroi, effrayé, effroyable; silence éternel; univers muet, c'est ainsi que parle de ce qui l'entoure l'une des plus fortes intelligences qui aient paru.* » (p. 793) La liste fait violence. L'effet de *copia*, le martèlement délibéré des mots et la contradiction finale forcent l'esprit, non seulement à la déréluction mais au scandale d'un univers insensé, sans ordre et sans *Logos*. Valéry attaque la perversion de l'intelligence dans le pouvoir de connaître le monde. Sujet de verbes réfléchis, la conscience sensible, inscrite dans le mouvement de l'écriture, construit une pensée de l'inhumain :

Elle se ressent, elle se peint, et se lamente, comme une bête traquée; mais de plus, qui se traque elle-même, et qui excite les grandes ressources qui sont en elle, les puissances de sa logique, les vertus admirables de son langage, à corrompre tout ce qui est visible et qui n'est point désolant. (p. 793)

L'insistance des occurrences et la contradiction de l'intelligence représentée comme « bête traquée / qui se traque elle-même » marquent la détermination critique de Valéry à dévoiler la duplicité de l'esprit créateur dans ses variations paradoxales, qu'on retrouve dans l'association antagonique : « ce qui est visible et qui n'est point désolant ». Pour rendre l'outrance sensible, l'auteur va concentrer l'esprit de l'œuvre,

comme *pouvoir* subordonné à un *vouloir*¹¹ (2016a, p. 572) par le mimétisme critique d'une forme du désastre. Le texte valéryen compose une interprétation experte, en un pastiche miniature, qui parodie, sous la pression du sujet féminin, la manigance de l'intelligence, la volonté paranoïaque du savant dévoyé, subvertissant sa raison à échafauder des délires :

Elle se veut fragile et entièrement menacée, et de toutes parts environnée de périls et de solitude, et de toutes les causes de terreur et de désespoir. Elle ne peut souffrir qu'elle soit tombée dans les filets du temps, du nombre et des dimensions, et qu'elle se soit prise au piège du système du monde. Il n'est pas de chose créée qui ne la rappelle à son affreuse condition, et les unes la blessent, les autres la trompent, toutes l'épouvantent, tellement que la contemplation ne manque jamais de la faire hurler à la mort. Elle me fait songer invinciblement à cet aboi insupportable qu'adressent les chiens à la lune; mais ce désespéré, qui est capable de la théorie de la lune, pousserait son gémissement tout aussi bien contre ses calculs. (p. 793 - 795)

Toute la suite du texte développe cette duplicité magistrale :

Je ne puis m'empêcher de penser qu'il y a du système et du travail dans cette attitude parfaitement triste et dans cet absolu de dégoût. Une phrase bien accordée exclut la renonciation totale. (p. 797)

Paradoxalement pour un partisan du métier et de la fabrication, Paul Valéry vilipende le souci de la forme au nom d'une forme de détachement de soi. Il fustige « une détresse qui écrit bien » (p. 797) et montre du doigt « le moi haïssable » de Pascal (2009, p. 344, S. 494). Le paradoxe, c'est qu'ici, Valéry semble dénoncer tout ce que par ailleurs il revendique. Et il

¹¹ On reprend ici les termes d'une triade essentielle dans la conception valéryenne de l'artiste : « Manière d'être, *pouvoir*, *savoir*, *vouloir* ».

regrette ce qu'il rejette d'ordinaire, la coïncidence de la littérature avec la vie, l'écriture comme expression. Il y a une aporie dans ce reproche dans la mesure où le luxe, la puissance rhétorique de la littérature offusqueraient la sincérité, exigeant du même coup une écriture de type autobiographique. Valéry éprouve ici comme une impossibilité entre la résonance de la rhétorique pascalienne et le dénuement de son objet, la détresse humaine. Y aurait-il donc des sujets impossibles ou interdits à la littérature ?

Mais il formule un argument équivoque, « Je vois trop la main de Pascal » (p. 797), qui confond l'exigence apologétique de l'écrivain, la facilité rhétorique et la visée morale : « *Qu'est-ce que l'Éloquence?* » (p. 804) et « qu'est-ce que nous apprenons aux autres hommes? » (p. 797)

À la question de l'insincérité de Pascal, Maurice Blanchot, dans *La Part du feu*, apporte une très profonde réponse : « Le langage des *Pensées*, pour être vrai, doit être un langage comblé par l'existence. [...] En réalité, ce que postulent, ou ce qu'exigent *Les Pensées*, ce ne sont pas les détails de sa vie, ou les détails de sa sincérité, mais l'existence dans son entier [...] l'existence comme telle. » (2009, p. 256-257) À quoi répond implicitement ce propos de Valéry, qui témoigne d'un malaise sourd, d'une angoisse du *pathos* :

