



Sous la direction de

Marie-Andrée Beaudet,
Luc Bonenfant
et Isabelle Daunais

Les oubliés du romantisme

C o l l e c t i o n
№
Convergences

Éditions Nota bene

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Marie-Andrée Beaudet
Réjean Beaudoin
Jean-Pierre Bertrand
Luc Bonenfant
Nelson Charest
Isabelle Daunais
Marie-Frédérique Desbiens
Lieven D'hulst
José-Luis Diaz
Janine Gallant
Anthony Glinoyer
Alain Guyot
Andrea Oberhuber
Pierre Popovic
Maxime Prévost
Pierre Rajotte
Lucie Robert
Nathalie Vincent-Munnia
Damien Zanone

sous la direction de
MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
LUC BONENFANT et ISABELLE DAUNAIS

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

CONVERGENCES

n° 32

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 2004
ISBN : 2-89518-172-1

PRÉSENTATION

*Marie-Andrée Beaudet,
Luc Bonenfant et Isabelle Daunais*

Université Laval

Historiquement, c'est dans les années 1920 que ceux qu'on appelle les « petits romantiques¹ » ont suscité le plus d'intérêt. Les surréalistes les célèbrent², et Jules Marsan lance en 1922 une *Bibliothèque romantique*, « destinée à faire connaître des textes oubliés d'un mouvement dont il était un des meilleurs spécialistes³ ». Au cours de la décennie, Aloysius Bertrand – sans doute le plus connu de ces « petits » – sera l'objet d'une importante biographie⁴, encore largement utilisée aujourd'hui, alors que son œuvre en prose et en vers connaîtra la publication en volume⁵. Il convient d'ajouter ici que Bertrand avait déjà fait l'objet d'une

1. Suivant l'expression consacrée par les *Cahiers du Sud* en 1949.

2. Pour BRETON, « Desbordes-Valmore est surréaliste en amour. / Bertrand est surréaliste dans le passé. / Rabbe est surréaliste dans la mort » (*Manifestes du surréalisme*, p. 36).

3. Max MILNER, « Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les “petits romantiques” ? », p. 85.

4. Cargill SPRIETSMA, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841*.

5. Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, 1920 ; Aloysius BERTRAND, *Le keepsake fantastique*, 1923 ; Aloysius BERTRAND, *Œuvres poétiques. La volupté et pièces diverses*, 1926.

étude savante dès 1889⁶ et que les petits romantiques retiennent l'attention depuis fort longtemps : Théophile Gautier leur fait une place assez importante dans son *Histoire du romantisme*, notamment à l'occasion du récit de la bataille d'*Hernani* ou quand il revient sur le *Petit Cénacle*. En 1949, le numéro des *Cahiers du Sud* donnera finalement ses lettres de créance aux « petits romantiques », en postulant qu'on trouve dans les œuvres de ces écrivains une posture spécifique, éclairante en regard de notre connaissance du mouvement romantique⁷.

Depuis, l'étude des « petits romantiques » ne dépend plus des strictes questions d'érudition et de documentation, bien qu'elle les convoque presque toujours. Elle repose plutôt sur une réflexion d'ordre épistémologique : pourquoi s'intéresser aux petits romantiques ? et comment les étudier ? À cela nous répondons : parce que la question de la marge, ou de la marginalité, semble se trouver aux fondements de la posture romantique et qu'elle gagnerait à être abordée du point de vue de l'oubli.

UNE POSTURE MARGINALE

Stendhal se pose en effet tout autant *contre* qu'*en marge* de ses aînés quand il publie son *Racine et Shakespeare*⁸, en quelque sorte le premier manifeste du romantisme alors naissant. Dans son opuscule, Stendhal assume la position de « sectaire » que lui assigne Auger, malgré l'odieux du mot. Et c'est à partir de cette position, marginale en regard des institutions officielles comme l'Académie, qu'il défend son point de vue. Après Stendhal, mais avant lui aussi, les artistes romantiques revendiqueront leur marginalité, à travers leur singularité. S'il nous semble aujourd'hui naturel de considérer

6. Henri CHABEUF, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*.

7. Max MILNER écrit : « Le rôle important qu'a joué ce numéro a été de cristalliser, au moment opportun, cette notion flottante de "petits romantiques", de telle manière, si je puis me permettre de filer cette métaphore, que cette cristallisation en entraîne d'autres » (*art. cit.*, p. 89).

8. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, [1823 et 1825] 1994.

que l'artiste oppose son opinion à la *doxa*, il faut rappeler que cette posture de résistance naît avec l'avènement du romantisme.

Les signes de la position marginale revendiquée par l'Écrivain romantique sont nombreux. Parmi ceux-ci, on compte l'affront volontaire des Jeunes-France (« Je ne tutoie et n'appelle par son nom de baptême aucun des illustres du jour », écrit Gautier dans son roman) et les préfaces provocatrices signées par les « petits romantiques », qui indiquent combien la dissension romantique est d'ordre ontologique puisqu'elle constitue le mode de la survie de l'écrivain. C'est pourquoi nous proposons que le marginal porterait la quintessence du mouvement.

Cette hypothèse reprend en définitive les grandes lignes d'une pensée qui, s'élaborant dès la première moitié du ^{xx}e siècle, trouve son expression la plus radicale chez Georges Gusdorf :

[...] les témoins les plus représentatifs du romantisme en France ne figurent pas nécessairement parmi les premiers grands crus classés au concours général des romanciers et poètes. Ceux que l'on appelle dédaigneusement les « petits romantiques » français sont, plus que les « grands », révélateurs de l'exigence romantique⁹.

C'était déjà, quelque quatre-vingts ans auparavant, la position adoptée par Eugène Asse et Henri Lardanchet. Selon Lardanchet, les auteurs romantiques marginaux proposent le portrait véritable de leur époque justement parce qu'ils en forment la part désintéressée¹⁰, alors que Asse amorce ainsi son ouvrage intitulé *Les petits romantiques* :

9. Georges GUSDORF, *Le romantisme I. Le savoir romantique*, p. 28-29.

10. « On n'a pas assez vu, ni assez proclamé que si ceux-là ne se sont point couverts d'une gloire individuelle, ils constituent, assemblés, la gloire vivante de leur époque, et que si chacun d'eux n'a pas fait sa propre fortune, tous cependant ont concouru pour une part désintéressée au triomphe du drapeau commun » (Henri LARDANCHET, *Les enfants perdus du romantisme*, p. 34).

*On connaîtrait mal le mouvement littéraire qui, sous le nom de Romantisme, a jeté un si vif éclat sur le second tiers de notre siècle, si l'on s'arrêtait seulement aux grands écrivains qui s'en détachent et dont la gloire est maintenant consacrée. Pour l'embrasser tout entier, en bien pénétrer le sens, la nature, il faut s'engager plus avant dans cette étude, devenir familier avec d'autres écrivains moins illustres, dont les noms mêmes sont aujourd'hui à peu près oubliés, mais qui, par leurs défauts, par l'exagération des principes d'une école dont ils s'étaient faits les adeptes, ne les mettent que mieux en relief, n'en rendent que plus saillant le caractère*¹¹.

En 1949, Francis Dumont écrit que les petits romantiques possèdent des « affinités plus ou moins conscientes¹² » avec les « autres tenants du romantisme¹³ » mais néanmoins distinctes. Ils se démarquent des autres par « leur attitude métaphysique [laquelle] trahit une tentative de conquête, une volonté de transcender la condition d'artiste et d'homme¹⁴ ». Vouée à l'échec, cette attitude prométhéenne se traduit en révolte, contre le sort de l'homme en général et celui de l'artiste en particulier : « [...] Il s'agit de poètes et d'écrivains qui ont voulu s'affirmer *par* la littérature et non *pour* la littérature¹⁵ », conclut Dumont. Après lui, Paul Bénichou retrouve cette posture particulière chez les écrivains du Petit Cénacle et de la Bohème Galante :

On ne peut douter que la brève existence du Petit Cénacle ait marqué l'instant culminant – exaltation suprême et sentiment d'échec – de la révolution romantique. [...] si parfois ils [les petits romantiques] ont signifié, par les mots d'art et de poésie, un engagement de tout l'être,

11. Eugène ASSE, *Les petits romantiques*, p. 5.

12. Francis DUMONT (dir.), « Les petits romantiques français », p. 7.

13. *Loc. cit.*

14. *Ibid.*, p. 8.

15. *Ibid.*, p. 9.

PRÉSENTATION

*illimité et impérieux, c'est parce que le romantisme, dès ses débuts, portait en lui une telle ambition. [...] Ni le lyrisme des passions, ni l'importance accordée au moi ne sont l'essence du romantisme, mais le champ infini donné au désir et l'impossibilité de l'assouvir humainement*¹⁶.

En somme, les « petits romantiques » proposeraient une expérience ontologique originale qui s'est traduite dans la littérature. Est-ce à dire qu'ils furent pour autant les plus en accord avec l'essence du mouvement ? Ou qu'ils « ont pris au sérieux ce qui demeurerait pour les autres – un Hugo, un Balzac, un Janin – de l'ordre du jeu ou de la provocation sans lendemain ?¹⁷ » C'est ici, nous semble-t-il, que l'appellation de « petits », qui ne fait qu'instaurer un ordre de grandeur, vient gêner l'analyse et c'est pourquoi nous avons choisi un autre point de vue.

LES OUBLIÉS PLUTÔT QUE LES PETITS

Dumont, Gusdorf, Bénichou et plusieurs autres utilisent l'épithète « petits » pour désigner les romantiques marginaux, alors que Lardanchet, qui les défend inconditionnellement, préfère la dénomination d'« enfants perdus¹⁸ ». Le glissement terminologique serait fâcheux s'il n'était pas le signe d'une souplesse intellectuelle à l'égard des écrivains en question, souplesse qu'il s'agit par ailleurs de bien mesurer afin d'éviter une possible confusion.

Francis Dumont tranche franchement entre ceux qu'il appelle les *petits* et les *mineurs* ou autres *oubliés* : « En tout état de cause, écrit-il, les petits romantiques ne sont pas tous ces oubliés et dédaignés de l'époque romantique, ces innombrables poètes et écrivains mineurs, auteurs du troisième rayon. Qu'on ne s'attende pas à trouver dans ce volume une sorte de répertoire, tout juste satisfaisant pour ceux qui ont le goût des exhumations et des curiosités¹⁹ ». La

16. Paul BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain*, p. 431-432.

17. Max MILNER, *art. cit.*, p. 87.

18. Henri LARDANCHET, *op. cit.*

19. Francis DUMONT (dir.), *op. cit.*, p. 7.

distinction établie par Dumont entre « petit » et « oublié » fut certes nécessaire à l'époque puisqu'elle permettait à l'auteur de se distinguer des nombreux bibliophiles et collectionneurs qui se sont intéressés aux petits romantiques²⁰. Mais elle tient mal pour nous qui devons aujourd'hui compter sur les avancées récentes de l'histoire culturelle. Ainsi la désignation « oubliés du romantisme » permet-elle de repenser autrement que selon des critères strictement hiérarchiques la médiation centre/marge telle qu'elle semble s'établir à l'époque romantique.

La marge est le lieu par excellence de l'autre et de son altérité. La notion de marge « ne peut prendre sens que dans une culture qui se définit elle-même comme pourvue d'une cohérence, d'une continuité, d'une autorité²¹ », rappelle Max Milner. Cette autorité sera bien entendu celle du centre, dans laquelle ne se reconnaîtraient pas les auteurs marginaux, exclus volontaires ou obligés d'une parole qui se donne à lire comme originelle. Mais le centre est aussi le lieu de ceux qui sont en position d'autorité et, à cet égard, l'adjectif « petit » ne peut manquer de rappeler certaines connotations péjoratives qui ont parmi d'autres effets celui de dévaloriser l'objet d'étude. À cette altérité marginale, nous préférons donc mettre l'accent sur les oubliés.

En effet, les œuvres et les auteurs qui retiennent notre attention appellent une réflexion sur les causes de leur oubli. L'histoire littéraire est parsemée d'exclus qui, contrairement à la suggestion de Francis Dumont, l'ont été pour des raisons qui n'ont rien à voir avec une éventuelle « faiblesse » de leurs œuvres. Toute histoire élimine spontanément nombre de textes et d'auteurs justement

20. Il faut reconnaître que, malgré le travail des Théophile Gautier, Jules Marsan ou Eugène Asse, une bonne part de l'exhumation de ces corpus est due à des bibliophiles impénitents. Jusqu'en 1949, ce sont eux qui s'intéressent principalement aux petits romantiques. Max MILNER écrit même : « ceux dont ils avaient attiré l'attention [jusqu'alors] étaient surtout des amateurs de curiosités littéraires, bibliophiles ou bibliographes, comme Paul Lacroix, Champfleury, Monselet, Asselineau, Claretie » (*art. cit.*, p. 84).

21. Max MILNER, « En marge », p. 3.

parce qu'elle prend, selon le mot de Paul Veyne, « le parti d'un certain mode de connaître²² ». Néanmoins, il faut bien voir que ces textes et ces auteurs « oubliés » ont laissé une trace qui permet aujourd'hui d'en parler. Il n'existe pas une telle chose qu'un « parfait oublié ». À cet égard, la notion d'oubli appelle une réflexion sur la mémoire des textes, des genres et des écrivains qui ont composé le paysage romantique francophone. Plus encore, on peut même se demander si l'oubli ne se trouve pas finalement programmé d'emblée dans certains textes ou dans certaines œuvres dont il ferait en définitive la valeur. Cette *étiologie de l'oubli*, que nous interrogeons dans la première partie du livre, prendra des formes diverses selon qu'on l'envisage du point de vue de son inscription dans les textes, du point de vue du genre ou encore à partir du renom de l'écrivain.

Alors que les textes de cette section laissent à penser que « se vouer à l'oubli » constitue un geste pleinement romantique qui répond aux exigences d'un mouvement ancré dans le *hic et nunc* de son époque²³, ceux de la seconde section envisagent la question de l'oubli à partir des marges diverses qui façonnent la littérature romantique. Ces *précurseurs/attardés* le sont donc selon des critères qui relèvent parfois de la géographie physique, parfois de raisons plus proprement esthétiques ou génériques. C'est ainsi que le romantisme d'expression française n'est pas la seule affaire de la France. Le terme « oublié » permet à cet égard de mieux concevoir les romantismes périphériques de la Belgique ou du Canada²⁴, lesquels ont existé selon des médiations linguistiques et nationales

22. Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, p. 13.

23. On sait tout ce que le romantisme français doit à l'actualité politique de la Nation – qu'on pense ici aux effets des Trois Glorieuses sur l'ensemble de la production romantique –, alors qu'au plan plus proprement esthétique, il se situerait selon STENDHAL dans « l'état actuel [des] habitudes et [des] croyances » du peuple (*op. cit.*, p. 36).

24. David M. Hayne a montré que, au Canada, on lisait Lamartine aussi tôt que dans les années 1820. Voir HAYNE, « Lamartine au Québec (1820-1900) ».

particulières²⁵ ou des décalages chronologiques qui reprennent tout leur sens une fois envisagés du point de vue spécifique des nations dont ces romantismes émergent. Ces marges identitaires ne doivent cependant pas gommer l'existence d'une marge esthétique où les écrivains explorent les limites de la littérature, notamment à travers le genre viatique et le roman frénétique. L'épithète « petit » ne s'appliquant que maladroitement à un texte, le parti des oubliés permet de rétablir le point de vue sur des genres et des textes dont la nouveauté se laisse deviner sous des allures premières d'épigones.

Enfin, si la notion d'oubli permet de déplacer le questionnement vers des zones d'investigation encore peu explorées par la critique, elle ne doit pas pour autant nous faire négliger ces nombreuses *figures de la marge* dont nous n'avons pas encore fini de saisir l'importance et la fonction au sein du mouvement romantique en général. C'est pourquoi la troisième et dernière section de cet ouvrage réserve une place à ces auteurs et à ces textes qui semblent être autant de « concentrés de sens romantique ». Les *Roueries de Trialph*, dont Lardanchet a écrit qu'il « [...] résume le plus grand nombre de romans contemporains, [...] qu' il fixe admirablement une physionomie littéraire fort commune vers 1830²⁶ », constitue un exemple éloquent de cela. Sans aller jusqu'à affirmer que cette concentration ne se retrouve que dans les recoins de la marge, nous reprenons volontiers la proposition de Pierre Popovic, selon laquelle « tous ces auteurs délaissés par l'histoire culturelle ont laissé des œuvres recelant une mine de renseignements à la fois sur la littérature et la culture de leur époque et sur le discours social

25. Dans un livre qui porte sur le romantisme belge, Gustave CHARLIER écrit : « En effet, de 1815 à 1830, notre public poursuit son initiation à la littérature. [...] En remettant en question les canons classiques, le romantisme l'a contraint à réfléchir, à méditer sur la "chose littéraire", et ensuite à prendre parti. Il a, en quelque manière, fait ou refait ses classes par la lecture attentive des journaux du temps. C'est pourquoi l'on ne saurait guère exagérer l'influence exercée à cette époque par les journalistes » (*Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*, p. 389).

26. Henri LARDANCHET, *op. cit.*, p. 195 et p. 230.

PRÉSENTATION

produit par celle-ci²⁷ ». À l'évidence, la relecture – parfois : la découverte – de ces textes et de ces auteurs marginaux contribuera à une meilleure intelligence de ce phénomène littéraire qu'a été le romantisme d'expression française.

27. Cité dans Dominique NANCY, « Dans les marges de la littérature. Pierre Popovic étudie les écrivains marginaux ».

BIBLIOGRAPHIE

- ASSE, Eugène ([1900] 1968), *Les petits romantiques*, Genève, Slatkine.
- BÉNICHOU, Paul (1973), *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti.
- BERTRAND, Aloysius (1920), *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Petite bibliothèque. (Coll. « La connaissance ».)
- BERTRAND, Aloysius (1923), *Le keepsake fantastique*, édition de Bertrand Guégan, Paris, Éditions de la Sirène.
- BERTRAND, Aloysius (1926), *Œuvres poétiques. La volupté et pièces diverses*, édition de Cargill Sprietsma, Paris, Champion.
- BRETON, André ([1924] 1962), *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert.
- CHABEUF, Henri (1889), *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*, Dijon, Imprimerie Darantière.
- CHARLIER, Gustave [s.d.], *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850). I. La bataille romantique*, [s.l.], La renaissance du Livre.
- DUMONT, Francis (1949), « Introduction », *Cahiers du Sud*, numéro spécial, p. 7-10.
- DUMONT, Francis (dir.) (1949), *Cahiers du Sud*, « Les petits romantiques », numéro spécial.
- GUSDORF, Georges ([1982] 1993), *Le romantisme I. Le savoir romantique*, Paris, Payot.
- HAYNE, David M. (1996), « Lamartine au Québec (1820-1900) », dans Aurélien BOIVIN, Gilles DORION et Kenneth LANDRY (dir.), *Questions d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 31-43.
- LARDANCHET, Henri (1905), *Les enfants perdus du romantisme*, Paris, Perrin et cie.

PRÉSENTATION

- MILNER, Max (1988), « Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les “petits romantiques” ? », *Romantisme*, n° 59, p. 83-89.
- MILNER, Max (1988), « En marge », *Romantisme*, n° 59, p. 3-4.
- NANCY, Dominique (1999), « Dans les marges de la littérature. Pierre Popovic étudie les écrivains marginaux », *Forum*, 34 (2), [En ligne], [<http://www.forum.umontreal.ca>] (6 octobre 2002).
- SPRIETSMA, Cargill (1926), *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841. Une vie romantique. Étude biographique d'après des documents inédits*, Paris, Champion.
- STENDHAL ([1823 et 1825] 1994), *Racine et Shakespeare*, introduction de Bernard Leuilliot, Paris, Kimé.
- VEYNE, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

VARIATIONS POÉTIQUES
DES MARGINALITÉS ROMANTIQUES.
L'OUBLI DU POÈME EN PROSE NAISSANT,
DE LA POÉSIE POPULAIRE ET DES POÈMES DE FEMMES

Nathalie Vincent-Munnia

Université Blaise-Pascal/Clermont-Ferrand II

Vouloir prendre en compte les « oubliés du romantisme », est-ce évoquer des auteurs méconnus, s'intéresser à des cas atypiques, découvrir des excentriques, relire ceux que l'on a, un temps, appelés les « petits romantiques¹ » ? Sans doute. Mais les études monographiques ne suffisent pas à cerner la place de textes que l'histoire littéraire a négligés, ni leurs spécificités, ni même en quoi celles-ci expliqueraient ces omissions. C'est leur rapport au romantisme en tant que tel qu'il faut interroger : pourquoi ne devient-on pas Victor Hugo ? Comment une école, elle-même à ses débuts largement considérée comme mineure par les classiques, génère-t-elle de la norme, un canon ? Et comment, à partir de là, le mouvement romantique, par essence rebelle et marginal, va-t-il jusqu'à produire ses propres marges ? Que signifient ces marginalités au sein même du romantisme ? En quoi ces auteurs excentrés interrogent-ils le centre ? Ne le décentrent-ils pas à son tour ?

1. Selon la terminologie souvent reprise. Sur cette question, voir la présentation au présent livre, p. 5-15.

Le champ poétique semble particulièrement approprié pour envisager ces questions : le lyrisme, situé au cœur du renouveau romantique, y prend une place essentielle ; dans le même temps néanmoins, le poète se marginalise dans une société sur laquelle, prophète, il tente d'agir, mais dont, artiste, il ne peut partager les valeurs. À la fois centre et marge, la poésie est donc un lieu fécond d'expérimentation des oubliés du romantisme.

Elle offre en outre un panorama riche des divers types de marginalités à envisager, à partir d'exemples emblématiques : dans une perspective générique², le poème en prose marque l'émergence d'un genre poétique nouveau – tout autant que d'un type de généricité jusqu'alors inédit ; pour ce qui est des sociabilités, le développement sans précédent d'une poésie ouvrière renvoie au concept de « poésie populaire » si cher aux romantiques – et avec lui à la définition même du fait littéraire ; du point de vue de l'analyse textuelle, les poèmes écrits par des femmes posent, à travers leur énonciation notamment, la question d'une sexuation dans la marginalité. Mais ces trois grands axes d'analyse, généricités, sociabilités et textualités, se croisent aussi, en poésie comme ailleurs : l'appréhension de la différence des sexes par rapport à la marge pose bien sûr des questions socio-idéologiques ; l'invention du poème en prose interroge également la notion même de texte, tout comme les poèmes d'ouvriers relèvent aussi de l'analyse textuelle et pas seulement sociologique...

Ces différentes variations de la marginalité en poésie peuvent donc permettre d'analyser les mécanismes de l'oubli : *quand* l'histoire littéraire perd-elle le souvenir de certains de ses acteurs ? *Pourquoi* ces lacunes ? *Pour quoi et comment* se fait le passage à l'obscurité ? Et n'y a-t-il vraiment rien *au-delà* de ces ignorances ?

2. Au sens, ici, de la théorie des genres littéraires (non des *genders*).

QUAND OUBLIE-T-ON ?
DE LA MARGE À LA MARGINALISATION

La poésie populaire, la poésie de femmes ou le poème en prose occupent, pour des raisons diverses, une place importante au sein du romantisme.

La notion de « peuple », d'abord, apparue sur la scène historique avec la Révolution, est au cœur de bien des débats et enjeux de la période romantique : Alphonse de Lamartine souhaite créer un récit « à l'usage du peuple des villes et des campagnes », « affamé de lecture et qui n'a pas encore d'écrivains à lui³ », et destiné à sa moralisation, ainsi qu'il s'en explique avec Reine Garde, la jeune ouvrière qui vient, en 1846, lui faire part de son admiration mais aussi des besoins du peuple, et qui lui inspirera la matière de *Geneviève, histoire d'une servante*⁴ ; George Sand, par d'autres voies, écrit également des romans populaires, « rustiques », défend la cause du peuple aux côtés de son ami socialiste Pierre Leroux, parraine (*marraine...*) même certains poètes ouvriers comme Charles Poncy ; l'œuvre de Hugo, bien sûr, se veut largement tournée vers « les misérables », et le drame romantique, au fil des préfaces d'*Hernani*, de *Lucrèce Borgia* ou de *Ruy Blas*, apparaît comme un théâtre avant tout « populaire »... Au-delà même, les utopismes sociaux contemporains, saint-simonisme en tête, rêvent d'une transformation sociale qui changerait les conditions de vie du peuple. Mais, outre l'enjeu majeur que la littérature populaire représente au cœur des théories et des mythes de la révolution romantique, la monarchie de Juillet puis l'éphémère Seconde République assistent au développement sans précédent d'une poésie écrite par le peuple lui-même⁵, en particulier dans la

3. Alphonse de LAMARTINE, « Préface » de *Geneviève, histoire d'une servante*, p. 32.

4. Récit paru d'abord dans le journal de LAMARTINE, *Le conseiller du peuple* (juillet-décembre 1850), puis en volume chez Witterstein la même année.

5. Pour ne rien dire, ici, du développement du roman populaire (car posant d'autres questions : notamment parce qu'il est davantage écrit pour et sur le peuple que par le peuple lui-même).

presse ouvrière qui se propage de manière concomitante : *La Ruche populaire* et *L'Union* notamment, organes mensuels du saint-simonisme, publient à eux seuls des dizaines de poètes et poèmes ouvriers⁶. Mais paraissent aussi de nombreux recueils, clairement estampillés « populaires » par leur titre⁷ ou par l'identité ouvrière de leur auteur (typographe, tisserand, cordonnier, maçon, portefaix, tisseur), ostensiblement annoncée. Ce phénomène poétique connaît un retentissement suffisant pour, de façon contemporaine, susciter une série d'articles dans la presse bourgeoise (l'illustre *Revue des deux mondes* entre autres), donner naissance à deux anthologies⁸ et, bien sûr, passionner les « grands » romantiques. Or, il semble tomber dans l'oubli dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, enterré ou négligé par ceux-là mêmes qui avaient participé à sa véritable vogue, au mieux récupéré par d'autres formes de poésie pseudo-populaires, comme les *Soliloques du pauvre* de Jehan-Rictus ou la

6. Plus de 50 poètes et 130 poèmes dans *La Ruche populaire* (1839-1849), plus de 40 poèmes pour une quinzaine de poètes dans *L'Union* (1843-1846). *L'Atelier*, de tendance buchézienne, poursuit également cette entreprise journalistico-poétique populaire (de septembre 1840 à juillet 1850), tout comme un certain nombre d'autres journaux moins importants ou plus éphémères ou faisant sensiblement moins de place à la poésie (*Le Journal des ouvriers*, *L'Écho de la fabrique*, *Le Populaire*, *La Fraternité*, etc.).

7. Pour ne donner que quelques exemples, alphabétiquement ordonnés : *Le nouveau chant du prolétaire* de BOISSY (1841), *Les lazariennes, fables et poésies sociales* de Joseph DEJACQUE (1851), les *Chants de l'atelier* de Claude GENOUX (1850), la *Lyre à l'atelier* de Paul GERMIGNY (1843), les *Fables populaires* de Pierre LACHAMBEAUDIE (1839), les *Voix d'en bas* ou les *Échos de la rue* de Savinien LAPOINTE (1844 et 1850), les *Heures de repos d'un ouvrier* de Théodore LEBRETON (1837), *Le chant des ouvriers, poésies diverses* de Louis PÉLABON (1842), *Le chantier et La chanson de chaque métier* de Charles PONCY (1844 et 1850), la *Lyre prolétaire* de Christian SAILER (1840). Pour plus de détails sur toute cette poésie populaire des années 1830-1850, voir Hélène MILLOT, Nathalie VINCENT-MUNNIA, Marie-Claude SCHAPIRA et Michèle FONTANA (dir.), *La poésie populaire au XIX^e siècle – Théorie, pratique et réception*, à paraître.

8. Celle d'Olinde RODRIGUES (*Poésies sociales des ouvriers*, 1841), qui s'inscrit également dans la mouvance saint-simonienne, et, en réaction, celle d'Alphonse VIOLLET (*Les poètes du peuple au XIX^e siècle*, 1846).

poésie humanitaire d'un François Coppée. Un oubli d'où l'histoire littéraire ne le tirera plus. À peine sortie de la marge que son statut social particulier lui imposait au sein du champ littéraire, même romantique, la poésie populaire paraît donc subir une marginalisation pour une part assumée, quand elle est le fait de ses détracteurs, pour une autre plus larvée, moins avouée.

De manière similaire et à la même époque, les femmes accèdent, de plus en plus nombreuses, si ce n'est au statut de poète – plus souvent remplacé par la dénomination de « femme auteur », voire de « bas-bleu » – du moins à la création et à l'édition poétiques. Et ce, dans le temps même où la place de la femme dans la société commence à être interrogée de façon clairement idéologique. Là encore, l'ampleur du phénomène est suffisante⁹ pour qu'il apparaisse comme une vraie question littéraire : les publications de poèmes de femmes, en recueil notamment, se multiplient ; certaines d'entre elles accèdent à une relative célébrité, au moins dans les milieux artistiques, telle Marceline Desbordes-Valmore ; la critique pose la question de la légitimité de cette activité créatrice féminine, entérinant, bon gré mal gré, un changement de la place des femmes en littérature – et dans la sphère alors hautement symbolique qu'est la poésie¹⁰... Mais cette notoriété s'obtient au prix d'une réception souvent caricaturale, qui limite par exemple Desbordes-Valmore à la dimension intime et élégiaque, voire autobiographique de sa poésie, négligeant le caractère novateur de son énonciation lyrique ou de sa prosodie et, plus encore, censurant d'autres aspects – sociaux notamment¹¹ – de sa création poétique : témoin, entre autres, Sainte-Beuve, son ami pourtant, qui en fait l'emblème d'un lyrisme touchant, l'enfermant dans l'image d'une « poésie féminine » sensible et larmoyante. Surtout, ce moment

9. Plus encore si on la compare au tassement que subit la création poétique des femmes dans l'après-romantisme.

10. Pour une analyse détaillée de toutes ces questions, voir Christine PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac – Essai sur la femme auteur*, 1989.

11. Voir par exemple ses poèmes consacrés à la répression de la deuxième insurrection des Canuts lyonnais en 1834, la plupart refusés par les revues de l'époque et publiés seulement après sa mort.

romantique d'une certaine reconnaissance – même polémique, même obligée – de la femme auteur ne dure pas : ces poétesses romantiques resteront absentes des manuels et des programmes scolaires (ou y apparaîtront, à partir de la fin du xx^e siècle, dans la catégorie des romantiques « mineurs » ou « marginaux », ou bien à titre d'exemples singuliers), et l'histoire littéraire « officielle » fixera comme date de naissance du lyrisme romantique les *Méditations poétiques* de Lamartine, non les *Élégies* (1819) ou les *Poésies* (1820) de Desbordes-Valmore, publiées pourtant avant¹².

L'oubli qui, très tôt après la période romantique, touche la poésie populaire ou les poèmes écrits par des femmes apparaît donc comme un phénomène au premier abord temporel : des productions poétiques pittoresques susciteraient la curiosité, déclenchant une certaine vogue littéraire, mais retombant rapidement dans l'obscurité liée à leur caractère marginal, voire mineur. On peut néanmoins s'interroger sur la dimension si anecdotique et exclusivement insolite ou plaisante de ces pseudo-événements littéraires : l'ampleur, la détermination¹³, la volonté de diffusion¹⁴ de la poésie populaire des années 1830-1850, son instrumentalisation aussi¹⁵, ne sont-elles pas les signes de quelque chose de plus fort qu'un simple effet de mode ? De même, le développement d'une production poétique des femmes ne participe-t-il pas d'une mutation culturelle majeure du xix^e siècle – par ailleurs à l'origine du féminisme moderne, comme on le sait ? De ce point de vue, l'oubli qui frappe ces pans de l'activité littéraire romantique semble paradoxal : n'est-il pas plutôt une mise aux oubliettes de l'histoire littéraire ? Un moyen de reconduire à la marge de la poésie des créations dont la reconnaissance commencerait à interroger le centre, à inquiéter

12. De même que, quelques décennies plus tard, l'invention du vers libre symboliste sera attribuée à Gustave Kahn, non à Marie Kryszka.

13. Si l'on songe, notamment, aux conditions de création qui sont celles des ouvriers et des ouvrières poètes, à leurs difficultés, même, d'accès à l'écriture et aux codes de la culture poétique.

14. Dont témoigne de manière exemplaire la conjonction entre presse et poésie ouvrières.

15. Par les « grands » romantiques en particulier.

le champ littéraire tel que défini jusqu'alors ? Une façon de transformer en événements éphémères des phénomènes qui seraient plutôt de l'ordre de l'avènement ?

La question du moment de l'oubli se pose un peu différemment pour le poème en prose. Les premiers auteurs à tenter – de manière confuse, isolée, non maîtrisée – de nouvelles formes poétiques qui donneront naissance au « petit poème en prose » moderne ne sont pas reconnus, pendant la période romantique, comme les inventeurs d'un genre, pour la bonne raison que ces textes ne sont pas encore perçus comme participant d'un genre en train de naître. Or ils demeureront largement méconnus même lorsque, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (puis au XX^e), le poème en prose connaîtra une véritable vogue (jusqu'à devenir plus, même, qu'un genre). Ils ne sortiront guère qu'épisodiquement de leur marginalité : Maurice de Guérin parce qu'il suscite l'intérêt de Sand, qui lui consacre un article important – mais déjà posthume – dans la *Revue des deux mondes*¹⁶ ; Alphonse Rabbe et Xavier Forneret lorsqu'ils sont inscrits au panthéon surréaliste par André Breton et Paul Éluard¹⁷... mais les brèves proses poétiques de Jules Lefèvre-Deumier¹⁸ ne connaîtront pas ce genre de consécration spécialisée et les *Fragmens* de Ludovic de Cailleux¹⁹ ne seront jamais réédités. Les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, seuls, bénéficient d'une plus large audience, mais pas avant la fin du XX^e siècle²⁰ ; auparavant, l'hommage de Charles Baudelaire consacre certes Bertrand comme un « mystérieux et brillant modèle²¹ », mais aussi en tant

16. George SAND, « Poètes et romanciers modernes de la France – XXXVIII. George [sic] de Guérin ».

17. Dans le *Manifeste du surréalisme* pour ce qui est du premier, dans l'*Anthologie de l'humour noir* et le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* pour le second.

18. Celles des *Œuvres d'un désœuvré. Les vespres de l'abbaye du val* (1842) ou du *Livre du promeneur ou les mois et les jours* (1854).

19. *Fragmens ou les rapsodes religieux*, 1834.

20. Notamment lorsque *Gaspard de la Nuit* paraît en édition de poche : en Poésie/Gallimard d'abord (1980), puis dans le Livre de poche (2002).

21. Charles BAUDELAIRE, « Dédicace à Arsène Houssaye » du *Spleen de Paris*, p. 276.

que poète marginal (puisque « fameux » dans un cercle très restreint d'initiés²²...).

Certains de leurs textes anticipent pourtant une esthétique qui apparaîtra, quelques décennies plus tard, comme neuve – et fondatrice d'un nouveau genre poétique –, et en ce sens on peut les considérer comme les premiers poètes en prose. D'autant qu'ils seront lus par les grands poètes de la modernité et qu'ils influenceront non sur leurs textes directement, mais plus en profondeur : parce que leurs innovations poétiques, pour tâtonnantes et obscures qu'elles demeurent dans les années 1820-1850, entraînent des évolutions esthétiques et des modifications d'horizons d'attente qui rendront, pour une part, possibles d'autres innovations chez les poètes de la modernité – leur permettant en retour d'être reconnues comme telles. Demeurant mineurs pour le grand public²³, les premiers poèmes en prose jouent donc pourtant dans les évolutions poétiques du XIX^e siècle un rôle majeur, mais oublié, ou minoré. Et si les premiers poètes en prose sont parfois tirés de l'oubli, c'est de manière posthume ou ponctuelle, et surtout individuellement, non comme les inventeurs d'un genre ou d'une nouvelle forme poétique. Ce statut sera réservé à Baudelaire, et celui de brillants illustrateurs à Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, puis à Max Jacob, Francis Ponge...

L'oubli des poètes ouvriers de la monarchie de Juillet ou des femmes poètes du XIX^e siècle, d'une part, et celui des premiers poètes en prose, d'autre part, ne se présentent donc pas exactement selon les mêmes processus temporels et sociologiques : alors que les premiers produisent un impact non négligeable (à la fois dans une sphère spécialisée – artiste, critique, éditoriale – et plus large) pendant la période romantique, avant de retourner à l'obscurité (et

22. « C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue » (*ibid.*, p. 275).

23. À l'exception peut-être de Bertrand. Mais il reste encore bien souvent associé à Baudelaire – et à sa pseudo-louange ! –, et pris isolément.

au mépris du champ institutionnel : universitaire, scolaire entre autres), les autres semblent échapper à toute forme de reconnaissance (publique ou spécialisée) autre que celle, fort limitée (non sans poids néanmoins), de l'avant-garde artistique. Ces différentes formes de marginalités relèvent cependant de mécanismes similaires : la reconnaissance a bien lieu car ces créations, quoique perçues comme marginales, sont suffisamment importantes, sur divers plans, pour ne pouvoir être totalement passées sous silence. Mais elle reste ambiguë, momentanée, massivement relayée par une occultation dans l'histoire littéraire telle qu'elle s'officialise au gré des institutions scolaires, intellectuelles, éditoriales ou lectoriales. Ces poésies et poétiques ne se définissent donc pas seulement par leur marginalité – qui engendrerait un oubli somme toute légitimé par un défaut de qualité, une poéticité faible. Elles subissent plutôt une véritable marginalisation²⁴ (menée selon des voies et des temporalités différentes) : lorsque les marges glissent vers le centre, tendent à l'inquiéter, l'oubli les ramène à leur statut excentrique ou les y maintient. La question temporelle de l'oubli de certains acteurs ou éléments du romantisme rejoint par conséquent celle de leur valeur, mais aussi des frontières qu'ils risquent de transgresser, voire de modifier.

POURQUOI EST-ON OUBLIÉ ? MARGES, VALEUR ET FRONTIÈRES

C'est donc bien en termes à la fois esthétiques et idéologiques que se posent les enjeux de ces marginalités/marginalisations : ces créations sont-elles marginales parce que secondaires, quantitativement ou qualitativement, ou bien le jugement de valeur n'est-il qu'un prétexte masquant d'autres motivations de la mise en oubli ?

24. Le fait que cette marginalité soit en grande partie imposée de l'extérieur la distingue sans doute de ce que l'on qualifie (à partir du début du xx^e siècle surtout) d'« avant-garde », comme des courants « alternatifs » ou « underground » (qui se développent au xx^e siècle) : eux choisissent résolument et d'emblée la mise à l'écart.

Le critère qualitatif, tout d'abord, pose pour le moins problème. Des créations qui sont perçues comme échappant aux normes, comme atypiques peuvent-elles être jugées selon des critères qui sont précisément ceux de l'esthétique dominante, du canon ? Sont-elles réellement sans valeur ou ne sont-ce pas les *valeurs* qu'on leur applique qui ne permettent pas de saisir leurs spécificités ? La poésie populaire, par exemple, envisagée à l'aune de l'originalité, du génie créateur romantiques, ne peut être reçue que comme une poésie de bas étage²⁵, de mauvaise imitation. Pourtant, les effets de conformité à des modèles (hugolien, lamartien...) témoignent plutôt de processus d'intégration, précisément, des canons poétiques. D'autre part, la singularité de cette poésie populaire doit être cherchée ailleurs : dans son objet poétique parfois précisément délimité (lorsqu'elle se veut une poésie « sociale »), mais aussi dans son énonciation lyrique spécifique (alliant voix singulière et parole collective) et dans ses objectifs poétiques différents (performatifs notamment, à travers ses nombreux appels, adresses, exhortations, impératifs, vocatifs...). De manière semblable, les premiers poèmes en prose, lus selon les critères de la poésie traditionnelle, ne sont pas même perçus comme des poèmes ou des textes poétiques (car, avant toute autre chose, non versifiés). Les critères qualitatifs stipulant la médiocrité de ces créations marginales sont donc pour une large part inappropriés²⁶.

L'argument quantitatif, souvent utilisé aussi pour remettre en cause, d'une autre manière, la valeur de ces productions, pose également problème. Fréquemment allégué à propos des poèmes écrits par des femmes, il permet de contourner le jugement de valeur, tout en légitimant la marginalisation : si la poésie des femmes n'a qu'une place insignifiante dans l'histoire du romantisme, ce ne

25. Tout comme, d'ailleurs, l'argument de la valeur a été opposé à la « nouvelle école » romantique par les classiques.

26. Ce qui n'induit évidemment pas que l'application d'autres critères d'évaluation conduirait systématiquement à réévaluer positivement toutes les créations marginales. Plus largement, la question de la valeur semble difficilement objectivable (car soumise à des critères variés et variables), voire (puisque ?) renversable à l'envi.

serait pas nécessairement que leurs créations soient moins bonnes que celles des hommes, mais seulement inexistantes. Or, l'accroissement des publications de femmes – en poésie entre autres – est plus que significatif pendant la période romantique. Le décompte (des recueils, keepsakes, anthologies, rééditions voire traductions, éditions parisiennes ou provinciales... sans parler des publications en revues, journaux, feuilles volantes) reste à préciser, mais un simple coup d'œil sur les catalogues de la Librairie permet de prendre conscience de leur présence non anecdotique – en tout cas de l'écart sensible entre la production poétique réelle d'auteurs femmes et ce que la postérité a bien voulu en retenir. D'un autre point de vue, le critère quantitatif fait passer inaperçue la naissance du poème en prose – dont on a déjà dit pourtant l'importance séminale pour les poétiques modernes. Il ne permet donc pas non plus de légitimer la marginalisation de ces productions poétiques²⁷.

La question du poids de ces créations, quantitatif ou qualitatif, par rapport au reste de la production poétique contemporaine semble par conséquent masquer des motifs de marginalisation autres que purement esthétiques : toutes présentent en effet un risque – pour ce qui se situe au centre du champ littéraire – de subversion de frontières, à terme d'instabilité hiérarchique. Les poètes populaires, en particulier, par leur identité double d'ouvriers *et* de poètes – dualité largement fondatrice de leur poétique –, perturbent l'étanchéité jusqu'alors clairement établie entre travail manuel, d'une part, et domaines artistique et intellectuel, d'autre part. Lapointe résume cette transgression dans son poème, au titre du reste signifiant, « De mon échoppe » :

Enfin, dans cette arène où je suis descendu
 Ces bassets de palais en jappant m'ont mordu
 Me déclarant, gonflés d'une morgue jalouse,
 Qu'au domaine des arts on n'entrait pas en blouse²⁸.

27. Et représente sans doute un des éléments de différenciation entre le concept de marginalité au XIX^e siècle et celui de minorité au XX^e.

28. Savinien LAPOINTE, « De mon échoppe. À Monsieur Eugène Sue », p. 1.

Les métaphores animale (la morsure des bassets) et belliqueuse (l'arène), tout comme l'opposition entre « palais » et « blouse », indiquent bien les rapports de pouvoir mis en jeu, au-delà de la simple « jalousie » d'auteurs : la poésie populaire, représentant l'invasion des « blouses » en littérature, doit nécessairement être maîtrisée, afin d'être remise à sa place, à la marge. D'autant que cette poésie populaire, dès les années 1830-1850, apparaît comme un facteur et un lieu d'émergence au moins d'un mouvement (artistique) de « classe » – le terme est récurrent dans les poèmes de la presse ouvrière – si ce n'est encore, définitivement, d'une conscience de classe. La marginalisation peut donc être envisagée comme une tentative pour contrer cette mutation socioculturelle.