Il y a aussi je ne sais quoi de trouble, et je ne sais quoi de facile, dans la spécialité que l'on se fait des motifs tragiques et des objets impressionnants. Qu'est-ce que nous apprenons aux autres hommes en leur répétant qu'ils ne sont rien, que la vie est vaine, la nature ennemie, la connaissance illusoire? À quoi sert d'assommer ce néant qu'ils sont, ou de leur redire ce qu'ils savent? (p. 797)

Néanmoins, cette étrange réflexion de critique moraliste contre Pascal, si étrangère à son auteur, nous interroge : qu'est-ce donc que la littérature ? Une amplification, une dramatisation du réel, un malentendu, « le mal de prendre une hypallage pour une découverte, une métaphore pour une démonstration, un vomissement de mots pour un torrent de connaissances capitales, et soi-même pour un oracle, ce mal naît avec nous » (2016h, p. 833). Le malaise de Valéry, « Je ne suis pas à mon aise devant ce mélange de l'art avec la nature » (p. 797), ne tient-il pas à une conception de la littérature qui s'attache exclusivement à la poésie et laisse incertain le statut valéryen de la prose (Jarrety, 1992) ? Ceci justifierait de sonder en ce sens le mélange, « le magma de mots morts, de peaux d'idée, de graisse de rhétorique » (Gide-Valéry, 1955, p. 159) pour un écrivain du pur et de l'impur.

Valéry a donc développé une réflexion théorique sur la création artistique comme l'effort de l'esprit pour conformer un *vouloir* à un *pouvoir*, et « une théorie de *l'Instrument* » (1997, p. 48) inscrite dans une conception de l'exercice (2016h, p. 828-829), qui rapporte l'œuvre à ses possibles variations. Si l'œuvre est nécessaire, c'est d'exister en sa forme mais elle est comme une insignifiante variation car, précise Valéry, « l'écrivain rature, reprend, jusqu'à rejoindre "*l'état posthume*" » (2016a, p. 530). C'est dire que, par nature inachevée, l'œuvre est exercice répété de l'esprit. Mais, en outre, la littérature, selon Valéry, n'est pas « tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de leurs ouvrages, que comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature"*, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé » (2016j, p. 946). Ainsi, l'œuvre littéraire, plus encore, la prose de Paul Valéry, dans son

mouvement inéluctable de réflexion critique, est-elle toujours à la frontière des genres, une littérature des limites. Ce formaliste, qui affirme « la condition verbale de la littérature » (2016f, p. 277) et, en tout art, la prééminence de sa matière, expose la littérature à l'exigence de l'illimité, au risque de l'impossible, et son exercice à en être l'essentielle virtualité. En ce sens, l'œuvre de Valéry est diverse jusqu'à la disparate et tend à sa perpétuelle dissémination.

On peut lire, dans le *Journal* de Gide, 13 février 1928 : « Préface à *Lucien Leuwen*, de Valéry – dans la très belle édition Schiffrin que je reçus hier soir. J'y sens, pour la première fois chez Valéry, certain désir de conciliation, certaine crainte de déplaire. Valéry oserait-il écrire aujourd'hui ses admirables pages sur Pascal de *la Revue Hebdomadaire*? » (p. 871)

« Bizarre Instinct » (2016e, p. 1330) et préméditation dessinent l'expérience critique dans cette *Variation*. Par son audace, la critique de Valéry est celle d'un auteur de la *variété* comme configuration de l'instabilité essentielle de toute pensée dans l'élan mimétique de l'émulation. De l'imitation des Anciens jusqu'à ce jour, *en lisant en écrivant* (Gracq, 1995), ainsi va toute littérature. Le nom de Pascal circule dans l'œuvre de Paul Valéry comme la forme prochaine d'une arrière-pensée irrésistible, *géométrie et finesse, le moi haïssable, le silence éternel*... une rumeur, la phrase de Pascal : « Elle le frappe. [...] Il l'oublie. Elle ne s'oublie pas. Elle se perpétue et se régénère en lui sans qu'il le sache. Elle travaille. » (2016g, p. 625)

Alors que l'article sur Pascal accouche d'une critique sourdement élaborée et fortement personnelle, dont les annotations résistent à de probables contestations, l'auteur de

Note et Digression, texte d'introduction à *La méthode de Léonard de Vinci*, écrit :

Il n'est pas de tentation plus cuisante, ni plus intime, ni plus féconde peut-être, que celle du reniement de soi-même [...]. Relire donc, relire après l'oubli, – se relire, sans ombre de tendresse, sans paternité; avec froideur et acuité critique, et dans une attente terriblement créatrice de ridicule et de mépris, l'air étranger, l'œil destructeur, – c'est refaire ou pressentir que l'on referait, bien différemment son travail. (p. 812)

Bibliographie

- ADORNO, Théodor W. (1999 [1958]), « Les écarts de Valéry », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Flammarion », p. 101-139.
- BAYET, Jean. (1965), *Littérature latine*, Paris, Armand Colin.
- BLANCHOT, Maurice. (2009 [1949]), *La Part du feu*, Paris, Gallimard.
- CLAUDEL, Paul. (1963 [1993]), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».
- GIDE, André, (1951), *Journal* (1889-1939), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GRACQ, Julien, (1995 [1980]), « En lisant en écrivant », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- JARRETY, Michel. (1992), *Paul Valéry*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Portraits littéraires ».
- LÉAUTAUD, Paul. (2005 [1968]), *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France.

MACROBE, *Commentaire du Songe de Scipion*, traduction de M. Nisard, Paris, Firmin-Didot, M DCCC LXXV, <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/scipion1.htm>>.

PASCAL, Blaise. (2009 [1670], [1991], [2000]), *Pensées*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche ».

VALÉRY, Paul. (1955), *André Gide - Paul Valéry, Correspondance 1890-1942*, préface et notes de Robert Mallet, Paris, Gallimard.

—. (1990a), *Cahiers*, 1894-1914, t. III, Paris, Gallimard.

—. (1990b), *Cahiers*, 1894-1914, t. VIII, Paris, Gallimard.

—. (1997 [1952]), *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

—. (1957), *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

—. (2016 [1957]), *Œuvres*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 3 vol.

—. (2016a [1938]), *Degas Danse Dessin*, dans éd. M. Jarrety, t. II.

—. (2016b [1896], [1926], [1946]), « Quelques pensées de Monsieur Teste », dans *La Soirée avec Monsieur Teste, Monsieur Teste*, dans éd. M. Jarrety, t. II.

—. (2016c [1932]), *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*, dans éd. M. Jarrety, t. II.

—. (2016d [1939]), « Des couleurs », dans *Mélange*, Instants, dans éd. M. Jarrety, t. III.

—. (2016e [1931]), « Autour de Corot », dans *Pièces sur l'art*, dans éd. M. Jarrety, t. I.

—. (2016f [1941]), *Tel Quel I*, dans éd. M. Jarrety, t. III.

—. (2016g [1943]), *Tel Quel II*, dans éd. M. Jarrety, t. III.

- . (2016h [1924]), *Variété, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1938), *Note et digression* (1919), dans éd. M. Jarrety, t. 1.
- . (2016i [1924]), « Variation sur une "pensée" », dans *Variété*, dans éd. M. Jarrety, t. I.
- . (2016j [1944]), *Variété V*, dans éd. M. Jarrety, t. III.

Résumé

Étudier *Variation sur une « pensée »* de Paul Valéry met en évidence une conception inaugurale de la littérature, pensée comme inachèvement dans la mesure où elle est le mouvement infini de l'Esprit qui rature sans fin ses œuvres. Des notes marginales glosent ainsi la *Pensée* de Pascal, que Valéry expose à la confrontation parodique des discours antiques. Car l'instabilité essentielle de la conscience qui pense induit nécessairement le commentaire et constitue dès lors chaque œuvre en fragment et la littérature en palimpseste. Ainsi écrire s'inscrit dans une dynamique dialogique aussi envahissante qu'heuristique.

Abstract

Studying Paul Valéry's *Variation on a "thought"* highlights his inaugural insight on literature, seen as a process, always unachieved for being the endless movement of the Mind scribbling its work. Thus marginal notes commenting a Thought (*Pensée*) of Pascal Valéry exposes to the confronting parody of ancient prose. From the essential imbalance of a consciousness thinking, needs to follow the commentary and therefore each work as fragments, literature as palimpsest. Writing enters though a dialogic dynamic as invasive as heuristic.

Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais
et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes
du masculin-féminin (1900-1940)*
Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2016, 310 p.

Alex Gagnon
UQÀM / Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« Moderne », « modernité », « postmodernité » : on peut difficilement employer ces grandes notions taxinomiques, un peu scolaires mais souvent commodes, sans en même temps se méfier de leur faible valeur descriptive. Contre ces étiquettes qui découpent et ordonnent en catégories le temps historique, les griefs sont nombreux et d'ailleurs bien connus. Leurs contours sont flous ; leurs définitions sont multiples, voire

parfois contradictoires ; leur simplicité, enfin, est sans commune mesure avec la complexité des réalités plurielles qu'elles décrivent et qu'elles « épinglent ». La notion de « modernisme », comme le rappellent les trois auteures de *Fictions modernistes*, n'échappe évidemment pas à ces écueils : à l'impossibilité d'en fournir une définition consensuelle s'ajoute l'« élasticité des frontières » (p. 14), tant historiques qu'esthétiques, de la notion.

Il faut donc choisir une définition, éclairée par une discussion théorique et marquée par des préférences personnelles. Les trois codirectrices de l'ouvrage ont le mérite d'explicitier clairement leur choix terminologique dans une introduction qui, tout à la fois, surprend et réjouit le lecteur.