De même, les discours – de plus en plus virulents au fil du XIX^e siècle – d'hostilité aux « bas-bleus » apparaissent comme une réaction face à une menace et le rejet misogyne, comme un moyen de préservation d'un domaine jusqu'alors réservé²⁹, celui de la

29. Quelques échantillons, cités par Christine PLANTÉ :

De Charles Labitte, extrait d'un article paru en 1843 dans la *Revue des deux mondes* (au titre parlant de « Poetae minores ») : « Si le cœur seul est poète, ainsi que le veut André Chénier, il appartient assurément à la femme de chanter [...]. Mais, au lieu de se tenir à l'élégie tendre et mélancolique, à ce que la passion éveille en elles d'innombrables tendresses, à ce que le sentiment exhale dans leur cœur de suaves parfums, pourquoi les modernes muses veulent-elles soulever les durs fardeaux réservés aux mains viriles ? Le dithyrambe politique et l'ode humanitaire, comme on en trouve trop dans les recueils de Mme Mouillard et de Mlle Quarré, vont mal à ces voix frêles et déliées » (*op. cit.*, p. 248).

A contrario, cette révolte d'Élisa Mercœur : « Vous [les hommes, les poètes] réservez à vous seuls la poésie, cette musique intérieure, dont chaque note est un sentiment, une émotion. Une seule, dites-vous, une seule eut ce don sacré. Ah, si nous n'avons qu'une Sapho, comptez-vous donc beaucoup d'Homères ? Peut-être existe-t-il quelque Sapho dont les préjugés ou l'ignorance enchaînent l'imagination ; peut-être n'a-t-elle besoin que d'être devinée ou de se deviner elle-même. Il faut briser une pierre pour trouver un diamant. Eh bien ! l'éducation, les circonstances, un moment quelquefois, peuvent briser la pierre, et le génie du poète peut s'en échapper » (*op. cit.*, p. 251-252).

Et, bien sûr, l'un des fameux jugements de Jules Barbey d'Aurevilly (dans ses *Bas-bleus* de 1878), à propos, ici, de l'*Histoire de la*

création³⁰. De même encore, l'intrusion de la prose en poésie est souvent perçue comme un danger de prosaïsation du poétique, de déchéance de la poésie « pure », de dégradation de l'idéal par le trivial³¹.

La mise en marge apparaît donc comme une réponse à ces menaces. Et la meilleure forme de marginalisation est d'exclure ces créations poétiques du domaine littéraire. Lorsqu'une forme de reconnaissance a lieu – avant un oubli plus définitif –, elle est par conséquent autre que littéraire, les créations marginales étant avant tout définies et donc perçues comme des *phénomènes*, au sens à la fois d'événements (sans lendemain ?) et d'anormalités : phénomènes socioculturels (la poésie populaire ou « féminine ») ou esthétiques (la bâtardise du poème en prose).

Ainsi les poètes populaires, même lorsqu'ils connaissent leur heure de gloire, ne sont-ils pas véritablement acceptés en tant qu'auteurs singuliers, mais plutôt observés, avec crainte ou admiration, comme autant d'archétypes de cette espèce de monstre social qu'est un poète-ouvrier, comme des illustrations, variables au gré des mouvances idéologiques, du concept de poésie populaire. Les articles ou notices qui leur sont consacrés (émanant d'une critique bourgeoise, qu'elle soit hostile ou favorable) se déclinent

république des Pays-bas de (Mme) Daniel Stern : « Cette histoire que je viens de lire n'a changé en rien mon opinion sur Mme Stern en particulier, ni sur son sexe en général, à qui je ne reconnais pas le droit, démontré par la puissance, d'écrire l'histoire. Les femmes ont la tête et la main trop petites pour cela » (*op. cit.*, p. 243).

30. La pro-création étant, elle, « laissée » comme domaine réservé aux femmes... mais où elles doivent se cantonner : là encore, les discours critiques de l'époque (tout comme, d'ailleurs, les caricatures) exploitent largement le motif de la soi-disant incompatibilité entre création et procréation.

31. « Amalgame » du reste revendiqué par Baudelaire : « Tout ce qui se trouve naturellement exclu de l'œuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïque, trouvent leur place dans l'œuvre en prose, où l'idéal et le trivial se fondent en un amalgame exemplaire » (extrait d'un article paru dans *Le Figaro* du 7 février 1864, signé Gustave Bourdin, mais vraisemblablement écrit ou au moins inspiré par Baudelaire).

par exemple le plus souvent selon le genre à la mode des portraits de bohèmes, d'excentriques³² ou sur le modèle de la vie de saint³³ ! Ils dressent dans les deux cas un véritable portrait du poète ouvrier en marginal³⁴, préférant une forme monographique et largement biographique, qui met l'accent sur le pittoresque social, à une étude plus poétique ou à une analyse d'ensemble qui poserait la question d'un courant – c'est-à-dire d'une existence ! – littéraire et, surtout, d'une parole poétique collective, donc de classe aussi. C'est également une manière de cantonner ces ouvriers qui écrivent des vers dans autre chose que la véritable poésie : une sorte d'exotisme sociologique³⁵.

Lorsque Baudelaire, peu après, saluera Pierre Dupont, il opérera le même type de glissement. Le début de son article de 1851 n'affirme que malaisément la « valeur » proprement poétique de celui qu'il nomme pourtant un « poète » :

Je viens de relire attentivement les Chants et chansons de Pierre Dupont, et je reste convaincu que le succès de ce nouveau poète est un événement grave, non pas tant à cause de sa valeur propre, qui cependant est très grande, qu'à cause des sentiments publics dont cette poésie est le symptôme, et dont Pierre Dupont s'est fait l'écho³⁶.

32. Voir par exemple l'article d'Émile SOUVESTRE, « Les penseurs inconnus ».

33. Ainsi en va-t-il de la plupart des préfaces aux recueils poétiques populaires, ou de l'anthologie tout entière d'Alphonse VIOLLET : « *Les poètes du peuple* sont, par un choix délibéré d'Alphonse Viollet, des monographies de poètes issus du peuple, c'est-à-dire une somme de vies modestes, souvent gauchies par l'auteur pour mieux mettre à jour la bonté native d'un peuple incarné par les plus exemplaires de ses représentants » (*La poésie populaire au XIX^e siècle*, 1^{re} partie [section sur « Les Anthologies »]).

34. Tout comme les premiers poètes en prose sont généralement intégrés à la catégorie des « petits romantiques », « bousingots » ou autres « frénétiques ».

35. Voir par exemple l'article de Théophile GAUTIER, « Revue littéraire – Poésies nouvelles ».

36. Charles BAUDELAIRE, « Pierre Dupont », p. 26.

L'incise (« qui cependant est très grande ») ne rectifie pas totalement le détournement de la « valeur » au « symptôme », de la « poésie » à l'« événement ».

De manière tout aussi significative, lorsqu'une attention est portée aux poètes femmes, c'est généralement moins à leurs textes qu'à leur vie intime. Les discours critiques contemporains les considèrent avant tout comme des femmes, non comme des poètes – ce qui permet également de déplacer le débat vers des questions de morale. Ces lectures décalées de la poésie populaire ou « féminine » permettent donc de ne pas admettre dans le domaine réservé de la poésie ces cas atypiques, ces curiosités biographiques, sans pourtant les en exclure explicitement. En imposant à leurs textes d'autres statuts (référentiel, existentiel, moral, autobiographique...), elles circonscrivent ces créations et leur dénie indirectement le statut littéraire.

Ou bien, ces lectures limitent le statut littéraire des créations féminines : une parole lyrique marquée au féminin est plus systématiquement saisie comme autobiographique qu'un « je » masculin, plus facilement perçu, au contraire, comme général. Le lyrisme au féminin, réduit à un épanchement personnel, n'accède alors pas au caractère universel de la parole poétique revendiqué par les romantiques. Et pourtant, la déploration sentimentale de Desbordes-Valmore dans « Élégie » ou « L'amour³⁷ » n'atteint-elle pas au même degré d'analyse générale des mécanismes de la passion que « Souvenir³⁸ » ou « Tristesse³⁹ » de Lamartine ? Sa sexuation féminine lui interdit-elle de rejoindre, au-delà du souvenir personnel, l'expérience de tout lecteur ? Le « je » masculin de Hugo n'a-t-il été compris que par des lecteurs hommes ?

Ces diverses formes de reconnaissance très restrictive et circonscrite tentent donc de limiter l'invasion de la poésie par les ouvriers ou les femmes ou encore la prose, afin de canaliser la subversion de frontières que représentent ces prises de parole. Elles

37. Marceline DESBORDES-VALMORE, *Poésies*.

38. Alphonse de LAMARTINE, *Méditations poétiques*.

39. Alphonse de LAMARTINE, *Nouvelles méditations poétiques*.

facilitent leur marginalisation en sabotant la dimension proprement poétique des textes et, à terme, légitiment l'oubli dont ils sont victimes. Même une admiration plus profonde, comme celle de Sand pour Poncy, n'évite pas la position de surplomb de l'auteur reconnu – détenteur du bon goût – sur le poète populaire. Par exemple, dans une des nombreuses lettres qu'elle lui adresse, elle écrit :

*Comme jeune homme et poète ardent, vous manquez souvent au goût : cette chose si fine qu'elle est indéfinissable, que je ne pourrais jamais vous dire en quoi elle consiste, et que sans elle pourtant, il n'y a point d'art et de vraie poésie*⁴⁰.

Sand, du reste, ne se gêne pas pour corriger les textes de Poncy au nom de ce bon goût... opérant alors une confiscation de cette parole poétique populaire, qu'elle transforme en une poésie qui est censée être la « vraie » : la seule poésie acceptable en somme.

Ces processus de marginalisation, protectionnistes en quelque sorte, sont donc de différents ordres : négation plus ou moins vive de toute qualité, déni de valeur par la minoration quantitative, confiscation-transformation de la parole poétique première, dénégation d'une identité réellement littéraire... Mais ils sont autant de formes de marginalisation en réponse à des menaces de subversion, autant de moyens pour que la marge ne remette pas trop en cause les bornes du poétique.

Pire encore, la volonté même de consacrer enfin la marginalité, de sortir les oubliés de leur abandon n'exclut pas toujours une marginalisation d'un autre type. C'est le cas, par exemple, de la mise en anthologie : les nombreux « florilèges », « guirlandes de muses » ou « anthologies de poésie féminine », qui jalonnent le ^{xx}e siècle⁴¹, ne tendent-ils pas à imposer une unité de la poésie

40. George SAND, Lettre du 24 août 1842, *Correspondance*, tome V, p. 752.

41. Par exemple, l'anthologie des *Muses romantiques* de Léon SÉCHÉ (1910), la *Guirlande des muses françaises de Marceline Valmore à Marie Noël* de Yves-Gérard LE DANTEC (1948), l'*Anthologie de la poésie*

écrite par *les femmes*, c'est-à-dire à enfermer la création poétique de femmes dans une spécificité liée à une unité biologique (et non poétique, là encore)⁴² ? Les anthologies d'Olinde Rodrigues et d'Alphonse Viолlet, contemporaines elles des poèmes populaires qu'elles souhaitent diffuser auprès d'un public autre que celui de la presse ouvrière, n'offrent-elles pas chacune – par les choix de textes, de présentation, parfois de manipulations qu'elles opèrent – leur propre définition de la poésie populaire : conventionnelle, naturelle, rurale et originelle, pour Viолlet ; progressiste, néanmoins modérée et méritante, facteur d'harmonie et de conciliation entre les classes, pour Rodrigues ? En tout cas plus morale que spécifiquement poétique ou même sociopolitique, la poésie populaire ne relevant pas, en somme, ni pour l'un ni pour l'autre, de LA poésie en général.

Ces formes de reconnaissance produisent donc aussi, par effet de cantonnement, d'autres modes de marginalisation et se présentent parfois comme des moyens d'instrumentalisation. De même, la légitimation de la marginalité – que l'on démarginaliserait par là même – n'est pas forcément éloignée de la récupération. La consécration du poète populaire Lapointe par la *Revue indépendante* en témoigne : si elle l'élève jusqu'au rang des autres poètes, non marginaux, publiés par cette « grande » revue – non populaire –, si elle le tire par là de la marge, elle en fait aussi un outil idéologique du combat républicain de Leroux.

Les relations entre marges et centre(s) de la poésie romantique sont donc complexes et multiples. Globalement néanmoins, elles semblent souvent contourner l'affrontement direct de type opprimés/dominants. Les processus de marginalisation analysés relèvent davantage d'une interaction, à la fois inévitable et surveillée, entre, d'un côté, un romantisme déjà établi, dont la

féminine de 1900 à nos jours de Marcel BÉALU (1953), les diverses versions des anthologies de « poésie féminine » de Jeanine MOULIN (dans les années 1960-1970), l'anthologie *Poèmes de femmes des origines à nos jours* de Régine DÉFORGES (1993), etc.

42. Ce risque est d'ailleurs signalé et assumé dans la dernière anthologie en date. Voir Christine PLANTÉ (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle*.

prépondérance tient au partage d'un ensemble de valeurs implicites mais délimitées – notamment pour ce qui concerne la poésie –, et, de l'autre côté (ou sur les côtés...), des éléments moins dominés que récessifs, au sens où la biologie génétique emploie ce terme : des éléments au fond inhérents au patrimoine romantique, mais qui ne se révèlent que chez quelques sujets, alors perturbateurs, mais sources de renouveau également. Ce qui explique, du reste, la place – si ce n'est centrale du moins essentielle – de ces phénomènes marginaux au sein du romantisme : comme si des formes poétiques marginales ne pouvaient réellement advenir sur la scène littéraire qu'avec la mutation esthétique du classicisme au romantisme ; parce que la révolution romantique, laissant place à la marginalité, rend possible l'émergence d'auteurs, de genres, de textes marginaux... tout en les cantonnant à ses marges !

Les rapports de force – renvoyant à une hiérarchisation verticale – prennent donc plutôt la forme de décentrement, de décalages – horizontaux alors, pour reprendre la métaphore spatiale, présente aussi dans le terme de « marginalité » : la poésie populaire ne se dresse pas de manière univoque face à la littérature non populaire (lettrée ? savante ? bourgeoise et aristocrate ?), pas plus que le féminin contre le masculin ou la prose face à la poésie ; c'est bien plutôt d'interrelations, voire d'interactions, ambiguës, dont il s'agit.

POUR QUOI ET COMMENT SE FAIT-ON OUBLIER ? MARGE, IDENTITÉ, LIBERTÉ

L'ambiguïté de ces phénomènes de marginalité est d'autant plus forte qu'ils ne relèvent pas que de facteurs extérieurs, les créateurs marginaux pouvant également être, pour une part, responsables de la marginalisation dont ils sont victimes. L'incapacité des premiers poètes en prose, par exemple, à assurer (voire à reconnaître) l'identité générique de leurs textes nuit à leur bonne réception. Ou encore, la complaisance de certaines poétesses à produire des textes correspondant à l'« éternel féminin » que les lecteurs de l'époque attendent de poèmes écrits par des femmes leur assure certes une sorte de créneau éditorial – c'est-à-dire, sur

l'instant, des possibilités de publication et un public –, mais, en les enfermant dans une « poésie féminine » (dé)limitée, ôte en quelque sorte à leurs créations une envergure et une postérité poétiques plus larges. Autant de causes de méconnaissance ou d'oubli.

De plus, au sein même de ces domaines poétiques marginalisés – populaire, « féminin », en prose –, la marge est parfois en partie choisie, paradoxalement recherchée d'une certaine manière : *cherchée* peut-être, au sens de « provoquée », plus ou moins indirectement ? Les premiers poètes en prose, par exemple, paraissent emblématiser la destinée du poète romantique telle que l'incarne un Chatterton tant ils s'inscrivent dans une espèce de logique de réitération de l'échec, en particulier pour ce qui concerne leur publication, la rencontre d'un public, etc. : Forneret et ses exigences irréalisables (d'impression au verso seulement, en rouge...) ou Bertrand rêvant d'une édition illustrée luxueuse, pour les exemples les plus évidents. C'est comme si la souffrance, issue de ces échecs, était un élément de définition même de la création poétique pour ces marginaux qui mettraient par là en pratique de manière radicale les théories et les mythes du romantisme. Les images et symboles choisis par Lefèvre-Deumier pour définir le poète vont constamment dans ce sens :

C'est surtout pour les poètes qu'il est vrai de dire que la souffrance est mère du génie. Il n'y a que ceux qui ont souffert qui savent peindre le bonheur. C'est la douleur qui, en pressant le cerveau, peut seule en exprimer l'essence. [...] Les poètes sont des baumiers, qui ne livrent leurs richesses qu'à ceux qui les déchirent ; qu'on blesse au cœur, et qui pleurent des perles⁴³.

La mort comme principe en quelque sorte vital de la création poétique... Le paroxysme de la souffrance apparaît même comme la raison d'être des poètes pour Lefèvre-Deumier :

43. Jules LEFÈVRE-DEUMIER, « Le baumier », *Le livre du promeneur*, *op. cit.*, p. 285.

S'il appartient aux poètes de prêter toute la consistance de la vie à ce qui n'est pour nous qu'une ombre, c'est surtout quand il s'agit de donner plus de relief à l'infortune. Ils commencent par s'affliger de tous les traits dont ils la peignent. Ils sont, sur ce point, d'une habileté désespérante. Les premiers peut-être, ils ont révélé aux humains la possibilité d'une existence outre monde ; mais il semble, les malheureux ! qu'ils en aient fait, de prime abord, deux parts bien différentes, et ne s'en soient réservé que la mauvaise. Ils ont arrangé, pour les autres, un séjour de délices, où ils ne mettront jamais les pieds : un paradis, composé de toutes les jouissances qui leur manquent, et c'est toutes celles qu'on connaît. [...] Faut-il les punir de l'abus qu'on fait de leur génie, les écrouer, avant la mort, dans les supplices qui la suivent, leur alourdir cette vie de tout le poids de la seconde ? C'est être bien sévère, que de les fustiger avec leurs armes : que de faire, avec leur peau, des lanières pour les fouetter⁴⁴.

Et Bertrand associe, de manière significative et à une place stratégique⁴⁵, souffrance et oubli poétiques, puisque la vie est pour lui un jeu « où nous perdons coup sur coup⁴⁶ » et qu'il conclut son recueil de poèmes en prose par une perspective qui ne fait qu'ancrer sa postérité même dans la marginalité⁴⁷ :

Mais ce ne sont point ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents, qui ajouteront quelque lustre à la renommée poétique des jours passés.

44. « Heureuse invention des poètes », *Œuvres d'un désœuvré*, op. cit., p. 92-93.

45. Dans le poème de clôture de *Gaspard de la Nuit* : « À M. Charles Nodier ».

46. Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, 1980, p. 217.

47. À moins que ce ne soit aussi un moyen de la conjurer... ou d'éviter le ridicule de l'échec : en le prévoyant, en somme, au lieu de le subir !

*Et l'églantine du ménestrel sera fanée que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères*⁴⁸.

La marge participe donc de l'identité même des premiers poètes en prose, mais également, sur un autre plan, des poètes populaires, pour qui, par exemple, la reconnaissance par un lectorat autre que populaire induit une certaine célébrité, mais peut signifier aussi la perte de leur statut d'ouvriers *et* de poètes (lorsque quelques-uns – rares – peuvent, du fait de leur réussite, abandonner leur travail manuel pour ne se consacrer qu'à leur production d'écrivain).

L'ambiguïté de la marginalité tient par conséquent à son caractère non univoque. D'une part, en effet, elle est imposée, étroitement liée à une situation d'exclusion littéraire et sociale bien réelle, manifeste pour les poètes ouvriers ou les femmes poètes, mais vraie aussi pour les premiers poètes en prose : issus de la petite bourgeoisie ou aristocratie, ils finissent souvent dans la misère, comme Bertrand ou Rabbe ; provinciaux, ils sont mal intégrés aux cercles romantiques et éditoriaux ; à cela s'ajoutent souvent des positions politiques ou idéologiques provocatrices (en des sens divergents chez Rabbe, Bertrand, Lefèvre-Deumier, Forneret) et cette conception absolue de la poésie dont la radicalité même implique – outre son caractère inaccessible – une position décalée. D'autre part, leur marginalité est en partie sinon recherchée, du moins assumée, et plus symbolique alors, emblématique à l'extrême de la posture romantique.

En outre, cette marginalité, pour une part due à leur incapacité à se soumettre aux normes sociopoétiques – provoquant leur marginalisation –, peut également apparaître comme un pur rejet de ces normes, parfois dans une optique précise. Luc Bonenfant analyse, par exemple, le choix du poème en prose chez Bertrand en relation avec la prépondérance de Hugo sur le vers :

48. *Ibid.*, p. 218.

*Bertrand semble comprendre que s'il désire se distinguer, il doit le faire dans une forme qui n'est pas déjà entièrement occupée par un chef d'école*⁴⁹.

Citant Pierre Bourdieu à l'appui de son interprétation :

*[II] est vrai que l'initiative du changement revient presque par définition aux nouveaux entrants, c'est-à-dire aux plus jeunes, qui sont aussi les plus démunis de capital spécifique, et qui, dans un univers où exister c'est différer, c'est-à-dire occuper une position distincte et distinctive, n'existent que pour autant que, sans avoir besoin de le vouloir, ils parviennent à affirmer leur identité, c'est-à-dire leur différence, à la faire connaître et reconnaître (« se faire un nom »), en imposant des modes de pensée et d'expression nouveaux, en rupture avec les modes de pensée en vigueur, donc voués à déconcerter par leur « obscurité » et leur « gratuité »*⁵⁰.

La marginalité, se déroulant de la norme, s'en dédouane aussi. La marge est alors – et c'est l'un des sens figurés du terme – un espace de liberté, qui permet aux premiers poètes en prose de participer à l'élaboration d'un genre nouveau ou aux poétesses de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, qui choisissent souvent de pratiquer l'élégie, c'est-à-dire un genre alors considéré comme mineur, d'échapper en partie aux contraintes beaucoup plus fortes liées aux « grands » genres poétiques. Être situé – être rejeté/se situer – en marge, c'est également être hors norme(s), donc aussi trouver un moyen de faire entendre une parole poétique différente, voire inouïe, de fonder un lieu d'expérimentation, d'exploration de limites poétiques, si ce n'est des limites de la poésie. En même temps, bien sûr, cela implique des choix esthétiques non ou peu pratiqués par les modèles, par là même non reconnus. Ces choix sont en conséquence aussi des autocondamnations à la marginalité.

49. Luc BONENFANT, *Les avatars romantiques du genre*, p. 239.

50. Pierre BOURDIEU, cité par Luc BONENFANT, *ibid.*

Une marginalité qui n'est donc pas qu'un ostracisme imposé de haut, mais qui participe également à l'identité spécifique de ces créations marginales.

VERS QUOI VA L'OUBLI ?
MARGINALITÉ ET SUPÉRIORITÉ

C'est pourquoi ces textes « marginaux » reflètent incessamment l'ambiguïté de leur marginalité. Les poètes populaires, par exemple, ne cessent de se définir comme des parias : Mora par le titre d'un poème, « Confession d'un paria », dans lequel il fustige les prêtres et les accuse d'être les « enseignants insensés d'un faux christianisme⁵¹ » ; Louis-Marie Ponty lorsqu'il remercie Olinde Rodrigues dans « Prévision » :

Des parias du Peuple, en ta coupe brûlante
Oh ! recueillir les pleurs, la prière haletante ;
Et puis, la reverser, bien comble et débordante
Aux regards si blasés de ces heureux enfants
Du privilège aveugle en ses dons si prodigue !
C'est une œuvre bien sainte, en cet horrible temps
De scepticisme affreux, mon généreux Rodrigue.
Oh ! que béni sois-tu, pour tes nobles élans⁵².

Louis Festeau quand il s'adresse au riche :

Tu dois secours à l'homme entraîné vers l'abîme ;
Si l'aveugle fortune en courant l'oublia,
Tends une main amie au pauvre Paria⁵³.

Ou encore lorsqu'il définit, dans la préface de son recueil *Chansons nouvelles*⁵⁴, la « mission du chansonnier » :

51. MORA, « Confession d'un paria », p. 2.

52. Louis-Marie PONTY, « Prévision », p. 20.

53. « Épître d'un petit à un grand », reproduit dans l'anthologie de RODRIGUES, *op. cit.*, p. 54.

54. Intitulée « Esquisses sur la chanson » (1847).

LE CHANSONNIER devait, prenant le parti des Parias de la civilisation, traduire à la barre populaire, attacher au pilori de l'Opinion : les grands Fripons qui jettent des lingots dans les balances de la Justice ; les Détrouseurs titrés, les Forbans illustres⁵⁵.

Or, si cette métaphore récurrente du paria insiste sur le sème d'exclusion, et d'une exclusion très nettement d'ordre sociologique, elle ne témoigne pas que de l'insignifiance des « hors-caste », puisque l'infériorité sociale se double très fréquemment de l'affirmation d'une supériorité morale sur celui qui est favorisé par la fortune, le riche, très souvent stigmatisé comme le « fripon », le « détrouseur », le « forban », plus généralement en tant qu'oisif, qu'accapareur ! La fraternité, c'est-à-dire l'humanité (en particulier d'un point de vue chrétien), est en effet systématiquement, dans les poèmes ouvriers, dévolue au peuple, aux oubliés de la société... les bourgeois, oublieux eux de la fraternité, ne faisant preuve que d'un égoïsme impie.

C'est le même type de renversement d'une marginalité sociale bien réelle en supériorité symbolique qui s'opère dans certains poèmes en prose, ceux de Bertrand notamment. « L'air magique de Jehan de Vitteaux », par exemple, met en scène deux personnages dans un affrontement clairement socialisé : un « vilain » est bafoué par un chevalier qui boit son vin puis refuse de le payer à celui qu'il appelle son « vassal » ; or ce gueux possède, par sa musique, un pouvoir magique qui va lui permettre de dominer le chevalier en le faisant danser jusqu'à épuisement !

D'une autre manière, c'est par le biais d'une métaphorisation temporelle ou spatiale que la marginalité est fréquemment figurée dans *Gaspard de la Nuit*, et là encore de manière plurivoque. Ainsi, la poésie y apparaît comme ce qui appartient à une époque révolue, « caduque⁵⁶ », mais aussi comme ce qui incarne des valeurs absolument positives (relevant de l'esthétique et de l'imaginaire) par

55. Louis FESTEATU, *Chansons nouvelles*, p. 3.

56. Selon le préambule de *Gaspard de la Nuit*.

rapport aux valeurs dominantes de l'époque moderne (utilitarisme et matérialisme). Le poète est à la fois un marginal, incapable de s'adapter au monde moderne, et celui qui, en affirmant précisément sa marginalité, se pose comme supérieur à lui, autonome.

Cette métaphorisation d'une marginalité sociolittéraire passe aussi, dans *Gaspard de la Nuit*, par le symbolisme de l'ailleurs : l'évocation de pays étrangers ne sert pas seulement le pittoresque romantique des petits tableaux de genre que sont, pour une part, les poèmes de Bertrand, mais offre aussi une image du genre même du poème en prose. En effet, l'exotisme de l'Espagne ou de l'Italie, cher aux romantiques, apparaît à plusieurs reprises chez Bertrand, lié au motif de l'artiste, donnant à lire une représentation de l'art au-delà du simple pittoresque. Ainsi, de nombreux poèmes (dans le Livre V intitulé « Espagne et Italie ») peignent bien une Espagne toute en hidalgos, alguazils, gitanos, couvents et processions, brunes et belles andalouses, bandits et amants de grands chemins ! Derrière ce pittoresque facile et devenant banal à l'époque romantique se dessine toutefois l'image d'une culture profondément artiste, marquée non seulement par la violence et l'amour, mais aussi par le chant et la danse. Plus largement, le traitement poétique de ce pittoresque exotique, qui passe par exemple par le travail presque musical de la structure d'un texte comme « Les muletiers », intègre l'ailleurs en poésie : non seulement un ailleurs géographique comme thème, mais l'ailleurs même du poétique, au sens où le bas, le trivial, jusqu'à la vulgarité, peuvent être intégrés dans des poèmes, comme dans « L'alerte » :

— « *Ma mule, répondit un arrièro, a fait un pet dans l'écurie.* »

— « *Gavache ! s'écria le brigand, est-ce pour un pet de ta mule que j'arme cette carabine ? Alerte ! Alerte ! Une trompette ! voici les dragons jaunes !⁵⁷* »

Dans des poèmes en prose bien sûr, la prose réussissant par conséquent à élargir le domaine du poétique. L'exotisme italien joue un

57. *Gaspard de la Nuit, op. cit.*, p. 192.

rôle similaire : il permet d'introduire en poésie les « macaronis à l'huile » et la « polenta à l'ail⁵⁸ », la corruption politique⁵⁹ ou religieuse⁶⁰, thèmes jusque-là bien peu poétiques ! Et ces thèmes triviaux se trouvent pourtant associés à une réflexion quasi ontologique, l'Italie étant aussi le pays du carnaval, symbole de la frivolité nécessaire pour déjouer « ce pèlerinage à la mort⁶¹ » qu'est la vie.

En quelque sorte, comme la culture espagnole ou italienne est exotique pour le Français du début du XIX^e siècle, le poème en prose est exotique dans le paysage poétique français de la même époque : on pourrait dire qu'il est *exo-poétique*. Non seulement parce qu'il introduit de nouveaux sujets, registres, formes... en poésie, mais aussi parce qu'il est un genre encore complètement marginal dans l'horizon littéraire de l'époque. L'ailleurs, qu'il intègre au domaine poétique, peut donc apparaître comme une figure même de sa propre étrangeté. Le poème en prose métaphorise, à travers l'étrangeté exotique, comme à travers le symbolisme temporel, sa propre marginalité littéraire.

Et cette marginalité se trouve une nouvelle fois renversée dans la mesure où elle ne cesse de produire une image en finalité supérieure du poète : il est celui qui a pouvoir d'action sur la réalité puisque, dans le préambule de *Gaspard de la Nuit*, il sait ressusciter le passé ; il est le « rose-croix » « du XIX^e siècle », l'alchimiste qui opère une transmutation du réel. Le poète en prose est donc plus que le simple exclu d'une société dont il ne partage pas les valeurs, plus que le pauvre inadapté qui ne parvient pas à trouver la pierre philosophale de l'absolu poétique : il représente, chez Bertrand notamment, ce regard artiste qui sait rendre fantastique le quotidien, poétique le prosaïque ; il est un marginal, mais dont la situation excentrique lui confère ce pouvoir (re)créateur sur le

58. Dans « La chanson du masque », *ibid.*, p. 196.

59. *Ibid.*

60. Dans « Padre Pugnaccio », *ibid.*, p. 194-195.

61. « Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort ! » (« La chanson du masque », *ibid.*, p. 196).

monde, un poète maudit, mais dont les ratages mêmes inventent un nouveau genre poétique.

En ce sens, les oubliés du romantisme incarnent, paradoxalement, le mythe romantique par excellence : un décalage fondateur, une marge créatrice, des sentiers *dé*-battus qui ouvrent de nouvelles *voix* poétiques. Ainsi, la poésie populaire elle-même opère une véritable redéfinition du lyrisme, c'est-à-dire du registre poétique qui est au cœur du romantisme. En particulier parce que, par delà sa fascination mimétique pour les grands modèles romantiques, elle revendique une énonciation au fond différente : un *je* qui n'est déjà plus celui de l'individu romantique, mais qui soit plus large, ce dont témoigne l'image de l'écho, qui, chez plusieurs poètes populaires – mais aussi dans le titre même d'un journal, *L'Écho de la fabrique* –, définit la fonction de la poésie ouvrière : sa « lyre » doit « rend[re] en écho le rôle du martyr⁶² », c'est sa spécificité par rapport aux vers dorés des « oisifs ». Et cet « écho », loin d'être ornemental et inutile, peut devenir, précisément par son pouvoir de répercussion, un outil de lutte et de changement. C'est bien, pour les poètes populaires, une manière de revendiquer une parole poétique propre, un lyrisme moins centré sur son sujet que tourné vers son objet, qu'orienté vers l'effet à produire sur son destinataire. Ce lyrisme est d'autant plus spécifique qu'il parle de l'intérieur de la marge – échappant par là aux problèmes de représentation, de traduction, d'imitation, de surplomb auxquels s'exposent les discours poétiques de la marginalité extérieurs à cette marginalité même⁶³ (ceux des grands romantiques sur le peuple par exemple).

*
* *

La marge apparaît donc comme un espace d'innovation, parfaitement en phase, de ce point de vue, avec l'esthétique romantique et ses revendications d'invention. Zone d'ombre où s'enlisent

62. Francis TOURTE, « Travail et misère », p. 20.

63. Voir à ce sujet les analyses de Régine ROBIN, « L'écrivain et le sociologue ».

des poètes dont les créations ne connaîtront jamais la véritable gloire, elle est aussi une source d'énergie créatrice et le ferment d'une identité spécifique.

Pour autant, ces renversements symboliques d'une marginalité subie en position distanciée et supérieure ne peuvent masquer le poids mortifère de l'oubli de la postérité : sans doute même le poids meurtrier d'un oubli délibérément organisé, pour faire face aux perturbations engendrées par le déplacement des marges. Or, le romantisme lui-même opère ces recentrements, puisque ses marginaux posent la question de ses centres – et peut-être, plus encore, des normes qu'il est censé subvertir. Plus largement, ces marges poétiques interrogent la définition de la littérature : qu'est-ce que la poésie si le poème peut être en prose, voire le poétique prosaïque ? Qu'est-ce qu'un poète si un ouvrier illettré et inculte sait écrire des vers ? Qu'est-ce qu'un créateur si la création se décline au féminin, non seulement en tant que genre grammatical, mais sexuel aussi ?

Ce que les marges font en finalité apparaître, c'est que la création n'est pas organisée hiérarchiquement, ainsi que l'histoire littéraire pourrait le laisser penser, mais qu'elle est en perpétuelle évolution et réévaluation. L'absence de réception à une époque donnée (soit contemporaine de la création, avant une redécouverte, soit, inversement, postérieure, par l'« oubli ») n'est donc pas nécessairement un signe de médiocrité. Elle peut au contraire signifier une originalité, une forme, donc, de qualité, selon les critères romantiques ! Ou une atypie, dangereuse pour les frontières du champ poétique. Les sacralisations de l'histoire littéraire ont tendance, en tout cas, à minorer des aspects majeurs de certaines productions, à occulter des poètes « secondaires » néanmoins à l'origine de bouleversements littéraires radicaux, inventant de nouvelles formes poétiques, interrogeant certains fondements esthétiques, redéfinissant les frontières, suscitant des types de paroles jusqu'alors inouïs, inaudibles, interdits...

Ces bouleversements sont, certes, de différents ordres, et il resterait bien sûr à préciser leurs spécificités : les processus d'« oubli » des premiers poèmes en prose ne sont pas les mêmes, on l'a vu, que ceux qui touchent la poésie populaire ou les poèmes de

femmes. Mais la marginalité, en partie féconde, liée aux spécificités sociologiques et esthétiques des poèmes ouvriers ou en prose est sans doute aussi, sur certains plans, très différente de la marginalisation certainement plus purement réductrice qui est induite par une identité sexuelle. Ou bien encore, si la question d'une poésie en prose ou de femmes paraît capable d'intéresser l'institution universitaire, la création ouvrière semble plus largement condamnée au mépris.

Reste donc à envisager précisément chaque type de marginalisation, à étudier singulièrement chaque créateur marginal, afin de le saisir, justement, en tant que créateur, dans sa singularité.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1975), « Dédicace à Arsène Houssaye » du *Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I, p. 275-276. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».) [Édition originale *La Presse*, 1862.]
- BAUDELAIRE, Charles (1976), « Pierre Dupont [I] », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. II, p. 26-36. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».) [Édition originale *Chants et chansons* de Pierre Dupont, Paris, Houssiaux, 1851.]
- BERTRAND, Aloysius (1980), *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie/Gallimard ».) [Édition originale Angers, Victor Pavie et Paris, Labitte, 1842.]
- BERTRAND, Aloysius (2002), *Gaspard de la Nuit*, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Livre de poche classique ».)
- BOISSY (1841), *Le nouveau chant du prolétaire*, Paris, Bureaux du nouveau monde.
- BONENFANT, Luc (2002), *Les avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Éditions Nota bene.
- BRETON, André (1924), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Sagittaire, Simon Kra.
- BRETON, André (1940 et 1945), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire.
- BRETON, André, et Paul ÉLUARD (1938), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des Beaux-arts.
- CAILLEUX, Ludovic de (1834), *Fragmens ou les rapsodes religieux*, Aix, Nicet.
- DEJACQUE, Joseph (1851), *Les lazaréennes, fables et poésies sociales*, Paris, L'auteur.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline (1830), *Poésies*, Paris, A. Boulland.
- FESTEAU, Louis (1847), *Chansons nouvelles*, Paris, Librairie sociétaire.

VARIATIONS POÉTIQUES DES MARGINALITÉS ROMANTIQUES

- GAUTIER, Théophile (1841), « Revue littéraire – Poésies nouvelles », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome XXVI, avril-juin, p. 914-915.
- GENOUX, Claude (1850), *Chants de l'atelier*, Paris, G. Dairnvoell.
- GERMIGNY, Paul (1843), *Une lyre à l'atelier, poésie*, Orléans, A. Gatineau.
- LACHAMBEAUDIE, Pierre (1839), *Fables populaires de Pierre Lachambeaudie, avec une préface par M. Émile Souvestre*, Paris, Librairie sociale.
- LAMARTINE, Alphonse de (1820), *Méditations poétiques*, Paris, Librairie grecque-latine-allemande.
- LAMARTINE, Alphonse de (1823), *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Librairie grecque-latine-allemande.
- LAMARTINE, Alphonse de (1850), « Préface » dans *Geneviève, histoire d'une servante*, Paris, Imprimerie de Wittersheim.
- LAPOINTE, Savinien (1843), « De mon échoppe. À Monsieur Eugène Sue », *L'Union*, décembre, p. 1-3.
- LAPOINTE, Savinien (1844), *Une voix d'en bas, poésies, précédées d'une préface par M. Eugène Sue*, Paris.
- LAPOINTE, Savinien (1850), *Les échos de la rue, poésies*, Paris, Michel.
- LEBRETON, Théodore (1837), *Heures de repos d'un ouvrier*, Rouen, E. Le Grand.
- LEFÈVRE-DEUMIER, Jules (1842), *Œuvres d'un désœuvré. Les vespres de l'abbaye du val*, Paris, H.L. Delloye.
- LEFÈVRE-DEUMIER, Jules (1854), *Le livre du promeneur ou les mois et les jours*, Paris, Amyot.
- MILLOT, Hélène, Nathalie VINCENT-MUNNIA, Marie-Claude SCHAPIRA et Michèle FONTANA (dir.), *La poésie populaire au XIX^e siècle – Théorie, pratique et réception*, Tusson, Du Lérot, à paraître.
- MORA (1845), « Confession d'un paria », *L'Union*, octobre, p. 1-2.
- PÉLABON, Louis (1842), *Le chant des ouvriers, poésies diverses*, Draguignan, P. Garcin.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- PLANTÉ, Christine (dir.) (1998), *Femmes poètes au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- PONCY, Charles (1844), *Le chantier, poésies nouvelles, préface de George Sand*, Paris, Perrotin.
- PONCY, Charles (1850), *La chanson de chaque métier*, Paris, Comon.
- PONTY, Louis-Marie (1841), « Prévision », *La Ruche populaire*, mars, p. 20-23.
- ROBIN, Régine (1996), « L'écrivain et le sociologue », dans Michel BIRON et Pierre POPOVIC (dir.), *Écrire la pauvreté*, Toronto, Éditions du GREF, p. 11-35.
- RODRIGUES, Olinde (1841), *Poésies sociales des ouvriers*, Paris, Paulin.
- SAILER, Christian (1840), *Une lyre prolétaire*, Paris, P. Mascana.
- SAND, George (1840), « Poètes et romanciers modernes de la France – XXXVIII. George [sic] de Guérin », *Revue des deux mondes*, 4^e série, tome XXII, volume 2, 15 mai, p. 569-591.
- SAND, George (1969), *Correspondance (1840-1842)*, tome V, Paris, Classiques Garnier.
- SOUVESTRE, Émile (1839), « Les penseurs inconnus », *Revue de Paris*, 3^e série, tome 3, p. 244-255.
- TOURTE, Francis (1840), « Travail et misère », *La Ruche populaire*, août, p. 20-23.
- VIOLLET, Alphonse (1846), *Les poètes du peuple au XIX^e siècle*, Paris, Librairie française et étrangère.

ÉTIOLOGIE DE L'OUBLI

MÉMOIRE DU ROMANTISME.
ENTRE LE CONTEMPORAIN ET LA POSTÉRITÉ

Isabelle Daunais

Université Laval

Qu'est-ce que parler des « oubliés du romantisme » ? À nos consciences héritières de ce romantisme, l'expression va tellement de soi qu'elle ne semble guère que poser la difficulté du choix (à partir de quand est-on un « oublié » ?) et des filiations (puisque après tout il faut un minimum de mémoire, c'est-à-dire de trace et de persistance, pour advenir dans la catégorie). Dans son principe toutefois, et au-delà de ces questions de degrés, l'idée nous semble immédiatement saisissable ne serait-ce que dans son sentiment. Parler des « oubliés », c'est parler de ceux dont l'œuvre ne s'est pas rendue jusqu'à nous, de ceux dont l'institution littéraire n'a pas su transmettre les noms ou ne l'a pas jugé utile, pour tout dire de ceux qui n'auront pas réussi à s'inscrire ou à inscrire leur œuvre (ou un aspect de leur œuvre) dans le relais de la mémoire – ou pour le formuler encore autrement, de ceux dont la seule « durée de vie » aura été celle d'une brève contemporanéité. On cherchera ainsi des auteurs ou des genres ignorés, des textes méconnus, des lignes de faille, toutes sortes de déviations qui ont écarté de la survivance des productions qui trouvent en cela une partie de leur prix : s'il ne s'agit pas nécessairement de se désoler de toutes ces pertes, il s'agit tout au moins d'en rendre compte et de s'en aviser.

Mais en vertu de quelle mauvaise conscience, de quelle inquiétude ou simplement de quel réflexe cette transparence va-t-elle de soi ? Que tentons-nous de sauver, ou de rétablir, ou de retrouver, en nous penchant sur ceux que l'histoire littéraire a laissés dans ses marges ou qui se sont mis eux-mêmes dans les marges ? Je voudrais comprendre ce que recouvre, dans quelques-uns de ses tenants et aboutissants, l'idée même d'*oubli romantique*. Il me semble en effet que nous n'évoquons pas les oubliés du romantisme comme nous évoquons, si tant est que nous les évoquons, les oubliés du classicisme, du naturalisme, de la modernité. Le romantisme entretient à cet égard avec l'oubli un rapport en quelque sorte « natif » par lequel la perte est à la fois un échec et une valeur, un échec et une preuve. Je ne souhaite pas faire ici de l'oubli un « thème » du romantisme, je souhaite plutôt voir comment le romantisme, par une reconfiguration tout à fait inédite des relais de la mémoire, s'est trouvé *confronté* à la question de l'oubli au point de l'inscrire dans ses données mêmes.

Je prendrai pour point de départ l'article que consacre Victor Hugo au jeune poète genevois Ymbert Gallois, mort dans la solitude et la misère avant que Paris ait pu reconnaître son talent et son ardeur. Cet article, publié le 1^{er} décembre 1833 dans *L'Europe littéraire*, soit cinq ans après la disparition du jeune poète, est particulièrement intéressant en ce que Hugo fonde son éloge tardif sur une curieuse équation. Aux yeux de l'écrivain, en effet, ce qui restera de l'œuvre de Gallois, ce ne sont pas ses poèmes, qu'il juge trop proches de l'ébauche, trop incomplets dans leur pensée, pour tout dire trop essentiellement rhétoriques, mais une lettre, « une vraie lettre, bien écrite comme doit être écrite une lettre, bien flottante, bien décousue, bien lâchée, bien ignorante de la publicité qu'elle peut avoir un jour, *bien certaine d'être perdue*¹ ». Au-delà du goût pour le paradoxe si cher à Hugo, le lien entre « ce qui restera » et ce qui a été pensé et rédigé sans souci du lendemain, cette tension entre la durée et l'immédiateté me semblent poser les

1. Victor HUGO, « Ymbert Gallois », p. 204. Je souligne.

termes du difficile rapport que le romantisme voit s'ouvrir entre les œuvres et leur mémoire.