Elle surprend, d'abord, dans la mesure où la discussion théorique, brève, accorde peu d'espace à deux éléments que l'on s'attendrait à rencontrer parce qu'ils sont considérés, classiquement, comme figurant parmi les principaux traits définitoires des « modernités » et des « avant-gardes » artistiques : un rapport au temps, d'une part (la péremption rapide du nouveau et de l'actuel, qui se traduit par un renouvellement esthétique continu¹), et un rapport à la représentation, d'autre part (la rencontre de l'art avec un matériau pur et progressivement arraché à l'emprise de la représentation, c'est-à-dire la substitution, pour prendre les termes de Louis Marin, de l'« opacité » des signes à leur

¹ Parmi les travaux classiques sur ces questions, voir, par exemple, Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 17-78 ; Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 173-229.

« transparence² »). Mais cette absence fait en même temps la qualité de l'ouvrage en ce qu'elle lui permet d'engager sur une voie moins classique et plus novatrice la réflexion sur le modernisme. En effet, l'éclairage que jette sur son objet *Fictions modernistes* bénéficie d'une double perspective : celle des *gender studies*, à partir de laquelle se trouvent mis en lumière les liens étroits entre le modernisme artistique et la déconstruction des identités traditionnelles, et celle de l'histoire culturelle (au sens très large de l'expression), qui favorise un décroisement des corpus et un rapprochement entre des pratiques littéraires et artistiques relevant de champs de production distincts (littérature « populaire » et expérimentations formelles) et, par conséquent, souvent étudiés isolément.

Dans la culture anglo-saxonne, le terme *modernism* renvoie essentiellement à un ensemble de pratiques qui, à partir de la fin du XIX^e siècle, ont « cherché à bousculer les codes littéraires et artistiques » (p. 15) des courants antérieurs tout en problématisant le fait même de la représentation. C'est, à partir d'une riche documentation puisée dans les travaux issus du monde anglophone des dernières décennies, cette définition que les trois auteures proposent, dans leur introduction, d'étendre à l'ensemble de l'Europe continentale : elles placent sous la bannière du « modernisme » un ensemble de pratiques littéraires et artistiques diverses qui, ayant cours entre 1900 et 1940, explorent principalement la « tension entre la tradition et le renouveau » (p. 15), tension dont les figures et les modalités varient d'une œuvre à l'autre, d'un auteur ou d'un artiste à

² Voir *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* [1989], Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006.

l'autre, d'une période à l'autre. « Partage », « double », « ambivalence », « entre-deux », « hybridité » : les mots qui disent la dualité ou la tension, le métissage ou le frottement reviennent constamment dans les pages du livre et rappellent que la « friction » (pour reprendre l'expression des auteures) en constitue le thème central et fédérateur. Pour Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas, cette « friction » entre tradition et renouveau est doublement constitutive du modernisme.

D'un côté, les œuvres modernistes s'efforcent, en pulvérisant les repères traditionnels et binaires du *gender*, de reconfigurer le masculin et le féminin. Elles doivent en ce sens, pour les trois auteures, être mises en relation avec les « profonds bouleversements » qui secouent, à la Belle Époque, les « rapports entre les individus et le monde moderne dans lequel ils doivent redéfinir leur place » (p. 8). L'essor des mouvements féministes, l'impact durable de la Grande Guerre sur le rôle des femmes au sein de la société (p. 9-10) et la place grandissante occupée par celles-ci dans les milieux culturels auraient eu pour effet d'alimenter et de stimuler les interrogations autour de la « différence des sexes », du « dimorphisme sexuel » et de la « reconfiguration des identités genrées » (p. 8-9), comme en témoignent les figures de l'androgynie, de la « garçonne » et de la *New Woman* dont regorgent les fictions littéraires de l'époque (p. 33-34). De ce rapport entre les œuvres et les discours qui circulent au sein de la société du premier xx^e siècle, Andrea Oberhuber tire sa définition du modernisme : dans l'article qu'elle signe, qui offre un « portrait en mosaïque » (p. 32) des pratiques modernistes, elle le définit comme une démarche d'invention de « contre-fictions » destinées à contrarier les « fictions dominantes » par

lesquelles une communauté confère une lisibilité « à ce qui autrement serait de l'ordre de l'illisible » (p. 37)³.

De l'autre côté, la « friction » moderniste se lit sur le plan des pratiques artistiques à proprement parler : expérimentations formelles, travail sur le matériau et répudiation des principes traditionnels de la représentation. Pour les trois codirectrices de l'ouvrage, ces deux variantes de la « friction » (frictions entre les codes identitaires et frictions entre les codes artistiques) sont intimement liées, le renouvellement moderniste opérant simultanément sur les plans « formel et thématique » (p. 11). Dès lors, le « trouble dans le genre » dont elles parlent, en reprenant la formule butlérienne bien connue, a un double sens : l'« éclatement des conventions » (p. 10) qui gouvernaient auparavant les *genres* et les formes artistiques s'accompagne, sur le plan du *gender*, de « nouvelles identités féminines » (p. 11), de l'émergence de « nombreuses figures de femmes qui dérogent aux normes rigides du siècle précédent pour inaugurer de nouveaux patrons » (p. 18).

Dans son ensemble, l'ouvrage est consacré à l'analyse croisée des avatars de ces deux « frictions » modernistes. Au-delà de sa division en quatre parties séparées, dont la cohésion interne n'est pas toujours évidente, l'exploration que propose *Fictions modernistes* est gouvernée par une grande cohérence. Les articles, en effet, s'inscrivent tous directement dans une démarche d'ensemble dont l'unité ne se dément jamais : il s'agit toujours et essentiellement, comme pour en dresser la cartographie entre 1900 et 1940, de retracer les « frictions »

³ C'est, plus largement et en substance, la définition que Nancy Huston donne de la littérature en général (voir *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2008).

entre les identités traditionnelles et ces « femmes et hommes nouveaux » qui « se font porteurs d'identités troubles parce qu'équivoques » (p. 18), en insistant parfois, mais pas toujours, sur le rôle que jouent dans cet effritement du *gender* les expérimentations formelles ou artistiques.

L'article d'Alexandra Arvisais est sans doute celui qui insiste le plus fortement sur cette dernière dimension. Étudiant la figure du « double » dans *Vues et visions* de Claude Cahun et Marcel Moore, elle y retrace l'articulation entre pratiques modernistes et déconstruction de la binarité du *gender*. Cette œuvre multiplie les « hybridations » : hybridité médiatique, d'abord, avec la rencontre au sein d'une même œuvre du texte et de l'image ; hybridité esthétique, ensuite, avec la cohabitation de l'héritage symboliste et des tendances picturales de l'Art nouveau ; hybridité identitaire, enfin, grâce aux dessins de Moore qui, rappelant les arabesques, viennent accentuer « l'ambivalence des marques genrées » (p. 266) en mélangeant les attributs masculins et féminins pour tracer des « figures androgynes » (p. 266) qui fuient « les catégorisations claires et définies » (p. 267).

D'autres artistes ont aussi associé expérimentations modernistes et contestation des rôles sexués traditionnels. Dans le texte qu'il consacre au cinéma d'avant-garde, Sylvano Santini montre par exemple comment Carole Schneeman (dans *Fuses*, qui met en scène les ébats amoureux de l'artiste et de son conjoint) parvient, à l'aide de plusieurs procédés techniques et formels, à thématiser la perception, à faire de celle-ci un « objet observable », le principal « objet filmique » (p. 92) : objectivant la perception des scènes érotiques, qui traditionnellement est la « vision d'un homme sur une femme », le sujet féminin s'affirme

« comme regard et vision » (p. 94 et 92). Quant à Florine Stettheimer et à la baronne Elsa von Freytag-Loringhoven, elles ont, comme le signale Irene Gammel dans son article, livré au début du XX^e siècle des « performances axées sur le corps » et sur le « travestissement vestimentaire » (p. 63-64). À partir de costumes rappelant l'esthétique de certaines productions issues de l'industrie de la mode, elles ont troublé à leur manière « les identités binaires et les conceptions figées du genre » (p. 64).

Fictions modernistes porte très majoritairement sur la production littéraire et artistique des femmes, puisque c'est dans ce « modernisme au féminin » (p. 50) dont parle Diana Holmes que se manifeste avec le plus de force cette volonté de reconfigurer les identités sexuées et sexuelles. Mais cet « autre modernisme » n'a pas toujours fait sien « l'expérimentalisme linguistique et générique qui caractérise l'écriture moderniste » (p. 51) ; il a parfois repris les codes narratifs du roman réaliste pour mettre en mots « les nouvelles réalités matérielles, sociales et subjectives d'un monde en ébullition » (p. 50). Cela tient notamment aux contraintes spécifiques que fait peser sur les femmes leur entrée dans le champ littéraire, à une époque où leur seul accès à la pratique et à la reconnaissance littéraires passe le plus souvent par la petite littérature mercantile. Leur condition sociale détermine également leur rapport à la modernité : alors que les créateurs peuvent facilement déprécier la « démocratisation de la culture » dont ils n'ont pas besoin, celle-ci constitue, pour les créatrices, « moins une menace qu'une promesse », la condition d'accès à la pratique littéraire et artistique (p. 52).

Par conséquent, bien des femmes vont emprunter les voies et les formes littéraires dominantes pour mettre en

lumière, à l'aide du récit du fiction, « la situation contradictoire de leur génération de femmes “nouvelles”, à la fois attachées aux valeurs fondamentales du régime [républicain] et exclues, en tant que femmes, des droits “humains” que ce régime est censé défendre » (p. 53). Mais l'hypocrisie républicaine n'est pas la seule hypocrisie. En effet, plusieurs textes de l'époque (ceux, par exemple, d'Émilie Arnal et d'Antoinette Montaudry) dénoncent, comme le souligne Sophie Pelletier, la rigidité des préceptes moraux de l'éducation féminine, qui conduisent les jeunes femmes à leur perte (p. 116-119). Et si, comme l'indiquent de leur côté Marie-Claude Dugas et Patricia Izquierdo, les contraintes d'un « monde littéraire machiste » (p. 140) empêchent certaines auteures (comme Lucie Delarue-Mardrus et Rachilde) de se dire ouvertement féministes, les textes de plusieurs écrivaines continuent de mettre en scène des figures féminines émancipées et audacieuses, présentées comme sujets de désir, refusant les « assignations normatives », briguant leur autonomie (économique et intellectuelle) ou revendiquant, comme des « garçons manqués », une nouvelle place au sein de l'espace social (p. 105-107). Le roman populaire de l'époque ne manque pas, du reste, de personnages féminins qui défont les « stéréotypes de genre » (p. 131), et cette aspiration à la « conquête de l'espace public » (p. 34) se donne à lire jusque dans la mégalomanie d'une « folle littéraire » comme Émilie-Herminie Hanin, qui porte à sa manière « une volonté d'émancipation désespérée » (p. 223).