Pour Hugo, la valeur de cette lettre unique – adressée à Charles Didier, datée du 11 décembre 1827 mais rédigée sur une période de plusieurs semaines – vient de ce que l'idée s'y « fait jour comme elle peut, [...] vient à vous toute naïve dans l'état où elle se trouve, et [...] pose le pied au hasard dans la phrase sans craindre d'en déranger le pli² ». Alors que les poèmes de Gallois souffrent d'idées insuffisantes et inabouties, cette lettre constitue une forme de plénitude, se donne comme la parfaite adéquation de l'idée et de l'objet, et pour cette raison rejoint les rangs des écrits durables. Sa valeur tient à sa sincérité, qui se définit ici par un effet de visibilité : dans cette lettre ou plus exactement par cette lettre, on peut *voir* le jeune poète seul dans sa chambre, fiévreux et désespéré, comme s'il était encore parmi nous :

Le voilà avec sa table chargée de livres anglais, avec sa plume, avec son encre, avec son papier, pressant les lignes sur les lignes, souffrant et disant qu'il souffre, pleurant et disant qu'il pleure, cherchant la date au calendrier, l'heure à l'horloge, quittant sa lettre, la reprenant, allumant sa chandelle pour la continuer ; puis il va dîner à vingt sous, il rentre, il a froid, il se remet à écrire, parfois même sans trop savoir ce qu'il écrit³.

La lettre de Gallois est mémorable non tant pour son propos, somme toute dénué d'originalité malgré l'intensité du malheur ici décrit, que pour le fait que ce propos s'offre sans médiation au lecteur, qu'il lui parvient en dehors de toute distance, comme s'il disparaissait au profit de l'action qui l'a fait naître. Autrement dit, ce qui rend cette lettre digne de mémoire repose paradoxalement sur son absence de relais pour la mémoire. Elle restera, parce que, échappant à tout modèle dont elle serait la mise en œuvre, elle ne peut être saisie par un jugement qui lui assignerait une place dans

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

l'échelle des réussites. Cette lettre, « c'est une chose réelle⁴ », écrit Hugo, et c'est en tant que chose réelle, témoignage vivant de la douleur d'un homme, qu'elle doit nous parvenir. Contre l'oubli qui menace (et que mérite peut-être) l'œuvre d'Ymbert Gallois, Hugo oppose l'accès direct aux souffrances du jeune homme, à ce qui en fait non pas un objet d'imitation, mais un indéniable événement. Il ne s'agit pas tant pour le grand écrivain de réparer une injustice – les poèmes de Gallois sont à ses yeux d'intérêt tout relatif – que de reconduire la vérité singulière du jeune homme, car s'il ne vaut pas nécessairement la peine de se souvenir du poète genevois pour ses élégies, la mémoire peut s'enrichir des images de sa vie sincère. Et c'est bien là que réside la difficulté : pour parvenir jusqu'à nous, cette authenticité ne peut compter sur le relais d'aucun modèle. La mémoire appelée à conserver le souvenir d'Ymbert Gallois est une mémoire sans appui, au contraire de la mémoire classique qui repose, ainsi que le rappelle Judith Schlanger, sur des repères réglés :

tout ce qui se réclame des modèles n'est pas équivalent, l'exercice scolaire, le poème quelconque, le poème remarquable ; c'est justement ici que l'appréciation joue, et le discernement du jugement et du goût. Mais sans qu'elles soient jugées équivalentes entre elles (loin de là), il existe un point de vue pour lequel les productions sont toutes confrontées aux modèles. C'est le principe de fécondité du classicisme, car c'est le point, justement, qui rend possible de continuer⁵.

La continuité classique repose sur l'universalité du modèle, qui vaut parce qu'il est reconnu par tous en dehors de toute durée. Toujours reconduit, toujours actuel, il n'est pas en lui-même un objet de mémoire ; ce sont les œuvres, en tant qu'elles ont été jugées dignes de représenter ou de formuler le modèle, qu'on évoque pour mémoire (il est d'ailleurs sans doute inexact de parler dans ce cas

4. *Ibid.*

5. Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, p. 53.

de mémoire, le modèle à imiter, dès lors qu'il est toujours disponible ou toujours actif, permet justement de faire l'économie de l'acte de remémoration au profit d'un acte de figuration). Une telle mémoire, ou plus exactement une telle continuité, ne saurait accueillir la lettre d'Ymbert Gallois, qui existe en dehors de toute comparaison, par sa seule vérité intrinsèque. Cette lettre, telle que la présente Hugo, ne participe d'aucun ensemble dont elle assurerait le discret maillon et qui, en retour, la porterait à travers le temps. Elle ne doit sa valeur qu'à elle-même. Aussi n'est-ce pas par universalité qu'elle « restera⁶ », c'est-à-dire dans la durée abstraite des règles auxquelles elle répondrait, mais par *longévit*é, c'est-à-dire par sa capacité à rester vivante dans le temps sensible du lecteur et à faire entrer dans ce temps l'image du poète souffrant dans le froid de sa chambre, ses livres anglais autour de lui.

La persistance des œuvres dans l'expérience vécue des lecteurs constitue, pour les romantiques, l'un des critères de leur valeur. Dans la préface de 1832 de *Jean Sbogar*, rédigée à l'occasion de l'édition de ses *Romans, contes et nouvelles* chez Renduel, Charles Nodier fait de cette persistance une condition nécessaire à l'idée même de réédition. Calculant que ses récits appartiennent déjà à un autre temps, Nodier éprouve le besoin de supposer qu'ils sont néanmoins encore présents dans la pensée des lecteurs :

Les personnes dont je suis connu me dispenseroient probablement sans peine de déclarer que cette nouvelle édition de quelques foibles ouvrages profondément oubliés du public n'est pas une spéculation de vanité [...]. Cette publication tardive est le simple effet d'une convenance de librairie [...]. Après ces précautions oratoires [...], me permettra-t-on de parler de ces récits ressuscités par la presse comme s'ils existoient encore réellement dans la mémoire de leurs anciens lecteurs ?⁷

6. Victor HUGO, « Ymbert Gallois », p. 205.

7. Charles NODIER, préface à *Jean Sbogar*, dans *Romans, contes et nouvelles*, p. 5-6.

Tant pis, donc, s'ils sont oubliés, Nodier part du postulat, quand bien même fictif, que ses récits appartiennent à la mémoire vive des lecteurs, qu'ils s'inscrivent dans la durée matérielle de leur existence et de leur expérience : ainsi, malgré les années, ces récits peuvent encore relever de leur présent originel, et leur réédition échapper à l'ordre de la conservation ou de la transmission. Cette superposition du temps des œuvres à celui d'une conscience individuelle est également convoquée par Hugo dans sa préface à la réédition de *Bug-Jargal*, en 1832, soit à peine six ans après la rédaction de ce récit : « l'auteur a cru que le petit nombre de personnes qui aiment à classer par rang de taille et par ordre de naissance les œuvres d'un poète, si obscur qu'il soit, ne lui sauraient pas mauvais gré de lui donner l'âge de *Bug-Jargal*⁸ ». Se donner l'âge de *Bug-Jargal*, ce n'est pas seulement faire de ce roman le roman d'un début, c'est aussi lui donner la mesure du vivant : l'âge de ce récit se confond avec celui de l'écrivain, établissant ainsi son actualité, comme si en s'inscrivant dans cette durée qu'est le « vivant » de l'auteur (ou du lecteur), l'œuvre ne cessait jamais d'être elle-même vivante.

Un tel recouvrement n'est pas sans lien avec la mise en place, à partir de la Révolution, de la génération comme nouvelle unité de temps. L'appartenance à une génération est, on le sait, une forme importante d'identité au XIX^e siècle ; elle est aussi la matrice nouvelle de l'histoire, alors que l'article 30 de la Constitution de l'an I la désigne comme la possibilité même de la régénération : « Une génération n'a pas le droit d'asservir à ses lois une génération future⁹ ». Cette déclaration de principe autorise la coupure avec le passé au sein même d'une philosophie de l'histoire. Ainsi que le résume Judith Schlanger à travers les figures de Thomas Paine et d'Edmund Burke, l'idée que chaque génération soit indépendante de celles qui l'ont précédée et de celles qui la suivront, et non pas

8. Victor HUGO, préface du 24 mars 1832 à *Bug-Jargal*, (n. p.).

9. Cité par Jean-Claude CARON *et al.*, « La concordance des temps au XIX^e siècle », p. 147.

« imperceptiblement cantonnée dans le cours des temps¹⁰ », rompt avec le rôle de transmission et de perpétuation dévolu jusque-là au renouvellement des vivants. Or c'est bien le problème auquel se heurtent les écrivains du romantisme, car si ces derniers ont tout à gagner de l'autonomie du temps présent qui leur permet d'y régner en maîtres, ils se trouvent aussi, en contrepartie, confrontés à la fin de non-recevoir dont l'avenir porte en toute légitimité la menace. La segmentation générationnelle du temps, qui rend possible le renouvellement des esthétiques et des sensibilités, qui donne à chacun sa chance de nouveauté et d'invention, qui libère de toute redevance envers le passé, pose aussi, comme une donnée soudainement mesurable, la question de l'oubli. Cette question surgit en termes d'autant plus visibles, d'autant plus sensibles qu'une génération épouse toujours un peu moins que la vie d'un homme. Elle touche à sa fin, ou cesse de régner en gloire, dès lors qu'apparaît la demande de sens des cadets ou dès lors que commencent à s'effriter les signes par lesquels des contemporains se reconnaissent et forment une communauté. Contrairement à d'autres formes d'identité sociale, la classe par exemple, ou la famille, la génération ne permet pas de prolonger la mémoire individuelle en dehors des limites biologiques de chacun de ses membres. Alors que la famille peut perpétuer le souvenir de tel ou tel ancêtre, alors que la classe sociale reconduit des *habitus* et des usages, la génération emporte avec elle tous ses signes de reconnaissance. Parce que son contenu ne s'étend pas au-delà de l'expérience concrète de la vie de ses membres, elle se trouve impuissante à augmenter la mémoire de ceux-ci. Ainsi que l'écrit Maurice Halbwachs :

Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre l'une et les autres pour que le souvenir qu'ils nous

10. Judith SCHLANGER, « Les débats sur la signification du passé à la fin du XVIII^e siècle », p. 583.

*rappellent puisse être reconstruit sur un fondement commun. [...] Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres*¹¹.

Or, lorsque ce fondement commun est d'ordre générationnel, le groupe ne peut compter sur aucun renouvellement de ses membres (contrairement à la classe sociale ou à la famille) pour que se perpétuent ses savoirs et ses souvenirs.

En fondant la légitimité et la valeur de leurs productions sur le lien que celles-ci entretiennent avec l'actualité de leur génération – ou, pour reprendre la célèbre formule de Stendhal, sur le fait qu'elles ne s'adressent pas à leurs grands-parents mais à leurs contemporains –, les romantiques se sont trouvés confrontés au problème inédit de la *péremption*. Tant et aussi longtemps que les œuvres s'inscrivaient dans une continuité mémorielle dépassant le cadre de la conscience individuelle, l'idée qu'elles puissent un jour être oubliées ne pouvait guère se formuler qu'en termes historiques, au sein d'une faillite générale de l'autorité les convoyant à travers les âges. Et si certaines œuvres, moins qualifiées, pouvaient être oubliées, les modèles auxquels elles se référaient restaient disponibles pour l'expérience de chacun. Mais lorsque les modèles peuvent légitimement changer à tout moment (s'ils ne sont pas carrément rejetés), la durée des œuvres n'a pour seule certitude que le temps offert par une mémoire d'homme ; c'est donc dire que l'oubli devient en quelque sorte leur fin probable sinon leur fin programmée, un aspect même de leur condition.

Comment alors dépasser le cadre précaire de cette mémoire, la fatalité de cette condition ? Il me semble possible, entre autres solutions, de situer à l'intérieur de cette question le discours romantique sur le génie. À la fin prévisible des œuvres « ordinaires », condamnées à partager la mortalité des lecteurs auxquels elles s'adressent, s'opposerait la pérennité exceptionnelle des œuvres géniales. Dans un monde où les modèles sont révocables, seuls les artistes plus

11. Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, p. 12.

grands que nature, hors du commun, envoyés des dieux ou touchés par la grâce, auraient le privilège insigne et « mystérieux¹² » d'échapper à la loi normale du temps (c'est d'ailleurs aux génies, plutôt qu'aux modèles, que Hugo « confie » le rôle de la continuité : « Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiël, Lucrèce, Juvénal, saint Jean, saint Paul, Tacite, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Ceci est l'avenue des immobiles géants de l'esprit humain. Les génies sont une dynastie¹³ »). Pour tous les autres, le problème reste entier ; dès lors que la valeur qui rend légitime leur production est en tout premier lieu la proximité, le rapport immédiat à une sensibilité commune, mais à laquelle il est accordé de changer d'une génération à l'autre, l'oubli est le sort presque inéluctable qui guette leurs œuvres, si belles ou si dignes de rester soient-elles. Qui plus est, qu'une génération montante devienne soudainement plus active, que des changements politiques, sociaux ou technologiques accélèrent le cours du temps, et c'est la durée même de ce qui est « contemporain » qui se voit réduite.

Faute de génie, que peut donc faire l'écrivain romantique s'il souhaite, malgré tout, échapper à l'oubli et ne pas s'éteindre tout entier avec les consciences dont il aura partagé l'époque et le temps brefs ? Comment peut-il à la fois être l'écrivain de sa génération et celui qu'on lira encore quand celle-ci aura disparu ? Comment peut-il construire son œuvre sur les valeurs d'immédiateté, d'authenticité, de communion et espérer qu'elle se prolongera aussi par-delà sa mort si ce n'est par-delà les âges ? C'est à cette question que Victor Hugo se trouve à répondre dans son article sur Ymbert Gallois. Hugo ne s'y trompe pas : Gallois n'a pas pour lui d'être un génie envoyé des dieux ; il n'est qu'un pauvre poète, dont les écrits inégaux ne méritent aucune attention particulière. Mais dans cette lettre unique qui occupe Hugo, Gallois déploie le talent qui le sauvera (du moins Hugo le croit-il ou feint-il de le croire) : le

12. « Il y a certains hommes mystérieux qui ne peuvent faire autrement que d'être grands. [...] Pourquoi ces hommes sont-ils grands en effet ? ils ne le savent point eux-mêmes. Celui-là le sait qui les a envoyés » (Victor Hugo, « Du génie », p. 561.)

13. Victor HUGO, « Les génies », p. 283.

pauvre écrivain sait rendre « visible » sa douleur. L'image que donne cette lettre du jeune poète peinant et souffrant serait si vive et si nette, si précise et indubitable qu'elle supprimerait toute distance pouvant la séparer du lecteur, *de tout lecteur*. C'est par l'absence de distance que Gallois pourra rester dans les mémoires, ou plus exactement qu'il pourra exister dans les consciences comme un être vivant et non pas comme un être de mémoire : tant et aussi longtemps que le lecteur pourra se sentir solidaire de Gallois, qu'il pourra voir sa chambre comme il verrait la sienne propre, le pauvre Genevois survivra.

Ce principe de concordance des temps distingue l'argumentaire de la « Préface testamentaire » des *Mémoires d'outre-tombe*, écrite en 1833, du prologue que rédigea Chateaubriand en 1826 en vue d'un projet de publication des premiers chapitres de l'œuvre sous le titre *Mémoires de ma vie*. Le prologue de 1826 justifie l'intérêt de l'entreprise mémorialiste par la coïncidence de soi à soi que recherche son auteur : « j'écris principalement pour rendre compte de moi-même à moi-même », explique Chateaubriand,

[a]ujourd'hui que je regrette encore mes chimères sans les poursuivre, que parvenu au sommet de la vie je descends vers la tombe, je veux avant de mourir remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur, voir enfin ce que je pourrai dire lorsque ma plume sans contrainte s'abandonnera à tous mes souvenirs¹⁴.

La quête d'identité suffit à Chateaubriand, en 1826, pour justifier le récit de ses souvenirs et en dire la valeur. Dans la « préface testamentaire » de 1833, c'est une autre raison qui prévaut ; Chateaubriand a été le témoin privilégié des événements les plus marquants du siècle :

J'ai rencontré presque tous les hommes qui ont joué de mon temps un rôle grand ou petit à l'étranger et dans ma patrie [...]. J'ai été en relation avec une foule de person-

14. CHATEAUBRIAND, *Mémoires de ma vie* (manuscrit de 1826), p. 21.

nages célèbres dans les armes, l'Église, la politique, la magistrature, les sciences et les arts [...] j'ai vu de près les plus rares malheurs, les plus hautes fortunes, les plus grandes renommées. J'ai assisté à des sièges, à des congrès, à des conclaves, à la réédification et à la démolition des trônes. [...] Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant plus que j'ai vu finir et commencer un monde [...]. Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves¹⁵.

Chateaubriand sait les avantages qui sont les siens : non seulement il peut ramener du passé des images directes, mais sa propre vie embrasse plus d'une époque, est contemporaine de plus d'un monde. En elle-même, elle jouit donc du privilège inouï d'une longue actualité. Or à ce privilège déjà grand Chateaubriand aimerait ajouter celui du prolongement au-delà de la mort : faute d'être « destiné à vivre », c'est-à-dire faute de pouvoir continuer à faire se rencontrer, par le biais de sa personne toujours vivante, des temps devenus disjoints, il fait de ses mémoires les délégués de son être. Ce n'est plus seulement avec lui-même que Chateaubriand souhaite à présent concorder – et même une telle concordance, en donnant un terme au temps, en le refermant sur lui-même comme une boucle serait-elle le début de l'oubli –, c'est avec tous ceux qui le suivent qu'il essaie de coexister.

Le même principe apparaît chez Stendhal, dans *La vie de Henry Brulard*, lorsque l'écrivain insiste sur la vivacité et la précision de ses souvenirs, comme s'il y était encore (« Tout le dialogue de cette nuit m'est encore présent, et il ne tiendrait qu'à moi de le transcrire ici » ; « J'ai le souvenir le plus net et le plus clair de la perruque ronde et poudrée de mon grand-père, elle avait trois rangs de boucles¹⁶ »). Stendhal ne recherche pas tant la

15. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, p. 2-4.

16. STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, p. 56 et 64.

véracité ou la complétude des images qu'il a conservées du passé que ce qu'elles offrent encore de netteté et d'immédiateté : le souvenir, même fragmentaire, même lacunaire, doit sembler proche, comme si par-delà les années il se confondait avec les objets du présent, advenait à l'esprit de la même façon qu'eux. L'action de « voir » telle ou telle image (la perruque poudrée, le lieu d'une scène, une physionomie), constamment réitérée dans le présent de l'écriture, opère la jonction des temps peu importe l'insuffisance du témoignage.

Fait intéressant, ces deux modes du souvenir, par la visibilité des objets et par le prolongement de soi au-delà du temps biologique naturellement imparti, se rencontrent dans un procédé dont Philippe Ortel a récemment montré les extraordinaires ramifications dans toute la littérature du XIX^e siècle. La photographie en effet, de par l'instantané qu'elle constitue et de par la conservation du sujet qu'elle induit (qui n'a pas éprouvé, à la contemplation d'une vieille photographie, l'impression d'être directement observé par le sujet photographié ? et qui n'a pas éprouvé que ce sujet lui devenait contemporain du seul fait d'être observable dans ses détails et sa vérité ?) –, la photographie, donc, s'offre comme un prodigieux outil de contemporanéité. Philippe Ortel cite le poète Jules Lefèvre-Deumier, qui dans un texte sur le daguerréotype s'extasie sur le pouvoir de transport et de connexion de la lumière :

La lumière, c'est la vie ; et l'on dirait que c'est notre vie même qui va s'imprimer sur le métal, pour se léguer à ceux qu'on aime. [...] C'est sa flamme qui passe et se renouvelle, sa flamme d'à présent qui, se transportant dans l'avenir avec ceux qu'elle aura éclairés, et qui ne seront plus, semble ainsi matériellement leur prêter de son immortalité¹⁷.

Grâce à la lumière, qui est toujours contemporaine, la photographie ne transmet pas ses objets, mais les donne directement, comme

17. Jules LEFÈVRE-DEUMIER, cité par Philippe ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie*, p. 158-159.

pour un passage de main à main. (Ortel rappelle d'ailleurs la pratique courante et bienséante, au XIX^e siècle, de donner sa photographie, pratique dont on sait combien elle sera importante pour Victor Hugo en exil, qui se donne ainsi le moyen d'affirmer sa présence auprès de ses contemporains et de lutter contre l'effacement de son être que pourrait entraîner la distance physique.) En faisant de la lumière l'élément continu qui lie toutes choses à la même temporalité, Lefèvre-Deumier se trouve à exprimer un idéal de persistance grâce auquel le présent n'a pas à céder sa place à l'avenir, mais peut coexister avec lui¹⁸. Cette persistance doit être distinguée de la continuité classique, qui repose sur la permanence des modèles et la reconnaissance des œuvres à travers ces modèles. Le classicisme n'a pas à se soucier de l'oubli, car son cadre épistémologique suppose la constance du monde et donc la possibilité d'y inclure à tout moment un objet du passé. L'épistémè romantique est inverse : en valorisant la singularité et l'autonomie du présent, le romantisme ne peut compter, pour cette inclusion, que sur la persistance de l'objet en lui-même, que sur sa capacité propre à rester vivant face à un monde appelé à se transformer sans cesse.

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que le romantisme ait, plus que tout autre imaginaire esthétique, éprouvé le drame de la vie, ou de la carrière, écourtée. Car une vie courte peut tout aussi bien vous sauver ou vous perdre, comme par une terrible ironie : elle vous sauve si elle cristallise votre image, si elle frappe assez pour vous faire entrer à jamais dans toutes les consciences et dans toutes les mémoires ; elle vous perd si, faute de gloire, elle ne vous a pas donné le temps de greffer votre temps au temps des autres. « Qui se souvient de Lambert aujourd'hui [...] ? », se demande

18. Dans un texte intitulé « La glace du vieux château », Lefèvre-Deumier décrit un castel décrépît, abandonné de longue date de ses ors passés. Un miroir fêlé, « seul témoin d'une antique splendeur », attire l'attention du narrateur : la glace « a tout oublié, mais elle parle encore de tout au pèlerin qui l'interroge », car le soir, « malgré le voile trouble et poudreux qui la recouvre, elle réfléchit, avec le deuil d'alentour, la pâleur voyageuse de la lune, et les astres immobiles » (texte reproduit dans Nathalie VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose*, p. 554-555).

Stendhal à propos de ce domestique qui avait été son ami et qu'une chute en bas d'un arbre emporta à l'âge de 32 ans, en 1793. Il se demande encore : « J'irai plus loin [c'est-à-dire plus proche dans le temps], qui se souvient d'Alexandrine, morte en janvier 1815, il y a vingt ans ? Qui se souvient de Métilde, morte en 1825 ?¹⁹ », donc à peine dix ans avant que Stendhal n'écrive ces lignes. À quel temps rattacher ces disparus, sinon à un passé révolu que ne peut plus rejoindre aucune contemporanéité ? Les écrivains romantiques auront pleinement conscience de l'intensité dramatique de la vie écourtée, de la double perte – de l'être et de la possibilité de son souvenir – qu'elle constitue si aucune image assez forte ne vient la sauver par-delà la mort. La singularité n'est d'aucun secours face au passage du temps et même l'être singulier se trouve-t-il, pour mémoire, plus démuné que l'être relayé par une communauté qui le dépasse (comme la famille, la classe, le métier), car la communauté qui dépasse l'individu jouit d'une actualité plus longue.

Victor Hugo, à tout le moins, avait parfaitement compris ce drame du déficit de contemporanéité. C'est en réponse à la question de la perpétuation des êtres, non pas comme des souvenirs ou comme des modèles, mais comme des présences toujours valables, toujours contemporaines (de la même façon que les tables tournantes permettent aux morts de revenir), qu'il travaille à conserver vivante l'image du disparu dans son texte sur Ymbert. Cette question engage la mesure du temps (on pense ici aux « trente années » qu'Auguste Comte assignait à l'individu pour construire sa vie et au-delà desquelles il était trop tard pour agir, elle engage aussi sa direction : le temps ne travaille plus *pour* les œuvres, comme le vecteur qui les porte, mais *contre* elles, comme ce qui les date et les éloigne de nous. La question de la contemporanéité engage par conséquent, sauf à accepter l'oubli comme le juste retour d'un

19. STENDHAL, *op. cit.*, p. 162. Le « pauvre Lambert », de son vrai nom Vincent Lamberton, est mort en 1793 (Henri Beyle a 10 ans). Métilde, c'est-à-dire Mathilde Dembrowski, née Viscontini à Milan vers 1790 et qui devient l'un des grands amours de Stendhal, serait morte à l'âge de 35 ans environ.

MÉMOIRE DU ROMANTISME

présent maîtrisé, des stratégies de visibilité, de continuité, de résonances et d'échos, dont l'une des plus remarquables sans doute, et dont Hugo, Chateaubriand et Stendhal sont les maîtres, est de se constituer soi-même comme le contemporain de tous, de se faire la mémoire en laquelle chacun vient se réfléchir et exister plus longtemps. Si Hugo sauve Ymbert Gallois de l'oubli (car comment le connaîtrions-nous aujourd'hui ?), il travaille aussi par ce sauvetage à sa propre durée, c'est-à-dire à l'étoilement de sa propre présence dans le temps.

BIBLIOGRAPHIE

- CARON, Jean-Claude *et al.* (1999), « La concordance des temps : histoire, objets et catégories en construction au XIX^e siècle », dans Alain CORBIN *et al.*, *L'invention du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck et Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 141-152.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1976), *Mémoires de ma vie* (manuscrit de 1826), édité par J. M. Gautier, Genève, Droz.
- CHATEAUBRIAND, François-René ([1899, 1948] 1982), *Mémoires d'outre-tombe*, tome 1, Paris, Flammarion.
- HALBWACHS, Maurice (1968), *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- HUGO, Victor ([1826] 1832), *Bug-Jargal*, Paris, Renduel.
- HUGO, Victor (1985), « Ymbert Gallois », *L'Europe littéraire*, 1^{er} décembre 1833, dans *Œuvres complètes*, vol. *Critique*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert-Laffont, p. 261-289. (Coll. « Bouquins ».)
- HUGO, Victor (1985), « Les génies », *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, vol. *Critique*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert-Laffont, p. 191-207. (Coll. « Bouquins ».)
- HUGO, Victor (1985), « Du génie », *Philosophie*, dans *Œuvres complètes*, vol. *Critique*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert-Laffont, p. 560-563. (Coll. « Bouquins ».)
- NODIER, Charles (1832), *Jean Sbogar*, dans *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Renduel.
- ORTEL, Philippe (2002), *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, éditions J. Chambon.
- SCHLANGER, Judith (1975), « Les débats sur la signification du passé à la fin du XVIII^e siècle », dans Paul VIALLANEX (dir.), *Le préromantisme : hypothèque ou hypothèse*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, p. 573-585.
- SCHLANGER, Judith (1982), *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan. (Coll. « Le texte à l'œuvre ».)

MÉMOIRE DU ROMANTISME

STENDHAL (1973), *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996), *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Honoré Champion, (Coll. « Romantisme et modernités ».)

OUBLIS COLLATÉRAUX.
RABBE, BERTRAND, GUÉRIN

Jean-Pierre Bertrand

Université de Liège

PAR BAUDELAIRE

Rabbe, Bertrand et Guérin sont à coup sûr trois « petits romantiques », sans doute les trois qui échappent le moins à l'oubli parce qu'ils ont en commun d'avoir inventé une forme littéraire, le poème en prose. Certes, en raison de la publicité que Baudelaire lui a faite, Aloysius Bertrand vole la vedette à ses deux confrères, mais c'est là un pur accident de l'histoire littéraire, provoqué par le poète du *Spleen de Paris*, soucieux de promouvoir ses « Petits poèmes en prose » en regard d'une référence anticipatrice, qui s'apparente tout autant à une reconnaissance de dette qu'à un déclassement. À propos de *Gaspard de la Nuit*, Baudelaire se contentera en tout et pour tout de dire (à trois reprises seulement et à un seul destinataire, Arsène Houssaye) : « Mon point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, que vous connaissez sans aucun doute ; mais j'ai bien vite senti que je ne pouvais pas persévérer dans ce pastiche et que l'œuvre était inimitable¹ ». Le propos de cette lettre de Noël 1861 sera repris dans la fameuse lettre préface qui ouvre *Le spleen*

1. Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, p. 208.

de Paris, avec quelques modifications qui n'en changent pas fondamentalement le point de vue :

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque².

Voilà un livre signalé par Baudelaire lui-même comme « point de départ » ou comme stimulus, ce qui signifie aussi qu'il appelle à créer autre chose que ce qu'il propose : manière bien baudelairienne et retorse de tirer de la légitimité d'une forme qu'il juge encore pétrie dans le mineur. Il parle d'un « pastiche », qu'on « feuillet[te] », « œuvre inimitable » certes, mais surtout totalement reléguée dans l'étrangeté de son époque (pourtant pas si lointaine : 1842), comme si cet épiphénomène éditorial – ultraconfidentiel : « un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis » – appelait de ses vœux une grande œuvre, véritablement fondatrice d'un genre nouveau, le poème en prose que Baudelaire, par ironie ou par accentuation, qualifie aussitôt de « petit » – adjectif intéressant qui, par hypallage, désigne implicitement la condition minoritaire des petits romantiques³.

2. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I, p. 275.

3. L'expression « petit romantique » n'est pas d'époque. Elle semble avoir été utilisée pour la première fois en 1900 par Eugène Asse dans un ouvrage intitulé *Les petits romantiques français*, qui porte sur Antoine Fontaney, Édouard D'Anglemont et les poètes de la Restauration. L'appellation est probablement calquée sur celle de « petits naturalistes » inventée par Brunetière. Il semblerait que l'appellation ait été « officialisée » depuis la parution en 1949 d'un numéro des *Cahiers du Sud*, intitulé « Petits romantiques français », sous la direction de Francis Dumont. Voir à ce sujet Max MILNER, « Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les “petits romantiques” ».

Ce détour par Baudelaire est au cœur du questionnement que je voudrais mener à propos de mes trois petits romantiques. En fait, il semble que Baudelaire y soit pour beaucoup dans le processus de classement et de déclasserment de ses prédécesseurs. On le voit clairement dans le cas de Bertrand, auquel il rend un hommage à la fois révérencieux et distant (« j'ai bien vite senti que je ne pouvais pas persévérer dans ce pastiche [...] »). C'est moins clair et plus troublant pour Guérin et Rabbe. De Guérin, il ne dit absolument rien, nulle part, comme s'il ne le connaissait pas – alors que *Le centaure* et *Glaucus* ont été publiés, en 1840, dans *La Revue des deux mondes*, et que l'on sait le rôle que ces deux textes ont eu dans la genèse du poème en prose. Quant à Alphonse Rabbe, si Baudelaire ne l'évoque jamais dans sa correspondance, il y fait allusion à deux reprises seulement, et de manière elliptique, dans ses *Fusées* :

XII STYLE.

La note éternelle, le style éternel et cosmopolite. Chateaubriand, Alph. Rabbe, Edgar Poe⁴.

XIII Créer un poncif, c'est le génie.

Je dois créer un poncif.

Le concetto est un chef-d'œuvre.

Le ton Alphonse Rabbe⁵.

Entre Chateaubriand et Poe, entre préromantisme et modernité, voici Rabbe promu au rang de styliste, un styliste auquel Baudelaire reconnaît un « ton » et une « note éternelle ». On relèvera également que le poème en prose, dans sa genèse⁶, n'est pas étranger à ces noms-là : Chateaubriand peut être considéré comme le précurseur de la prose poétique, Poe est au carrefour d'une double invention, du moins telle que Baudelaire a su la rendre cointelligible, celle du poème en prose et du roman policier. Est-ce à Rabbe

4. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I, p. 661.

5. *Ibid.*, p. 662.

6. Voir Nathalie VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose*.

que pense Baudelaire lorsqu'il évoque le « concetto » comme chef-d'œuvre ? Les commentateurs songent plutôt à Gautier parce que Baudelaire a salué chez ce dernier ses « redoutables concetti sur la mort et le néant⁷ », ce qui ne prouve rien. Dans sa fusée, c'est bel et bien Rabbe inventeur de forme et de « poncif » que loue Baudelaire, dans une paradoxale admiration toute flaubertienne à l'égard d'une littérature de la négativité, du rien, de la pure reproduction, du décalque (le poncif) et de la formule brillante (le concetto, de l'italien « concept, idée »). Et l'on conçoit aisément cette admiration discrète et comme retenue pour un écrivain qui porte sur lui la malédiction et compte à son actif une œuvre rare et disparate, rassemblée et publiée sous le titre d'*Album d'un pessimiste* (1835-1836).

Mais aussi, quelques questions surgissent à cet endroit : alors que l'admiration pour Rabbe semble totale, pourquoi Baudelaire en parle-t-il si peu ? Pourquoi, par ailleurs, fait-il de Bertrand le grand prédécesseur de son *Spleen de Paris*, et donc de l'invention moderne du poème en prose, alors que Rabbe, ce « surréaliste dans la mort⁸ », ainsi que le qualifiera Breton, se montre immédiatement plus novateur dans le traitement du sujet et de la forme ? Son *Album* comprend de véritables poèmes en prose⁹ alors que chez Bertrand la désignation du genre reste floue (le genre nouveau s'appelle, en sous-titre de *Gaspard*, « Fantaisies à la manière de... »). Baudelaire n'a pas pu l'ignorer, mais il n'en a rien fait. De même qu'il n'a pas fait remarquer la parenté, à la fois thématique et stylistique, qui lie son *Spleen de Paris* à certains poèmes de l'*Album*, sans parler de la philosophie du désespoir que les deux poètes partagent, comme en cet exemple, extrait de « Le naufrage » :

7. Voir note de l'éditeur de BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1483.

8. André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, p. 39.

9. Ne nous laissons cependant pas tromper par l'intitulé de la section « Poèmes en prose » proposé par E. Roditi et J.R. Dahan dans leur édition de *Album d'un pessimiste* suivi de *Portefeuille d'un pessimiste*.

Passant ! je t'en conjure, suspends un moment ta marche ; joins ici les mains en l'honneur des dieux Mânes : donne un soupir, et dis en baisant ce métal : « triste monument de la cruauté et du sort, hélas ! ils méritaient de vivre ».

*
* * *

Léontia, jeune vierge éprise, en ses premiers ans, de l'amour d'un noble adolescent nommé Lollius, affligée du mauvais traitement de son père, s'en alla, et Lollius la suivit... Livrés à la douceur de leurs premiers embrassements, ils sont surpris par des pirates qui les emmènent captifs¹⁰.

Hommage ambigu à Aloysius Bertrand, silence sur Maurice de Guérin, célébration jalousement privée et intime d'Alphonse Rabbe. Si ce que ne dit pas un écrivain n'a pas à être commenté par la critique, il est des silences qui parlent. Ceux de Baudelaire que je suis en train d'évoquer sont, me semble-t-il, éloquents. Parce que, tout d'abord, on voit bien pourquoi Baudelaire a choisi de faire du poème en prose une invention de son cru, incomparable à tous ses prototypes (de Chateaubriand à Bertrand, en passant par Poe et Rabbe) : le poème en prose est le terrain privilégié de la modernité, comme il l'a laissé suffisamment entendre lorsqu'il a précisé que *Le spleen de Paris* était l'exact pendant des *Fleurs du mal*. Parce que, ensuite, on sait que Baudelaire a une relation dédicataire plus qu'équivoque, sachant allier la révérence et le rejet, ainsi qu'il le fera à l'égard de l'impeccable poète Théophile Gautier au seuil des *Fleurs du mal*, après avoir omis (sciemment ?) de parler d'*Émaux et camées* dans une chronique célébrative parue dans *L'Artiste* en 1859, sans parler de la manière dont il peut rendre hommage à Maxime Du Camp, auteur des *Champs modernes*, tout en disqualifiant le poète sur le terrain d'une prétendue modernité¹¹.

10. Alphonse RABBE, *Album d'un pessimiste*, p. 165.

11. Voir à ce sujet J.-P. BERTRAND et P. DURAND, « Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre : la position des *Fleurs du mal* ».

Mais encore faut-il comprendre les silences de Baudelaire, en regard de l'histoire même de ses prédécesseurs inavoués que sont Rabbe, Guérin et Bertrand. Volontairement ou non, Baudelaire a commis dans l'histoire du romantisme, et à l'endroit de ces trois poètes tout spécialement, une sorte de péché par omission. Lui, si soucieux de dépasser le romantisme ou de le réinventer à lui tout seul – au fond son concept de modernité est bel et bien, dans sa virtuelle puissance de frappe l'équivalent de celui de romantisme, quarante ans plus tôt –, a en quelque sorte contribué, y compris et surtout par ses silences, à fabriquer des petits romantiques. Il conviendrait de lire en ce sens ses articles critiques, notamment ceux qu'il consacre à « [s]es contemporains » : Pétrus Borel, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Barbier, tout particulièrement, car se forge à leur propos un discours sur l'oubli. Ainsi, par exemple, Baudelaire écrit de Borel qu'« il fut une des étoiles du sombre ciel romantique. Étoile oubliée ou éteinte, qui s'en souvient aujourd'hui, et qui la connaît assez pour prendre le droit d'en parler si délibérément ? », mais dans la foulée donne raison à l'oubli de celui qu'il semble sauver de l'oubli : « Pour moi, conclut-il, j'avoue sincèrement, [...] que j'ai toujours eu quelque sympathie pour ce malheureux écrivain dont le génie manqué, plein d'ambition et de maladresse, n'a su produire que des ébauches minutieuses, des éclairs orageux, des figures dont quelque chose de très bizarre, dans l'accoutrement ou dans la voix, altère la native grandeur¹² ». Effet d'une critique oxymorique, peut-être, l'oubli devient avec Baudelaire une catégorie d'histoire littéraire, avec ce paradoxe qu'elle ne sauve pas ceux qu'elle range dans un discours d'oubli.

Cette critique des oubliés met presque toujours l'accent sur les circonstances de l'oubli et donc fonde la catégorie en esthétique (de la malédiction). Ce que Baudelaire dit de Borel est éclairant à ce sujet : en gros, que son excentricité ne pouvait que l'entraîner dans les oubliettes de l'histoire – excentricité littéraire, mais aussi éthique et biographique ; Baudelaire termine son propos en

12. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. II, p. 155-156.

rappelant la mort prématurée de Borel en Algérie, ce qui ne laisse d'ajouter au portrait de celui qu'il appelle un « malheureux écrivain ». Ce faisant, et Dieu sait s'il sera suivi, il instaure la figure de l'écrivain maudit à laquelle il ne s'assimile évidemment pas, tout comme Verlaine regroupera quelques-unes de ses affinités littéraires sous l'appellation de « poètes maudits ».

LE DEVENIR PETIT ROMANTIQUE

Comment devient-on un petit romantique, ou un oublié du romantisme ? Les cas de Rabbe, de Bertrand et de Guérin me semblent significatifs d'un type de trajectoire qu'on peut rapporter à ces écrivains, et à d'autres évidemment. Examinons donc ce qui dans leur trajectoire les rassemble, au-delà de ce qui les rend singulièrement spécifiques. On posera donc hypothétiquement qu'il existe un *devenir petit romantique*, entendant par là qu'un certain nombre de conditions institutionnelles et de dispositions individuelles ont conduit certains écrivains, dont Rabbe, Bertrand et Guérin (mais il faudrait inclure Forneret et Borel, entre autres), à suivre des voies qui les ont acheminés à un nécessaire et très logique processus de non-reconnaissance – un itinéraire de ratage, pour le dire en un mot. Par ailleurs, ce devenir petit romantique, on peut le considérer comme une projection dans la vie réelle de ces écrivains de l'idéal romantique du poète malheureux qu'incarnent Jocelyn, Rolla, Chatterton ou, dans une moindre mesure, Joseph Delorme, et d'autres héros de la contre-destinée qui se développent en opposition aux héros ascensionnels et démocratiques du roman balzacien.

Qu'ont étonnamment en commun ces trajectoires ? Quatre points de convergence les rapprochent, ne serait-ce que parce qu'ils nourrissent une mythologie abondante.

- *une existence brève*. Guérin meurt à 29 ans ; Bertrand à 34 ; Rabbe à 45. À l'inverse des grands romantiques qui, eux, vivent vieux : Hugo, 83 ans ; Lamartine, 79 ; Vigny, 66 ; Sainte-Beuve, 65 – seul Musset fait exception, disparu à 47 ans. Existence brève, forcément marquée par la maladie, et

pas n'importe laquelle : phtisie pour Bertrand ; langueur pour Guérin, par excès de dandysme, dit-on¹³ ; syphilis pour Rabbe – qui le dévisage et qui l'aurait conduit au suicide : « Quelle main a sillonné ma face de ces traces hideuses ? » –, soit le souffle coupé (la phtisie est la maladie lyrique par excellence), le mal du siècle et la rançon de la débauche. On retrouve les symptômes à peine dispersés de *Joseph Delorme*. Rien à voir avec ces forces de la nature que sont les grands romantiques, Hugo tout particulièrement, à qui il peut arriver de se donner des airs souffreteux.

- *une œuvre rare, presque absente*. Un volume tout au plus ; le petit romantique est l'homme d'un seul livre, qui paraît de préférence après la mort de l'auteur (Rabbe, cinq ans, Bertrand, un an, un an aussi pour Guérin). Bertrand boucle son recueil dans un état d'achèvement presque parfait, œuvre-hapax composée durant 14 ans (1827-1842) – même s'il reste l'auteur de pièces de théâtre, de vers et de contes épars¹⁴. Rabbe, lui, ne verra jamais son *Album d'un pessimiste*, œuvre disparate s'il en est, mêlant pensées, maximes et poèmes en prose. Guérin est plus parcimonieux encore ; à l'exception du *Cahier vert*, qui est un journal, son œuvre tient en trois poèmes dont deux en prose et compte à tout casser 35 pages. Là aussi, c'est l'exact revers des grandes voix romantiques, qui produisent d'abondance dans tous les genres, théâtre, poésie, roman, essai. On est petit romantique par défaut, de vie, de santé et donc d'œuvre. Mais l'œuvre tarie se compense par l'originalité et le défi des conventions : la rareté et l'inachevé de la production apportent les signes d'une œuvre en devenir, grosse de

13. Voir Maurice DE GUÉRIN, *Poésies*, p. 249. Sur Guérin, voir par ailleurs Bernard D'HARCOURT, *Maurice de Guérin et le poème en prose* et Catherine HUET-BRICHARD, *Maurice de Guérin imaginaire et écriture*.

14. Sous le titre de *Vers et contes épars* viennent d'être réédités les textes poétiques de Bertrand. Voir Thierry BISSONNETTE et Luc BONENFANT (éd.).

modernité, fût-elle, comme c'est le cas à bien des égards, encore très artisanale.