Les premières décennies du xx^e siècle seraient ainsi fascinées par le brouillage des rôles sexués, comme en témoignent non seulement les revendications de la « femme nouvelle » mais aussi l'inversion des « attributs du masculin et du féminin » (p. 187), qui marque par exemple une œuvre

majeure comme celle de Colette, dont plusieurs figures androgyniques traduisent une « féminisation du masculin et une virilisation du féminin » (p. 188). Dans la foulée, les identités sexuelles perdent aussi de leur évidence et de leur stabilité. C'est ce qu'entendent montrer Pascale Joubi et Amélie Paquet dans les articles qu'elles signent sur les œuvres de deux écrivaines de la période, Renée Vivien et Nathalie Barney. Dans ses textes narratifs, la première « propose un modèle alternatif à l'hétéronormativité » (p. 208), inventant une Lesbos fictionnelle, lieu gynocentrique et nouveau « jardin d'Éden » (p. 214) où triomphent des amours saphiques : rempart contre la brutalité congénitale du « principe mâle », l'amour lesbien serait pur et dénué de toute violence (p. 212-213). Quant à la deuxième, elle s'approprie la rhétorique militaire de l'époque et fait entendre, dans ses aphorismes, la voix d'une « Amazone » moderne qui, revendiquant pour les lesbiennes une place au sein de la société, « mène son combat avec ses prises de paroles » (p. 275) : à l'écart du mariage et de la maternité, qui constitueraient « la mort d'une destinée libre pour les femmes » (p. 278), celles-ci doivent conquérir le territoire usurpé de leur sexualité.

Les enthousiasmes et les inquiétudes devant le brouillage des identités du féminin et du masculin s'imposent aux contemporains du début du ^{xx}e siècle. La « fascination » gagne même la plume d'un Bernanos, chez qui l'observation de la « déliquescence moderne » l'emporte, comme le montre Yves Baudelle, sur la réprobation et « l'irritation du moraliste » (p. 154). Des lesbiennes, un pédéraste et une héroïne, Mme de Néréis, incarnant les « hallucinantes ambivalences du monde moderne » (p. 158) : la galerie de personnages qu'aménage *Monsieur Ouine*, dernier roman de Bernanos paru en 1943, au

sein de laquelle les rôles sociaux de sexe se trouvent renversés et les attributs du masculin et du féminin, furieusement mêlés, donne exemplairement à voir un monde moderne qui, aux yeux des contemporains, s'édifie « sur les ruines [...] de l'ancien ordre chrétien » (p. 158). Le dispositif narratif de ce roman dialogique, où « s'affrontent les points de vue » et les visions du monde, constitue « en soi le symptôme d'une époque de redéfinition des normes et des modèles » (p. 164).

Beaucoup d'ouvrages collectifs, pour des raisons parfaitement compréhensibles par ailleurs, souffrent d'une cohérence lacunaire ou insuffisante ; ce n'est pas le cas de *Fictions modernistes*. Si le lecteur aimerait parfois que soit approfondie la réflexion sur les rapports entre les représentations littéraires et l'ensemble du discours social de la Belle Époque (puisque au fond c'est l'enjeu central du livre : l'existence d'innovations « modernistes » attaquant les « fictions dominantes » d'une société en mutation) ; si certains articles demeurent passablement descriptifs, dénués d'une problématique fortement posée et étayée, le livre dans son ensemble parvient indéniablement, me semble-t-il, à lever le voile sur un pan souvent méconnu de l'histoire littéraire et culturelle française, rappelant au public d'aujourd'hui que le « trouble dans le genre » n'est pas uniquement le titre d'un ouvrage désormais célèbre, mais aussi une composante essentielle de l'imaginaire social des premières décennies du XX^e siècle.

Kateri Lemmens, *Nihilisme et création.*
Lectures de Nietzsche, Musil, Kundera, Aquin
Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, 172 p.

David Bélanger
Université du Québec à Montréal

Le sujet semble éviter toute forme d'épuisement, et les adages – « on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments » et autres « professeurs de désespoir » – reviennent comme un terreau fertile où faire pousser les évidences : la littérature, la bonne littérature, sera sombre, triste, vraie, crue. L'entreprise de Kateri Lemmens, avec *Nihilisme et création*, est précisément de dépasser la déconvenue taillée par ces adages pour remonter à la racine de ce désespoir intrinsèque dont est, dont doit être fait l'art : elle en revient à Nietzsche, dans un fascinant état de la question qui, en lui-même, suffit à justifier l'ouvrage. Des analyses des œuvres et des pensées de Robert Musil, de Milan Kundera et d'Hubert Aquin permettent ensuite de mettre les concepts en mouvement.

Le livre s'ouvre sur une brèche, celle entre une pensée du nihilisme et la réalité de la *chose*. « Le nihilisme, écrit Lemmens, culminant avec la modernité, la mort de Dieu, la dévaluation de toutes les valeurs, pourrait mener, espère Nietzsche, à une transfiguration de ces valeurs moribondes au profit de la vie. » (p. 8) Le nihiliste, poursuit-elle avec Nietzsche, « c'est celui qui découvre la supercherie » (p. 8). Dans cette optique, il ne faut assurément pas confondre cynisme et nihilisme ; le nihilisme participe d'un processus capable, au contraire, de déboucher sur l'espoir. Il s'agit d'un néant par lequel est contraint de passer le *nouveau philosophe* pour détruire les fausses valeurs et atteindre *autre chose* :

Nietzsche fait donc du nihilisme un processus qui devra nous mener vers la création d'un sens nouveau et de valeurs nouvelles. Les premiers signes du nihilisme s'annonceront donc sous le voile du pessimisme. Si, au début, l'impression est celle de la dévastatrice perte de valeur de tout ce qui est, le nihilisme représente un passage nécessaire, un moment de désagrégation et de désespérance, l'épreuve d'un hiver d'un froid intense [...] qui devra pourtant nous mener vers autre chose. (p. 28)

Dans cette mystique apparaît déjà l'une des démarches de l'essai de Lemmens : passant de l'abstraction philosophique, même d'une philosophie se refusant à toute abstraction rationnelle comme l'est la pensée de Nietzsche, elle plonge dans la démonstration, d'abord en illustrant les idées en place, par l'image, l'analyse des mots du philosophe, ensuite en les faisant résonner, dans la deuxième partie de l'essai, avec des œuvres littéraires. *Autre chose*, écrit-elle, pour désigner la destination du processus nihiliste. Qu'est-ce à dire ? En fait, il faut bien percevoir le problème en place, assurément convenu au sein de la pensée nietzschéenne, mais que l'essai permet d'amener ailleurs, sur le terrain de la création : il se peut, écrit Lemmens

en substance, qu'à l'instar du nihiliste, la littérature ait pour fonction de dépasser la supercherie du réel, ses systèmes de penser, de morale, de rationalité. Pour les dépasser, il faut les détruire, faire table rase des supercheries du réel, accepter le bri moderne de la tradition et suturer une nouvelle continuité avec l'Histoire. L'art – et ce postulat, Lemmens le perçoit dans toute la pensée de Nietzsche, depuis *La Naissance de la tragédie* évidemment, mais jusqu'à ses écrits plus tardifs – constitue la manière de structurer le monde par-delà la tradition :

L'art ne cessera jamais d'être, pour Nietzsche, le moyen privilégié de remettre en question l'illusion de la vérité, toutes les transcendances, tous les mensonges de la morale ou de la métaphysique. L'art assume son perspectivisme. (p. 44)

Et elle ajoute un peu plus loin, et là, semble-t-il, se tient le nœud même de cette dialectique entre illusions rationnelles et pensée artistique :

Par son essence, l'art nous révèle que la vérité est une question d'interprétation et de perspective. [...] L'interprétation des œuvres d'art représente donc le modèle éthique et épistémologique positif (la généalogie serait l'aspect critique et négatif) de la pensée nietzschéenne : l'œuvre d'art, interprétation du monde, fiction qui s'assume comme fiction, est à son tour interprétée par l'interprète qui en dévoile une perspective (valable et viable). Finalement, et c'est la considération qui domine toute l'œuvre de Nietzsche, l'œuvre d'art témoigne de la capacité la plus élevée, de la force active (à l'œuvre tant dans l'univers que chez l'être humain) : la création. Si le nihilisme recèle une puissance destructrice, celle de constater la néantisation des valeurs, il contient aussi les germes d'une mutation créatrice. (p. 50-51)

Cette interprétation du monde par l'art n'est pas seulement une méthode, une manière de tresser un discours philosophique, une voie d'évitement ; il s'agit plus

essentiellement d'un choix du perspectivisme, d'un parti pris pour une sorte de lucidité – la « lucidité tragique » (p. 51) que Lemmens prête à Musil, à Kundera et à Aquin – sur l'effondrement de tous les absolus, d'un regard alors capable d'interpréter les ruines. Ce choix, prêté à la pensée Nietzsche, est beaucoup aussi celui de *Nihilisme et création* : passer de la philosophie du nihilisme à son mouvement dans les œuvres.