- *une dotation sociale faible.* Soit d'origine, à chaque fois provinciale : Bertrand (né dans le Piémont, il grandit à Dijon, monte à Paris à 21 ans) est fils d'un lieutenant de gendarmerie ; Rabbe (originaire de Riez) est fils d'un petit propriétaire. Soit par épuisement de fortune, comme Guérin, de noble souche, mais parce que cadet d'une famille de quatre enfants, exclu de l'héritage du fief familial. Le petit romantique ne vit pas de sa plume, mais, chichement, de petits métiers. Bertrand est gérant d'un journal, puis secrétaire d'un baron. Rabbe, le seul à terminer avec succès des études supérieures, est avocat de formation, exerce quelque temps mais finit dans un modeste poste de fonctionnaire aux Affaires étrangères, passant aux pires moments du royalisme à l'opposition libérale, sans négocier la conversion comme sauront le faire un Hugo ou un Lamartine. Guérin renonce à la prêtrise, suit vaguement des études de droit et vit de répétitions de grec au Collège Stanislas, à Paris, et de journalisme.
- *un positionnement littéraire aléatoire.* Contemporains des « gladiateurs du romantisme », respectivement de Lamartine (Rabbe, né en 1784, six ans plus vieux), de Musset (Guérin, 1810) et de Sainte-Beuve (Bertrand, 1807, trois ans plus jeune), les petits romantiques passent à travers le mouvement, comme si n'avaient existé ni les *Méditations* ni la bataille d'*Hernani*. Leur œuvre advient trop tard dans le mouvement – aux alentours de la chute des Burgraves, en 1843, qui marque traditionnellement la fin du romantisme, signe qu'il n'y a chez eux aucune volonté de faire carrière dans le métier des lettres ou à tout le moins aucun sens du placement. Bertrand n'échappe pas à la règle, lui qui a fréquenté le Cénacle de Hugo et le Petit Cénacle de Nodier. L'invention du poème en prose pourrait être la marque la plus manifeste d'une offensive contre-romantique, en

même temps qu'une relance esthétique de choix. Ça n'a pas été le cas – ce qu'a sans doute compris très vite Baudelaire : l'option du poème en prose semble avoir été prise par défaut ou de façon improbable ; la prose des petits romantiques est avant tout la poésie sans le vers¹⁵.

VOCATION, CONVOCATION

Les trois cas que je viens d'examiner donnent à réfléchir sur la notion d'oubli et d'oubliés en littérature. Vouloir sortir de l'oubli un grand nombre d'écrivains que l'histoire littéraire n'a pas retenus, et donc faire œuvre de réparation au tribunal de l'histoire, au nom d'une injustice supposée, me paraît une tâche qui annule ou esquive les véritables enjeux liés à la catégorie des oubliés. Tâche toute relative aussi : à chacun ses oubliés, autant que paradoxale : parler des oubliés, c'est les sauver un peu de l'oubli. Plus critique et moins empathique me paraît le projet de comprendre les phénomènes de l'oubli, tels qu'ils sont produits par l'histoire. Au fond, la sociologie de la littérature permet d'échapper en partie à ce paradoxe : elle se donne pour objectif de reconstituer les raisons qui font que les oubliés ont ou ont eu raison de l'être. Ils sont les laissés-pour-compte des forces centripètes et centrifuges de l'institution littéraire, qui classe à la mesure de ses rejets, n'admettant les trajectoires parallèles qu'au prix d'une moindre légitimité. Lorsqu'un écrivain, pour des causes semblables à celles que j'ai esquissées à propos de Rabbe, de Guérin et de Bertrand, tombe dans la catégorie de l'oubli, il y a de fortes chances pour qu'il y reste à demeure, même si de puissants mouvements, le surréalisme par exemple, font œuvre de mémoire. Les petits romantiques sont par *vocation* des oubliés du romantisme : leur trajectoire sociale et littéraire suppose leur marginale légitimité. Mais ils le deviennent plus encore par *convocation* lorsque des écrivains

15. Alfred de VIGNY, dans les mêmes années, sous-titre souvent ses vers par l'indication « poème », sachant qu'il y a « des pensées à mettre non seulement en vers, mais en poésie » (*L'atelier du poète*, p. 242).

autorisés les extraient des oubliettes, comme cela a été le cas avec Baudelaire, Verlaine et Breton. Ainsi, l'oublié prend place et valeur dans un système de représentation bipolaire, bivalent, qui cheville la grandeur des canons consacrés sur la marginalité des expériences les plus atypiques. Les petits romantiques, les petits réalistes, les petits symbolistes, les petits naturalistes, les petits surréalistes tendent aux grandes voix qui les entourent et les dominent le miroir déformant et souvent insolent d'une littérature qui aurait pu devenir tout autre et dont ils gardent le secret ou le confient à ceux qui peuvent le déchiffrer, sans doute avec l'espérance que ce qu'ils auront fait viendra à son heure. Mallarmé a eu des mots très justes à ce propos, lorsqu'il évoquait la destinée de *Gaspard de la Nuit* : « Un anachronisme a causé son oubli. Cette adorable blague, jetée, comme celle des doges, à la mer, pendant la furie des vagues romantiques, et engouffrée, apparaît maintenant rapportée par les lames limpides de la marée¹⁶ ».

16. Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance*, p. 270. Lettre à Victor Pavie du 30 décembre 1865.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSE, EUGÈNE (1900), *Les petits romantiques*, Paris, Librairie Leclercq.
- BAUDELAIRE, Charles (1973), *Correspondance*, t. II, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BAUDELAIRE, Charles (1975-1976), *Œuvres complètes*, t. I et II, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BERTRAND, Jean-Pierre (2003), « Édouard-Zotique Massicotte : la prose de passage », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, « Situation du poème en prose au Québec », p. 13-27.
- BERTRAND, J.-P., et P. DURAND (2002), « Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre : la position des *Fleurs du mal* », dans José-Luis DIAZ (dir.), *Cahiers textuel*, « Lire les *Fleurs du mal* », n° 25, p. 239-256.
- BISSONNETTE, Thierry, et Luc BONENFANT (éd.) (2002), *Vers et contes épars* (d'Aloysius Bertrand), Québec, Éditions Nota bene.
- BRETON, André ([1924] 1979), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- D'HARCOURT, Bernard (1932), *Maurice de Guérin et le poème en prose*, Paris, Les Belles Lettres.
- GUÉRIN, Maurice de (1984), *Poésie*, édité par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- HUET-BRICHARD, Catherine (1993), *Maurice de Guérin imaginaire et écriture*, Paris, Minard. (Coll. « Lettres modernes ».)
- MALLARMÉ, Stéphane (1995), *Correspondance. Lettres sur la poésie*, édité par B. Marchal, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MILNER, Max (1988), « Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les "petits romantiques" », *Romantisme*, n° 59, p. 84-90.
- RABBE, Alphonse (1992), *Album d'un pessimiste suivi de Portefeuille d'un pessimiste*, édité par E. Roditi et J.R. Dahan, Paris, Corti.

OUBLIS COLLATÉRAUX. RABBE, BERTRAND, GUÉRIN

VIGNY, Alfred de (1986), *L'atelier du poème*, dans *Œuvres complètes*, t. I, édité par F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996), *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Champion. (Coll. « Romantisme et modernités ».)

COMME UN OUBLIÉ AMBITIONNÉ...
GEORGES LEMAY ET LA REVENDICATION
D'UNE FONDATION GÉNÉRIQUE

Luc Bonenfant

Université Laval

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait
et tel qu'on doit le lire, avant que les
commentateurs ne l'obscurcissent de
leurs éclaircissements.

Aloysius BERTRAND,
« À M. Charles Nodier ».

Le recueil d'inspiration romantique intitulé *Petites fantaisies littéraires*, de Georges Lemay, a reçu très peu d'attention depuis sa parution, en 1884. Dans une préface qu'il intitule « Introduction », l'auteur des *Fantaisies* revendique une place fondatrice pour son recueil. Cette position ambitionnée me semble intéressante parce qu'elle révèle des déplacements propres au romantisme canadien-français, mais aussi les limites de l'inventivité générique en contexte romantique. Ainsi, je propose dans un premier temps d'examiner les positions génériques de la préface du recueil pour ensuite m'arrêter aux textes eux-mêmes, afin de montrer qu'ils concordent avec les intentions génériques de Lemay. J'analyserai dans un second temps la posture romantique de cette préface pour

finalement réfléchir à la collusion du genre et du romantisme dans les *Fantaisies* de Lemay, cette collusion étant une impasse qui mène à l'oubli historique du recueil.

POSTURE GÉNÉRIQUE DE LA PRÉFACE

Le discours préfaciel de Lemay vise l'édification future de la littérature canadienne-française, mais non sans en avoir au détour souligné la faiblesse, ce qui permet *de facto* à l'auteur de conclure sur la place fondatrice occupée par son recueil dans l'histoire littéraire du Canada français.

La première partie de cette « Introduction » s'ouvre par un long passage tiré de la préface de Théophile Gautier aux *Œuvres* de Baudelaire, d'ailleurs explicitement annoncée comme telle : « Dans une notice qui précède les œuvres de Charles Baudelaire, le célèbre Théophile Gautier écrivait [...] ¹ ». Suit la citation en question, qui traite de l'existence triste et précaire à laquelle est voué tout écrivain, « Protée insaisissable » dont le combat premier consiste à fixer l'« Idée » ². Dans cette citation choisie par Lemay, Gautier souligne l'importance du travail acharné de l'artiste – c'est grâce à ce travail que l'Idée prendra forme – bien qu'il reconnaisse néanmoins que, « en littérature comme en théologie, les œuvres ne sont rien sans la Grâce ³ ».

Partant des propositions de Gautier, Lemay développe cette idée de la double fonction du Travail et de la Grâce, mais non sans avoir au préalable effectué un détour du côté de la critique canadienne, ou plutôt de son absence : « En France, l'écrivain peut compter sur une critique saine, éclairée, impartiale qui sera pour lui la récompense du travail [...]. Dans notre pays, la critique des choses de la pensée est à peu près nulle ⁴ ». Cette comparaison

1. Georges LEMAY, « Introduction », dans *Petites fantaisies littéraires*, p. 5.

2. Les deux expressions sont de Gautier.

3. Cité dans Georges LEMAY, *ibid.*, p. 8.

4. Georges LEMAY, *ibid.*, p. 11.

défavorable lui permet de déplorer l'absence d'une critique véritablement capable de signaler « à tel écrivain qu'il n'est pas fait pour tenir une plume, que c'est un gâcheur dans le métier, qu'il ferait mieux un défricheur⁵ ».

Ayant ainsi exposé les manques de la critique, Lemay note ensuite la faiblesse et l'incertitude qui caractérisent la littérature canadienne-française, en reconduisant l'axiome bien connu du romantisme qui oppose l'artiste aux pouvoirs publics. L'écrivain est pour lui un marginal qui ne réussit pas à imposer le sentiment du Beau :

Pendant les dix ou douze dernières années qui viennent de s'écouler, trois jeunes poètes de notre Canada ont fait un début remarquable. Quelques curieux, passionnés pour la découverte de nouveaux astres, ont aperçu au fond de notre firmament littéraire, ces météores dont ils ont signalé l'éclat. La foule a passé outre sans lever la tête ! Le découragement est entré dans ces âmes pleines de poésie. Gingras a brisé sa lyre et vit en bon prêtre dans l'obscur retraite d'une paroisse dont il dirige les âmes pieuses ; Évanturel mange à l'étranger le pain que son talent aurait dû lui donner ici ; Prendergast, le mélancolique auteur des beaux vers du « Soir d'automne » est allé demander à d'autres latitudes les encouragements que lui refusait son pays⁶.

De l'exemple de ces trois poètes ignorés à la fois du public et de la critique, Lemay conclut qu'il n'est guère surprenant que les littérateurs talentueux gardent cachés dans leur mansarde de précieux textes, « pièces fugitives d'une incroyable saveur ou d'une âpre amertume⁷ » parce que la société accorde de l'importance à

5. *Ibid.*, p. 13. Lemay reconnaît néanmoins que les concours de l'Université Laval jouent un rôle essentiel dans l'épanouissement de la littérature canadienne.

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

7. *Ibid.*, p. 15.

ceux qui sont intéressés par l'« agiotage », bourgeois ignorants qui se donnent des airs de gravité : « l'industriel qui se fait habile, sort de son obscurité, reçoit le prix de ses efforts, et devient un facteur puissant de la prospérité publique. Seul, l'homme de lettres sera-t-il sans cesse condamné à s'éteindre dans les réduits glacés de l'indifférence ?⁸ » demande Lemay.

Cette rhétorique réductrice – le paysage littéraire de l'époque n'est pas aussi insignifiant que le laisse entendre Lemay – conduit logiquement l'auteur à se positionner lui-même en offrant à ses compatriotes le fruit de son labeur, dans l'espoir qu'il touchera l'un d'eux :

Je me présente aujourd'hui devant mon pays avec quelques pâles bluettes écloses sous l'action bienfaisante d'un rayon de soleil, d'un souffle parfumé, d'un clair de lune, d'une étincelle d'amour sur mon âme en des heures où la tristesse l'envahissait. [...] Si mon livre, quelque médiocre qu'il soit, fait tomber une larme, s'il élève une pensée jusqu'à Dieu, s'il ferme une plaie, s'il relève un courage abattu, j'aurai fait une bonne action. Qui sait, un poète y trouvera peut-être le germe d'une inspiration féconde qui lui fera créer une grande œuvre – je me glorifierai d'avoir été la cause obscure, mais heureuse de ce nouveau rayonnement. Le frêle brin d'herbe que le poids d'un insecte peut ployer, a sa mission dans le monde, comme la planète aux majestueuses proportions, qui parcourt avec ses satellites l'orbe tracé par le doigt de son créateur⁹.

Malgré les nombreuses précautions rhétoriques, l'offrande de Lemay souffre d'un manque d'humilité. Car le souhait de l'auteur d'être la source d'inspiration obscure d'un poète futur ne constitue rien de moins qu'un renversement de la phrase si souvent citée de Baudelaire à propos de Bertrand : « C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius

8. *Ibid.*, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 19-22.

Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue [...] ¹⁰ ». Prenant Baudelaire à contre-pied comme il le fait, Lemay s'assigne en définitive un rôle fondateur, en cherchant à occuper au Canada français la place que Baudelaire désigne comme étant celle de Bertrand en France.

Cette référence préfacielle à Bertrand, Lemay la réitère par le choix d'un titre qui fait écho au sous-titre de *Gaspard de la Nuit* : « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot ». Bien qu'il réclame une position d'initiateur, Lemay ne se pose pas moins dans une filiation intertextuelle avec la France, qui sera vraisemblablement une filiation poétique, puisque le nom des auteurs qu'il choisit (Gautier, Baudelaire...) sont étroitement associés à l'évolution de la poésie moderne. Les références à Bertrand et à Baudelaire suggèrent même que Lemay a peut-être voulu aviser ses lecteurs qu'ils découvriraient dans son livre un genre nouveau, jusque-là non pratiqué au Canada : le poème en prose.

* * *

Bien qu'implicite, cette posture générique du paratexte des *Petites fantaisies littéraires* trouve une résonance plus explicite dans les textes eux-mêmes. Le recueil regroupe des textes à forte prédominance narrative qui appartiennent à des formes littéraires diverses, allant de la narration brève à la pensée, en passant par la confession et la fantasmagorie. Ingrid Joubert a déjà insisté sur cette composante narrative des textes sans qu'il soit utile d'ajouter ici ¹¹. Il convient toutefois de remarquer qu'on décèle tout au long du recueil une volonté poétique dont les textes portent la marque, notamment par l'utilisation abondante de blancs interstrophiques.

Ces blancs confèrent aux textes un rythme parataxique qui rappelle celui de la poésie versifiée. Toute la première partie de

10. Charles BAUDELAIRE, « À Arsène Houssaye », *Œuvres complètes*, p. 275-276.

11. Voir Ingrid JOUBERT, « Préface », dans Georges LEMAY, *op. cit.*, p. xvi-xvii.

« Minuit moins trois » comporte autant de paragraphes que de phrases ou, pour le dire autrement, chaque phrase se trouve isolée des autres par un espace blanc, ce qui résulte en un effet visuel et rythmique proche de celui du verset :

C'était en décembre.

Je m'étais attardé à la ville de B... ..., où des négociations importantes avaient nécessité ma présence.

La nuit tombait sur la campagne comme un immense voile de crêpe.

On eut dit que la nature redevenait abîme.

Le vent commençait à souffler sur ce chaos.

La tempête s'élevait formidable¹².

S'il semble narratif par l'argument qu'il renferme, le texte intègre les possibilités formelles réservées aux genres de la poésie versifiée, semblant ainsi annoncer ses qualités poétiques, lesquelles se trouvent par ailleurs renforcées par l'annonce sémantique d'un titre pour le moins équivoque, à tout le moins proche du registre fantastique.

Dans d'autres textes, la fragmentation en courts paragraphes témoigne d'une conception elliptique de la narrativité qui cadre mal avec celle des genres brefs du temps. « Épisodes d'une insurrection au nord-ouest », un récit de 20 pages, se trouve parsemé de nombreuses coupures temporelles et diégétiques qui ont pour effet d'en syncoper la linéarité. Ainsi hachuré, le texte semble moins narratif qu'évocat. Et l'utilisation du pluriel au sein du titre vient renforcer cette sensation d'une juxtaposition poétique des éléments diégétiques, qui ne s'organisent pas selon une séquence narrative traditionnelle.

12. Georges LEMAY, « Minuit moins trois », *op. cit.*, p. 91. Le texte est reproduit exactement comme il se présente typographiquement sur la page du recueil original.

Dans *Petites fantaisies littéraires*, les blancs typographiques gomment donc le plus souvent le caractère narratif et linéaire des textes, projetant le lecteur dans les méandres (poétiques) d'une pensée subjective qui s'élabore devant lui, dans l'immédiat de la lecture. Dans « Deux rêves », « Souvenirs », « Entre deux », « Pensées » ou « Impressions »¹³, Lemay convoque un lyrisme qui s'énonce sur le mode supposé franc et véritable de la confidence. Cette confession lyrique s'effectuera elle aussi d'une façon lacunaire. « Pensées » constitue une suite de brefs fragments tous séparés par une marque typographique nette qui reprend les méandres de la pensée en cours :

C'est par le regard que se glissent les agissements les plus intimes de l'âme.

L'expression du regard est plus pure, plus raffinée que le langage parlé ou écrit.

Essayez d'analyser la candeur ou la mélancolie du grand œil bleu qui sur vous s'ouvre limpide, vous succomberez dans la tentative.

Une telle disposition donne bien entendu l'impression au lecteur d'une plus grande proximité avec la voix qui se révèle dans l'immédiat d'une parole dialogique. La fonction modale du blanc typographique, qui rappelle les espaces silencieux et méditatifs du vers, assure la visée poétique des textes de Lemay, qui restent cependant formellement proches des genres narratifs brefs ou réflexifs. Conséquemment, les *Petites fantaisies littéraires* font penser à la poésie en prose française de la première moitié du XIX^e siècle, qui se distingue justement des genres réflexifs et des genres narratifs brefs par la visée poétique qui la caractérise :

13. Ces titres, évocateurs en regard du romantisme, convoquent une conception romantique de la poésie qui n'est pas positive mais bien plutôt « philosophique, voire ontologique » (Jean-Marie SCHAEFFER, « Romanisme et langage poétique », p. 177).

« c'est donc, au-delà de similitudes formelles, tonales ou thématiques, une formulation, une visée et un caractère d'ensemble poétiques qui permettent à des textes de composante narrative – parfois quantitativement importante, voire prépondérante – de s'élaborer en poèmes¹⁴ », ainsi que l'explique Nathalie Vincent-Munnia. L'indétermination générique des textes de Lemay confirme en définitive la posture sous-entendue du paratexte qui, par son titre et son discours préfaciel, annonçait un recueil de poésie en prose.

POSTURE ROMANTIQUE DU PARATEXTE

S'il reste implicite quant à sa position générique, le paratexte des *Petites fantaisies littéraires* annonce toutefois franchement sa posture romantique. En effet, la fantaisie a été prisée des romantiques, qui y voyaient une Muse en accord avec leurs aspirations platoniciennes. Par le titre de son recueil et la référence préfacielle à Gautier, Lemay annonce donc ses préférences esthétiques, corroborées par les textes. « Deux rêves », qui s'ouvre ainsi : « Je n'aime pas les rêves moi : ils me font peur, surtout les plus beaux¹⁵ », rappelle par exemple l'écriture suggestive des récits oniriques de Xavier Forneret alors que « Je fis un rêve... un rêve bizarre. Une forme fantastique s'était approchée¹⁶ » évoquera sans doute, pour le lecteur d'aujourd'hui, « Un rêve¹⁷ » d'Aloysius Bertrand. Il ne s'agit bien sûr pas de chercher un intertexte précis entre ces textes et les *Petites fantaisies littéraires*, d'autant qu'il y a fort à parier que Lemay ne les connaissait pas nécessairement¹⁸. Néanmoins, il

14. Nathalie VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose*, p. 226.

15. Georges LEMAY, « Deux rêves », *op. cit.*, p. 25.

16. Georges LEMAY, « Minuit moins trois », *op. cit.*, p. 95.

17. Aloysius BERTRAND, « Un rêve », dans *Gaspard de la Nuit*, p. 131-132.

18. Compte tenu de la faible distribution de *Gaspard de la Nuit*, on peut supposer que Lemay aurait connu Bertrand à travers Baudelaire. On estime en effet que moins de 20 exemplaires de l'édition originale du recueil ont été vendus. Offrant des conseils à Victor Pavie pour augmenter les ventes, SAINTE-BEUVE écrit même, dans une lettre datée du 13 février 1843 :

convient de remarquer que, par-delà les similarités tonales et thématiques des textes, Forneret et Bertrand comptent parmi les premiers poètes en prose de la France.

Romantique et républicain, Georges Lemay publiera au cours de sa carrière de nombreux articles de journaux qui défendent un idéal de justice politique et sociale, lequel passe surtout par le combat linguistique : dans ses articles, Lemay a le plus souvent pris la défense des minorités linguistiques francophones de l'ouest du Canada. On retrouve bien ce romantisme engagé dans ses *Fantaisies*, notamment dans « Épisodes d'une insurrection au nord-ouest », texte qui porte sur Louis Riel. Ailleurs, ce sont les nombreux épanchements lyriques et mystiques de l'âme qui frappent le lecteur, comme dans « Ce qu'est une mère » ou « Deux rêves ». À ces « outrances romantiques, périmées pour le lecteur d'aujourd'hui¹⁹ », Lemay juxtapose dans l'ensemble du recueil une vision plus classique du romantisme²⁰, qui rappelle en partie celle de la *Revue des deux mondes*, où l'on prônait des valeurs esthétiques telles que la vérité, la mesure, la vraisemblance et l'élévation morale²¹. Enfin, les apparitions et le ton fantastiques de « Minuit moins trois » et de « Folle » rappellent peut-être les diabolins de Nodier. Publiées à la fin du siècle, les *Petites fantaisies littéraires* disposent des diverses mouvances du romantisme français, sans s'embarasser des éventuelles contradictions : à la mouvance lyrique caractéristique de la première vague romantique française s'ajoute donc le registre fantastique qu'a connu la fin des années 1820, l'austérité d'un Vigny conservateur et la conviction politique

« Enfin, c'est une question de vie ou de mort pour ce pauvre Bertrand [...] car il n'est aucune raison pour qu'il s'en vende jamais un second exemplaire dans les termes actuels » (*Correspondance générale*, p. 58). Quant à Forneret, on sait qu'il limitait la distribution de ses ouvrages à des « élus » qu'il choisissait. Voir Jacques-Rémi DAHAN, « L'homme noir et ses livres : la production librariale de Xavier Forneret ».

19. Ingrid JOUBERT, *op. cit.*, p. xii.

20. Notamment par son éloge du travail ardu et de la rigueur. Voir « Le travail », *op. cit.*, p. 67-88.

21. Voir Nelly FURMAN, *La Revue des Deux-Mondes et le romantisme (1831-1848)*.

des écrivains engagés d'un siècle entier²². Les *Fantaisies* de Lemay déplacent, pour les amalgamer, plusieurs des préoccupations du romantisme français. S'il n'est pas étonnant de retrouver ces mouvances, qui ne sont au demeurant pas contradictoires, dans la trajectoire d'un écrivain particulier, la présence simultanée de ces mouvances romantiques au sein d'un seul livre est, quant à elle, étonnante.

Pourtant, l'hétérodoxie du recueil ne semblera telle que si l'on envisage le romantisme canadien comme un sous-produit du romantisme français, car dès lors qu'on accepte de penser le romantisme canadien dans ses propres termes, l'intérêt du recueil devient vite apparent. Ce qui pourrait sembler une outrance paraît bien s'expliquer par la situation nord-américaine de Lemay, pour qui, à l'instar de nombre d'écrivains canadiens-français et québécois,

*la conscience historique [...] ne prend pas la forme d'une séquence linéaire : aucun d'eux ne s'inscrit dans un courant esthétique qui cherche à disqualifier une tradition trop encombrante ; on ajoute, sans trop se préoccuper d'opérer des choix, d'exclure, de mettre de l'avant quelque orthodoxie en vertu de laquelle on redéfinirait les valeurs esthétiques du moment*²³.

Envisagées ainsi, les *Petites fantaisies littéraires* nous renseignent sur les différences possibles entre les romantismes européen et canadien, en indiquant que le second se serait nourri des ambitions diverses du romantisme, tout en les intégrant d'une manière inédite. Par-delà cette originalité du romantisme canadien, laquelle demanderait une étude substantielle, je tiens à remarquer le rapport particulier qu'entretient cette liminarité romantique avec la question du genre dans le recueil de Lemay. Car l'écrivain romantique, comme le rappelle Jacques Bony, s'ancre le plus souvent dans le présent, l'actuel, le contemporain :

22. Voir Michel WINOCK, *Les voix de la liberté*.

23. Michel BIRON, *L'absence du maître*, p. 24.

Quelle que soit leur attitude, « engagement » ou refuge dans le culte de l'Art, [les] écrivains et artistes romantiques se rejoignent sur un point : la conscience d'appartenir à une époque nouvelle, de pratiquer un art nécessairement adapté au temps qu'ils vivent, un art de l'ici-maintenant²⁴.

À l'imitation de modèles dépassés, le romantique substitue la valeur de l'œuvre actuelle²⁵. Le principe d'acceptabilité esthétique du romantisme repose sur la satisfaction contemporaine, satisfaction à laquelle le poème en prose semble répondre de façon tout à fait pertinente, puisqu'il est en perpétuel état de recommencement.

L'IMPASSE GÉNÉRIQUE

Le genre du poème en prose entretient une relation paradoxale avec les codes génériques occidentaux, qu'il convoque afin de les exposer différemment, selon des virtualités encore inexplorées. Il est, est-on tenté de dire, un genre hors-genre²⁶, qui repousse constamment les balises génériques de la littérature occidentale. Genre liminaire donc, ce qui explique que les textes qui appartiennent à la « catégorie » historique du poème en prose se ressemblent somme toute assez peu :

La recherche de propriétés formelles et thématiques caractéristiques d'une classe de textes « poèmes en prose »

24. Jacques BONY, *Lire le romantisme*, p. 10.

25. L'intérêt pour les auteurs du passé résidera dans la capacité de ces derniers à stimuler les hommes du présent. Par exemple, Shakespeare est intéressant aux yeux de Stendhal parce qu'il a présenté aux Anglais l'actualité de leur monde et qu'il reste contemporain à la France de 1823 : « TOUS LES GRANDS ÉCRIVAINS ONT ÉTÉ ROMANTIQUES DE LEUR TEMPS. C'est, un siècle après leur mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques » (STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 67).

26. « In a sense, of course, the prose poem has always been the genre that wants *out* of genre and still finds itself, for all that, inscribed *in* genre » (Jonathan MONROE, *A Poverty of Objects*, p. 15).

rencontre plusieurs difficultés. La première vient de la diversité des formes qu'elle offre au lecteur. Même si l'on s'en tient à l'examen des textes regroupés explicitement sous ce titre, on ne peut que constater des différences dans leur organisation, leur écriture et leur thématique. Qu'y a-t-il de commun entre un texte de Connaissance de l'est (Claudel) et un autre du Cornet à dés (Max Jacob) ?²⁷

Mais la modernité nous a appris qu'un texte se réduit difficilement à un seul genre et que, ce faisant, il en élargit les cadres en fonction d'un ordre, qui est celui de la rupture. Cette liminarité textuelle, le poème en prose la partage donc avec tous les genres de la modernité et, sur ce plan, il ne se distingue pas. C'est plutôt aux plans de son histoire et de sa genericité à proprement parler que le poème en prose est singulièrement liminaire.

Historiquement, le genre se prolonge dans une relative absence de revendication quant aux modèles. Baudelaire, déjà, insiste pour prendre ses distances face à son prédécesseur et, cinquante ans après lui, Max Jacob accentuera cette absence de tradition quand il définit le genre à partir de critères subjectifs²⁸, en faisant fi de ses prédécesseurs sauf deux, soit Bertrand et Schwob²⁹. Entre ces deux poètes, Rimbaud ne revendiquera aucun modèle. Il les rejette même tous, et surtout le modèle romantique, qu'il injurie. Si la renommée de Bertrand va s'agrandissant dès la fin du XIX^e siècle, ceux qui le lisent ne lui reconnaissent pas nécessairement un statut de premier poète en prose : Breton voit chez lui un « surréaliste dans le passé » alors que Huysmans est intrigué par le Bertrand « flamand ». Cette histoire simplifiée du genre ne doit bien sûr pas gommer le fait que Mallarmé fut par exemple un lecteur assidu de Bertrand et que

27. Michel SANDRAS, *Lire le poème en prose*, p. 18.

28. Voir Max JACOB, « Préface de 1916 », *Le cornet à dés*.

29. Jean-Luc STEINMETZ a toutefois raison quand il écrit que « les textes de son *Cornet à dés* exposent un onirisme et une dérision singuliers, où l'on ne saurait reconnaître, à moins de comparaisons approximatives, les fantaisies d'Aloysius » (« Préface », dans Aloysius BERTRAND, *op. cit.*, p. 35).

certains de ses poèmes en prose en portent la marque³⁰. Néanmoins, l'histoire du poème en prose est tout sauf linéaire : les prédécesseurs avoués sont souvent à chercher ailleurs que dans la stricte chronologie de l'histoire littéraire, ce qui permet à Jean-Luc Steinmetz d'écrire que « la pureté même de Bertrand – [c'est-à-dire] sa position originelle –, l'authenticité de sa démarche ont moins retenu les poètes que l'extraordinaire triade constituée par Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé³¹ ».

Liminaire au plan de la revendication historique, le poème en prose l'est aussi du point de vue de sa généricité. Là où il détonne des autres genres, c'est qu'il ne possède pas de cadres à élargir : ses cadres sont ceux des autres, qu'il intègre pour mieux les réinvestir. Le genre du poème en prose s'évertue à n'exister que dans l'absence de codes référentiels qui lui seraient propres, c'est un charognard qui survit de ses emprunts. « Le poème en prose, à vrai dire, n'a pas de formule, même si l'illusion vient de pouvoir le cerner³² », écrit Jean-Luc Steinmetz. Si les poètes de la modernité pratiqueront le genre en vue de ruptures au sein de l'histoire littéraire, le poème en prose, lui, ne peut pas, du point de vue de son histoire, procéder en fonction d'une rupture qui serait celle de la modernité. Elle lui fait défaut du fait même que le genre est fondamentalement indiscipliné, qu'il refuse de se laisser subordonner à un cadre pré-établi. C'est peut-être pourquoi il convient si bien à la posture romantique, toujours en train de chercher à renouveler les cadres reconnus de la littérature.

*
* * *

Ainsi, le genre du poème en prose et la posture romantique sont liés par cet appel d'une contemporanéité absolue de la littérature. Ils conviennent ainsi fort bien à l'écrivain qui ne souhaiterait pas forcément être le centre-source d'une formule générique

30. Voir Helen HART POGGENBURG, « “Le démon de l'analogie”. Mallarmé au diapason du *violon démantibulé* de Louis Bertrand ».

31. Jean-Luc STEINMETZ, *op. cit.*, p. 34.

32. *Loc. cit.*

pérenne, comme c'est le cas de l'écrivain romantique français dont la faveur va le plus souvent aux combinaisons génériques nouvelles plus qu'à l'invention de genres nouveaux³³. Bertrand lui-même, qui consacra toute sa vie à un seul livre, ne semble pas avoir voulu fonder un genre. Tout au plus a-t-il cherché à créer un « nouveau genre de prose³⁴ », comme il l'écrit dans sa correspondance. Il faut donc voir que la volonté de Lemay de fonder un genre semble bien contredire cette double invite d'une contemporanéité générique et romantique des textes, puisque la pérennité imposée par la fondation d'un genre contrevient à l'actualité du romantisme. Les *Petites fantaisies littéraires* de Lemay peuvent en définitive n'accomplir qu'assez difficilement le programme historique et le dessein fondateur de leur préface, et ce, même si elles en accomplissent le programme esthétique et générique. Romantique au plan des thèmes qu'il convoque et de ses choix génériques, Lemay se place bel et bien dans une impasse historique qui confine son recueil à l'oubli, ce qui, par ailleurs, confirme sa posture romantique. Voilà bien le paradoxe qui marque les *Petites fantaisies littéraires*, premier recueil de poèmes en prose de la littérature québécoise.

33. Les romantiques ont le plus souvent adapté les genres existants de manière à les rendre plus adéquats à leur réalité nouvelle.

34. Aloysius BERTRAND, *Œuvres complètes*, p. 900.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1975), *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BERTRAND, Aloysius (2000), *Œuvres complètes*, édition de Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion. (Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine n° 32 ».)
- BERTRAND, Aloysius (2002), *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Livre de poche classique ».)
- BIRON, Michel (2002), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- BONY, Jacques (2001), *Lire le romantisme*, Paris, Nathan. (Coll. « Université ».)
- DAHAN, Jacques-Rémi (1993), « L'homme noir et ses livres : la production librariale de Xavier Forneret », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 93, n° 6, p. 863-878.
- FURMAN, Nelly (1975), *La Revue des Deux-Mondes et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz.
- HART POGGENBURG, Helen (1989), « "Le démon de l'analogie". Mallarmé au diapason du violon démantibulé de Louis Bertrand », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 4, p. 3-33.
- JACOB, Max (1945), « Préface de 1916 », *Le cornet à dés*, Paris, Gallimard, p. 19-24.
- JOUBERT, Ingrid (1986), « Préface », dans Georges LEMAY, *Petites fantaisies littéraires*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. vii-xviii.
- LEMAY, Georges ([1884] 1986), *Petites fantaisies littéraires*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- MONROE, Jonathan (1987), *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca/London, Cornell University Press.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- SAINTE-BEUVE (1935), *Correspondance générale*, t. V, édition de Jean Bonnerot, Paris, Stock.
- SANDRAS, Michel (1995), *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1980), « Romantisme et langage poétique », *Poétique*, n° 42, p. 177-194.
- STEINMETZ, Jean-Luc (2002), « Préface », dans Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Livre de poche classique ».)
- STENDHAL (1994), *Racine et Shakespeare*, introduction de Bernard Leuilliot, Paris, Kimé.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996), *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Champion. (Coll. « Romantisme et modernités I ».)
- WINOCK, Michel (2001), *Les voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil.

SAINTE-BEUVE EN SES NOUVELLES
(« MADAME DE PONTIVY », « CHRISTEL »)

Damien Zanone

Université Stendhal – Grenoble III

Oubli, marginalité, romantisme... La mémoire qu'entretient l'histoire littéraire empêche de placer Sainte-Beuve en aucune position simple : sur les trois questions que ce volume essaie de penser ensemble, comme en tout sujet semble-t-il, cet auteur se tient sur une ligne de partage où l'ambivalence se crée. Sainte-Beuve n'est pas oublié, et pourtant il l'est un peu au regard de la littérature vivante, de ce qui se lit et s'écrit aujourd'hui (même s'il convient d'observer, en sa faveur, ce que le cliché nomme un « frémissement d'intérêt » : quelques rééditions et essais ont remis depuis une dizaine d'années le nom de Sainte-Beuve sur la couverture de livres qui circulent). Marginal ? Il peut sembler difficile à première vue de faire passer pour tel celui qui a réussi à s'asseoir si longtemps au centre de la vie littéraire de son temps et à y devenir une institution ; on pourrait cependant penser que c'est à force de faire entendre une sorte de petite musique discordante parmi les voix de sa génération que son discours sur la littérature a fini par s'imposer. Enfin, l'on sait que sa vie en littérature l'a fait exister tour à tour, et en fait simultanément, comme héraut et comme contempteur du romantisme : pourfendeur des grandes machines de l'excès (à la Hugo), mais défenseur fidèle de l'intimisme recueilli (manière Senancour ou Lamartine des débuts).

Pour les deux nouvelles dont il sera question ici, il n'y a pas trop à hésiter : on peut les dire oubliées. Qu'est-ce qui autorise à le dire et, d'abord, que sont ces nouvelles ? Rappelons que le corpus des œuvres de Sainte-Beuve qu'on dira statutairement littéraires (fiction narrative et lyrisme versifié) et publiées de son vivant se compose d'un roman et de quatre recueils poétiques, mais aussi de deux nouvelles, le tout publié dans une première phase de l'activité de l'écrivain, entre 1829 et 1843. Les deux nouvelles sont liées par le même destin éditorial : « Madame de Pontivy » et « Christel » ont été publiées d'abord dans la *Revue des deux mondes* (le 15 mars 1837 pour l'une, le 15 novembre 1839 pour l'autre), avant d'être reprises en 1844 dans les *Portraits de femmes*, volume dans lequel Sainte-Beuve a rassemblé, parmi ses portraits littéraires rédigés dans la douzaine d'années qui précède, ceux qu'il a consacrés à des femmes¹. Depuis lors elles ont été rendues accessibles au rythme sporadique – et très espacé au XX^e siècle – de chaque nouvelle réédition des *Portraits de femmes*, à l'exception notable de l'édition de la Pléiade en 1949, pour laquelle Maurice Leroy a fait le choix de séparer ces deux nouvelles et de les mettre de côté, en vue d'un volume qui les associerait à *Volupté* et qui n'a finalement jamais vu le jour. La tentation de faire vivre ces deux nouvelles séparément des *Portraits de femmes* avait déjà poussé Maurice Levaillant à les associer, en 1920, à deux nouvelles inachevées et posthumes de Sainte-Beuve, « Le clou d'or » et « La pendule », publiées d'abord en 1881. Cette édition de Levaillant a été reprise récemment par les Éditions Ombres de Toulouse, sous le titre d'ensemble *Le clou d'or*. Je préférerais, pour des raisons que la suite de mon propos justifiera amplement, l'autre édition récente et

1. Sainte-Beuve avait déjà, dans le courant des années 1830, rassemblé ses portraits sous le titre de *Critiques et portraits littéraires*. Il les redistribue, en 1844, en *Portraits littéraires* et en *Portraits de femmes*, réservant certaines figures féminines pour le premier recueil et, plus étonnamment, plaçant le portrait de « M. de La Rochefoucauld » au cœur du second. Cette situation paradoxale fait l'objet d'un récent article de Pierre LAFORGUE, qui explore tous les effets de lecture ainsi créés (« Tirésias, ou Sainte-Beuve, la critique et le féminin dans les *Portraits de femmes* »).

disponible de « Madame de Pontivy » et de « Christel » : celle des *Portraits de femmes*, établie par Gérard Antoine dans la collection « Folio » de Gallimard.

L'oubli, dans le cas de ces deux nouvelles, peut être tenu pour une donnée objective : tenues à l'écart de certaines rééditions des *Portraits de femmes* (dès qu'une édition n'est pas complète, le premier sacrifice concerne ces textes)², ces deux nouvelles ont été, depuis plus de cent soixante ans qu'elles existent, complètement négligées par le commentaire critique. Leur seule mention se trouve généralement chez les biographes, qui les soumettent à une lecture à clé et les transforment en textes de circonstances, en les réduisant à la seule pertinence rhétorique qu'elles sont censées avoir dans le cadre de la relation de Sainte-Beuve avec Adèle Hugo. Celle-ci serait leur destinataire implicite : avec « Madame de Pontivy », l'amant lui dirait, en un moment où leur relation s'use, la possibilité pour un amour de renaître de ses cendres ; avec « Christel », il ferait le deuil de cette relation en inventant un autre modèle de figure féminine, plus proche d'une demoiselle Pelletier qu'il courtise à ce moment-là...³

Faut-il sortir ces nouvelles de l'oubli, polémiquer contre l'injustice de celui-ci ? Mon propos, à vrai dire, ne sera pas celui-là : j'aimerais plutôt comprendre les raisons qui ont provoqué cet oubli – avec l'espoir, à cette occasion, de poser quelques jalons de réflexion pour une étiologie de l'oubli en littérature. L'hypothèse à affronter est la suivante : l'oubli n'était-il pas programmé d'emblée comme le destin nécessaire de ces nouvelles ? N'entre-t-il pas, en quelque sorte, comme composante de leur identité littéraire, c'est-à-dire dans ce qui fait leur valeur ? Je m'occuperai d'abord de

2. Outre le cas malheureux de la Pléiade, cela concerne aussi les éditions suivantes : Paris, Hatier, « Les Classiques pour tous », 1927, 2 vol. ; Paris, R. Castells, 1998.

3. Cette lecture biographique préside entièrement à l'édition proposée en 1920 par M. Levaillant et récemment reprise aux Éditions Ombres. Maurice REGARD la reprend dans son étude sur l'écrivain (*Sainte-Beuve*, p. 85-87 et p. 107) et dans son édition de « Madame de Pontivy », à la suite de *Volupté*.

décrire les raisons de la précarité qui fragilise ces textes (identité contestée ou défaillante), avant de construire, à partir d'eux, des propositions pour motiver leur oubli. Mon idée, je peux le dire déjà, est que l'incapacité de ces textes à se faire reconnaître une place propre les expose à une faillite de mémoire. L'auteur, en ne faisant rien pour leur garantir un espace légitime dans le corpus de ses œuvres, ne leur assigne pas de place dans la mémoire de ses lecteurs et ne les protège pas pour durer.

PRESSION EXTERNE :
DEUX NOUVELLES DANS UN RECUEIL DE PORTRAITS

L'identité défaillante de ces textes se comprend d'abord par des éléments externes : par le fait du discours critique encadrant de Sainte-Beuve, qui s'exerce au détriment de ses propres nouvelles. L'auteur mine lui-même l'assise de ces textes, le socle sur lequel ils pourraient durer. Ce discours est celui que porte le contexte que Sainte-Beuve leur choisit, celui des *Portraits de femmes*. L'auteur convient de l'audace qu'il y a à livrer deux textes de fiction à l'issue d'un recueil de quatorze essais : « Quoique les deux portraits qui suivent n'aient rien de littéraire, on s'est risqué à les glisser en ce volume ; et combien on serait heureux qu'ils n'y parussent pas trop déplacés⁴ ». La reprise en volume de deux nouvelles parues d'abord en revue est un geste censé les sauver pour la postérité ; en fait, c'est l'inverse qui se produit. Leur « placement » problématique au sein du recueil crée du jeu dans celui-ci et jette le trouble sur les catégories par un effet de confusion. Chassé-croisé : quand les deux nouvelles sont admises en qualité de « portraits » qui n'ont « rien de littéraire », les portraits sont présentés (au début de l'article sur « Madame de Charrière ») comme de « petites nouvelles à un seul personnage⁵ ». Dans cette transaction générique, les

4. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, p. 579. Après les deux nouvelles, le recueil comprend encore un cours « apologue », « Les fleurs », ainsi qu'une pièce de vers, « Maria ».

5. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 490.

nouvelles finissent par apparaître si peu « déplacées » qu'elles en viennent à être assimilées aux portraits. Il y a de quoi se méprendre, en effet, quand on lit la liste d'une quinzaine de noms de dames qui constitue la table des matières des *Portraits de femmes* (« Madame de Krüdner », « Madame de Charrière », « Madame de Rémusat », « Madame de Pontivy »). Cette mésaventure critique est d'ailleurs arrivée au plus éminent des lecteurs, à l'un des rares qui aient pris le risque d'une lecture non biographique de « Madame de Pontivy » : à Henry James, à cet autre auteur de *Portrait de femme* ! Du vivant de Sainte-Beuve, dans le numéro du 4 juin 1868 du journal *Nation*, James consacra un compte rendu à une traduction en anglais, nouvellement publiée à Boston, des *Portraits de femmes* : il y regrette la nécessité qui a poussé la traductrice à sacrifier, dans son édition, le morceau consacré à « une certaine Madame de Pontivy ». Plus encore, il déplore que Sainte-Beuve lui-même, dans l'original, ait laissé ses lecteurs dans l'ignorance des documents par lesquels une si belle personnalité lui a été révélée ! Et, tout à sa superbe méprise, James se fourvoie magnifiquement sur un paragraphe entier : produisant une paraphrase émue de la nouvelle (pour lui, un portrait...), il fait bientôt prendre, en critique avisé, toute leur ampleur aux observations qui découlent de son contresens. « Madame de Pontivy », nous dit-il, manifeste à la fois la grandeur et la faiblesse de Sainte-Beuve : l'écrivain y est au meilleur de son art (sensibilité et finesse) et, en même temps, y révèle ses limites, car disposer d'une telle matière eût dû amener l'auteur à un travail d'approfondissement moral plus exigeant... Et James de conclure cependant que, de tout le recueil, « Madame de Pontivy » est peut-être le morceau qui donne le plus à penser...⁶

6. « The translator has, of necessity, omitted the last of the original portraits, a sketch of a certain Madame de Pontivy. This lady [...] was in no sense of the word a celebrated woman ; she was not even a literary woman, and we remain in ignorance of the documents in which her history is revealed. [...] M. Sainte-Beuve relates it with excellent skill, and with the most generous sympathy and unction. But that he should relate such a story in such a manner is conclusive evidence that he is very little of a moralist and, in a really liberal sense of the word, not overmuch of a

Entre le portrait et la nouvelle, tout comme entre le masculin et le féminin⁷, Sainte-Beuve est maître en l'art d'amortir les polarités trop marquées par un effet de brouillage bien conforme à son goût des ambiguïtés. De la liberté poétique comme prestidigitateur : l'auteur fait vaciller les différentes identités génériques que le lecteur croit connaître et, profitant de ce moment de trouble où il l'a mis, fait surgir devant lui un genre nouveau, le portrait. L'opération a cependant un coût, que supportent les nouvelles, plus ou moins sacrifiées au service des portraits. Pourquoi ? Comment ?

Le volume des *Portraits de femmes* peut être apprécié comme la recherche, par son auteur, d'une identité littéraire qui ne s'est pas vraiment trouvée, pour lui, dans la poésie ou dans le roman. C'est un enjeu qui se repère de manière éparse au fil du recueil : celui-ci est sous-tendu par un discours second, de type métacritique, qui tend à affirmer l'identité générique de ce qui est en train d'être mis au point (et qui va faire gagner à son auteur la réputation d'inventeur du portrait littéraire). On peut lire les *Portraits de femmes* comme le travail de construction d'une forme et d'un goût, un effort de formulation de ceux-ci et une volonté de les imposer. Dans cette optique, le placement « décalé » de deux nouvelles en point de fuite du recueil d'essais participe de cet effort : ce

thinker. We are half sorry that the translator might not have ventured to retain the sketch. To a serious mind it offers perhaps more matter for reflection than any of the other essays » (Henry JAMES, *Literary Criticism*, p. 667-668). Dans cet article de 1868, James n'évoque pas « Christel », mais trente ans plus tard, son court roman *Dans la cage* (*In the Cage*, 1898) sera une réécriture de la nouvelle. L'argument inventé par Sainte-Beuve est exactement repris et amplifié : « dans la cage » du guichet de poste où la confine la misère sociale de sa famille, l'héroïne, jeune postière, s'enflamme d'imagination amoureuse en faveur d'un jeune homme de la bonne société, qui passe son temps à venir régler, par son entremise anonyme, ses correspondances féminines.

7. C'est tout l'enjeu, selon Pierre LAFORGUE, de la situation du portrait de La Rochefoucauld dans les *Portraits de femmes* : « ce portrait constitue, en plein centre du recueil, un espace problématique, un espace où se problématise la limite même du féminin qui se donne carrière dans le reste de l'ouvrage » (*op. cit.*, p. 31).

dispositif sert les portraits, la forme neuve à faire valoir. À ceux qui associeraient trop étroitement les idées de critique et de rigueur, Sainte-Beuve est prêt à faire des concessions : les portraits ne sont qu'

*une forme particulière et accommodée aux alentours, pour produire nos propres sentiments sur le monde et sur la vie, pour exhaler avec détour une certaine poésie cachée. C'est un moyen quelquefois, au sein d'une Revue grave, de continuer l'élégie interrompue*⁸.

« Accommodée aux alentours » : cette forme est bien peu caractérisée... Elle ne peut se dire que dans la proximité de la nouvelle, texte de même taille aux contours ouverts et libres :

*En choisissant avec prédilection des noms peu connus ou déjà oubliés, et hors de la grande route battue, nous obéissons donc à ce goût de cœur et de fantaisie qui fait produire à d'autres, plus heureux d'imagination, tant de nouvelles et de romans. Seulement nos personnages, à nous, n'ont rien de créé, même quand ils semblent le plus imprévus. Ils sont vrais, ils ont existé*⁹.

Le discours emprunte à la nouvelle des mérites (étroite proximité avec le goût qui énonce) et lui abandonne ce qui apparaît comme sa moindre vertu : s'écarter du vrai, c'est-à-dire, ici, du réel. En d'autres termes, si l'on suit le discours de l'auteur, c'est le meilleur de l'énergie littéraire de la nouvelle qui est capté au service d'une valeur qui n'est normalement pas sienne : l'affirmation de ce qui a

8. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 489. On trouve une citation très proche dans les *Cahiers* où l'auteur dit vouloir, à travers ses portraits, « continuer, sous une forme un peu déguisée, le roman et l'élégie » (Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Cahiers I. Le cahier vert (1834-1847)*, p. 124). Ou encore : « Qu'on mette cela sur mon épitaphe : "Sainte-Beuve – écrivain, auteur d'élégies et de portraits" » (*ibid.*, p. 226).

9. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, p. 490.

existé. Ce meilleur de la nouvelle, c'est une libération dans l'expression du goût, ressaisi avec plus de justesse car directement puisé dans le « cœur » (« goût de cœur et de fantaisie »).

Les *Portraits de femmes* se lisent comme le creuset où s'explore un goût. Sainte-Beuve (à force de cette expression contournée qui lui est souvent reprochée, et non pas malgré elle) parvient à cerner d'assez près ce goût. Par exemple, à la première page de son article sur le « Roman intime » (expression dont il revendique la paternité), il dit priser « certains livres exquis et rares » que produisent des « cœurs de choix » :

ce sont des livres qui ne ressemblent pas à des livres, et qui quelquefois même n'en sont pas ; ce sont de simples et discrètes destinées jetées par le hasard dans des sentiers de traverse, hors du grand chemin poudreux de la vie [...]. La forme sous laquelle se réalisent ces sentiments délicats de quelques âmes est variable et assez indifférente¹⁰.

Cette indifférence de la forme est la même à laquelle répond, du point de vue critique, la confusion entre nouvelle et portrait. Précisant son idée, l'auteur est amené à dire que les formes sont « diverses parmi les productions nées du cœur » et, au demeurant, « assez insignifiantes, pourvu qu'elles n'étouffent pas le fond ». Et pourtant il finit par mettre en garde : l'art étant très rarement capable d'élever à une forme idéale les sentiments délicats sans les distordre ou les briser (Raphaël et Lamartine seraient les exceptions), « le mieux [...] est de s'en tenir étroitement au vrai et de viser au roman le moins possible¹¹ ». De là le goût beuvien pour les lettres et les Mémoires. Sont ainsi dessinés les contours d'une « littérature aimable », faite d'« histoires touchantes » ancrées dans la « réalité observée et sentie¹² ».

10. *Ibid.*, p. 60.

11. *Ibid.*, p. 61.

12. *Ibid.*, p. 62.

Apprécier les *Portraits de femmes* comme lieu de construction d'une forme et d'un goût permet de prendre la mesure de la pression qui s'exerce sur les deux nouvelles conclusives du recueil. Au terme de celui-ci, elles ont pour tâche de mettre à l'épreuve et de confirmer ce qui y a été formulé et établi. Comme forme, le portrait a capté à son profit l'énergie littéraire de la nouvelle : le dynamisme de l'invention est désormais contrôlé par la rigueur des faits. La qualité de la nouvelle est accaparée par le portrait, genre nouveau à faire valoir ; la nouvelle, quoique norme initiale, en vient à être présentée comme un portrait sorti de son cadre. La présence des deux nouvelles en fin de volume est comme la marque résiduelle de la pulsion fictionnelle qui habite le portrait, la trace laissée par cette mue que constitue l'appropriation lyrique de la parole critique, dépouille qui reste après l'effort qui a hissé le « portrait littéraire » du « lisible » au « scriptible ». Le prix à payer pour le succès de cet effort d'invention du portrait pèse sur les seules nouvelles : leur situation dans le recueil est rendue problématique. Empêchées de trouver une identité sereine, elles se présentent fragilisées au regard d'une réception qui préférera ne pas les retenir.

FRAGILITÉ INTERNE : PÉRIL DE LA NUANCE, MÉCOMPTE DE L'AMBIVALENCE

Cette identité précaire des deux nouvelles s'observe aussi à des symptômes internes, dans leur contenu même. « Madame de Pontivy » et « Christel » exemplifient le goût qui s'est peu à peu élaboré, chez l'auteur des *Portraits de femmes*, au fil de son long travail de contemplation et d'empathie avec des destinées féminines conduites « hors du grand chemin poudreux de la vie¹³ », « hors de la grande route battue¹⁴ ». Au service de ce goût, la fiction ouvre la voie d'actualisations libres où essayer les formulations épurées. En d'autres termes, Sainte-Beuve franchit, avec ces deux nouvelles, le

13. *Ibid.*, p. 60.

14. *Ibid.*, p. 490.

pas qu'il déconseillait de franchir à qui ne s'appelle pas Raphaël ou Lamartine ; renonçant à l'attache du réel, son écriture cherche à saisir « la forme idéale, harmonieuse, unique¹⁵ ». Il importe, pour apprécier mieux cette tentative, de rappeler de manière très sommaire les données de ces nouvelles.

L'action de « Madame de Pontivy » se situe dans les milieux aristocratiques sous la Régence. L'héroïne, jeune fille élevée à Saint-Cyr et mariée à M. de Pontivy, se retrouve seule quand son mari, qui a pris part à une rébellion, est exilé. Trouvant refuge dans le salon de sa tante à Paris, elle est soutenue par M. de Murçay pour obtenir le retour de son mari. Mais l'amour de M. de Murçay se déclare, auquel elle répond. « L'histoire des heureux est courte », dit le texte. Aussi le récit en vient au moment où la relation s'étiole, parce que Mme de Pontivy admet mal que M. de Murçay, quoique amoureux toujours, se montre moins assidu, s'occupant d'autres affaires que de son amour. Murçay va savoir réagir et convaincre par le verbe que, contrairement à un aphorisme entendu dans la bouche de Mme du Deffant, une passion peut durer plus de cinq ans. L'amour des protagonistes se « renflamme » alors et finit par se fixer en une harmonie définitive.

« Christel » évoque la courte existence d'une héroïne qui semble née de la récente histoire européenne puisque son père était un révolutionnaire français et sa mère, une aristocrate allemande qui fut enlevée par amour. Les jours de Christel, quand elle a dix-huit ans, s'écourent dans la grisaille d'un bureau de poste dont sa mère, veuve et réduite à la misère, a obtenu la réception au commencement de la Restauration. Élevée dans la meilleure institution de son temps (à Écouen, comme cent ans plus tôt la future Madame de Pontivy l'avait été à Saint-Cyr), Christel était pourtant faite pour un tout autre sort... Elle remplit néanmoins avec dévouement sa tâche au guichet de la poste, se tenant tout entière disponible pour un avenir qui ne vient pas. Bientôt grandit en elle une passion solitaire pour le comte Hervé, jeune patricien du voisinage, qui vient presque tous les jours chercher à la poste des lettres parfumées. Cela

15. *Ibid.*, p. 61.

dure des mois, où la remise des lettres se fait en silence. Quand enfin Christel a l'occasion de croiser le comte Hervé hors du bureau de poste, celui-ci ne la reconnaît pas... Finalement, un certain jour que le jeune comte se montre trop anxieux parce qu'il ne reçoit plus de lettres, Christel est prise d'un saisissement et tombe évanouie. Hervé comprend alors la passion dont il est l'objet et y répond, mais c'est trop tard, Christel ne se remet pas et meurt.

Les deux nouvelles ont en commun d'explorer le goût de Sainte-Beuve pour l'analyse du sentiment amoureux dans son devenir, dans ses enflammements et ses replis, dans ses « mouvements successifs¹⁶ » : gradations heurtées, épanchements contrariés, embrasements inavoués... La dramaturgie de la passion y est tout intérieure. Tel est le goût beuvien que la fiction, dans les deux cas, explore ; mais elle le fait dans deux directions très différentes.

Avec « Madame de Pontivy », dont le titre fait croire à un portrait de plus, Sainte-Beuve donne libre cours à cette part de lui-même qui lit Madame de La Fayette et Madame de Sévigné, les *Lettres* de Mlle Aïssé ou les *Mémoires* de Mme de Staal-Delaunay, afin de rêver sur une « société dès longtemps fabuleuse » ; c'est, comme il en convient, qu'il « cherche contre le fracas et la pesanteur de nos jours un rafraîchissement, un refuge passager auprès de ces âmes aimantes et polies des anciennes générations¹⁷ ». L'auteur de « Madame de Pontivy » convoque les prestiges de la fiction pour animer ces propositions qu'on lit dans l'article sur le « Roman intime ». Il rédige une nouvelle où Mesdames de Tencin, de Caylus ou du Deffant deviennent ses personnages. L'auteur semble savourer l'illusion de devenir une de ces dames qui savent nouer, sur les allées des parcs et aux recoins des bosquets, des intrigues délicates où la vie se joue en demi-teinte, respectueuses à en mourir des conventions du bon goût et des règles de l'étiquette. Pour s'aider dans son invention nostalgique, Sainte-Beuve prend appui sur un court roman réputé accompli dans le genre, mais déjà rétrospectif lui aussi et presque pastiche : *Mademoiselle de Clermont* de

16. *Ibid.*, p. 62.

17. *Ibid.*, p. 62-63.

Madame de Genlis (1802). Cet hommage s'affiche à travers plusieurs citations explicites et la reprise d'un cadre (les toutes premières années du règne de Louis XV, les châteaux de Chantilly et de Sceaux)¹⁸. La nostalgie n'est donc pas que d'une société devenue « fabuleuse », elle est aussi d'une forme pour la dire : la nouvelle historique et sentimentale, désuète sans doute mais toujours touchante dans son souci de chercher appui, pour la moindre action narrée, sur des maximes de moraliste. N'en doutons pas : pour le Sainte-Beuve de 1837, cette forme est bien certainement touchante, parce que passée et inactuelle, savamment discrète.

C'est un autre territoire de son goût que l'auteur explore avec « Christel ». Il s'agit toujours de trouver refuge auprès d'une « âme » délicate, mais cette fois dans la France contemporaine, au côté d'une existence ignorée parce que menée loin du fracas de la grande route, dans la monotonie réglée d'un bureau de poste. Dans l'évocation de « longues journées sans murmure » consumées par des âmes rêveuses derrière des « fenêtres monotones¹⁹ », Sainte-Beuve retrouve la veine intime qu'il avait illustrée déjà avec *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, celle qui, écrit Paul Bénichou, « chante en les idéalisant les destinées humbles, prosaïques et ferventes²⁰ ». Le modèle est celui de l'élégie.

Dans l'une et l'autre nouvelle, l'art de la narration est celui d'un nuancement subtil où les impressions sont mouvantes toujours et les sentiments rétifs à se laisser fixer par des formulations trop directes. Ainsi, la caractérisation du bonheur de M. de Murçay à partir du moment où il sait son amour partagé :

M. de Murçay était aussi bien comblé ; mais le bonheur dans chacun a ses teintes ; elles étaient pâlistantes chez lui. Il s'y mêlait une sorte de tristesse qui en augmentait peut-être le charme, mais en dérobaient l'éclat. C'était

18. Maurice Levaillant montre dans son édition tout ce que « Madame de Pontivy » emprunte à *Mademoiselle de Clermont* (Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Le clou d'or*, p. 128-130).

19. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, p. 606.

20. Pierre BÉNICHOU, *L'école du désenchantement*, p. 14.

*l'aspect habituel de son amour : il n'y manquait rien, mais une certaine ardeur désirable ne le couronnait pas*²¹.

On perçoit le souci d'invention d'une langue sachant dire des sujets nouveaux : ici, un bonheur accentué par une empreinte de tristesse, le charme d'un amour augmenté par son absence d'ardeur... Un usage contourné du lexique et de la phrase et, en particulier, la tentation de l'oxymore – en somme, ce qui fait du « Sainte-Beuve » la « nouvelle langue française » moquée par Balzac²² – répondent au besoin de saisir des ambivalences si fragiles, des caractères si complexes. Ceux-ci, toujours, sont essentiellement composés : M. de Murçay est « un caractère à part, fort peu extérieur et tout nuancé », c'est une « nature d'âme [...] noblement composée » et « conciliante en ses contrastes²³ » ; Mme de Pontivy conserve, sous le vernis délicat de l'éducation reçue à Saint-Cyr, « une sorte de fierté modeste, ou de sauvagerie timide²⁴ » ; Christel est une « fille simple [...] mais avec un fonds de distinction originelle », car il y a en elle « plus d'une goutte de sang des nobles aïeux de sa mère, qui se mêlait, sans s'y perdre, à toutes les franchises d'une nature ingénue²⁵ ». À travers de tels personnages et les situations qu'ils mettent en jeu, se trouve thématiqué dans les nouvelles le trait dominant qui fait aussi leur situation d'énonciation : l'ambivalence, l'entre-deux, l'hésitation. Or cette thématisation est risquée : de la nuance à l'excès de subtilité, de l'ambivalence à l'ambiguïté, le passage est aisé et le lecteur, pour peu qu'il ne soit pas dans un de ses « grands jours de subtilités²⁶ », se sentira autorisé à récuser la complexité comme valeur et à la tenir pour complication. C'est

21. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, p. 590. Plus avant dans la nouvelle, Mme de Pontivy se plaindra à son amant de « cette tendresse [offerte] sans passion » (*ibid.*, p. 600).

22. Voir Honoré de BALZAC, *Un prince de bohème*, p. 813.

23. Ch.-A. SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, p. 584.

24. *Ibid.*, p. 580.

25. *Ibid.*, p. 608.

26. Comme peut l'être, à Sceaux, la société de la duchesse du Maine, où brillent Mme du Deffant et Mlle de Launay (future Mme de Staal-Delaunay) : *ibid.*, p. 603.

par exemple la lecture de Sainte-Beuve revendiquée par Balzac, déclarant que le souci de rendre intelligible *Volupté* l'a amené à « refaire » ce roman avec *Le lys dans la vallée*.

À l'intérieur même des nouvelles, on retrouve donc le manque de stabilité – ou, pour le dire en termes plus psychologiques, d'identité – qui menace déjà ces textes à l'extérieur. L'esthétique du dégradé et de la nuance a pour mérite et pour faiblesse d'éviter de tracer des lignes claires et univoques, tout comme l'auteur s'abstient d'en poser entre le portrait littéraire et la nouvelle, déclarant au surplus secondaire la question de la forme. À force de chercher la justesse dans la nuance, la parole de Sainte-Beuve se fait vacillante et elle réclame, pour trouver assise, l'accueil d'un « cœur délicat », conforme à celui qui a produit le livre : est requis un lecteur capable de reconnaître en lui-même la « nature d'âme » des personnages que l'auteur a modelés à son image (c'est-à-dire à son idéal de soi). Seul un tel lecteur saura se complaire dans l'empathie affective nécessaire pour recevoir en dépôt la fragile valeur de ces nouvelles. Cette transmission magique ne peut réussir que si aucune distance n'y vient faire obstacle : or, entre le lecteur et le texte, celle-ci a bien des chances de s'immiscer. Le recueil des *Portraits de femmes*, écrin auquel est remis le sort de « Madame de Pontivy » et de « Christel », est censé ajuster la bonne distance en produisant les réglages de la forme et du goût, mais c'est au bénéfice des portraits plutôt que des nouvelles qu'il le fait.

TROP LOIN, TROP PROCHE : ÉCONOMIE DE LA DISTANCE

Partant de cette expérience, on peut se risquer à avancer quelques propositions pour penser une étiologie de l'oubli dans les termes d'une économie de la distance. Les deux nouvelles qui terminent les *Portraits de femmes* donnent les exemples de deux types de défaillance dans la transmission littéraire. Celle-ci s'enraye par le fait d'une distance mal réglée par l'auteur entre son œuvre et lui-même ; le problème rejaillit alors pour la distance entre l'œuvre et le lecteur.

En proposant ces nouvelles, Sainte-Beuve est passé outre le précepte qu'il avait lui-même formulé : se défier de la fiction, préférer l'emprunt au réel. La fiction pose en effet, dans les termes de la critique beuvienne, un problème de mise à distance : il y a risque, pour les « productions nées du cœur », de n'en pas sortir. Le risque est patent avec « Christel », récit tout à fleur de peau, qui atteint des moments si intenses que le narrateur ne sait comment les résorber et finit par intervenir maladroitement (en empruntant au modèle de la narration courtoise pour une prise de recul plutôt pesante²⁷) pour conduire à un dénouement factice. Le risque existe aussi pour « Madame de Pontivy », mais l'effort de contrôle y est plus maîtrisé : l'évidente projection de soi que Sainte-Beuve fait en M. de Murçay (qu'éclaire l'ancrage biographique traditionnellement mis en avant par les commentateurs) ne submerge pas entièrement l'économie formelle du texte. La bonne tenue de celle-ci est sauvée, car le souci de mise à distance y est assuré par un filtre intertextuel mieux ajusté que celui, brusquement convoqué, de la narration courtoise dans « Christel » : « Madame de Pontivy » emprunte sa composition et un peu de son ton à *Mademoiselle de Clermont* et, à travers ce modèle, retrouve quelque chose du prestige de la nouvelle classique à laquelle le court roman de Madame de Genlis était déjà, en 1802, un hommage.

Pour sortir la question de l'évaluation des distances de l'appréciation toujours suspecte de subjectivité où risque de l'enfermer la préciosité des références critiques de Sainte-Beuve (« cœurs délicats », « natures d'âme » sensibles...) ²⁸, il est utile de reformuler le problème à l'aide de catégories critiques qui échappent au contrôle de notre auteur. Je ferai appel, pour tenter de

27. Plus le récit avance, plus facilement il est interrompu par des exclamations ampoulées qui interrogent les mystères de l'amour et les sentiments des personnages (voir *ibid.*, p. 610-611, p. 619-623).

28. Préciosité et précision : la critique beuvienne a la nostalgie d'un temps où les deux faisaient accroire qu'elles avaient partie liée. C'est là son illusion merveilleuse, c'est par là qu'elle est littérature, caution de la subjectivité. Mais c'est aussi la raison pour laquelle, en l'occurrence, cette critique nous invite à nous passer d'elle.

penser les nouvelles de Sainte-Beuve d'un autre point de vue que le sien, aux propositions avancées par Pierre Bayard dans son essai provocateur *Comment améliorer les œuvres ratées ?* La réflexion y prend en charge l'idée de ratage – et non d'oubli –, mais me retient ici en ce qu'elle s'élabore principalement sous le signe d'une économie de la distance. Bayard risque en postulat une idée générale qui renvoie à une métaphysique de la création : « un auteur passe toute son œuvre à tendre vers un point idéal d'écriture [...]. Ce point correspond à la forme esthétique qui est pour lui la plus juste, c'est-à-dire qui lui ressemble²⁹ ». Dans la perspective psychanalytique qui est celle de Bayard, ce « point idéal », lieu virtuel où se noue l'identité d'une forme, d'un contenu et d'un auteur, est le fantasme. Or, ayant ainsi défini la littérature comme une écriture du fantasme, l'essayiste voit deux écueils à éviter³⁰. D'une part, l'absence complète de distance de l'auteur vis-à-vis de son fantasme (de ses thèmes obsédants et d'une forme mal détachée de l'informe de l'inconscient), qui ne peut que produire le malaise, voire l'angoisse, du lecteur : telle est l'écriture de l'hallucination. D'autre part, la construction par l'auteur d'une distance excessive vis-à-vis de son fantasme, avec un souci de contrôle ou d'explication où se perd alors l'enjeu fondamental d'expression qui est au principe de la parole littéraire : telle est l'écriture de l'isolation. Dans les deux cas, l'« équilibre esthétique », pensé comme avènement de la « bonne distance », est rompu³¹ : le rapport inadéquat que l'auteur entretient avec son monde intérieur entraîne une relation perturbée avec le lecteur et fait échouer la communication avec lui.

Charybde et Scylla : sur ces deux écueils, partiellement échouées, gisent nos deux nouvelles. « Christel » est un texte hallu-

29. Pierre BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, p. 89. La proposition peut convoquer le souvenir de certaines phrases de Proust (dans le *Contre Sainte-Beuve...*), invitant le lecteur à retrouver dans son propre cœur les principes créateurs du *moi profond* de l'auteur (voir Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, p. 127).

30. Pierre BAYARD, *op. cit.*, p. 92-96.

31. *Ibid.*, p. 90.

ciné : Sainte-Beuve y est au plus près de lui-même, de son goût ; la forme de la nouvelle, comme les ailes qui portaient Icare vers le soleil, se défait progressivement à l'approche de l'idéal. Dans « Madame de Pontivy », à l'inverse, c'est le glacis de l'isolation qui menace : l'expression du cœur, la formulation du goût intime est placée sous le contrôle d'une mise en forme empruntée qui vaut comme garde-fou affectif ; le noyau souffrant du texte est protégé par un cadre intertextuel qui tend à le dérober au lecteur. Le texte s'adresse-t-il au cœur du lecteur ou plutôt à sa culture dix-huitièmiste ? On dira peut-être, avec Sainte-Beuve, que les lectures rêveuses sont là pour apprendre à placer son cœur au XVIII^e siècle, dans la « société dès longtemps fabuleuse »... Le charme d'un tel référent, cependant, risque de détourner à son profit la réserve de sentiments que le lecteur est prêt à mobiliser. Ainsi, avec l'une et l'autre de ces nouvelles (mais avec « Christel » le plus nettement), le lecteur est mis en difficulté pour trouver la distance juste qui convient à leur bonne appréciation. Il est alors amené à faire un choix critique : soit mettre en cause la valeur de ces textes, soit mettre en cause son critère de valeur, cette idée que toute œuvre d'art demande à être saisie d'un seul point de vue, d'une unique distance valable pour tous ses éléments. En tous les cas, l'identité troublée de ces textes rend problématique leur transmission : le lecteur ne sait trop que faire des émois de son empathie séduite, il a du mal à les décanter pour en tirer une appréciation esthétique ; celle-ci ne sait pas être sereine.

Rien n'empêche de cliver les notions de ratage et d'oubli, d'estimer que la deuxième n'est pas que la sanction pragmatique de la première et de la motiver comme une qualité intrinsèque ; il y a une fondamentale discrétion des deux nouvelles de Sainte-Beuve, elles demandent à être désirées par leurs lecteurs.

Oubli, marginalité, romantisme : la relecture de « Madame de Pontivy » et de « Christel » aide-t-elle à penser les liens entre ces notions ? Ressuscitant dans les années 1830 le XVIII^e siècle de la Régence, mais pour y inscrire une histoire de sentiments délicats et non pas galants, Sainte-Beuve est doublement décalé. Le salon féminin, naguère foyer de la vie culturelle, en est devenu, au

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

XIX^e siècle, une marge superflue. Pour l'auteur des *Portraits de femmes*, cependant, la politesse du féminin reste la référence du goût, de la valeur : c'est le cœur de son émotion et c'est un peu sa matrice en littérature. Sainte-Beuve est à la fois marginal et centré : la suite de sa carrière, qui le fait devenir « institution », montre bien cette fascination pour le centrement. Le centre ne serait-il pas le lieu d'une moindre densité ? L'identité y est peut-être plus problématique que dans les marges qu'explorent courageusement certains auteurs (Hugo, Balzac ou Sand). La défaillance de « Madame de Pontivy » et de « Christel » à s'inscrire dans la mémoire littéraire est un peu le revers de ce qui fait la valeur de leur proximité au cœur, au centre qui ne choisit pas : délicatesse, nuance, ambiguïté.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, Honoré de (1976-1981), *Un prince de bohème*, dans *La comédie humaine*, 12 volumes, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BAYARD, Pierre (2000), *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minit. (Coll. « Paradoxe ».)
- BÉNICHOU, Paul (1992), *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- JAMES, Henry (1984), *Literary Criticism. French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*, édition de L. Edel, The Library of America.
- LAFORGUE, Pierre (2002), « Tirésias, ou Sainte-Beuve, la critique et le féminin dans les *Portraits de femmes* », *Romantisme*, n° 115, p. 25-39.
- PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- REGARD, Maurice (1959), *Sainte-Beuve*, Paris, Hatier. (Coll. « Connaissance des lettres ».)
- SAINTE-BEUVE, Ch.-A. (1973), *Cahiers I. Le cahier vert (1834-1847)*, édition de R. Molho, Paris, Gallimard.
- SAINTE-BEUVE, Ch.-A. (1984), *Volupté*, 2 volumes, édition de M. Regard, Paris, Imprimerie nationale.
- SAINTE-BEUVE, Ch.-A. (1998), *Portraits de femmes*, édition de G. Antoine, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SAINTE-BEUVE, Ch.-A. (2000), *Le clou d'or précédé de Madame de Pontivy et de Christel, suivi de La pendule*, Toulouse, Éditions Ombres. (Coll. « Petite bibliothèque Ombres ».)

L'OUBLI DE COLERIDGE PAR LUI-MÊME¹

Nelson Charest

Université Paris III

Les histoires littéraires, pour la plupart, situent la naissance du romantisme anglais en 1798, avec la publication des *Lyrical Ballads* par Coleridge et Wordsworth. La bataille d'*Hernani*, qui a lieu une trentaine d'années plus tard en France, représente une autre date historique. Ces repères sont pour nous aujourd'hui très clairs, mais ils ne l'étaient évidemment pas à l'époque, et ce qu'on appelle « romantisme » s'est constitué d'abord très intuitivement, par un corpus d'œuvres différentes et disparates. Ainsi Baudelaire, dès 1846, définit le romantisme en des termes qui pour nous définissent plutôt la modernité² ; ce paradoxe n'est pas encore résolu, et il se peut bien que le romantisme ait contenu une modernité latente, qui attendait l'exil des grandes figures avant d'éclorre et de s'exprimer. Selon Barbey d'Aurevilly, Hugo « est très Moyen Âge³ » et très peu moderne, alors même que le « progrès » fait

1. Cet article a été effectué dans le cadre d'une recherche postdoctorale subventionnée par le FCAR (FQRSC), que je tiens ici à remercier.

2. « Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts » (Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, p. 421).

3. « Pour ces raisons, il [Victor Hugo] est essentiellement Moyen Âge, comme l'ont prouvé d'ailleurs ses œuvres les plus énergiques, *Hernani*, ce drame féodal, *Notre-Dame de Paris*, les *Burgraves*, etc., et comme

partie de son programme romantique. Il y a donc romantisme et romantisme, et peut-être Baudelaire visait-il plus juste qu'on le croit en déplaçant les termes.

Les *Lyrical Ballads* sont passées inaperçues aux yeux des romantiques français, et Hugo ne pensait peut-être pas si bien dire lorsqu'il affirmait que le XIX^e siècle « ne relevait que de lui-même⁴ ». Il observe si bien 1789, et plus tard 1793, qu'il n'aperçoit pas la révolution littéraire qui est en train de se produire outre-Manche. Là-bas aussi le romantisme est double, tel que l'atteste ce fait remarquable, et lourd de conséquence, de la double composition des *Lyrical Ballads*. Là aussi une modernité est appelée à sortir du ventre du romantisme, et c'est Samuel Taylor Coleridge qui se trouve à sa tête. Une esthétique complète et originale, une critique, une métaphysique, presque une science, et surtout une œuvre de granit doivent sortir de cette tête-là, dans le plus pur oubli. C'est assez dire que Coleridge est un oublié non marginal, mais il est oublié comme la fleur oublie la graine d'où elle s'élève.

Le XIX^e siècle français, sans le savoir, est redevable de Coleridge, qui avait tout pour l'intéresser : le goût du surnaturalisme, l'esprit critique allié à l'esprit créateur, la vision du poète comme intermédiaire divin, un penchant pour l'exotisme, quelque chose

la *Légende des siècles* vient de le prouver avec plus d'éclat que jamais. Être moderne, parler moderne, bayer aux corneilles modernes, comme les gaupes humanitaires du Progrès indéfini, n'est pas seulement un contresens pour M. Hugo. C'est un rapetissement de son être » (Barbey d'AUREVILLE, *Le XIX^e siècle des œuvres et des hommes*, p. 252).

4. « Le dix-neuvième siècle ne relève que de lui-même ; il ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul ; il est le fils d'une idée. [...] Le dix-neuvième siècle a pour famille lui-même et lui seul. Il est de sa nature révolutionnaire de se passer d'ancêtres. [...] Le dix-neuvième siècle est un enfantement de civilisation. Il a un continent à mettre au monde. La France a porté ce siècle, et ce siècle porte l'Europe. [...] Après quoi la révolution politique faite cherche son expression, et la révolution littéraire et sociale s'accomplit. C'est le dix-neuvième. [...] Nous sommes 89 aussi bien que 93. La Révolution, toute la Révolution, voilà la source de la littérature du dix-neuvième siècle » (Victor HUGO, *William Shakespeare. Œuvres complètes*, p. 431-433).

d'archaïque dans la langue qui le rapproche du Moyen Âge et fait de lui un « gothique », l'expérimentation suprasensorielle et aussi, mais dans une moindre mesure, un lyrisme panthéiste versé dans le chant de la Nature. Or ce dernier aspect, qui a retenu les quelques écrivains français qui se sont intéressés à cette œuvre, souvent, on l'aura compris, pour la « dénaturer », est secondaire dans l'esthétique coleridgienne. Ainsi Sainte-Beuve, qui passe pour être celui qui a introduit son œuvre dans la littérature française, s'intéresse beaucoup plus à l'autre signataire des *Lyrical Ballads*, Wordsworth, et donc à l'autre versant de la nouvelle poétique qui s'ébauche alors. Rappelons que le projet des deux poètes anglais, projet double et complémentaire, est de présenter une poésie du paysage à double versant, l'un naturel et familier – Sainte-Beuve dira *intimiste* –, tant dans sa langue que dans ses images, et l'autre, surnaturel et archaïque. C'est ce dernier versant qui occupe plus précisément Coleridge⁵. Or Sainte-Beuve ne retient de ce qu'on appellera les « lakistes » que les poètes qui sont affiliés à Wordsworth, et c'est cette poésie-là qui influencera profondément les poésies de *Joseph Delorme*. Mais Sainte-Beuve n'est pas le seul à détacher Coleridge des lakistes, et il semble qu'il y ait dès la naissance de ce mouvement anglais une menace d'oubli et d'isolement de l'œuvre de Coleridge, dont témoigne le différend qui opposera ce dernier à

5. « In this idea originated the plan of the "Lyrical Ballads", in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic ; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us ; an inexhaustible treasure, but for which in consequence of the film of familiarity and seller solicitude we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand » (Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*, vol. II, p. 6-7).

Wordsworth après 1802. Ainsi, dans le compte rendu d'un ouvrage d'Amédée Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse* (1825), Sainte-Beuve note :

Mais Coleridge semble avoir laissé derrière lui tous les autres [lakistes], jusqu'à Wordsworth lui-même : rêveur intrépide, il se complaît dans son humeur indolente, et compare volontiers ses chants aux sons entrecoupés que le vent excite en se jouant sur sa lyre. « La volupté de rêver, dit M. Pichot, est si douce pour lui, qu'il en est venu à ne plus faire ses vers qu'en dormant. [...] »⁶.

Après quoi Sainte-Beuve notera que l'exemple de Coleridge montre bien aux poètes français « les dangers » dont ils doivent se prémunir, ne semblant pas flairer l'exagération chez son collègue.

C'est donc à regret que Sainte-Beuve rend compte de l'œuvre de Coleridge, qui pour lui représente un éloignement et un détachement de l'esthétique des lakistes. Or deux autres témoignages semblent vouloir l'y rattacher, peut-être inconsciemment, comme si l'œuvre de Coleridge ne contenait pas par elle-même son autonomie esthétique. En effet, ces citations reprennent toutes deux la figure du « printemps », comme si c'était encore une fois par son panthéisme que Coleridge devait être reconnu en France. La première est une simple notation de Barbey d'Aurevilly, qui se félicite de ce que Coleridge a su saisir une certaine essence du théâtre shakespearien lorsqu'il dit : « *Roméo et Juliette*, ce n'est que printemps et jeunesse⁷ ». La deuxième citation représente, tout compte fait, le meilleur témoignage que peut offrir la littérature française du XIX^e siècle sur l'œuvre de Coleridge, non tant par sa justesse critique que par la valeur qu'elle lui attribue. Or elle provient d'un oublié, peut-être l'oublié par excellence du romantisme. En exerçant de son poème « Encore un printemps », Aloysius Bertrand cite de Coleridge cet extrait : « Toutes les pensées, toutes les passions

6. SAINTE-BEUVE, *Premiers lundis*, p. 137-138.

7. BARBEY D'AUREVILLY, *op. cit.*, p. 105.

qui agitent le cœur mortel sont les esclaves de l'amour⁸ ». Son *Gaspard de la Nuit* abonde de ces épigraphes qui révèlent les filiations qu'il a poursuivies pour composer ses pastorales. Or on le voit, ces deux « printemps » semblent vouloir encore rattacher Coleridge aux lakistes, comme si c'était la seule façon de perpétuer la mémoire de son œuvre. Non seulement, donc, son œuvre passe inaperçue en France, mais encore elle est recueillie à travers le filtre des lakistes, et il semble que nous ne sommes jamais très loin d'une confusion avec l'œuvre du poète acolyte Wordsworth.

Or il y avait lieu de récupérer Coleridge autrement, et mieux. En fait, l'auteur anglais avait sa place au cœur même du romantisme français, et je tenterai de le démontrer par l'exemple peut-être le plus probant. Lorsque Victor Hugo commence à composer son *William Shakespeare*, il saisit l'occasion de pousser sa pensée critique vers tous les champs qui l'intéressent. Son essai est parfaitement échevelé, nous le savons, et cherche la totalité par le chaos. Sur une liste préparatoire, Hugo a noté les œuvres critiques qu'il avait consultées pour élaborer son essai : Coleridge vient en sixième position⁹. Le poète anglais, de 1808 à 1819, prononcera une cinquantaine de conférences sur Shakespeare, qui, avec des notes de lecture, seront publiées partiellement à Londres en 1836 et en 1839, et dans un deuxième état en 1849. De plus, il reviendra abondamment sur l'œuvre du dramaturge dans sa *Biographia Literaria* (chapitre quinze notamment), publiée en 1817. C'est considérable,

8. Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, p. 211. La citation est extraite du poème « Love » : « All thoughts, all passions, all delights, / What-ever stirs this mortal frame, / All are but ministers of Love, / And feed his sacred flame » (Samuel Taylor COLERIDGE, *The Complete Poems*, p. 275).

9. Voir Victor HUGO, « Documents consultés par moi – Notes de travail », dans *William Shakespeare*, p. 572. On retrouve une remarque semblable dans la « Préface de la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare » présentée par son fils François-Victor Hugo, où Hugo énonce les devoirs que devrait respecter tout traducteur de Shakespeare : « Pour pénétrer la question shakespearienne et, dans la mesure du possible, la résoudre, toute une bibliothèque est nécessaire. Historiens à consulter, depuis Hérodote jusqu'à Hume, poètes, depuis Chaucer jusqu'à Coleridge [...] » (Victor HUGO, *William Shakespeare. Œuvres complètes*, p. 460).

comme on le voit, et encore aujourd'hui, même si elle peut passer pour désuète, la critique de Shakespeare par Coleridge fait partie des incontournables. Or Hugo ne réalisera pas ce que son plan projetait et ne citera qu'une seule fois Coleridge dans son essai, dans un passage qui frôle le détournement. Rappelons d'abord brièvement la thèse étonnante de Hugo. Il est alors en exil, son fils prépare une traduction des œuvres complètes de Shakespeare. Pour rendre justice à l'auteur anglais qui, selon lui, est méconnu, il va l'inscrire dans tout un panthéon de génies, qu'il élabore patiemment ; il les nomme, les décrit, les compare, puis remet « chacun à sa place », comme il dit, et Shakespeare parmi eux. Or ces génies sont des réprouvés, des bannis, des exilés, et il fut même un temps où ils se comptaient parmi les « oubliés » :

Chose lamentable à dire, la Grèce et Rome ont laissé des ruines de livres. Toute une façade de l'esprit humain à demi écroulée, voilà l'antiquité. [...] L'oubli, cette araignée, suspend sa toile entre le drame d'Eschyle et l'histoire de Tacite.

Où est Eschyle ? en morceaux partout. Eschyle est épars dans vingt textes¹⁰.

Cette argumentation est étonnante, mais correspond tout à fait à l'esthétique hugolienne : les grands sont petits. Pour le démontrer, Hugo doit prouver que Shakespeare fut calomnié et il ne manque certes d'aucune pièce pour défendre son idée. Ainsi, il ouvre sa deuxième partie par une liste de ces calomnieurs. Sur trois pages, il n'en compte pas moins de quinze, puis ajoute ceci : « De nos jours, le genre de critiques dont on vient de voir quelques échantillons ne s'est pas découragé. Coleridge parle de *Mesure pour mesure* : – “Comédie pénible”, insinue-t-il¹¹ ». Sur les centaines de

10. *Ibid.*, p. 326.

11. *Ibid.*, p. 341. Le mot est probablement rapporté, mais on en trouvera une approximation dans l'extrait suivant – qui précise quand même que ce commentaire négatif est « the single exception » : « *Measure for Measure* is the single exception to the delightfulness of Shakespeare's

pages que Coleridge a écrites sur Shakespeare, Hugo a trouvé l'aiguille dans la botte de foin.

Cet oubli par Hugo est différent des autres : il est volontaire. Comme le rappelle Barbey d'Aurevilly dans un article sur « Shakespeare et... Balzac », l'entreprise de Hugo est périlleuse : il veut allumer un feu, mais risque plutôt de l'étouffer avec sa bûche énorme¹². Hugo doit démontrer que Shakespeare est encore méconnu, sans quoi son entreprise perd sa raison d'être. Or Coleridge est par excellence celui qui a réhabilité Shakespeare en Angleterre cinquante ans auparavant, l'Angleterre à qui Hugo dédie son livre. Mais il y a plus encore. C'est que le plan qu'adopte Hugo était déjà celui de Coleridge. L'auteur anglais aussi s'était servi de la figure de Shakespeare comme prétexte d'une exploration du génie poétique, dans un ordre qui était d'ailleurs, dans les premières conférences, renversé. Coleridge voit d'abord deux exemples de ce génie, Shakespeare et Milton. Hugo, pour le domaine anglais, nommera les mêmes. Par la suite, Coleridge convoquera lui aussi sa galerie de génies. Hugo les reprendra, mais en ajoutera d'autres, et plus le livre avance, plus sa liste s'allonge. À la fin, dans la plus longue liste de génies que comprend l'essai, Hugo va même jusqu'à nommer Wordsworth. Cette fois-ci, c'est, peut-être, dans le camp des génies, et non plus des critiques, qu'Hugo oublie Coleridge. Pourtant, il venait de nous apprendre que le génie poétique contenait déjà le génie critique ; ce n'est pas Coleridge qui l'aurait contredit.

plays. It is a hateful work, although Shakespearian through-out. Our feelings of justice are grossly wordage in Angelo's escape. Isabella herself contrives to be unamiable, and Claudio is detestable » (Samuel Taylor COLERIDGE, « *Specimens of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge*. Edited by Henry Nelson Coleridge [1836] », dans *Table Talk II*, p. 62).

12. « Le gros livre de M. Victor Hugo sur Shakespeare est une bûche dans le feu, dont le feu n'avait pas besoin. Allumé, si on se le rappelle, avec une simple cigarette de Stendhal (*Racine et Shakespeare*), il avait très bien pris ; et, pour continuer d'aller toujours, – d'aller à merveille, – il n'était nullement nécessaire que M. Victor Hugo roulât dans ce feu l'énorme bûche qu'il y a roulée et qui pouvait l'éteindre ; car il y a des bûches qui éteignent le feu... Cela se voit, et cela tient, à ce qu'il paraît, à leur grosseur... » (Barbey d'AUREVILLY, *op. cit.*, p. 97).

Ces témoignages obtenus chez les romantiques français forgent une figure paradoxale de l'écrivain anglais : on le cite laconiquement et parfois faussement, sans le présenter davantage, comme s'il était une figure déjà bien connue. Et lorsqu'on le présente, comme Sainte-Beuve le fait, c'est pour le travestir complètement. Autrement dit, le romantisme fait de Coleridge un auteur oublié, ce que poursuivra d'ailleurs Baudelaire dans ses notations laconiques mais obligées, lorsqu'il traduit de Quincey. Cet oubli initial aura la vie dure, dans le domaine de la critique cette fois-ci, et encore récemment, Antoine Compagnon devait « corriger » une interprétation que Barthes proposait de la « suspension of disbelief » coleridgienne¹³. Pourtant, la renommée de Coleridge fera son chemin, par d'autres voies : dans les attaques virulentes mais surtout dynamiques que Poe adressera à la théorie de l'imagination coleridgienne et qui déboucheront sur le *Principe poétique* que nous connaissons ; dans les critiques et essais de Virginia Woolf, qui est celle qui a le mieux compris la forme de « critique sympathique » que produit Coleridge, en même temps que son inachèvement et sa « demande » perpétuels¹⁴ ; et dans les fantas-

13. « C'est donc parfaitement malgré lui et contrairement à son intention que la formule dont il est l'auteur a pu servir de devise aux théoriciens du réalisme. [...] Certes, Coleridge ne parlait pas du réalisme, mais Barthes et les autres théoriciens du réalisme avaient, dira-t-on, bien le droit d'utiliser sa définition de l'illusion poétique en dépit de son intention » (Antoine COMPAGNON, « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité »).

14. Pour le premier point : « And where is even the very tall man whom we have the right to expect ? Critics, of course, abound. But the too frequent result of their able and industrious pens is a dessication of the living tissues of literature into a network of little bones Nowhere shall we find the downright vigour of Dryden, or Keats with his fine and natural bearing, or Flaubert and his fanaticism, or Coleridge, above all, brewing in his head the whole of poetry and letting issue now and then one of those profound general statements which are caught up by the mind when hot with the friction of reading as if they were of the soul of the book itself » (Virginia WOOLF, « How It Strikes a Contemporary », dans *The Essays of Virginia Woolf. Volume III*, p. 355). Pour le second : « For how can a man with Coleridge's gifts produce anything ? His demands are so much greater than can be satisfied by the spiritual resources of his age. He is

magories de Borges, qui ne pouvait manquer d'être fasciné par ce qu'il appelle le « rêve de Coleridge¹⁵ ». Poe – Woolf – Borges : nous avons là, il nous semble, par ces trois noms un portrait vif de ce qui fait la modernité, et qui prend sa source chez cet oublié du romantisme que fut Coleridge.

Or ce fait que nous observons ne doit pas selon nous être expliqué par un hypothétique aveuglement du romantisme, hypothèse séduisante mais qui couperait court à la spéculation. Car si Coleridge était, comme on dit, « en avance sur son temps », il faut encore déterminer ce qui a pu faire obstacle à l'accueil, à la lecture et à la compréhension de son œuvre. Cette raison doit, selon nous, être trouvée au sein même de cette œuvre, qui produirait aussi sa propre injonction à l'oubli, son propre code herméneutique de l'effacement. Autrement dit, nous voulons renverser la proposition et montrer que le romantisme a en effet répondu, et adéquatement, à l'œuvre de Coleridge, par son mutisme, et que c'est de cette façon qu'il obéirait aux intentions de ce texte. Au contraire, Edgar Poe, grâce à la distance qu'il se donne, grâce aussi à son esprit foncièrement indépendant, choisirait d'enfreindre la demande du texte coleridgien, de passer outre à ses commandements, en le dépouillant, en l'attaquant, en le plagiant et en le modifiant. Poe aurait sacrifié le sanctuaire, là où les romantiques se seraient prudemment arrêtés à son seuil.

Cette hypothèse voit sa première confirmation, et son amorce, dans la citation suivante, tirée du prospectus que compose Coleridge pour présenter sa « revue philosophique », *The Friend* :

perpetually checked and driven back ; life is too short ; ideas are too many ; opposition is too great. If Coleridge heard music he wanted hours and hours of Mozart and Purcell ; if he liked a picture he fell into a trance in front of it ; if he saw a sunset he almost lost consciousness in the rapture of gazing at it. Our society makes no provision for these apparitions » (Virginia WOOLF, « Coleridge as Critic », dans *The Essays of Virginia Woolf. Volume II*, p. 224).

15. Jorge Luis BORGES, « Le rêve de Coleridge », *Enquêtes suivi de Entretiens*, p. 30-35. Voir aussi, dans le même ouvrage, « La fleur de Coleridge », p. 25-29.

Non seulement le projet semble, plus qu'aucun autre, en accord avec la Nature même de mon Esprit, avec ses Forces et ses Faiblesses ; mais sachant qu'en défendant certains Principes en matière de Goût et de Philosophie, adoptés par les grands Hommes de l'Europe depuis la Moitié du quinzième Siècle jusqu'à la fin du dix-septième Siècle, j'irai nécessairement à l'encontre de plusieurs Préjugés de mes lecteurs (car l'ancienne Foi passe souvent pour l'Hérésie d'aujourd'hui), j'ai vu dans la forme de l'Essai périodique le Moyen le plus probable de gagner ma Voie, plutôt que de la forcer. À supposer la Vérité de mon Côté, le Choc du premier Jour sera considérablement atténué par les Réflexions des jours suivants que la Réception du prochain Essai s'en trouvera moins hostile que celle qui l'aurait accueilli s'il avait été le nouveau Chapitre d'un livre¹⁶.

Coleridge ici prend acte de la fragmentation de son œuvre, comme il le rappelle au début du prospectus. Il répond à cet inachèvement perpétuel par une fragmentation continuée de la publication, sous la forme de ce qu'il appelle un « Essai périodique ». Si cet aspect peut être mis au compte de l'individualisation du sujet énonciateur, et donc rattaché à un certain subjectivisme proprement romantique, Coleridge déplace plutôt la donnée vers un procès herméneutique : le texte sera fragmenté, pour répondre à *ma* Nature, certes, mais surtout pour se rendre lisible. Or cette entreprise n'est valable que dans le cas et qu'à cause du refus initial du lecteur, qui doit être combattu à la longue. Il s'agit seulement de ne pas voir dans cet extrait un aveu de faiblesse, mais au contraire une partie du plan et du projet initial, que sa place dans un prospectus confirme, pour comprendre que Coleridge se réclame et demande la résistance de son lecteur.

Revenant sur ce point quelques mois plus tard, Coleridge le renforce et l'enrichit. Cette fois-ci, ce n'est plus la fragmentation de

16. Samuel Taylor COLERIDGE, « Prospectus de *L'ami* », p. 44.

son texte qui répond à l'attente du lecteur, mais bien plutôt sa subjectivité même, cette conformation à sa « Nature » dont il parlait plus haut :

Composant ce dernier Paragraphe, j'ai conscience de risquer de passer pour arrogant, mais la réflexion d'un instant permettra à mon Lecteur de me libérer de cette accusation, si c'en est vraiment une. Il se souviendra que j'ai donné l'Histoire de mon esprit, et que si j'avais dû juger que le principal obstacle au succès de mon entreprise résidait non dans l'esprit des Lecteurs, mais dans l'insuffisance et l'infériorité du mien propre, je n'aurais pas dû l'entreprendre. Pour un esprit sincère et sensible, il n'est rien de plus choquant que de voir un Auteur écrivant sur des Sujets à l'examen desquels il professe avoir consacré la plus grande partie de sa Vie, en appeler à tous ses Lecteurs indistinctement comme à ses seuls juges, et ainsi solliciter leur faveur par une modestie affectée qui le rend coupable soit d'hypocrisie grossière soit de la plus absurde présomption. [...] Mon cœur m'est témoin que je donnerais allègrement tous les plaisirs que je retirerai jamais de la Réputation littéraire pour la conviction profonde que L'AMI n'a manqué de plaire à aucun de ceux dont la supériorité propre n'a pas rendu les Essais ennuyeux, parce que superflus¹⁷.

Autrement dit : celui qui me condamne d'ennui est lui-même condamné, non pas par moi mais par mon véritable lecteur, qui réclame un Auteur, au sens fort du terme. Herméneutique paradoxale, on le voit, qui se construit par le rejet, la sélection et par la

17. *Ibid.*, p 67. Notons la publication récente en traduction française de *L'ami*, qui reprend l'édition en livre que publia Coleridge en 1818. Comme le livre remanie considérablement les numéros de la revue, ces extraits ne s'y trouvent pas intégralement, même si plusieurs pages en reprennent les idées. Voir COLERIDGE, *Les sermons laïques* suivi de *L'ami*.

résistance, et qui toujours inclut la perte du lecteur dans son projet même, comme une nécessité.

Ces extraits ne seraient que *typiques* s'ils ne rendaient pas, sous une forme particulièrement sincère, tout un pan de l'esthétique coleridgienne. À commencer par cet esprit dialogique lui-même, convoqué ici directement par la forme même du genre adopté, l'essai hebdomadaire ou la revue, mais aussi par le titre adopté, *The Friend*, qui sous-entend et réclame la sympathie du lecteur dans un contrat herméneutique hautement exigeant. On se rappelle évidemment ici la fameuse « suspension of disbelief » élaborée par Coleridge et qui réclame du lecteur, encore plus que sa sympathie, sa croyance même et construit ainsi une nouvelle forme de foi envers un texte qui se donne comme image d'une révélation. Mais aussi bien, ce dialogue est le propre de presque toute l'œuvre de Coleridge : des « Conversational Poems », qui sont des répliques à un interlocuteur silencieux et absent, à la *Biographia Literaria*, qui se veut une réponse à Wordsworth en même temps qu'un éclaircissement de sa position face à lui, des *Lyrical Ballads*, qui sont le fruit des longues promenades et des échanges qu'il menait avec Wordsworth, aux fameuses *Lectures*, dont nous avons parlé plus tôt, qui prenaient souvent la forme d'« impromptus » suscités par les sympathies de l'audience. Non seulement le vis-à-vis est un moteur constant de la création coleridgienne, mais encore plus le vis-à-vis absent, silencieux, en défaut. L'élaboration des *Lyrical Ballads* est à ce titre significative : Coleridge réclame toujours la participation de son acolyte, en faisant miroiter les vertus de tels textes conjoints, mais toujours il délimite les parties de chacun et s'empresse d'accomplir exemplairement sa ou ses parties propres – et toujours Wordsworth finit par se dérober, las ou étranger à la tournure que prend le texte, de plus en plus coleridgien. Plus que sa participation, Coleridge semble plutôt réclamer cette retraite de Wordsworth – et nous songeons encore ici que la *Biographia Literaria* n'aurait peut-être jamais vu le jour sans la querelle qui l'a opposé à Wordsworth.

Ce que nos extraits révèlent encore est le lien qui unit ce dialogue avec la forme fragmentaire souvent adoptée par Coleridge. Ce

lien n'est jamais aussi évident que dans le fragment intitulé *Caïn errant*, un projet qui précède de peu et prépare le *Dit du Vieux Marin*, et qu'avaient conçu conjointement Wordsworth et Coleridge. Seule a été conservée la partie composée par Coleridge, et qui plus est ce texte devient à rebours tout à fait typique de sa poésie, rejoignant d'autres fragments comme *Kubla Khan* ou *Christabel*, et rejoignant aussi par sa thématique, nous l'avons noté, *Le dit du Vieux Marin*. Mais au fond ce sont tous ses textes qui sont pour une part « inachevés », et même ses *Biographia Literaria* se nuancent après coup des aveux déçus de Coleridge, aveux qui avaient déjà leur pendant au sein même de l'ouvrage, sous forme d'addenda et de corrections qui laissaient présager un « work in progress » avant la lettre. Le texte peut-être le plus achevé de Coleridge serait ainsi *The Friend*, qui répare l'inachèvement par la fragmentation excessive, qui gère l'impossibilité de finir en l'intégrant à son projet même.

Mais ce qui ici se donne par la forme n'est pas sans lien avec la thématique première dans l'œuvre de Coleridge, qui est la thématique religieuse, ou plus précisément métaphysique. Cette poésie, selon son sens ancien et englobant, est « précaire », pour reprendre le beau titre d'un ouvrage de Jérôme Thélot¹⁸. Précaire, parce qu'elle s'adresse au destinataire inaccessible par excellence, Dieu, et qu'elle se donne ainsi comme la forme plus ou moins modifiée d'une prière. C'est peut-être à ce point que nous comprenons au mieux la résistance du lecteur que réclamaient les extraits de *L'ami* : s'adresser au lecteur absent devient œuvre métaphysique, qui s'assure en visant trop haut de produire une parole perdue dans l'immédiat, mais pérenne pour l'Éternel. Dans le cas de *Kubla Khan*, poème évidemment important pour ces questions, cette parole provient de l'oubli lui-même, et doublement. D'abord parce que le poème est apparu à Coleridge pendant son sommeil, où il a vu s'élever en rêve les vers tout donnés d'avance ; mais cet oubli est dans le même temps intégré au matériau du poème, sous la

18. Jérôme THÉLOT, *La poésie précaire*.

forme du gouffre duquel s'élève une fontaine qui ne peut pas ne pas faire songer aux mots issus du rêve :

Voyez ! ce romantique et profond gouffre, ouvert
 Au flanc du vert coteau, sous l'ombrage des cèdres !
 Lieu sauvage ! Le plus riche en enchantements
 Qui jamais sous la lune en déclin fut hanté
 Par femme lamentant pour le démon qu'elle aime !
 Et de ce gouffre, avec un bouillonnant tumulte,
 Comme si, lourdement, la terre haletait,
 Par instants jaillissait, puissante, une fontaine ;
 Et, dans l'explosion du flot intermittent,
 D'énormes rocs sautaient, rebondissante grêle,
 Tel le grain sous les coups du fléau du batteur ;
 Et, parmi l'incessant fracas des rocs dansants,
 Par instants jaillissait la rivière sacrée¹⁹.

Ce gouffre, qui est dit « romantique », est un vide fertile, un oubli jaillissant. On remarquera d'abord la gradation réglée dans cet extrait, de la « fontaine » à la « rivière sacrée », et aussi l'intermittence de ces jaillissements, qui se font attendre et surgissent par la grâce. La scène qui se donnait dans le « rêve de Coleridge » était donc une préfiguration de la genèse de ce poème, qui au-delà de l'extrait conservé se constitue d'une longue attente en vue d'un ressouvenir qui ne vient jamais. Ce moment d'apparition obtenu par la grâce d'une vision onirique s'apparente bien au surgissement de la « rivière sacrée » du poème et place la mémoire en intermittence sur la grande mer de l'oubli. C'est cette posture sacrée, précaire, qu'adopte Coleridge, composant dans son texte même une herméneutique de l'oubli.

On ne peut manquer ici de songer également à l'effroi de l'Invité des Noces devant le récit du Vieux Marin, qui encore une fois produit un procès rhétorique hautement efficace, par un texte qui doit convaincre et plaire, ce qu'il arrive à faire en *subjuguant*, en transformant cet effroi en prescience d'un Verbe divin qui ne

19. Samuel Taylor COLERIDGE, *Le dit du Vieux Marin*, suivi de *Christabel* et de *Kubla Khan*, p. 82.

peut se donner facilement. Cette poésie précaire ne cherche pas seulement à rejoindre Dieu, mais aussi à entraîner son lecteur avec elle. Elle prend acte de son oubli, de sa résistance première, et son efficace provient de sa réussite à combattre l'effacement, non pas en s'opposant à son récepteur, mais plutôt en poursuivant pleinement sa quête de l'altérité et en suscitant ainsi le désir de son vis-à-vis. Si le récepteur et sa résistance sont dans un premier temps nécessaires au narrateur coleridgien, ce dernier doit dans un deuxième temps faire abstraction de la demande qui lui est faite et poursuivre selon sa voie propre, pour la montrer efficace. C'est ainsi qu'en subjuguant son récepteur, le texte coleridgien l'oublie dans le même temps, ou plutôt le subjugue en cela même que sa parole semble s'adresser à un auditeur absent, et qui les dépasse tous deux :

Il le veut retenir de sa main décharnée :
« Il était, lui dit-il, une fois, un navire. »
« Arrière, lâche-moi donc, vieille barbe grise ! »
Tout aussitôt il laissa retomber sa main.

Il le tenait sous son regard étincelant...
Subjugué, l'Invité des Nocés resta coi,
Et il écoute comme un enfant de trois ans :
Ainsi le matelot obtient ce qu'il voulait.

Assis sur une pierre, l'Invité des Nocés
Ne peut faire autrement, certes, que d'écouter ;
Et voici ce que dit tout d'abord ce vieil homme,
Le Matelot à l'œil brillant [...] ²⁰.

Voilà bien une poésie qui se donne d'emblée comme étant précaire, imprécation fragile au Dieu, comme le rappelle encore l'épisode étonnant du *Vieux Marin* où celui-ci est empêché d'adresser sa prière, qui devient donc frappée de nullité avant même de pouvoir s'énoncer ; précaire également parce qu'elle ne s'adresse jamais à celui qui la reçoit, parce que le lecteur est le témoin d'un

20. *Ibid.*, p. 25.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

dialogue dont il est exclu, et seuls son désir et sa fascination peuvent le subjuguier et l'entraîner à une écoute volontaire. L'oubli du lecteur est donc la première étape de ce processus, nécessaire, qui témoigne de l'engagement du récepteur, car son refus initial prouve qu'il est lucide sur les enjeux de ce qu'on lui demande. En même temps, cet oubli est la sanction donnée au texte pour indiquer qu'il a touché son but, que le poète a visé trop haut, ce qu'il voulait. Coleridge, comme l'albatros, est coupable d'être passé trop haut, par-dessus le romantisme qui ne pouvait que l'oublier ; mais pour la modernité, c'est aussi le début de sa vertu. Nous sommes des vieux marins, nous avons commencé à professer ces textes, pour notre rédemption.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1976), *Salon de 1846. Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BERTRAND, Aloysius (1980), *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- BORGES, Jorge Luis (1986), *Enquêtes suivi de Entretiens*, traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Essais ».)
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1983), *Biographia Literaria*, vol. II, édition de James Engell et de Jackson Bate, Princeton, Princeton University Press. (Coll. « Bollingen Series LXXV ».)
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1988), *Le dit du Vieux Marin*, suivi de *Christabel* et de *Kubla Khan*, traduit par Henri Parisot, préface de Pascal Aquien, Paris, José Corti. (Coll. « Romantique ».)
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1990), *Table Talk II*, édition de Carl Wooding, Routledge, Princeton University Press. (Coll. « Bollingen Series LXXV ».)
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1997), *The Complete Poems*, édition de William Keach, London, Penguin Books. (Coll. « Classics ».)
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2000), « Prospectus de *L'ami* », *Conférence*, vol. 10-11 (printemps-automne), p. 43-77.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2002), *Les sermons laïques* suivi de *L'ami*, traduits de l'anglais et présentés par Philippe Beck et Éric Dayre, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de philosophie ».)
- COMPAGNON, Antoine, « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », [En ligne], [<http://www.fabula.org/forum/colloque99/222.php>] (20 septembre 2002).
- D'AUREVILLY, Barbey (1964), *Le dix-neuvième siècle des œuvres et des hommes*, t. I, choix de textes établi par Jacques Petit, Paris, Mercure de France.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- HUGO, Victor (1973), *William Shakespeare*, introduction par Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion. (Coll. « Nouvelle bibliothèque romantique ».)
- HUGO, Victor ([1985] 2002), *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, vol. *Critique*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert-Laffont. (Coll. « Bouquins ».)
- SAINTE-BEUVE (1956), *Premiers lundis. Œuvres I*, texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- THÉLOT, Jérôme (1997), *La poésie précaire*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- WOOLF, Virginia (1987), *The Essays of Virginia Woolf*, vol. II : *1912 to 1918*, édition d'Andrew McNeillie, London, The Hogart Press.
- WOOLF, Virginia (1988), *The Essays of Virginia Woolf*, vol. III : *1914 to 1924*, édition d'Andrew McNeillie, London, The Hogart Press.

LE RÉPUBLICANISME LYCANTHROPE DE PÉTRUS BOREL

Maxime Prévost

Université Concordia

Précisons en tout premier lieu que l'oubli est un phénomène relatif, à tel point qu'on pourrait soutenir que Pétrus Borel n'a aujourd'hui rien d'un oublié. On pourrait même avancer qu'en comparaison de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym dont nous parle dans les pages de ce collectif Pierre Popovic, Pétrus Borel fait figure de gloire du romantisme. De plus, sa renommée posthume fait probablement envie à Ymbert Galloix ou à Paulin Gagne. Si Pétrus Borel est un oublié, c'est plutôt par rapport à la gloire qui aurait pu être la sienne : sa carrière est une longue succession de promesses non tenues, de déceptions, de ratages, en somme une comédie d'erreurs.

Je me propose toutefois – et c'est sans doute un défi – de traiter de Pétrus Borel et de son oubli non pas sur le mode épideictique, mais plutôt selon une perspective que je voudrais historique, politique et sociale. Autrement dit, je ne cherche pas ici à réhabiliter la mémoire de Borel ; je ne broserai pas le portrait de l'artiste en génie méconnu dont la fulgurance ne pouvait s'imposer qu'à retardement, comme m'inviterait par exemple à le faire la quatrième de couverture de la récente réédition de *Champavert. Contes immoraux*, laquelle nous assure que Borel « compte au nombre des plus grands », ce dont Baudelaire, autorité esthétique s'il en est une pour

nous postmodernes, « avait été l'un des rares à s'aviser ». Non. Je voudrais tenter de comprendre pourquoi cet écrivain en lequel ses compagnons du Petit Cénacle ont spontanément reconnu leur chef de file, leur « grand homme » (j'aurai l'occasion de revenir sur quelques témoignages qui auraient pu fonder le discours épideictique auquel je me refuse), a finalement échoué, alors que Nerval et Gautier, ses frères d'armes, connaissent une fortune posthume tout autre. À cette question, si je veux vraiment éviter de faire plus ou moins consciemment la publicité du Lycanthrope, il faut que j'ajoute un présupposé qui, tout de même, me démasque et me situe : j'estime que *Madame Putiphar* est un très grand roman, l'une des plus éclatantes réussites du romantisme français. Il s'agit d'une œuvre qui aurait pu lancer la destinée littéraire de celui qui fut, selon Baudelaire, « une des étoiles du sombre ciel romantique¹ ». Mais au contraire, *Madame Putiphar* a scellé la destinée de son auteur, qui sera désormais considéré comme une étoile mineure de la constellation XIX, dont l'éclat n'est perceptible qu'à la vision télescopique des spécialistes et des érudits. Pourquoi ?

La carrière littéraire de Pétrus Borel, dit le Lycanthrope, se résume finalement à peu de choses. Né en 1809, il appartient aux « romantiques de la deuxième heure² ». Aux côtés de Théophile Gautier et de Gérard Labrunie (qui n'est pas encore Gérard de Nerval), mais aussi de comètes éphémères comme Augustus Mac-Keat (alias Auguste Maquet) et Philothée O'Neddy (Théophile Dondey), il forme le Petit Cénacle, réunion de jeunes artistes qui ont 20 ans en 1830, lors de la première d'*Hernani*, et qui rêvent d'occuper à leur tour les premières places, celles qui reviennent à leurs aînés d'une décennie : Hugo, Dumas, Vigny. Au sein de ce Petit Cénacle, Pétrus Borel brille de tous ses feux, si bien que nombreux sont les témoignages qui, rétrospectivement, une fois son rantage consommé, font de lui le faux « prochain » : celui qui aurait dû être à la génération de 1810 ce que Hugo représentait pour celle de

1. Charles BAUDELAIRE, « Pétrus Borel », dans *Œuvres complètes*, p. 522.

2. Jules CLARETIE, *Pétrus Borel le lycanthrope*, p. 19.

1800. Dans ses *Souvenirs du romantisme*, publiés alors que Borel est mort, enterré et oublié, Théophile Gautier écrit en effet : « Nous le trouvions *très fort*, et nous pensions qu'il serait le grand homme spécial de la bande³ ». Pour les poètes de cette génération perdue, prise entre les gloires du premier romantisme français et les nouvelles tendances que rendent exemplaires Eugène Sue une décennie plus tard, ou Flaubert et Baudelaire sous le Second Empire, Borel « rayonn[e] d'un sombre éclat » : « Tous les témoins s'accordent à lui attribuer une incontestable suprématie⁴ ». Le nom de Pétrus Borel, écrira Champfleury, « retentissait à mes oreilles comme le son d'une trompette [... II] était un de ces personnages qui s'imposent à la jeunesse et lui apparaissent avec le nimbe d'une réputation bizarre⁵ ». Dans ses *Souvenirs littéraires*, Maxime Du Camp notera pour sa part : « Du temps de notre jeunesse, quand l'école romantique jetait toute sa flamme et que je portais des pourpoints en satin cramoisi, nous disions : Hugo n'a qu'à bien se tenir ; dès que Pétrus publiera, il disparaîtra⁶ ».

Or, Pétrus a publié. D'abord, un recueil de poésies en 1831, les *Rhapsodies* ; puis, en 1833, une collection de « contes immoraux », *Champavert* ; et enfin, en 1839, après une longue et éprouvante rédaction, son premier et seul roman, *Madame Putiphar*. Notons au passage que Pétrus a aussi publié une traduction de *Robinson Crusoé* qui, contre toute attente, s'est révélée son ouvrage le plus durable (puisqu'on la trouve aujourd'hui encore en « Folio »), en plus de différents textes de moindre ampleur, publiés à droite et à gauche jusqu'au milieu des années 1840, époque où, aigri par son manque de succès, épuisé de sa vocation de poète maudit, il déménage ses pénates en Algérie, où il devient inspecteur de colonisation, puis cultivateur jusqu'à sa mort, en 1859.

En 1861, Baudelaire publie dans la *Revue fantaisiste* un article favorable sur l'œuvre de Pétrus, ce « Lycanthrope d'insurrectionnelle mémoire, ce révolté qui a abdiqué », qu'il avait déjà évoqué

3. Cité dans Aristide MARIE, *Pétrus Borel, le Lycanthrope*, p. 34.

4. Jean-Luc STEINMETZ, *Pétrus Borel. Vocation : poète maudit*, p. 55.

5. Cité dans *ibid.*, p. 211.

6. Cité dans Bruno POMPILI, « Il Segno del Licantropo », p. 83.

quatre ans auparavant dans sa célèbre critique de *Madame Bovary*⁷. Dans cet article de 1861, qui, mine de rien, allait préserver Borel de l'oubli complet pendant une bonne partie du xx^e siècle, il brosse un sombre portrait de la postérité immédiate du Lycanthrope :

Il y a des noms qui deviennent proverbes et adjectifs. Quand un petit journal veut, en 1859, exprimer tout le dégoût et le mépris que lui inspire une poésie ou un roman d'un caractère sombre et outré, il lance le mot : Pétrus Borel ! et tout est dit. Le jugement est prononcé, l'auteur est foudroyé⁸.

Cette postérité immédiate n'était sans doute pas celle qu'aurait souhaitée le Lycanthrope.

Parmi les productions de Borel, je veux surtout m'intéresser à *Madame Putiphar*, roman imposant avec lequel Pétrus, en 1839, sort du rang des scribouilleurs, des rhapsodes et des nouvellistes. Or ce roman, que les surréalistes (Breton, Aragon, Tzara, Éluard) allaient tant admirer et dans lequel Jean-Luc Steinmetz voit « LE roman noir de la littérature française – le seul en tout cas à pouvoir rivaliser avec les trois chefs-d'œuvre du genre : *Le moine* de Lewis, *Melmoth* de Maturin et *Les élixirs du diable* d'Hoffmann⁹ », allait échouer lamentablement. Loin de confirmer le talent de son auteur et de le propulser parmi ceux qui devaient compter au fil des ans, il fixe plutôt son destin et fait de lui un auteur qui a échoué et qui ne sera plus récupérable.

Pourquoi ? On évoque souvent une critique assassine, celle de Jules Janin, qui a effectivement mis l'opinion contemporaine au diapason ; Janin était un critique qu'on pourrait qualifier d'« orchestrateur », de sorte qu'on ne saurait sous-estimer son influence sur le lectorat parisien. On lisait dans cette critique parue le 3 juin 1839 dans le *Journal des débats* :

7. Voir Charles BAUDELAIRE, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », dans *op. cit.*, p. 482.

8. Charles BAUDELAIRE, « Pétrus Borel », dans *op. cit.*, p. 522.

9. Voir Pétrus BOREL, *Madame Putiphar*, quatrième de couverture.

En présence d'un livre pareil que voulez-vous que fasse la critique ? Quel parti peut-elle prendre ? À quels principes attaqués viendra-t-elle de préférence ? Peut-elle bien, en tout honneur, laisser passer un pareil livre dont les prémisses sont obscènes, dont les conclusions sont sanglantes ?¹⁰.

Mais il faut bien voir qu'au cours de la réception à long terme de ce « livre à éclipses¹¹ », la critique a constamment fustigé sa prétendue outrance ; de fait, les mots « excès » et « excessif » ont toujours foisonné sous la plume des commentateurs de Borel¹², ce qui, au lieu d'expliquer son échec comme on semble généralement le supposer, pourrait au contraire suffire à convaincre que son œuvre est un condensé de romantisme, et *Madame Putiphar* un livre exemplaire. Aristide Marie, qui édite en 1922 les œuvres de Borel et tente de réhabiliter sa mémoire, parle pourtant d'un « roman saturé de meurtres et de sang, où l'histoire est traitée avec l'esprit critique d'un pamphlétaire de la Terreur et la légèreté de touche du père Duchesne¹³ ».

Avant d'avancer une hypothèse qui rende compte de l'échec historique du Lycanthrope, observons les « prémisses obscènes » et les « conclusions sanglantes » de *Madame Putiphar*.

Le roman commence dans l'Irlande des années 1760, où la jeune Déborah, l'héritière des Cockermonth, s'éprend d'un homme du peuple : Patrick Fitz-Whyte, qui, non content d'être fils de paysan, est aussi catholique. Patrick Fitz-Whyte sera donc le héros de ce roman, un héros populaire, l'un des seuls que l'on rencontre dans la littérature française avant l'apparition fulgurante de Jean Valjean. Naturellement, Lord Cockermonth s'oppose violemment à l'union, si violemment en fait qu'il tente de massacrer,

10. Cité dans Aristide MARIE, *op. cit.*, p. 113.

11. Voir Pétrus BOREL, *Madame Putiphar*, quatrième de couverture.

12. Voir par exemple Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 523-524 ; Jules CLARETIE, *op. cit.*, p. 61 ; Enid SARKIE, *Pétrus Borel the Lycanthrope. His Life and Times*, p. 14 ; Victor BROMBERT, *La prison romantique*, p. 55.

13. Aristide MARIE, *op. cit.*, p. 109.

nuitamment, le jeune Patrick. Méprise : l'obscurité nuisant, il s'attaque en fait à sa propre fille, à laquelle il assène coups d'épée, coups de pied au visage et coups de crosse sur la tête, une fois qu'elle gît inanimée. Déborah survit toutefois à cette fâcheuse méprise ; elle et Patrick fuiront leur Irlande natale pour s'épouser clandestinement en France, où notre héros joindra les rangs des mousquetaires. Cependant, loin d'être parvenu au terme de ses malheurs, notre couple a tôt fait d'exciter la convoitise érotique des grands du royaume, particulièrement celle des plus hautes éminences : Patrick deviendra rapidement l'objet du désir de la Pompadour (Madame Putiphar), tandis que Déborah sera séquestrée au Parc-aux-Cerfs pour être offerte en pâture à Pharaon, c'est-à-dire à Louis XV. Le reste de leur destinée tient de la tragédie. Déborah sera violée par le roi, auquel elle aura tout de même le temps d'annoncer que son honneur sera vengé par « Dieu et le peuple¹⁴ ». Quant à Patrick, après avoir résisté aux assauts de la Putiphar, il est incarcéré à Vincennes puis à la Bastille, du 2 septembre 1763 au 14 juillet 1789, date où, on l'aura deviné, il sera effectivement délivré par « Dieu et le peuple ». Déborah, qui avait pour sa part été incarcérée à la forteresse de l'île Marguerite, réussit à s'évader sans avoir la moindre idée de ce qui est advenu de Patrick. Elle le retrouvera vingt-six ans plus tard, après la Révolution française, mais il lui faudra boire le calice jusqu'à la lie : Patrick a perdu la raison et ne la reconnaît plus.

Devant tant de malheurs, il faut bien que le romancier prenne directement la parole et s'explique à son lecteur. Les destinées individuelles de Patrick et de Déborah sont effroyablement tragiques, certes, mais il faut comprendre que l'histoire humaine n'a de sens que si l'on considère l'ensemble du mouvement social et politique. En clair, les souffrances de Patrick et de Déborah sont vengées, de même que celles de tous les opprimés de l'histoire, par Dieu et le peuple, « ces deux terribles ouvriers » : « La monarchie décomptera longtemps devant Dieu ses orgies ! – et ses suppôts, le peuple

14. Pétrus BOREL, *Madame Putiphar*, p. 216.

les tordra dans ses mains puissantes comme un haillon !¹⁵ » Que voulez-vous, l'histoire n'est pas jolie, et pour rendre compte de son mouvement, il fallait bien montrer comment elle écrase, dans son mouvement de colosse, les acteurs microscopiques qui la soutendent.

Or Borel, dans sa tirade sur le sens de l'histoire et le devoir du romancier, ne s'arrête pas au 14 juillet. Il ajoute en effet que le peuple commettra à son tour de nombreux crimes en exerçant son rôle de justicier, de sorte qu'il lui faudra à nouveau souffrir et expier pendant les guerres napoléoniennes et sous la Restauration. Aussi Dieu, « pour achever l'holocauste », a-t-il choisi pour dernier roi Louis-Philippe, « cet homme aux mains crochues portant pour sceptre une pince ; une écrevisse de mer gigantesque ; un homard, n'ayant point de sang dans les veines – mais une carapace couleur de sang répandu !¹⁶ »

On voit que l'auteur d'un tel roman n'hésite aucunement à ouvrir son jeu, à étaler au grand jour ses opinions politiques, à rendre manifestes ses présupposés sociaux. Je voudrais suivre les traces de Bruno Pompili, qui suggérait, dès 1979, que comprendre Borel (et son échec) nécessitait la réévaluation complète de la signification sociohistorique de sa carrière, notamment celle de son rôle de dissident précoce à la monarchie de Juillet¹⁷. Le principe organisateur de son œuvre est bien la dissidence et la sédition¹⁸, mais une dissidence et une sédition sans doute moins frénétiquement gratuites qu'on ne l'a prétendu. J'applaudis Jules Claretie, le premier biographe de Borel, quand il souligne que « son style sent la poudre¹⁹ » ; je suis toutefois plus sceptique quand il réduit son engagement à un phénomène de mode (« On était alors républicain, parce que les costumes de conventionnels sont plus pittoresques que les redingotes des bourgeois²⁰ »).

15. *Ibid.*, p. 384.

16. *Ibid.*, p. 384-385.

17. Voir Bruno POMPILI, *op. cit.*, p. 32.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. Jules CLARETIE, *op. cit.*, p. 105.

20. *Ibid.*, p. 19.

On lit souvent que l'échec de *Madame Putiphar* est attribuable à ce que Borel tente de se rattacher à un courant littéraire démodé, celui du roman noir. Ceci est faux, attendu que ce courant n'est démodé qu'aux yeux de la critique actuelle. Deux exemples comparables parmi d'autres : en 1837, Eugène Sue connaît le succès avec *Latréaumont* et l'année suivante Alexandre Dumas publie *Pauline*. Or il s'agit de deux romans qui font famille avec celui de Borel. Par ailleurs, le romantisme noir, loin d'être en voie d'extinction, était plutôt en voie de métamorphose, ou de recyclage culturel, et j'ai tenté de montrer ailleurs ce que lui doivent des romans-feuilletons à succès comme *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue et *Les mystères de Londres* de Paul Féval²¹. Pour continuer en aval, la topique de Borel et son engagement annoncent ceux du Hugo des années 1860 et 1870, le romancier de *L'homme qui rit* et de *Quatrevingt-treize*.

Engagement, le mot est lancé. Qu'un auteur du XIX^e siècle soit engagé, cela ne fait pas problème comme le démontre Michel Winock, qui explore les principaux cas de figure dans *Les voix de la liberté*. Mais de quel engagement parle-t-on ? Celui de Borel est clair et net dès 1831 : il est républicain et déçu d'emblée par la monarchie de Juillet. Or cette position est, à l'époque, extrémiste : les libéraux de 1830 accueillent la monarchie constitutionnelle avec optimisme et soulagement. Plus à gauche, on tombe hors circuit, c'est-à-dire qu'on intègre un autre cercle, celui des originaux, des saint-simoniens, des phalanstériens.

Qu'on me permette d'évoquer un exemple détourné en revenant à *Pauline* d'Alexandre Dumas, roman noir où supplices et souterrains, brigands et ruines médiévales, séquestrations et assassinats sont au rendez-vous. Je veux citer un passage où l'héroïne, qui en 1830 vit paisiblement retirée dans l'attente de ses noces, exprime le choc tout relatif qu'ont produit dans sa conscience les Trois Glorieuses : « Je ne pensais pas qu'une vie si pure et si sereine pût jamais s'assombrir. J'avais joyeuse et confiante ;

21. Voir Maxime PRÉVOST, « Pénombre historique (Ann Radcliffe) et noirceur sociale (Eugène Sue, Paul Féval). Le mystère des *Mystères* ».

nous atteignîmes ainsi l'automne de 1830²² ». Autrement dit, la révolution de Juillet n'existe pas dans ce roman. On sait pourtant que Dumas, partisan d'une révolution plus radicale que celle de 1830 et déçu par la monarchie bourgeoise, n'allait pas mâcher ses mots à l'endroit de Louis-Philippe dans ses *Mémoires* de 1852-1854. Mais sur le coup, il se tait, son attitude se fait plus ambiguë, ou du moins gronde de manière souterraine jusqu'à l'explosion littéraire que sera *Le comte de Monte Cristo* en 1846.

En revanche, le Borel de *Madame Putiphar*, et en amont celui des *Rhapsodies*, se présente sous les traits d'un montagnard. L'appel à Dieu et au peuple, vengeurs des destinées socialement tragiques de Déborah Cockermouth et de Patrick Fitz-Whyte, la peinture glorieuse de la prise de la Bastille, le portrait du monarque en tyran sont tous des signes d'allégeance évidents à la droite ligne révolutionnaire, celle qui ne pouvait que difficilement se rallier à la réalité historique des années 1830. Hugo semble davantage en accord avec le discours dominant de son époque lorsqu'il écrit : « Après juillet 1830 il nous faut la chose république et le mot monarchie²³ ». Prudent, Hugo conseille à cette classe qu'on appellera bientôt le prolétariat d'attendre son heure²⁴ ; ardent, Borel prend dès 1833 des accents qu'on retrouvera bientôt dans un manifeste autrement célèbre :

Le haut commerce détrouse le négociant, le négociant détrouse le marchand, le marchand détrouse le chambrelan, le chambrelan détrouse l'ouvrier, et l'ouvrier meurt de faim.

Ce ne sont pas les travailleurs de leurs mains qui parviennent, ce sont les exploités d'hommes²⁵.

22. Alexandre DUMAS, *Pauline*, p. 88.

23. Victor HUGO, *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830*, p. 119.

24. Voir Maxime PRÉVOST, *Rictus romantiques*, p. 225.

25. Pétrus BOREL, *Champavert. Contes immoraux*, p. 252.

Je retiens de la réception de Borel que, dès la publication des *Rhapsodies*, on s'étonne de la précision et de l'insistance de ses références révolutionnaires. L'édition originale s'ouvre sur une gravure frontispice qui représente le poète en « *costume de politique* », dira Claretie²⁶, c'est-à-dire coiffé d'un bonnet phrygien et tenant un poignard ; au fil des rhapsodies, il multiplie les citations de Saint-Just, lesquelles « semblent donner ponctuellement un soutènement politique à l'attitude frénétique²⁷ » :

Soyez donc inflexible ; c'est l'indulgence qui est féroce, puisqu'elle menace la patrie.

L'aristocratie dit : ils vont s'entredétruire ; mais l'aristocratie ment à son propre cœur ; c'est elle que nous détruisons ; elle le sait bien.

On fit la guerre à la noblesse, amie coupable des Bourbons, pour aplanir le chemin du trône à Orléans ; on voit à chaque pas les efforts de ce parti pour ruiner la Cour, son ennemie, et conserver la royauté ; mais la perte de l'une entraînait l'autre. Aucune royauté ne peut se passer de patriciat²⁸.

Comme le souligne Steinmetz, la plus attentive des recensions de ce premier ouvrage est l'œuvre de Jean Reynaud, ancien saint-simonien qui, dans son article publié dans *La Revue encyclopédique* (novembre 1831), range le recueil sous la rubrique « poésie politique²⁹ ». Un an après que Baudelaire eut cherché à raviver la mémoire de cet esprit « à la fois littéraire et républicain³⁰ », un article anonyme, publié dans la *Revue anecdotique*, voudra remettre les pendules à l'heure : « Pétrus Borel marque une phase, ou plutôt une déviation, du romantisme, produite par l'invasion de

26. Jules CLARETIE, *op. cit.*, p. 38.

27. Jean-Luc STEINMETZ, *op. cit.*, p. 69.

28. Pétrus BOREL, *Rhapsodies*, p. 176, 189, 159.

29. Voir Jean-Luc STEINMETZ, *op. cit.*, p. 79-80.

30. Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 523.

la politique dans la littérature, après la révolution de Juillet³¹ ». Par ailleurs, l'une des principales critiques que lui adressait Jules Janin était d'avoir représenté le marquis de Sade comme « l'intéressante victime des lettres de cachet³² », en somme d'avoir la prétention de réduire le Mal, qui est d'ordre moral, à ses racines sociales et politiques.

On voit sans doute où je veux en venir. L'engagement de Borel, résolument républicain en une période où l'ambiguïté est de rigueur chez ses contemporains qui gèrent mieux leur carrière, est hors saison. Dix ans plus tard, il sera celui d'à peu près tout le monde ; pour l'instant, il est maladroit et semble aller nécessairement de pair avec une posture frénétique outrecuidante qui confine à la caricature. Quoi qu'il en prétende dans *Les contemplations*, avec son système de datation fantaisiste, ce n'est qu'en 1854 que Hugo écrira les vers :

Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au dictionnaire³³.