Cette première partie réjouit moins par l'originalité de l'hypothèse que par la qualité de la démonstration. Qualité ? On peut parler d'une vitalité, en ce que les concepts connus prennent vie, agissent dans le texte pour servir une démarche. À la fin, apparaît l'*évidence* qui émaille la réflexion, sans qu'il soit possible de décider si l'évidence était déjà là ou si elle a émergé par la force même de l'essai.

Se perçoit aisément, au fil des trois chapitres consacrés aux écrivains, la productivité du nihilisme que l'essai travaille à conceptualiser : le nihilisme, couplé à la création, appartient au régime du singulier, de l'authentique, de la liberté, opposé en cela aux systèmes, à la rationalité (nécessairement dualisante), aux plans d'ensemble. Ainsi, chaque chapitre s'érige sur une hypothèse qui reconduit cette tension. *L'Homme sans qualité* de Musil est traversé par un *essayisme* qui sert à penser le monde hors des structures, au plus près de l'expérience :

L'essayiste conjugue donc l'attitude exploratoire et ludique du romancier à l'entreprise du philosophe qui cherche à renouveler la compréhension que les hommes ont du monde et d'eux-mêmes. La littérature acquiert alors cette capacité grâce au principe d'expérimentation. (p. 70)

La synthèse entre un système de pensée philosophique et la création permet alors ce regard de biais sur le monde, sans le

réduire ni hypostasier l'expérience individuelle ; cette attitude permet cette lucidité tragique, qui résonne ici fort avec le concept de ludicité au cœur même de la pensée romanesque. Ainsi, marque Lemmens, « [l]a pensée romanesque, chez Kundera, est hypothétique, expérimentale, asystématique, indisciplinée, ludique et ironique » (p. 83). Le jeu apparaît dans ces œuvres comme le pas de côté à la fois en regard de la vie – étant plongée dans l'expérience, le romanesque doit néanmoins se garder de s'y fondre – et l'irrévérence de cette pensée en regard des systèmes philosophiques ; le jeu sert, pour reprendre la pensée de Gilles Deleuze, à *dramatiser la philosophie*. « Il faut vivre comme on lit » (Musil, cité par Lemmens, p. 75), lit-on dans *L'Homme sans qualité* ; cela répète d'une nouvelle manière ce jeu, ce décalage, cette distance à instaurer entre la vie et la pensée :

il faut vivre comme si la vie était un roman où pourrait se déployer une constellation de significations qui lui soient propres. Là, dans les zones lumineuses ou nébuleuses de l'imagination et de l'intelligence, réside la possibilité pour l'homme de déterminer et d'affirmer son destin. (p. 75)

Ainsi, on peut dire que l'expérience du nihilisme en création permet une synthèse qui consiste, en fait, à dépasser le système philosophique pour atteindre une philosophie incarnée, faite de *protocoles d'expérience*, sans pourtant s'y réduire ; elle permet aussi bien de penser la vie dans la distance, sans se fondre dans le vécu. Il s'agit de la « sagesse de l'incertitude » (cité dans Lemmens, p. 102) dont parle Kundera, ou de la constance des paradoxes quasi schizophréniques qui animent les écritures d'Hubert Aquin ; d'ailleurs, force est de constater que si chaque auteur analysé par Lemmens est frappé par une « lucidité tragique », seul Aquin semble incapable de

sortir de la tragédie du tragique, d'atteindre une ironie salvatrice ; cette « esthétique de la décomposition, de la destruction ou de l'extinction » (p. 114) ne peut véritablement *jouer* avec les expériences, comme si le nihilisme tranchait plus profondément ici que là.

L'essai de Kateri Lemmens paraît capable de juguler les failles de certaines contradictions, telles celles que Kundera énonce entre le lyrisme du kitsch et l'ironie de la prose. Il ne s'agit pas ici de fêter une force agonique qui donne toujours raison, d'un pessimisme s'apparentant au cynisme. Plutôt, *Nihilisme et création* tend à penser la force créatrice de cette négativité, qui ne consiste pas à tout nier, mais à nier ce qui doit l'être pour mieux saisir le monde. Ce nihilisme, très près de la pensée dionysiaque de Nietzsche, sert alors à créer, à recréer, et n'est alors pas exempt de lyrisme, de vie, de passion :

La création, écrit Lemmens, c'est l'exaltation de l'existence et la transfiguration de la vie dans toute sa puissance. La création représente la seule possibilité pour l'individu d'affronter la lucidité tragique de l'existence avec un surcroît de force et d'ivresse. (p. 133-134)

Cette *seule possibilité* révèle une voie capable de dépasser les idées reçues et les adages usés. Le nihilisme se trouve alors nettoyé de sa force néantiste comme la création, non sans lyrisme, semble capable de sauver une certaine compréhension du monde. Il n'y a plus de place dans cet essai pour l'opposition entre le cynique et le naïf, tous deux mis dos à dos, comme les faces d'une même médaille.