Mais porter le bonnet rouge et chanter les louanges de 1789 en 1839, c'est faire du républicanisme lycanthrope, c'est reléguer aux oubliettes toute tentative de se concilier les adeptes du « juste milieu ». Hugo dira en 1848 que c'est Lamartine, avec son *Histoire des Girondins*, qui a pour la première fois « enseigné la Révolution à la France³⁴ », c'est-à-dire qui a appris aux Français à se réconcilier avec leur Révolution. Borel le montagnard n'avait pu que les horrifier.

Si l'on voulait grossir le trait, on pourrait dire que Pétrus Borel est en fait *le* romantique politique, ou en tout cas républicain, de la première vague, celle qui précède la publication en feuilleton des

31. Jean-Luc STEINMETZ, *op. cit.*, p. 92.

32. Mario PRAZ, *La Carne, la morte et il Diavolo nella letteratura romantica*, p. 123.

33. Victor HUGO, « Réponse à un acte d'accusation », dans *Les contemplations*, p. 265.

34. Victor HUGO, *Choses vues. 1847-1848*, p. 285.

Mystères de Paris, en 1842-1843. Son républicanisme, si outrancier en cette époque du juste milieu, si déplacé qu'il n'a de sens que jumelé à la frénésie du romantisme le plus excessif, doit nécessairement être perçu comme la profession de foi d'un prétendu lycanthrope qui plastronne, le credo de celui que Mario Praz décrit comme « un dandy style Terreur³⁵ ». André Breton considérait Borel comme « le bouc émissaire du romantisme³⁶ » : si tout le mouvement allait prendre la voie de l'engagement politique, républicain et humanitaire au cours des années 1840, Borel l'avait devancé avec une outrecuidance historiquement suicidaire. Tout se passe comme s'il avait fallu le liquider avant que ses aînés suivent la voie qu'il avait indiquée.

En somme, tout porte à croire que Borel s'est discrédité en prêchant, sur le mode frénétique, un républicanisme que ses contemporains immédiats ont associé à sa lycanthropie tapageuse – avant que plusieurs d'entre eux emboîtent effectivement le pas.

Par ailleurs, il me faut conclure en rappelant que Pétrus Borel a perdu sur un deuxième plan, en devenant, à posteriori, une victime expiatoire toute désignée au triomphe de ce que Pierre Bourdieu appelle l'« esthétique pure³⁷ ». En effet, réévaluer sa dissidence politique ne peut s'envisager sans tenir compte de son antithèse, contemporaine et historiquement triomphante : celle de l'art pour l'art, celle de l'art dégagé mise de l'avant par le moins républicain des membres du Petit Cénacle, Théophile Gautier, pourtant son semblable, son frère...

Ceux qui s'intéressent à l'œuvre du Lycanthrope citent généralement cette déclaration de Baudelaire : « Sans Pétrus Borel, il y aurait une lacune dans le Romantisme³⁸ », sans toutefois chercher à spécifier quelle aurait été la nature de cette lacune. Baudelaire suggérerait pourtant une réponse deux lignes plus bas : sans Borel, nous n'aurions eu aucune expression mémorable du « républi-

35. Mario PRAZ, *op. cit.*, p. 127.

36. André BRETON, « Pétrus Borel », dans *Œuvres complètes*, p. 452.

37. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, p. 465.

38. Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 523.

LE RÉPUBLICANISME LYCANTHROPE DE PÉTRUS BOREL

canisme misanthropique » des romantiques de la deuxième vague. Au cours des années 1840, le républicanisme étant devenu une option non seulement viable, mais encore populaire et pour tout dire à la mode, il se révélera optimiste de nature. Or celui de Borel était résolument pessimiste. Par son engagement hors saison, Borel s'impose d'autre part comme le revers de la médaille Gautier, ou si l'on préfère le revers de la médaille Baudelaire. Aussi faut-il le lire pour mieux saisir les forces des champs littéraire et politique au cours des années 1830, c'est-à-dire pour mieux comprendre la stratégie qui mène à la défaite. Et, partant, pour mieux comprendre le romantisme, une certaine dose de ratage étant constitutive de son ethos. On ne peut imaginer Prométhée heureux, ni Robespierre. Pétrus Borel non plus.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1980), *Œuvres complètes*, édition de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont. (Coll. « Bouquins ».)
- BOREL, Pétrus ([1831] 1967), *Rhapsodies*, Genève, Slatkine Reprints.
- BOREL, Pétrus ([1839] 1999), *Madame Putiphar*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Phébus.
- BOREL, Pétrus ([1833] 2002), *Champavert. Contes immoraux*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Phébus.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- BRETON, André (1988), « Pétrus Borel », dans *Œuvres complètes*, t. I, édition de Marguerite Bonnet, Philippe Bernier et Étienne Alain Hubert, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BROMBERT, Victor (1975), *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti.
- CLARETIE, Jules (1865), *Pétrus Borel le lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance*, Paris, René Pincebourde. (Coll. « Bibliothèque originale ».)
- DUMAS, Alexandre ([1838] 2002), *Pauline*, édition d'Anne-Marie Callet-Bianco, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Classique ».)
- HUGO, Victor (1972), *Choses vues. 1847-1848*, édition de Hubert Juin, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- HUGO, Victor ([1856] 1985), *Les contemplations*, édition de Sheila Gaudon, Paris, Robert Laffont. (Coll. « Bouquins ».)
- HUGO, Victor (1985), *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830*, dans *Œuvres complètes*, vol. *Critique*, Paris, Robert-Laffont, p. 560-563. (Coll. « Bouquins ».)
- MARIE, Aristide ([1922] 1967), *Pétrus Borel, le Lycanthrope. Sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints.
- POMPILI, Bruno (1979), « Il Segno del Licantropo », dans Pierre BOREL, *Opera polemica*, Bari, Adriatica Editrice.

LE RÉPUBLICANISME LYCANTHROPE DE PÉTRUS BOREL

- PRAZ, Mario ([1948] 1996), *La Carne, la morte et il Diavolo nella letteratura romantica*, Florence, Sansoni Editore.
- PRÉVOST, Maxime (2001), « Pénombre historique (Ann Radcliffe) et noirceur sociale (Eugène Sue, Paul Féval). Le mystère des *Mystères* », *Discours social/Social Discourse*, nouvelle série, vol. 3, p. 11-30.
- PRÉVOST, Maxime (2002), *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- STARKIE, Enid [s.d.], *Pétras Borel the Lycanthrope. His Life and Times*, Londres, Faber and Faber.
- STEINMETZ, Jean-Luc (2002), *Pétras Borel. Vocation : poète maudit*, Paris, Fayard.
- WINOCK, Michel (2001), *Les voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil.

PRÉCURSEURS ET ATTARDÉS

D'UNE MARGE À L'AUTRE.
NODIER IMITATEUR-ÉMULATEUR DE DELMOTTE

Lieven D'hulst

Katholieke Universiteit Leuven

PRÉAMBULES THÉORIQUES

À l'époque romantique, la « marge » littéraire est un des lieux qui font « apparaître, grâce à d'habiles déconstructions, le caractère aléatoire des solutions qu'elle [la culture dominante] pose comme universelles¹ ». Mais à quel point cette notion recouvre-t-elle des dimensions sociales, idéologiques ou géographiques ? Parmi les termes littéraires que nous avons pris l'habitude d'utiliser en des sens métaphoriques et symboliques, ceux qui relèvent de la catégorie spatiale (marge, périphérie, province, satellite, espace décentré, etc.) sont des plus insidieux : ils migrent d'une discipline à l'autre, emportant des bribes de sens recombinaisons avec celles qui proviennent de leur nouvel environnement, mais selon des dosages toujours impalpables, au point de dissuader des essais de synthèses théoriques ou historiques².

1. Max MILNER, « En marge », p. 4.

2. Voir Lieven D'HULST, « Quel(s) centre(s) et quelle(s) périphérie(s) ? ».

Aux interférences transdisciplinaires s'ajoutent des interférences transhistoriques, surtout lorsque le métalangage du chercheur a tendance à reprendre celui de l'époque, voire à le reprendre à son compte³.

Enfin, le terme de « marge », quelle que soit sa signification, appelle spontanément des termes corrélats, tels que « centre ». Pareil couplage nous incite à étudier, non la marge ou le centre en tant que tels, mais les types et les degrés de relations qu'ils nouent : mimétiques ou adversatives, intenses ou réduites, etc.⁴. Au début des années 1830, en l'occurrence, la constitution du nouveau centre littéraire autour de Victor Hugo engendre une marge de type adversatif, où s'épanouissent des formes et des genres de la prose mineure (le conte, la nouvelle, le récit de voyage, le feuilleton, etc.).

À noter qu'à la même époque, le couplage centre-marge possède également un fort coefficient géographique, les relations hiérarchiques croisant fréquemment des représentations de relations spatiales, aussi bien à l'intérieur du système français, où se profilent des oppositions Nord-Sud⁵, des oppositions Paris-province, voire Paris-Paris⁶, qu'en dehors des frontières nationales, où les littératures européennes émergentes cherchent à fonder leur légitimité, souvent en référence et en opposition au centre hexagonal.

La projection de ce principe sur un système belge à la fois proche et inconstitué aiguise encore les fantasmes mimétiques : celui d'une quête inlassable du « grand auteur », puissance tutélaire nantie d'une mission libératrice ; celui d'une marge aimantée par la marge française au point de se fondre en elle, afin de mieux

3. Rappelons que ce procédé est souvent accrédité au sein de disciplines comme les études culturelles ou les études postcoloniales, souvent redevables aux processus de symbolisation métaphorique ou métonymique qu'elles observent dans les œuvres littéraires.

4. Sur la théorie des systèmes, voir Itamar EVEN-ZOHAR, « Polysystem theory ».

5. Voir Lieven D'HULST, « Le Sud dans la littérature française ou la notion de périphérie en littérature (1800-1830) ».

6. Voir Jean-Luc STEINMETZ, « Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême) ».

éprouver les besoins de la distinction. Le contraste entre ces deux positions présente un intérêt théorique qui dépasse notre propos⁷. Il s'agira plutôt de rendre compte d'une curieuse occurrence d'échanges interlittéraires entre des marges française et belge au début des années 1830.

DE LA PROSE MINEURE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

L'on sait que la jeune nation belge est littérairement désunie dès sa naissance : ses velléités littéraires subissent aussi bien l'ascendant symbolique que la concurrence directe de sa grande voisine, concurrence encore accentuée par la contrefaçon belge ; ses productions de langue française sont malaisément articulées avec celles de langue flamande ; enfin, elle ne parvient guère à agencer les fonctions didactiques, idéologiques et esthétiques de sa littérature et, corrélativement, à fixer la nature des rapports entre celle-ci et le discours social au sens large. Aussi ne doit-il étonner personne que la Belgique de 1830 ait laissé des œuvres proprement « indécidables » au plan littéraire.

L'étude des échanges franco-belges au XIX^e siècle s'en tient globalement à souligner l'existence d'un mimétisme à sens unique (le soleil français éclaire la lune belge), d'où aura peine à émerger, comme d'une gangue, une littérature nationale douée d'autonomie et d'originalité. En vérité, il serait abusif de cantonner les zones et les niveaux de la littérature en Belgique dans l'imaginaire étriqué de l'imitation. En premier lieu, la structure complexe et hiérarchisée des lettres françaises prédispose inégalement aux échanges interlittéraires, le centre parisien paraissant hors d'atteinte, malgré la fréquentation quelquefois assidue des salons littéraires par des poètes belges (tel André Van Hasselt, grand admirateur de Victor Hugo). Ensuite, ce centre, représenté aux alentours de 1830 par un petit nombre d'auteurs, doit s'arc-bouter à une marge endogène, provinciale et parisienne, mais également institutionnelle et

7. Voir Itamar EVEN-ZOHAR, « Interference in dependant literary polysystems ».

idéologique, ces différentes formes pouvant concourir selon des proportions variables. En contrepartie, s'agissant des genres narratifs mineurs, on observe que les deux marges, française et belge, nouent des liens interlittéraires plus étroits : ainsi, les récits parodiques du Liégeois Joseph Grandgagnage⁸, tout en s'attaquant à la prose facétieuse et « facile » de Janin, de Nodier ou de Gautier, tirent à soi leurs paradoxes et alimentent ainsi, fût-ce de manière indirecte, la veine française de l'anti-roman ; il est moins sûr, certes, qu'ils aient pu inspirer la prose française contemporaine.

En publiant en 1835 son *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe*, le Montois Henri Delmotte a bien saisi tout l'intérêt que pouvaient susciter des rapports de « cousinage » entre deux marges de type adversatif : ils permettaient une dérobage au stigmate unilatéral du mimétisme belge, tout en affermissant les aspirations littéraires de la marge à l'endroit du centre national. Delmotte est un disciple de Nodier⁹, non seulement du Nodier des *Questions de littérature légale* (1828) qui subordonne les aspects juridiques du texte mimétique à une réflexion sur les rapports complexes entre stéréotypes et création¹⁰, mais également de l'inventeur et principal représentant du « livre excentrique » au début du XIX^e siècle, c'est-à-dire, selon la définition qu'il en donnait la même année 1835, d'un « livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style,

8. Voir Lieven D'HULST, « “Tapons un peu nos amis à tort et à travers” : parodie et satire dans les *Voyages et aventures de M. Alfred Nicolas au Royaume de Belgique* (1835) de Justin*** ».

9. Aujourd'hui oublié, Delmotte incarna bien de son temps le stéréotype du Wallon naturellement facétieux. Président de la Société des bibliophiles de Mons, où Nodier fut lui-même élu membre, Delmotte a laissé des *Œuvres facétieuses* (1841, posthume), ainsi que des *Scènes populaires montoises, calligraphiées par Anatole-Oscar Prud'homme, neveu de l'illustre Joseph Prud'homme* (1834), basées sur le canevas des *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830) d'Henry Monnier, inventeur du personnage de Joseph Prudhomme, le type bourgeois de 1830. Voir Frédéric de REIFFENBERG, « Notice sur M. Delmotte ».

10. Voir Jean-François JEANDILLOU, « Le Tribunal des Lettres : Nodier et *Les questions de littérature légale* ».

et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant¹¹ ». Or, Nodier est un auteur parfaitement ambivalent et donc inclassable : chef de file et contestataire, il est le parangon d'une marge dynamique et ambitieuse. S'y référer relève pour Delmotte d'une stratégie de la diversion, sinon de la consécration. En quoi l'effort du Montois dépasse celui de Grandgagnage¹² : il conduit à un véritable dialogue franco-belge.

DE NODIER À DELMOTTE

Tant le récit de Delmotte que celui de Grandgagnage rentrent vaille que vaille dans le genre du récit de voyage. Leur choix est sans doute déterminé par le succès contemporain de ce dernier ; parallèlement, il occasionne une réflexion approfondie sur les frontières du « littéraire », le récit devenant une sorte de laboratoire des rapports du descriptif et du narratif, mais également un lieu de rencontre et de métissage du littéraire et du discours social au sens large. Pareils procédés investissent non seulement le voyage pittoresque selon Dumas, Gautier, de Maistre, Karr et tant d'autres, mais aussi un faisceau de variantes génériques¹³.

Par-delà les contreparties discursives moyennant lesquelles le récit de voyage souligne son caractère hétérodoxe, il convient de relever des subversions de conventions plus élémentaires de la communication littéraire – c'est-à-dire le langage et l'écriture. Ces subversions sont le fait d'écrivains solitaires et atypiques, et, corrélativement, de textes sans origine ou suite apparente. On citera en particulier l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*

11. Cité dans Daniel SANGSUE, *Le récit excentrique*, p. 41.

12. À la différence de Grandgagnage, Delmotte ne s'en prend pas au modèle français de la « littérature facile », même si les deux exploitent, et le premier de manière en quelque sorte sursaturée, les poncifs du genre. À noter d'ailleurs que ces deux voies sont, de par leurs contrastes, révélatrices de l'absence d'un véritable « programme » littéraire de la marge belge.

13. Voir Friedrich WOLFZETTEL, *Ce désir de vagabondage cosmopolite*.

(1830) de Nodier, sorte de « centre d'enjeux divers¹⁴ », à la fois discursifs, typographiques et visuels, annonceurs d'un nouveau modèle du livre. Et cependant, ce « hapax » littéraire, chef-d'œuvre de virtualités inédites, modulées sur la trame de voyages projetés et avortés, se réclame d'une tradition séculaire (Cervantes, Diderot, Sterne...) en même temps qu'il a servi de modèle à des voyages également fictionnels, de Balzac par exemple¹⁵ et de Delmotte, en l'occurrence, même si le *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe* évoque aussi, par son titre, les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1846) de Nodier, le baron Taylor et A. de Cailleux. Il semble bien que Delmotte ait cherché à se rapprocher du modèle plus complexe de l'*Histoire du roi de Bohême*¹⁶.

Rappelons brièvement le sort éditorial du récit de Delmotte. C'est en 1835 que le *Voyage pittoresque* paraît à Mons, sous la forme d'une plaquette affublée d'un pseudonyme fantaisiste. La plaquette est envoyée à Nodier, ce dernier accusant réception de l'envoi, le 1^{er} décembre de la même année¹⁷. C'est le début d'un échange épistolaire. Ainsi, dans une lettre datée du 13 janvier 1836, Delmotte revient sur son texte, le qualifiant, non sans fausse candeur, d'« essai, dans un genre de facétie dont je n'ai jamais rencontré d'autre exemple¹⁸ ».

14. Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, p. 126.

15. Voir notamment son « Voyage de Paris à Java fait suivant la méthode enseignée par M. Ch. Nodier en son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, au chapitre où il est traité par lui des divers moyens de transport en usage chez quelques auteurs anciens et modernes ».

16. La réédition posthume du *Voyage* dans les *Œuvres facétieuses* (1841) comporte de nombreuses illustrations qui rappellent bien certaines des « associations créatrices » (Anne-Marie CHRISTIN, *op. cit.*, p. 130) recherchées par l'auteur de l'*Histoire du roi de Bohême*.

17. Lettre publiée par Jacques-Rémi DAHAN, « Courrier des lecteurs », p. 156. Il faut préciser que, plusieurs mois auparavant, Nodier avait effectué en Belgique « un voyage d'agrément qui se mua en une épuisante tournée triomphale » (*ibid.*).

18. Jacques-Rémi DAHAN, « Compte rendu des *Contes satiriques* de Nodier », p. 1476.

Peu après, le 28 février 1836, le *Voyage* reparait, avec force changements et revêtu cette fois-ci de la signature de Nodier, dans *La Revue de Paris*, c'est-à-dire la première revue de littérature française, au demeurant contrefaite en Belgique. Outre qu'en reprenant le pseudonyme de l'auteur dans le titre et qu'en fournissant plusieurs allusions dans le texte même Nodier suggère assez qu'il commet une recension et non un plagiat¹⁹, il est sûrement conscient du prestige dont il rehausse le récit de Delmotte²⁰. Ce que confirme une réédition belge signée Nodier, dans *Le Messager de Gand*, les 5 et 7 mars 1836, et surtout les *Œuvres facétieuses* de Delmotte, qui font suivre la plaquette d'un « Article de Ch. Nodier sur le *Voyage pittoresque* »²¹, tout en insérant dans le texte des illustrations qui rappellent, en plus des procédés de typographie, *l'Histoire du roi de Bohême*²².

19. Notion à interpréter très soupagement à l'époque, surtout en relation avec la prose mineure et avec la pensée de Nodier. S'ajoute bien entendu, comme le rappelle J.-R. DAHAN (*art. cit.*), que le texte de Delmotte avait paru sous un pseudonyme : pour Nodier, c'est l'occasion de prolonger le « dialogue » imitatif-émulatif entamé par ses propres contes et surtout par la fameuse lignée littéraire dans laquelle s'était inscrite *l'Histoire du roi de Bohême*.

20. Ainsi que l'indique tel passage du début : « J'étais tout prêt à me noyer de désespoir dans un fatras de brochures narcotiques et absorbantes, quand ma main s'est retenue par hasard (ou par cet instinct merveilleux de conservation qui ne manque jamais à l'homme) aux *Voyages de Kaout't'Chouk*, savant étranger, dont le nom traduit sensiblement l'origine » (Charles NODIER, « Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe, par Tridace Nafé Théobrome de Kaout t'chouk, etc. », éd. P.-G. Castex des *Contes*, p. 450).

21. Henri DELMOTTE, *Œuvres facétieuses*, p. 35-47.

22. Voir aussi p. XIII des *Œuvres facétieuses*. « Cette plaisanterie, pleine de sens, de raison et de gaîté, a inspiré à M. Ch. Nodier un de ces articles charmants dont lui seul a le secret, et où le génie de Rabelais et d'Horace est uni à toute l'élégance moderne. [...] Des amis de Delmotte s'étaient proposé de réimprimer cet article, afin qu'il pût être joint à la première édition du *Voyage pittoresque*. » Cette note provient, selon Marie-Christine POLLET, de la *Notice biographique et littéraire sur H. Delmotte* publiée par la Société des bibliophiles belges en 1836 (« Courrier des lecteurs », p. 158).

Parallèlement, le texte signé Nodier a également fait l'objet d'une réédition en France, dans les *Œuvres complètes* (t. XI : *Contes en prose et en vers*) parues chez Renduel en novembre 1836. Les éditeurs successifs des *Contes* de Nodier, eux, ont rangé le *Voyage* dans un « cycle du dériseur sensé » (édition de P.-G. Castex, 1961) ou parmi des « contes satiriques » (édition de C. Marcandier-Colard, 2001), aux côtés d'« Hurlubleu », de « Léviathan le Long » et de « Zérothoctro-Schah ».

Bien entendu, ces questions éditoriales nous intéressent avant tout du point de vue des relations interlittéraires et, plus précisément, en tant qu'indices des fonctions systémiques attribuées aux échanges comme tels : que signifie ce subtil va-et-vient entre Nodier et Delmotte ?

LE VOYAGE SELON KAOUT'T'CHOUK

Nous ne détaillerons pas, après plusieurs autres²³, les sinuosités narratives et autres de cette « blquette », à la fois parodie du récit de voyage et satire de la société contemporaine²⁴. Voici les principales articulations du récit : le 31 février 1831, une corvette nommée *La Calembredaine* lève l'ancre à Saint-Malo ; le gentilhomme breton Kaout't'Chouk, auteur présumé et narrateur, est le principal membre de l'équipage. Première escale à Madère, où l'on assiste à la production du vin éponyme. Seconde escale aux îles des Canaries : c'est l'occasion d'un long développement « scientifique » sur le serin des Canaries, suivi du récit de la rencontre, au sommet du pic de Ténérife, d'un « nègre américain, opulent et industriel », inventeur d'un procédé qui consiste à transformer la neige en sel marin. Arrêt aux îles du cap Vert, avec visite d'un musée de curiosités, ensuite passage de l'Équateur, où l'équipage cherche en vain la « ligne qui partage l'univers en deux hémisphères ».

23. Voir, entre autres, Raymond TROUSSON, « Charles Nodier et le voyage philosophique ».

24. Sur ces distinctions, voir Lieven D'HULST, « “Tapons un peu nos amis à tort et à travers” : parodie et satire dans les *Voyages et aventures de M. Alfred Nicolas au royaume de Belgique* (1835) de Justin*** ».

Les voyageurs longent l'île de Sainte-Hélène, puis l'île Bourbon et les îles Caroline après le passage du cap de la Bonne-Espérance. Nouvelle escale : la Polynésie, où ils découvrent une île qui ne figure sur aucune carte et qu'ils baptisent île de la Civilisation ; description de locomotives rapides à propulsion électrique destinées à remplacer la lenteur des trains à vapeur, d'un régime constitutionnel qui a remplacé le roi par une marionnette de bois et de diverses inventions médicales. Le texte tourne court à cet endroit.

On peut maintenant retracer quelques-unes des caractéristiques saillantes de la structure parodique du récit :

- présentation du livre comme un objet unique, dérobé à l'emprise de l'industrie du livre²⁵ ;
- négation de sa valeur marchande²⁶ : « cet ouvrage ne se vend pas » ;
- brouillage des indices paratextuels d'usage : titrologique, auctorial et éditorial, permettant l'identification du livre²⁷ ;
- brouillage des principaux repères discursifs : narratifs, scientifiques et historiques²⁸ ;

25. « L'Imprimeur n'ayant pu tirer 2 exemplaires sur la même feuille de papier, et conséquemment chacun des exemplaires étant *unique*, aucun d'eux n'a été numéroté » (Henri DELMOTTE, *Voyage pittoresque et industriel...*, page de garde).

26. Manœuvre auto-parodique devant l'insuccès prévisible des livres excentriques (à plus forte raison en Belgique) : « Non compétitif sur le marché littéraire, incapable de s'y imposer, il [l'écrivain] en est réduit à singulariser ses livres à outrance afin d'attirer l'attention du lecteur potentiel » (Daniel SANGSUE, « Vous avez dit excentrique ? », p. 52).

27. Voir la page de titre : « *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe, par Tridace Nafé Théobrome de Kaout t'chouk, gentilhomme breton, sous-aide à l'établissement des clysopompes, etc.* Au Meschacébé, chez Ylered-Sioyoh, Yorcks-Streed, 10, MDCCCXXXV. (Imprimé par le moyen de la presse à vapeur) » (Henri DELMOTTE, *op. cit.*).

28. « L'importance de cette découverte pour l'archéologie et l'histoire de la politique et du commerce des anciens peuples de l'Italie est incalculable, car elle démontre évidemment que Rome, la maîtresse du monde

- parodie du topos classique du manuscrit trouvé dans une bouteille²⁹ ;
- sursaturation autoréférentielle et parodique du texte, sur les plans verbal et littéraire, au moyen de jeux de mots³⁰, de jeux sur les registres de la langue³¹, d'allusions génériques³² ;
- raisonnements pseudo-logiques³³ ;
- mise en scène parodique d'un plurilinguisme fantaisiste à portée exotique³⁴.

entier, payait cependant tribut aux fabriques de Dijon, pour sa moutarde, et aux manufactures d'Anvers, pour son noir, bien longtemps avant que les Phocéens vissent s'établir à Marseille » (*ibid.*, p. xv-xvi).

29. « Ici ce journal si intéressant est interrompu brusquement. Il a été trouvé soigneusement bouché dans une bouteille, en Perse, à la hauteur de l'Himalaya, ce qui fait craindre que la *Calembredaine* n'ait péri, et que l'infortuné *Kaout't'Chouk* n'ait partagé son malheureux sort » (*ibid.*, p. xxx).

30. Ainsi le passage suivant du début : « [...] en un instant nous doublâmes le cap Finistère, endroit où commence la fin du monde, ainsi que l'indique son nom (*Finis terrae*), et bientôt nous atteignîmes l'île de Madère. Nous y fîmes de l'eau, et les naturels exotiques de cette île étant en ce moment occupés de faire le Madère sec, nous crûmes devoir assister à cette opération inconnue [...] » (*ibid.*, p. v-vi).

31. « *Paludanus*, en français *du marais, du vivier*, Épirote de naissance, était le chef des tribus numides qui firent irruption des Marais Pontins pour venir fonder Marseille. Lorsqu'on creusait les endroits où l'on devait jeter les fondements de cette ville, il s'écria, pour encourager les travailleurs : "*Quel fossé, hein !*". Sa tribu, en commémoration de ce mot si heureux, en prit la dénomination de tribu des Phocéens, sous laquelle elle est encore désignée de nos jours » (*ibid.*, p. xvi).

32. « Nous levâmes l'ancre avec les mouffles, et prîmes le large le long d'un détroit dont j'ai oublié de noter le nom sur mon journal » (*ibid.*, p. vi).

33. « Le système constitutionnel est le mode de gouvernement adopté par les insulaires de la *Civilisation*. Voici comment ils en ont fait l'application : un roi n'est rien, disent-ils, puisqu'il n'est pas responsable ; mais cependant comme c'est lui qui gouverne, il en faut un, car sans lui il n'existerait pas de gouvernement » (*ibid.*, p. xxv).

34. « En voici le texte [d'une épitaphe] : *Emêm-ïom / Regnam em rap rinif úd ia`j / Rerové à neir sulp tnaya`n / Emêrtxe mïaf am ed emitciv. /*

L'ensemble de ces procédés doit prouver, au-delà même de leurs fonctions parodiques et satiriques obviés, la maîtrise par Delmotte d'un modèle qui gère un éventail de formes discursives littéraires et non littéraires. On peut y lire le signe d'un désir d'adoption par une marge française qui associe excentricité et originalité. Mais on notera aussi la prise de conscience d'une insécurité verbale et littéraire. C'est en ce sens, croyons-nous, qu'il faut comprendre l'importance attachée en Belgique même à la démarche imitative-émulative de Nodier : elle fournit une légitimation de cette prose, tout en confirmant, par les changements apportés au texte de Delmotte, les effets de la domination littéraire et culturelle exercée par la culture française que Nodier continue de représenter. Cette curieuse ambivalence est au plus haut point révélatrice de la situation de la prose belge.

Cette ambivalence était déjà inscrite dans le texte de Delmotte, « français » par certaines de ses références (origine bretonne de l'auteur, allusions à la France) et « belge » par d'autres (Cockerill, Seraing, Anvers, etc.). Cette double appartenance prédispose à une double lecture, qui peut également s'appuyer sur d'abondantes références à l'Europe ou à tel autre lieu servant indifféremment de modèle hyperonymique et donc métaphorique de la France et de la Belgique, devenant de la sorte un observatoire utile pour le satiriste soucieux de respecter au mieux les conventions du genre. Ainsi peut-on lire : « Qu'on ne se figure pas, dans notre Europe décrépite et caduque, que l'éloquence soit bannie de ces chambres muettes »³⁵.

La situation ambivalente du texte bénéficie, en second lieu, de la confrontation avec celui de Nodier : à cette confrontation invitaient les rééditions, permettant plus précisément de montrer en quoi résidaient la différence et donc la spécificité de la parodie

J'en essayé la traduction libre que voici, attendu que personne de l'équipage ne connaissait non plus que moi la langue de ces sauvages si peu civilisés : *Victime de ma faim extrême, / N'ayant plus rien à dévorer / J'ai dû finir par me manger / Moi-même* » (p. xxii).

35. *Ibid.*, p. xxvi.

satirique belge. Il nous mènerait trop loin de répertorier toutes les modifications apportées au texte³⁶. Voici quelques exemples : abrègement ou condensation de digressions techniques, suppression de références belges (Seraing, Cockerill, le narrateur devient un « jeune Chinois »), suppression de détails descriptifs sans doute considérés comme de mauvais goût, de calembours transparents, etc. D'autre part, Nodier reprend textuellement des passages entiers, les amplifie quelquefois, en les assortissant de commentaires élogieux à l'endroit du livre (« charmant livret exotique », « perfection de son exécution typographique »), du récit (« on ne le raconterait pas mieux à Paris »), du narrateur (« Kaout't'Chouk remarque fort spirituellement »), etc.

En résumé, il y a tout lieu de croire que Nodier, découvrant un air de famille, ait souhaité prolonger une manière qui faisait des petits³⁷, tout en ramenant le texte de Delmotte à un format jugé plus « canonique ». Les enjeux de cette réécriture ne se laissent dès lors pas réduire aux termes d'un plagiat, malgré l'intérêt, nous l'avons dit, que cette forme recouvre au point de vue littéraire³⁸.

POUR CONCLURE

Les textes de Nodier et de Delmotte investissent une série de matrices discursives issues de genres appartenant à une même nébuleuse (récit de voyage, anti-roman, parodie, facétie, etc.) et transformées en vecteurs d'une polyphonie littéraire et visuelle à

36. On peut se reporter au descriptif fourni par Raymond TROUSSON, *art. cit.*, p. 203-207.

37. Raymond TROUSSON remarque à juste titre que Nodier cherche à rattacher le récit de Delmotte aux siens : « Nodier [...] transforme le gentilhomme breton de Delmotte en un jeune Chinois venu à Paris “pour y apprendre la perfectibilité”, allusion qui, dans l'esprit du lecteur, rattachait automatiquement le *Voyage à Hurlubleu* et à *Léviathan le Long*, le présentait, sinon comme une suite, du moins comme un complément, fondé sur la même problématique » (*ibid.*, p. 209).

38. Voir la mise au point déjà citée par Jean-Rémi DAHAN, *op. cit.* Bien entendu, d'un point de vue français, on conviendra sans peine que Nodier ne pouvait tirer aucune gloire de l'emprunt qu'il faisait à un auteur belge.

portée adversative : ils permettent de surdéterminer la « marge » de la littérature, d'où il leur est loisible de fustiger, par la parodie et la satire, telles conventions littéraires et sociales contemporaines.

D'une part, Delmotte rejoint Nodier dans son refus du discours d'autorité qui l'emporte aussi bien en littérature que dans les autres champs du savoir : il s'agit de tailler en pièces les croyances illusoire au progrès et à la perfectibilité de l'homme, ainsi que les stéréotypes de la vraisemblance narrative et fictionnelle colportés par la prose romanesque contemporaine. En même temps, en se moquant des procédés mis en scène, les deux « dériseurs sensés » mettent à l'épreuve les compétences du lecteur et l'invitent à accréditer, par le rire, les subversions auctoriales.

D'autre part, Delmotte recontextualise les procédés mis en œuvre, en les détachant partiellement du contexte d'origine, au sein duquel avait pris sens la trajectoire singulière d'un Nodier désenchanté par la société et la littérature de son temps³⁹ et en les intégrant à une posture critique à l'endroit des propres conquêtes nationales (techniques, en particulier). On peut gager que l'accueil belge ait été peu sensible à leur valeur critique, au moment même où la littérature se trouve vigoureusement enrôlée sous la bannière nationale. En cela, l'allégeance envers Nodier doit moins être comprise comme un simple exercice de mimétisme belge que comme l'indice d'une stratégie littéraire : il s'agissait de cautionner en Belgique même la valeur hétérodoxe d'un modèle discursif ayant pour fin d'alimenter les tensions et les échanges entre un centre et une périphérie qui s'ignoraient encore. Bref, à contribuer à l'établissement d'un système littéraire.

D'où l'oubli injustifié de ce texte, l'histoire littéraire ayant longtemps fait cortège à des sources qu'elle n'a véritablement reconnues qu'à la suite de leur consécration par la France, c'est-à-dire à partir de la fin du siècle. On a tout lieu de croire que certaines des pierres rejetées jadis mériteraient aujourd'hui de retrouver leur fonction de pierre angulaire.

39. Voir Paul BÉNICHOU, *L'école du désenchantement*.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, Honoré de ([1832] 1996), « Voyage de Paris à Java fait suivant la méthode enseignée par M. Ch. Nodier en son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, au chapitre où il est traité par lui des divers moyens de transport en usage chez quelques auteurs anciens et modernes », dans *Œuvres diverses, II*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, p. 1141-1171. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BÉNICHOU, Paul (1992), *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- CHRISTIN, Anne-Marie (1995), *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DAHAN, Jacques-Rémi (2000), « Courrier des lecteurs », *Histoires littéraires*, n° 2.
- DAHAN, Jacques-Rémi (2001), « Compte rendu des *Contes satiriques* de Nodier, éd. de Christiane Marcandier-Colard », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5 (septembre-octobre), p. 1474-1476.
- [DELMOTTE, Henri] (1835), *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe, par Tridace Nafé Théobrome de Kaout't'Chouk, gentilhomme breton, sous-aide à l'établissement des clyso pompes, etc.*, Au Meschacébé [Mons], chez Ylered-Sioyoh [Hoyois-Derely].
- DELMOTTE, Henri (1841), *Œuvres facétieuses*, Mons, Hoyois.
- D'HULST, Lieven (1984), « Le Sud dans la littérature française ou la notion de périphérie en littérature (1800-1830) », dans *Actes du xv^e Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée*, t. II, Montpellier, p. 447-458.
- D'HULST, Lieven (2002), « “Tapons un peu nos amis à tort et à travers” : parodie et satire dans les *Voyages et aventures de M. Alfred Nicolas au royaume de Belgique* (1835) de Justin*** », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 43 (automne), p. 77-98.

- D'HULST, Lieven (2003), « Quel(s) centre(s) et quelle(s) périphérie(s) ? », dans Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (dir.), *Les études littéraires francophones. État des lieux*, Lille, UL3.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), « Interference in dependant literary polysystems », *Polysystem Studies* (= *Poetics Today*, 11 : 1), p. 79-83.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997), « Polysystem Theory », [En ligne], [<http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/ps-th-r.htm>] (30 novembre 2002).
- [GRANDGAGNAGE, Joseph] (1835), *Voyages et aventures de M. Alfred Nicolas au royaume de Belgique*, 2 volumes, Bruxelles, Leroux.
- JEANDILLOU, Jean-François (1999), « Le Tribunal des Lettres : Nodier et *Les questions de littérature légale* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, p. 57-74.
- MILNER, Max (1988), « En marge », *Romantisme*, n° 59, p. 3-4.
- NODIER, Charles (1836), « Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe, par Tridace Nafé Théobrome de Kaout t'chouk, etc. », *Revue de Paris*, 28 février, p. 193-205.
- NODIER, Charles (1961), *Contes*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier.
- NODIER, Charles (2001), *Contes satiriques*, édition de Christine Marcandier-Colard, Jaigne, La chasse au snark.
- POLLET, Marie-Christine (2000), « Courrier des lecteurs », *Histoires littéraires*, n° 1, p. 158.
- POLLET, Marie-Christine (2000), « Un plagiat méconnu de Charles Nodier : le Voyage dans le Paraguay-Roux », *Histoires littéraires*, n° 1, p. 77-83.
- REIFFENBERG, Frédéric de (1837), « Notice sur M. Delmotte », *Annuaire de l'Académie royale des sciences et des belles-lettres de Bruxelles*, t. I, p. 74-81.
- SANGSUE, Daniel (1987), *Le récit excentrique*, Paris, José Corti.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- SANGSUE, Daniel (1988), « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme*, n° 59, p. 41-57.
- TROUSSON, Raymond (1993), « Charles Nodier et le voyage philosophique », *Francofonia : revista del Grupo Estudios de Francofonia*, t. II, p. 197-211.
- WOLFZETTEL, Friedrich (1986), *Ce désir de vagabondage cosmopolite : Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer.

CHARLES NODIER
« MAJORDOME DES ROMANTIQUES »
ET LE ROMAN FRÉNÉTIQUE

Anthony Glinoe

Université de Liège

Le romantisme français a longtemps procédé par phagocytose, absorbant dans son esthétique protéiforme non seulement une bonne part des romantismes anglais et allemand, mais aussi toutes sortes de tendances marginales de la littérature française de l'Empire et de la Restauration. Le roman frénétique, massivement présent dans les librairies durant toute la Restauration, figure en bonne place parmi ces victimes à double titre du romantisme, à la fois écartées de l'historiographie littéraire et délestées par le mouvement dominant de leur apport esthétique.

De surcroît, le roman frénétique a été largement desservi par son appellation, aujourd'hui encore entourée d'un flou définitionnel rédhibitoire : le « frénétique » désigna tantôt l'ensemble du roman gothique anglais¹, tantôt seulement ses plus médiocres productions², tantôt le romantisme marginal d'après 1830³, tantôt encore tout art mettant en scène la violence sous une forme

1. Voir Reginald W. HARTLAND, *Walter Scott et le roman « frénétique »*.

2. Voir Maurice LÉVY, *Le roman « gothique » anglais*.

3. Voir Jean-Luc STEINMETZ, *La France frénétique de 1830*.

outrancière et vulgaire dans le domaine français⁴. Dans un premier ordre d'acception, on le réduit à un avatar du roman noir, dans un second, on étire son champ d'application jusqu'à en éparpiller le sens. Mais paradoxalement, cette indécision initiale située au mieux la problématique du frénétique : genre aux contours mal dégrossis, les commentateurs y mirent tout ce qui pouvait convenir à leur démonstration ou tout ce qui s'accordait avec leur sujet d'étude. Le frénétique fut de toujours une manne où l'on puise à loisir. Je voudrais montrer ici quelle fut l'implication de Charles Nodier dans la constitution de cette identité diffuse et paradoxale.

PREMIÈRES CONTRIBUTIONS

Au cours de la Restauration, de nombreux écrivains français d'importance, affiliés esthétiquement ou non, se sont essayés au macabre et au terrifiant⁵ : le bibliophile Jacob, le jeune Balzac, Xavier Saintine, Hugo lui-même dans *Han d'Islande*, etc. Mais incontestablement, c'est Charles Nodier qui a ouvert la voie, en 1818. À l'heure où Maturin et Polidori redonnent vie à un roman gothique anglais passablement émoussé par vingt ans d'imitations d'Ann Radcliffe, et sont abondamment traduits et commentés à Paris, le *Jean Sbogar* de Nodier obtient un notable succès, notamment grâce au mélodrame éponyme monté la même année. À tort ou à raison, le roman fut reconnu par les contemporains comme le déclencheur d'un nouveau type de roman noir « à la française ». « De qui donc est ce roman qui fit une si grande sensation dans le public, dont on reproduisit de toutes parts les scènes sur nos théâtres », se demande ainsi le libraire Pigoreau à la sortie de la seconde édition de « cet ouvrage qui semble avoir donné naissance au

4. Voir *Grand Larousse universel*, t. 7.

5. Afin d'éviter les confusions mentionnées, le terme « frénétique » ne sera jamais entendu ici dans un sens thématique ou générique. Je renvoie pour ces questions à Max MILNER, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, t. 1, p. 249-281 et p. 314-343.

*Solitaire*⁶ ». Et en 1824, une parodie de *Han d'Islande* intitulée *Og* a encore pour dédicace : « à Jean Sbogar, et à ses successeurs le Vampire, le Solitaire, le Camisard, Han d'Islande, Le Renégat, Le Centenaire, Le Paria Français, Ipsiboé, Ourika, Le Damné, etc., etc., etc.⁷ ».

Avec *Jean Sbogar*, Nodier conquiert le titre d'instigateur d'un genre encore innommé mais aux multiples racines. Il ne s'arrête pas là. Dans les trois années qui suivent, s'il ne réitère pas l'aventure romanesque terrifiante, il s'attache, par des voies plus détournées et comme à couvert, à promouvoir en France le renouveau gothique venu d'outre-Manche. En 1820, il adapte pour le mélodrame, en collaboration avec Carmouche et Jouffroy, *The Vampire*. La même année, il joue de sa renommée pour patronner le *Lord Ruthwen ou les vampires* de Cyprien Bérard, piètre roman narrant la suite du conte de Polidori. En 1821, il donne avec le baron Taylor une traduction libre de la tragédie *Bertram ou le château de Saint-Aldobrand* de Maturin, l'auteur de *Melmoth*. Enfin, il publie anonymement dans les premières semaines de 1822 un recueil de contes, les *Infernaliana*, pleines de ces « histoires d'apparitions infernales et de pactes diaboliques sans autre dessein que celui de procurer à ses lecteurs le frisson d'épouvante qu'ils attendent⁸ », et qui, pour la plupart, ne sont que des centons des contes diaboliques et vampiriques de Dom Calmet.

Traduction, continuation, recueil de contes traditionnels, adaptation : Nodier aura usé de tous les procédés éditoriaux rentables pour précipiter l'introduction de cette littérature à Paris. Dès lors, par rapport à cet ensemble, la publication de *Smarra* dans les derniers mois de 1821 fait violemment contraste. L'œuvre est un

6. Nicolas-Alexandre FIGOREAU, *Petite bibliographie biographico-romancière*, p. 272. *Le Solitaire*, publié en 1821 par le vicomte d'Arincourt, connut un succès phénoménal, qui rendait jaloux le jeune Lucien de Rubempré à son arrivée à Paris. Abondamment imité et adapté, *Le Solitaire* devint le parangon de la production romanesque frénétique.

7. Cité par Marcel A. RUFF, « Maturin et les romantiques français », p. 404.

8. Max MILNER, *op. cit.*, p. 276.

monumental échec en librairie, tant que son éditeur Ponthieu finit par vendre l'unique édition au poids. Mais surtout *Smarra* n'a plus grand-chose de commun avec les travaux que Nodier s'était assignés depuis *Jean Sbogor* : bref récit de cauchemar ou « succession de songes bizarres dont la transition n'est souvent déterminée que par un mot⁹ », comme l'auteur l'écrit en préface, composé dans une étrange et complexe prose poétique, *Smarra* annonce le fantastique hoffmannien par l'intériorisation et l'intellectualisation du surnaturel. Certes, l'œuvre ne renonce nullement au climat d'horreur ni aux images terrifiantes – têtes détachées de leur corps mais encore « vivantes », sorcières, vampires, sacrifices d'enfants, écorchures en tous genres –, mais ces images sont exploitées pour leur puissance d'évocation et non plus pour soutenir l'attention du lecteur. *Smarra* est une œuvre limite, un *terminus*, qui rompt radicalement avec la production antérieure de Nodier. Comment expliquer un tel revirement, qui ne se démentira plus par la suite ? Pourquoi Nodier, qui ne renâcla jamais à se compromettre dans des œuvres de second ordre afin de s'assurer des rentrées, refusa-t-il désormais de profiter de la vogue qu'il avait lui-même grandement contribué à engendrer ? L'explication me semble à chercher du côté de la production critique de Nodier sur la question du romantisme noir autour de 1820.

LE SENS D'UNE PALINODIE

Comme l'a amplement étudié Raymond Setbon¹⁰, la conversion de Nodier au romantisme fut lente et progressive, allant de la franche hostilité sous l'Empire à un soutien timide, puis à une défense inconditionnelle dans les années 1820. Mais quelles que soient ses conclusions partisanses, les prémisses dont il se sert sont toujours d'ordre social plutôt qu'esthétique : « la littérature est l'expression de la société », avaient affirmé Mme de Staël et

9. Charles NODIER, « Préface » de *Smarra, ou les démons de la nuit*, p. 338.

10. Voir Raymond SETBON, *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*.

Bonald. Comme bien d'autres, Nodier s'approprie cette idée force devenue topos et y intègre le problème du renouveau romantique :

Le temps marche, l'expérience vieillit, les institutions s'accréditent, et leur influence véritable change la face de la littérature comme celle du monde. Toutes les sociétés sont comme ce vieillard de la mythologie qu'on ne rajeunissait que par lambeaux. Cependant un jour arrive et il reparait jeune, imposant, superbe, et n'ayant rien à envier aux générations passées¹¹.

La littérature romantique, considérée indistinctement, est pour lui le symptôme voire le moteur du rajeunissement inéluctable de la société, un Prométhée pénétré d'une énergie nouvelle. Ceci doit toutefois être nuancé. Quoique attiré par les expériences littéraires originales, Nodier n'en est pas moins un représentant de la pensée ultraroyaliste, dont le mot d'ordre se résume souvent à la dénonciation de la secousse révolutionnaire. À ce stade, sa conception du romantisme comme rupture avec l'ordre rationaliste ancien cohabite donc avec un autre topos critique, qui veut que les effusions de sang fictionnelles traduisent le traumatisme d'une société marquée par la guillotine révolutionnaire et qui ne comprend pas encore sa chance d'avoir retrouvé le pouvoir monarchique¹². Aussi Nodier se plaint-il que la littérature romantique soit « très appropriée à l'état moral de la société, aux besoins des générations blasées qui demandent des sensations à tout prix », et, pire encore, il voit dans le genre romantique « cette dernière ressource du cœur humain, fatigué des sentiments ordinaires¹³ ». C'est là, avec plus de bienveillance toutefois, le *leitmotiv* de la critique ultra, exprimée avec pathos par le *Drapeau blanc* : « le genre romantique est l'Olympe

11. Article de 1823 au *Propagateur*, cité par Raymond SETBON, *ibid.*, p. 180.

12. Sur la persistance du thème de l'exécution capitale dans le roman romantique, voir Christine MARCANDIER-COLARD, *Crimes de sang et scènes capitales*.

13. Charles NODIER, « "Le vampire", nouvelle traduite de l'anglais de lord Byron », dans *Mélanges de littérature et de critique*, t. 1, p. 411.

des brigands, des meurtriers, de tous les monstres¹⁴ ». Ou plus élégamment par le *Journal des débats* en 1821 :

Si l'on entend par « romantique » ce genre d'inventions et de style qui prétend surpasser tout ce qui a été fait dans les plus heureux siècles, en outrageant l'énergie et la simplicité, en substituant l'horrible au sublime et le bas au naturel, rien n'est à la fois moins heureux et moins neuf que cette tentative [...]. Sous ce point de vue, la création du genre romantique n'est donc qu'un nom assez heureux donné à la corruption du goût¹⁵.

Rien de bien neuf donc jusque-là dans la pensée de Nodier. Mais sa réflexion critique va subitement gagner en acuité et en ferveur à l'occasion d'un article à première vue anodin, consacré au *Petit Pierre* de Spiess et publié en 1821 dans les *Annales de la Littérature et des Arts*, revue ultra qui venait de fusionner avec le *Conservateur littéraire* des frères Hugo. C'est de ce moment que date sa prise de fonction comme rempart théorique du romantisme, qu'il ne cessera plus d'assumer tout en restant un homme de conciliation. C'est là aussi qu'il se sert pour la première fois du roman frénétique comme d'un alibi inespéré.

Face à la condamnation du romantisme comme littérature outrancière, contraire au bon goût, Nodier décide de prendre le problème à revers : « Il est absurde de supposer, écrit-il, qu'il y ait une guerre d'école à école entre les classiques et les romantiques ». Et il poursuit, sur un mode que reprendront Stendhal puis Hugo : « convenons que le romantique pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle, qui n'est ni celle des Grecs ni celle des Romains¹⁶ ».

14. 27 septembre 1821.

15. *Le Journal des débats* du 30 novembre 1821, cité par Alice M. KILLEN, *Le roman terrifiant*, p. 133.

16. Charles NODIER, « Critique littéraire : le "Petit Pierre", traduit de l'allemand, de SPIESS (à paraître chez l'Advocat, au Palais-Royal) », p. 77-78.

Identification des deux tendances à un même génie de l'esprit humain, refus de placer le débat au plan littéraire, en termes de luttes entre écoles, pour en faire le signe inéluctable d'une transformation sociétale : Nodier impose subtilement le romantisme comme l'évolution logique de la construction sociale, sa résultante historique irrévocable, dégagée de toute autre préoccupation esthétique ou morale. Il n'est ainsi pas question de distinguer sur le fond entre les partisans des deux écoles : ils appartiennent à des temps différents, c'est-à-dire que seuls les romantiques ne sont pas littérairement anachroniques.

En feignant de prendre le problème à revers, ou de plus haut, Nodier se débarrasse d'une première série de critiques, qui consistaient à renvoyer deux groupuscules dos à dos. Encore fallait-il se dégager de la conception communément admise d'un genre romantique véhiculant des images outrancières ou dépravées. Une agile pirouette valant mieux qu'un foisonnement de contre-exemples, le critique, pour mieux évacuer l'arbitraire des étiquettes, en invente une nouvelle :

Il faut donc chercher une cause à la vive opposition qui se manifeste contre le genre romantique, et il faut la chercher, selon moi, dans une méprise assez naturelle. On comprend généralement aujourd'hui [...] sous le nom de romantiques toutes les productions modernes qui ne sont pas classiques. Il faut avouer que cela composerait une détestable littérature, et je ne puis trop approuver, sous ce rapport, la généreuse indignation des partisans du classique. Mais il était juste de mettre à leur place les ouvrages et les hommes, et de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d'imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l'absence de certaines règles, ou l'oubli de certaines convenances ; et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu'au délire [...]. On doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui

*apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d'un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu'il est de l'honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation, ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur les mots ; car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique dont j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée... que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école frénétique*¹⁷.

La même année, dans la préface de sa traduction de *Bertram*, Nodier précise, si l'on peut dire, ce qu'il entend par ce domaine littéraire « où toutes les règles sont violées » :

*Le genre souvent ridicule et quelquefois révoltant qu'on appelle en France romantique, et pour lequel nous croyons n'avoir pas trouvé trop malheureusement l'épithète de frénétique, ne sera jamais un genre, puisqu'il suffit de sortir de tous les genres pour être classé dans celui-là*¹⁸.

On comprend à quel point il s'agit d'une définition en creux, regroupant tous les indésirables de la sphère romantique. Genre sans identité, école imaginaire, discréditée d'avance puisque son plus légitime représentant est son contempteur le plus véhément, le frénétique n'est plus qu'un négatif dégradé du romantisme, institué par la seule intuition de Nodier pour couper court aux assimilations indues. L'artifice est grossier mais inattaquable : en substituant le frénétique au romantique sans autre forme de procès, Nodier induit que les détracteurs du romantisme se sont trompés de cible et que lui-même, en s'affichant dorénavant romantique, ne peut pas être soupçonné de palinodie.

17. *Ibid.*, p. 81-83.

18. Charles NODIER, « Préface » à *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*, p. 70.

DES ROMANS « AU RABAIS »

En 1822, Nodier fait suivre son article sur *Petit Pierre* d'un second, qu'il publie dans la 31^e livraison des mêmes *Annales de la Littérature et des Arts*¹⁹. Alors que la critique initiale laissait entendre que l'honnête homme saurait naturellement séparer le bon grain de l'ivraie et juger s'il revenait à une œuvre d'être nommée frénétique ou romantique, le second article se penche sur la ligne de démarcation entre le genre honni et le genre rêvé. Nodier prend d'abord le soin de prémunir les grands modèles, Goethe et Byron, contre tout danger de contamination. « Je ne blâme absolument [...] ni l'homme de génie qui s'est joué de ce siècle en égarant *Manfred* à travers les glaces des Alpes, ou l'Enfant du châtelain sous les ombrages séducteurs du *Roi des Aulnes* ». Le génie excuse tout, même l'atteinte au bon goût. Il en vient alors aux écrivains du commun, Spiess et ses congénères. Pour ce qui les concerne, Nodier déplace vers un critère de qualité le premier jugement qui s'en prenait à la source d'inspiration dans la face sombre des sentiments humains, à la représentation d'un « monde fantastique, odieux, ridicule ». Et encore n'est-ce pas à la débilité de la prose, à l'articulation illogique du récit ou à la platitude des images que Nodier s'attaque, mais bien à l'usage des stéréotypes, des répétitions, à la reproduction désincarnée de recettes à vocation commerciale et à tous ces procédés qui seront reprochés au roman-feuilleton sous la monarchie de Juillet²⁰. Les productions « frénétiques » sont à réprouver non pour leur médiocrité intrinsèque, mais parce qu'elles se font médiocres afin de plaire au plus grand nombre et, en finale, parce qu'elles n'offrent qu'une version dégradée du romantisme noir dont Nodier voudrait pouvoir se revendiquer sans honte, sans crainte d'y laisser sa légitimité. L'ultime ressource du raisonnement de Nodier et sans doute le véritable sens de sa dénégation se trouvent là : au terme de deux

19. Voir Charles NODIER, « Critique littéraire : le "Petit Pierre", traduit de l'allemand, de SPIESS (à paraître chez l'Avocat, au Palais-Royal) », p. 181-182.

20. Voir Alfred NETTEMENT, *Études critiques sur le feuilleton-roman*.

sauts argumentatifs consécutifs – allant de l’inspiration à la qualité d’exécution et de cette qualité d’exécution au conditionnement de l’œuvre par son destinataire –, il trouve l’unique dénominateur commun aux productions dites frénétiques dans leur caractère « prépopulaire », dans leur soumission aux diktats du large public peu lettré des cabinets de lecture.

Au total, la croisade de Nodier, derrière la tentative de dédouanement personnel, a pour mission de détruire simultanément les deux termes de l’impossible équation qu’était cette « école frénétique » sortie du néant, et par là de prévenir deux dérives présentes du romantisme : d’un côté, ramener la « poésie du cauchemar » dans un art poétique qui innove sans choquer et, de l’autre, débarrasser les novateurs de la tentation du succès facile, où l’on se contente d’exprimer brutalement, sans finesse, une part de la pensée et de la sensibilité romantiques. Ce faisant, Nodier indique quel devra être l’un des jalons essentiels de la constitution du romantisme en école littéraire : pour lutter efficacement contre les potentats classiques, il faudra combattre sur leur terrain et jeter aux oubliettes de l’histoire littéraire toutes les productions indignes de participer à cette lutte symbolique. Les futurs romantiques, pour triompher, devront d’abord s’adresser à leurs pairs, avant d’éventuellement charmer la masse des lecteurs.

Une fois lancée et pourvue d’un contenu malléable, l’appellation incontrôlée « frénétique » eut une piteuse mais durable destinée. Celle-ci prit son cours dès après son invention, et on retrouve le terme à de nombreuses reprises dans le discours critique sur le romantisme. Nodier voulait faire du frénétique l’alibi du romantisme, mais l’occasion était trop belle pour les classiques de s’en servir comme cheval de bataille²¹. Plus grave encore, parmi les jeunes ténors romantiques, les préventions de Nodier n’eurent pas un effet plus heureux : en témoigne, parmi tant d’autres, la parution de *Han d’Islande* en 1823. L’attrait de la gloire aisée amena la jeune garde romantique à s’engouffrer à corps perdu dans le genre

21. Sur l’offensive académique de 1823-1824, voir Bernard DEGOUT, *Le sablier retourné*, p. 381-418 et 511-520.

frénétique, et un romantisme noir « prépopulaire » – appartenant à la catégorie des « romans pour femmes de chambre » dont parlera Stendhal – continua longtemps à cohabiter avec son pendant élevé, placé quant à lui sous les auspices de Byron. Malgré cet échec provisoire, Charles Nodier, « gérant universel et majordome des romantiques²² » avant qu'il ne lègue ce titre à Victor Hugo, aura fait preuve au cours de l'épisode frénétique d'une clairvoyance remarquable, encore renforcée par son aptitude au louvoiement. Il a entraperçu avant quiconque qu'au sein d'un champ littéraire, fût-il en gestation, l'avant-garde n'a d'avenir qu'en terrain élitaire.

22. Lettre de C. Nodier à V. Hugo, datée du 20 ou 25 septembre 1825 dans Charles NODIER et Victor HUGO, *Correspondance croisée de Victor Hugo et de Charles Nodier*, p. 54.

BIBLIOGRAPHIE

- DEGOUT, Bernard (1998), *Le sablier retourné. Victor Hugo (1818-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Honoré Champion.
- HARTLAND, Reginald W. (1928), *Walter Scott et le roman « frénétique »*. *Contribution à l'étude de leur fortune en France*, Paris, Honoré Champion.
- KILLEN, Alice M. (1924), *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Édouard Champion.
- LÉVY, Maurice ([1968] 1995), *Le roman « gothique » anglais. 1764-1824*, Paris, Albin Michel. (Coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité ».)
- 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 ».)
- MATURIN, Charles (1955), *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*. Traduit librement de l'anglais par Taylor et Nodier. Édition commentée et précédée d'une introduction sur « Maturin et les romantiques français » par Marcel A. Ruff. Paris, José Corti, p. 7-65.
- MILNER, Max (1960), *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, 2 tomes, Paris, José Corti.
- NETTEMENT, Alfred (1847), *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 2 tomes, Paris, Lagny frères.
- NODIER, Charles (1820), *Mélanges de littérature et de critique*, 2 tomes, Paris, Raymond.
- NODIER, Charles (1821), « Critique littéraire : le "Petit Pierre", traduit de l'allemand, de SPIESS (à paraître chez l'Avocat, au Palais-Royal) », dans *Annales de la Littérature et des Arts*, 16^e livraison, p. 75-84 et 31^e livraison, p. 176-184.
- NODIER, Charles ([1821] 1982), *Smarra, ou les démons de la nuit*, édition présentée, établie et annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

CHARLES NODIER « MAJORDOME DES ROMANTIQUES »

- NODIER, Charles, et Victor HUGO (1987), *Correspondance croisée*, édition critique établie et annotée par Jacques-Rémy Dahan, Bassac, Plein Chant.
- NODIER, Charles, et Charles TAYLOR (1955), « Avertissement des traducteurs », dans Charles MATORIN, *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*, Paris, José Corti, p. 69-72.
- FIGOREAU, Nicolas-Alexandre (1821), *Petite bibliographie biographico-romancière ou Dictionnaire des romanciers, précédé d'un catalogue des meilleurs romans publiés depuis plusieurs années, et suivi de tableaux propres à en faire connaître les différents genres, et à diriger dans le choix des ouvrages qui doivent faire la base d'un cabinet de lecture*, Paris, Pigoreau.
- RUFF, Marcel A. (1955), « Maturin et les romantiques français », dans Charles MATORIN, *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*, Paris, José Corti, p. 7-65.
- SETBON, Raymond (1979), *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Slatkine.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1979), *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus.

ROMANTISME ET PATRIOTISME
AU CANADA FRANÇAIS.
LE JOURNAL DE PRISON
DE JOSEPH-GUILLAUME BARTHE (1839)

Marie-Frédérique Desbiens

Université Laval, CRILCQ

INTRODUCTION

Lorsqu'il apparaît en Europe au tournant du XIX^e siècle, en réaction aux principes classiques et universalistes de l'époque des Lumières, le romantisme entraîne à sa suite une nouvelle conception du monde. Avec lui, c'est non seulement l'idée de modernité, mais également et peut-être surtout celle de nationalité qui entre dans le discours public. Comme l'a démontré Paul Bénichou¹, le mouvement romantique est étroitement associé aux courants idéologiques qui lui sont contemporains, et plus spécifiquement à l'éveil des nations qui secoue alors diverses contrées. Le romantisme, dans ses premières manifestations, est indissociable du destin et de la souveraineté des peuples.

Dans l'étude de ce mouvement, la dimension sociopolitique a souvent été occultée, oubliée, au profit de l'aspect esthétique, mais

1. Voir Paul BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain, Le temps des prophètes, Les mages romantiques, Morales du grand siècle et L'école du désenchantement.*

il n'en demeure pas moins que, dans les grands centres européens et plus encore dans les petites nations périphériques, ce mouvement a joué un rôle fondateur dans la définition d'une identité collective. Présent au Canada dès les années 1820-1830, l'esprit romantique a favorisé l'élaboration d'un projet national et amené les citoyens à revendiquer leur autonomie face à l'Angleterre. Sous l'impulsion entre autres des Patriotes et des libéraux de l'Institut canadien, la première moitié du XIX^e siècle a vu s'organiser une vie parlementaire et culturelle proprement canadienne-française. Cette période, marquée par l'avènement et l'essor du romantisme, a en somme permis aux intellectuels de la « Province of Quebec » de doter le peuple d'une Histoire et d'une littérature nationales. La trajectoire de Joseph-Guillaume Barthe de même que son journal de prison synthétisent plusieurs aspects du romantisme canadien et serviront ici à illustrer quelques-unes des spécificités de ce courant.

UNE TRAJECTOIRE EXEMPLAIRE

Le parcours de Barthe est tout à fait représentatif de la trajectoire empruntée par la plupart des premiers intellectuels et littérateurs canadiens-français. Dans les années 1830-1840, le romantisme est pris en charge par des hommes de lettres qui sont aussi engagés dans l'action politique. Deux générations romantiques (entre lesquelles Barthe oscille) se distinguent plus précisément durant cette période. La première, celle des Patriotes radicaux de 1838, est formée essentiellement de médecins, d'avocats et de notaires, fraîchement émoulus des collèges classiques. Le profil de ces acteurs correspond en grande partie à celui qu'a proposé John Hare dans un article de 1963 et qui a été repris par les membres de *La vie littéraire au Québec* en 1992 : ils sont jeunes, mâles, instruits et ils aspirent le plus souvent à une position libérale ou mieux gouvernementale. La seconde génération romantique, celle des libéraux des années 1840, s'apparente sous plusieurs aspects à celle des Patriotes, comme en témoigne Yvan Lamonde².

2. Voir Yvan LAMONDE, « L'Institut canadien de Montréal (1845-1871) », p. 128.

La génération de l'Institut partage ainsi plusieurs points communs avec celle des radicaux de 1830, mais la forme d'action nationale privilégiée diverge. D'un côté, c'est l'intention politique qui prime, de l'autre, c'est plutôt l'intention littéraire. Après l'Acte d'Union de 1840, qui rend les Canadiens français minoritaires à la Chambre d'Assemblée, ceux-ci sont appelés à relocaliser leur projet national dans l'ordre culturel, là seul où l'idéologie libérale peut encore subsister. Maurice Lemire affirme que durant cette ère, « à défaut d'indépendance politique, il serait possible d'affirmer l'indépendance culturelle par la littérature et les arts. Faire de la littérature pourrait même être la forme par excellence de l'action nationale³ ». C'est d'ailleurs durant cette décennie que François-Xavier Garneau publiera une première histoire nationale, l'*Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1845), et que James Huston compilera *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne* (1848).

Joseph-Guillaume Barthe représente un pivot entre la génération des Patriotes et celle des libéraux de 1840. En 1837-1838, il appuie ouvertement les luttes armées que mènent les Patriotes. Il se fait même orateur à l'assemblée de protestation du comté de Saint-Maurice. Toutefois, à la suite de l'échec des insurrections, le jeune Barthe, comme plusieurs de ses confrères, réoriente son tir et poursuit son combat dans la presse périodique. Ayant troqué la plume contre le mousquet, il fait paraître dans *Le Fantasque* du 26 décembre 1838 un poème à la mémoire des exilés canadiens. Ce texte lui vaudra un séjour de trois mois à la prison de Trois-Rivières durant lesquels il met au point sa nouvelle stratégie nationale. Le journal de prison qu'il y rédige fait foi du nationalisme mis de l'avant par les intellectuels des années 1840, qui n'ont plus pour objectif premier la prise du pouvoir politique, mais une consolidation de l'identité collective par le biais notamment de l'écriture. Le témoignage de Barthe constitue en soi un appel à la littérature :

3. Maurice LEMIRE, *La littérature québécoise en projet*, p. 185-186.

Je désirerais que ma patrie offrît plus de ressources à la carrière littéraire, que je regrette dans la sincérité de mon âme de voir fermée à une foule innombrable de talents qui brûlent de s'y distinguer. [...] Qu'a-t-on besoin de poètes ? se dit-on : ce sont des fous qu'il faut loger à l'hôpital, et Platon fit bien de les bannir de sa République ! Eh bien ! Messieurs, maudissez les poètes et applaudissez Platon tant qu'il vous plaira, et moi, je vous dis qu'ils planeront malgré vous et que vous devriez briguer l'honneur d'être leurs patrons. Qu'a-t-on besoin de poètes ? Eh ! demandez à Athènes, à Rome, à Paris, demandez au monde entier ce qu'ont fait les poètes et les littérateurs pour la civilisation et ce que seraient sans eux les orgueilleux monuments de leur grandeur, aujourd'hui sans vestiges, si le temps qui les a balayés de leurs bases n'était consigné dans ces pages qui en ont perpétué le souvenir. Qu'a-t-on besoin de poètes ? et moi, je vous demande : qu'a-t-on besoin de livres, de sciences et de beaux-arts ? J'attends votre réponse, la mienne est prête. Depuis quand donc le nom de poète est-il un titre à la proscription ? La France pleure aujourd'hui Gilbert, Chénier et Malfilâtre, dont elle en a tué deux et laissé mourir l'autre. Mais ses regrets sont vains et ne les rachèteront pas de la tombe, ses larmes ne laveront pas le sang innocent qui lui a rougi le front ! Pauvres martyrs, ils l'aimaient tant leur patrie ! ils travaillaient tant pour sa gloire, et le bourreau hérita de leurs têtes ! Si le ciel daigne favoriser les vœux que je fais pour la paix et la prospérité de ma patrie, j'aurai rempli mon devoir de citoyen et satisfait les désirs de mon patriotisme [...]»⁴.

4. Joseph-Guillaume BARTHE, dans *Au Pied-du-Courant*, p. 204-205. Le journal de prison de Barthe a d'abord paru les 13 et 17 mars 1840 dans *L'Aurore des Canadas* où Barthe était lui-même rédacteur en chef. En 2001, il a été réédité par Georges Aubin, en version intégrale, dans *Au Pied-du-Courant* (p. 190 à 205).

Ce long, mais éloquent extrait du journal de Barthe montre bien que, pour les intellectuels de l'après-révolution, le patriotisme est davantage lié à la littérature et moins aux entreprises militaires. Le romantisme, qui est alors en plein essor au Canada, sert ce nouveau « nationalisme littéraire » ; il en est même l'inspiration fondamentale.

LE JOURNAL DE PRISON : INTROSPECTION ET PROJECTION

Dans le journal de Barthe, composé en 1839 et publié l'année suivante, romantisme et patriotisme se conjuguent. La forme du texte, qui tient simultanément d'un espace privé et d'un espace public, exprime cette alliance particulière. Sous un mode introspectif, le diariste raconte son séjour dans une prison qui « n'a rien de délicieux⁵ ». La dimension intime du journal lui permet de livrer ses états d'âme face à sa réclusion : « C'est un grand drame isolé et solitaire, mais plein d'énergie et de vérité, qui effraie et qui instruit tout à la fois l'œil froidement observateur qui le contemple ; il y a des scènes déchirantes et trop pleines d'émotion qui font succomber quelquefois⁶ ». Tout au long du journal, un « je » autobiographique est perceptible ; le moi s'exacerbe. À la manière des grands romantiques, qui mettent souvent en scène des doubles d'eux-mêmes, Barthe se prend comme principal matériau littéraire et laisse libre cours à l'émotion lyrique. La situation d'enfermement favorise le repli sur soi. L'écrit de prison devient le lieu d'un discours expiatoire. Par lui, Barthe transmet ses pensées les plus profondes, mais parallèlement il cherche aussi à faire œuvre nationale.

Par la publication de son texte, Barthe entend inspirer ses compatriotes ; il affirme son désir de « leur être utile en leur dévouant sa plume et sa vie⁷ ». Se souciant peu des critiques qu'il

5. *Ibid.*, p. 190.

6. *Ibid.*, p. 191.

7. *Ibid.*, p. 204.

ne redoute pas, il veut agir comme un déclencheur et prêche par l'exemple : « En livrant cet écrit à la presse, je m'attends qu'il déplaira à quelques-uns dans le monde. J'ai travaillé sans prétention, je me publie de même⁸ ». Au début des années 1840, il faut dire que Barthe occupe, au sein du champ littéraire en émergence, une position relativement importante. La réception de ses textes est bonne ; il reçoit quelques hommages au Canada et à l'étranger. Vraisemblablement, Barthe use ici de son influence pour inciter les siens à se construire une littérature nationale. Le journal de prison repose sur la tension soutenue qui oppose le « je » individuel au « je » patriotique. En même temps qu'il fait état de considérations intimes, le diariste met sa plume au service de la cause sacrée de la patrie. Le double programme de Barthe pourrait d'ailleurs être résumé dans cette seule phrase tirée du journal : « C'est en prison qu'on fait des vers et de bonnes actions⁹ ». Dans un même souffle sont ici alliés littérature et patriotisme. C'est là toute la mission sociale des écrivains canadiens des années 1840 qui se trouve résumée. Durant la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs écrits personnels du genre de celui de Barthe associent à la part autobiographique la volonté de servir l'Histoire de la nation. Le rejet ou la marginalisation de ce type de textes, longtemps considérés sans valeur esthétique, explique en grande partie la sévérité avec laquelle les historiens et les critiques de la littérature québécoise ont jugé le romantisme au Canada. Pour une pleine compréhension du mouvement romantique canadien-français, il faut se tourner vers la littérature intime (journaux, correspondances, mémoires, souvenirs), qui comporte toutes les marques du romantisme. Plusieurs romans romantiques de la première heure sont d'ailleurs des romans épistolaires.

8. *Ibid.*, p. 203.

9. *Ibid.*, p. 191.

INFLUENCES ROMANTIQUES :
LES PARADIGMES FRANÇAIS, ANGLAIS ET ALLEMAND

En plus d'éclairer la posture romantique des littérateurs de la première moitié du XIX^e siècle au Canada français, le journal de Barthe nous informe sur leurs principales influences littéraires, tant françaises qu'anglaises. À l'ennui de sa cellule, Barthe substitue d'emblée le plaisir de la lecture. Suivant un mot de Cicéron, les livres deviennent ses meilleurs amis. S'il remercie Dieu de lui avoir donné une âme capable de sentir Bossuet et La Fontaine, Molière et Racine, Corneille et Fénelon, Massillon et Boileau, c'est au contact des maîtres romantiques que Barthe vibre vraiment :

Je suis admirateur passionné des livres d'or de M. de Lamartine, je dévore les sublimes théories de M. de Lamennais, j'adore la Némésis de M. de Barthélemy ; la muse de M. Delavigne émue tout ce qu'il y a d'enthousiasme et de générosité dans mon âme, je me délecte dans les poèmes de M. de Chateaubriand, je suis fou de la Corinne de Madame de Staël, je donnerais mille talents d'or pour être l'auteur de Paul et Virginie, chef-d'œuvre de M. Bernardin de Saint-Pierre¹⁰.

Le vocabulaire qui entoure les œuvres citées (dévoré, adorer, délecter, etc.) en dit long sur les qualités qui leur sont dévolues. Dans sa recension, Barthe fait aussi la part belle au journal satirique d'Auguste Barthélemy, qui s'inscrivait en faux contre la monarchie de Juillet, de même qu'aux *Vêpres siciliennes* et à *La Parisienne* de Casimir Delavigne, souvent chantées durant les Trois Glorieuses. Le lien du romantisme au patriotisme reste toujours essentiel pour Barthe. De Hugo, il retient le plaidoyer contre la peine de mort : « N'avez-vous jamais lu l'admirable histoire de *Claude Gueux*, fruit de la plume du philanthropique M. Victor Hugo ? Cette tête,

10. *Ibid.*, p. 192.

dit-il, que vous destinez à la guillotine, il fallait la cultiver, l'arroser, vous ne seriez pas à la peine de la couper !¹¹ »

À la lecture du journal de Barthe, on constate que le romantisme français n'est pas et ne doit pas être perçu comme l'étalon unique du romantisme canadien :

J'ai regretté dans mon cœur de ne pouvoir lire dans leur langue Milton, Pope, Byron, Swift, Shakespeare, Ossian, Thompson et une foule de poètes anglais que je ne connais que par les traductions, mais j'avoue que Byron captive tous mes suffrages, quoique j'aie passé de fort belles heures avec le Fingal d'Ossian¹².

Dans les poèmes publiés par James Macpherson et attribués à Ossian, un barde du III^e siècle, comme dans ceux de Byron, basés sur des valeurs nationales typiquement britanniques, Barthe trouve son contentement. Plus encore, il semble qu'il y voit des modèles patriotiques à adopter, à adapter. Une observation attentive des catalogues de librairies et de bibliothèques de l'époque laisse bien voir que, si les œuvres des grands romantiques français représentaient des influences prépondérantes pour les intellectuels du pays, celles des Scott, des Byron, des Jefferson et des Milton n'en étaient pas moins connues et appréciées. Une autre filière du romantisme européen est aussi à considérer dans la recherche sur le romantisme canadien : l'allemande. Chez Joseph Lenoir par exemple, poète de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'ascendance germanique est patente. Entre ses mains, des textes de Goethe font l'objet de quelques traductions. Barthe, quant à lui, s'intéresse plutôt à la *Corinne* de Mme de Staël, qui transpose dans la fiction les thèses nationalistes du groupe de Coppet :

Oh oui, je les ai bien arrosées de mes larmes ces pages sublimes où Mme de Staël a révélé le cœur humain tout

11. *Ibid.*, p. 199. Entre février et avril 1850, Barthe signe un « Essai sur l'abolition de la peine de mort », publié en quatre volets dans *L'Avenir*.

12. *Ibid.*, p. 193.

entier. Appeler Corinne un roman, c'est blasphémer ! Un roman ?... quand c'est l'histoire perfectionnée du cœur humain et de la belle Italie !¹³

THÈMES ROMANTIQUES : DE L'AMOUR DE LA PATRIE ET DE LA LITTÉRATURE

Les visées romantiques de Barthe, qui, on l'a vu, trouvent leur essence dans le patriotisme et la littérature, se répercutent dans les thèmes du journal. Leitmotiv de l'écriture, l'amour de la patrie est dès le départ évoqué : « Quoiqu'en disent mes ennemis, j'ai la conscience de n'être guidé dans mes efforts que par un mobile bienveillant, et je n'ai point de défaut dans le cœur qui soit plus fort que l'amour de ma patrie¹⁴ ». Par son « je » patriotique, Barthe exprime figurativement un « nous » collectif. Il se fait porte-parole de la « portion d'humanité à laquelle il appartient par l'âge et l'espoir » : « J'aime mes compatriotes, je les honore, et je travaille moins pour l'honneur de mon nom que pour la gloire de ma patrie, si Dieu a daigné mettre en moi de quoi atteindre à ce bonheur¹⁵ ». Investi de la mission romantique, Barthe conçoit sa nation comme une « individualité singulière et indépendante » pour reprendre les termes de Michel Condé. À la manière des Lamartine, des Lamennais et des Hugo, dont l'engagement social et politique inspire les littérateurs canadiens, le diariste cherche à agir directement sur sa société ; dans son journal, il dénonce la médiocrité qui est « très méchante personne en Canada¹⁶ » et réclame une meilleure organisation intellectuelle.

À l'amour de la patrie est relié le thème de la littérature. Jusqu'ici nous nous sommes intéressée exclusivement aux œuvres romantiques abordées par Barthe dans son texte. Or, le diariste, qui voit dans son séjour en prison l'occasion d'une véritable « réunion

13. *Ibid.*, p. 203.

14. *Ibid.*, p. 192.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 204.

littéraire », y fait également mention du *Don Quichotte* de Cervantès, des textes de Louis de Bonald, de *La Henriade* et du *Mérope* de Voltaire, du *Compère Mathieu* de Henri-Joseph Laurens. La présence de ces noms dans le texte prouve que Barthe s'adonne aux lectures les plus variées, mais surtout elle permet de constater une fois de plus que la faveur du diariste va avant tout aux écrivains dits engagés¹⁷. Par ailleurs, Barthe ne se borne pas à citer des références qui font montre de sa compétence et de ses préférences littéraires, il va jusqu'à déclarer que « la vie d'un prisonnier est un roman¹⁸ ». Et le journal de prison représente le roman de la vie du prisonnier. Certains passages nous entraînent d'ailleurs en pleine fiction. La lecture et la création permettent à Barthe de transcender les murs de la prison et de recouvrer un certain sentiment de liberté. À quelques reprises, le diariste fait appel à l'image de la muse inspiratrice : « Nous traverserons ensemble le Pinde et Mantoue et ne ferons halte qu'au rocher de Sapho ; nous avons pour cortège les Neuf Sœurs et les Trois Grâces¹⁹ ». Dans les circonstances particulières qui accablent Barthe, l'écriture devient le seul moyen de médiation entre lui et le monde extérieur, la seule façon de ne pas sombrer dans l'oubli, de rester « vivant ». Fait plus étonnant, chez Barthe, tout se passe comme si la faculté d'imagination était gage de vertu : « 26 êtres abandonnés gémissent aujourd'hui dans leurs cachots, 23 ne savent pas lire, 3 jouissent donc seulement de cet avantage, et ces trois-là sont innocents ! Qui a poussé au mal les 23 malheureux ? L'ignorance ou plutôt la nécessité²⁰ ». La littérature agit ici comme une frontière entre les coupables et les innocents, entre les ignares et les instruits. Peut-être ce clivage tient-il au spiritualisme qui imprègne les lignes précédentes du journal où Barthe affirme « qu'il est un livre que chaque homme doit lire, comprendre et suivre, il résume la philoso-

17. À cet effet, on se souviendra que Cervantès écrivit son *Quichotte* derrière les barreaux, tandis que Laurens, condamné après la publication de son roman libertin, passa le reste de sa vie en cellule.

18. *Ibid.*, p. 196.

19. *Ibid.*, p. 194.

20. *Ibid.*, p. 199.

phie et la morale, ce livre, c'est l'Évangile²¹ » ? D'autres thèmes romantiques, intimement liés à l'imagination, à la création, coloreront le texte de Barthe. Soulignons au passage la folie, représentée par une érudite et éloquente prisonnière américaine que le déshonneur a anéantie, l'amour, symbolisé par la muse adorée, ainsi que la musique, figurée par le luth et les voix divines.

PROCÉDÉS ROMANTIQUES :
LE PATRIOTE ET L'ÉCRIVAIN

Tout comme les thèmes, la rhétorique employée par Barthe est largement inspirée par une esthétique romantique. Elle vise la construction d'une double figure du « moi » dans le discours : celle du Patriote et celle de l'écrivain. Voyons d'abord de quelle manière Barthe se pose en modèle patriotique. Par un procédé que nous qualifierons d'autohéroïsation, il offre une image de lui-même on ne peut plus attrayante²². Mettant à profit ses heures d'isolement, Barthe montre qu'il sait faire œuvre utile : « une grande âme trouve en prison de quoi se perfectionner et s'utiliser²³ ». Il ajoute encore à ses qualités lorsqu'il indique n'être « point jaloux des succès de personne et jouir avec délice des autres²⁴ ». On se souviendra que la plus grande faiblesse que se reconnaît le diariste est l'amour de sa patrie. Pour son peuple, Barthe se dit prêt à tout. La notion de sacrifice se trouve aux fondements du texte. Après tout, c'est parce qu'il a chanté la gloire des Patriotes en exil que Barthe subit les revers de la prison ! Un procédé de prétérition, qui consiste à dire qu'on ne parlera pas d'une chose tout en s'exécutant, permet à Barthe de bien faire voir ce que son action nationale lui en coûte :

21. *Ibid.*

22. Sur les procédés rhétoriques dont plusieurs littérateurs romantiques canadiens-français font usage, voir notamment notre article « La construction rhétorique d'un héros national : les dernières lettres de Chevalier de Lorimier, Patriote condamné à mort (1839) ».

23. Joseph-Guillaume BARTHE, *op. cit.*, p. 191.

24. *Ibid.*, p. 192.

Je n'exhalerai point d'inutiles plaintes sur le sort que j'éprouve ; il n'est pas une âme sensible qui ne comprenne tout le pénible de ma situation... les visites plus gracieuses dont le sexe aimable m'a honoré n'ont pu contribuer à me faire oublier le sacrifice de ma liberté. Une seule personne me manque ; la plus nécessaire à ma vie comme à mon bonheur ; qu'il me soit permis de faire des vœux ardents pour que je mette à ses pieds l'hommage que je lui fais de ce dernier œuvre de ma plume, puisque je ne puis affranchir mon existence de ces soins importuns auxquels me condamne la sèche réalité de la vie²⁵.

Dans le journal, le diariste s'érige en martyr, en héros de la nation, alors que le séjour en prison représente pour lui un désagrément de bien courte durée en comparaison de la notoriété qu'il en tire²⁶. Le « je » patriotique souhaite également s'inscrire dans la postérité. Les dernières lignes du texte dénotent un souci didactique indéniable : « Si je dois blanchir dans ce monde, je raconterai à la jeunesse qui m'entourera les plaisirs que j'ai goûtés dans mes veillées solitaires de la prison de Trois-Rivières²⁷ ». Instruire la jeunesse devient chose essentielle dans une perspective à long terme de la survie de la nation.

Bâtir une littérature nationale est aussi pour Barthe une exigence cruciale. Avec son journal, on pourrait dire qu'il se propose comme modèle littéraire pour les jeunes gens de sa génération et de celles à venir. D'entrée de jeu, il compare sa situation à celle d'un écrivain de renom : « C'est en prison que le facétieux et philosophique Cervantès créa son *Don Quichotte*²⁸ ». Pour renforcer sa crédibilité, Barthe insiste, quelques pages plus loin, sur « le plaisir qu'il a goûté surtout dans les visions et les combats de l'illustre

25. *Ibid.*, p. 200-201.

26. C'est aussi ce que soutient Jean-Guy NADEAU, auteur d'une notice sur Barthe dans le *Dictionnaire biographique du Canada*.

27. Joseph-Guillaume BARTHE, *op. cit.*, p. 205.

28. *Ibid.*, p. 191.

Quichotte²⁹ ». Il commet même deux vers sur le médecin Pedro Récio de Aguero, personnage clé du roman : « Le jour que Sancho fut créé gouverneur/ Le fit dîner par cœur !³⁰ » Plus que les livres, les auteurs de livres sont perçus par le diariste comme de réels amis. Barthe fait sans cesse référence à « la compagnie qui l'attend ». De Voltaire, il écrit qu'il est « le plus malin et le plus fin compagnon » Il « goûte l'enthousiasme avec Lamartine » et « chante avec Béranger ». Il « veille avec plaisir dans un cercle aussi aimable³¹ ». Dans le journal, Barthe est partie intégrante du groupe des écrivains, il s'affiche en tant que littéraire. Il compose d'ailleurs quelques lignes de critique à propos du *Paradis perdu* de John Milton, précurseur du romantisme anglais, puis reproche à Joseph de Maistre « le tort impardonnable qu'il a eu de ne pas reconnaître le génie poétique de l'auteur d'*Alzire* et de *La Henriade* ; *Rome sauvée* et *Méropé* qui rivaliseraient les chefs-d'œuvre de Racine et de Corneille³² ». Fort de l'autorité qu'il s'est en partie créée dans son journal (mais qu'il s'est également acquise grâce à ses poèmes antérieurs), Barthe jauge ensuite son propre texte dont il impute les incorrections de style à sa pénible situation :

La prison que j'habite est variée comme mon article : on y voit des caractères avilis par le crime, des innocents qui souffrent, de pauvres êtres à qui le malheur a tourné la tête, et, pour parler convenablement des uns et des autres, j'ai dû varier mes pinceaux avec les tableaux que j'esquisse ; mais ceux à qui mon écrit est dédié et l'aimable personne pour l'amusement de laquelle je le compose spécialement, me commandent surtout de m'élever à un style plus noble que parfois aussi j'ai essayé d'atteindre, mais mon sujet ne lui permet pas d'être soutenu³³.

29. *Ibid.*, p. 201.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 203.

32. *Ibid.*, p. 194.

33. *Ibid.*, p. 197.

Tout en affirmant n'avoir pas tenté par ses « simples et modeste pages » de « briguer les suffrages de la critique³⁴ », Barthe offre à ses futurs lecteurs une sorte de leçon littéraire. La figure de l'écrivain est ainsi construite dans le texte à partir de divers artifices rhétoriques. Il faut enfin mentionner que la facture du journal de prison est tout à fait romantique. Le verbe est lyrique à souhait : « des larmes d'amour inonderont sa riante image, et son retour, apportant l'allégresse, changera les chaînes du captif en des liens adorés ! Ô espérance ! tu es le bonheur même puisque tu remplis l'immensité d'un cœur ! je t'aime...³⁵ ». La dramatisation et le pathos s'y révèlent également : « Les geôliers ne sont point d'un naturel très aimable ; aussi ne me sens-je point un penchant irrésistible d'y laisser finir mes jours³⁶ » / « j'ai besoin de votre souvenir et je le conserve religieusement ; s'il ne vous remplace pas, il soulage du moins l'âme qui vous est dévouée et m'empêche de mourir !³⁷ ». En outre, l'intertexte qui sous-tend le journal et les nombreuses citations qui s'y trouvent relèvent sans conteste d'un horizon romantique.

*
* * *

Au terme de cette étude, il est possible de constater que le romantisme au Canada, souvent considéré à tort comme une version tardive et édulcorée du grand mouvement européen, a joué un rôle de premier plan dans la formation de l'identité et de la littérature nationales. La trajectoire de Joseph-Guillaume Barthe et son journal de prison, qui reste encore aujourd'hui méconnu, nous ont permis de mettre au jour des caractéristiques fondamentales de ce courant.

Chez Barthe, il y a partout de la nation et de la littérature, éléments de base du romantisme canadien-français de la première

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 195.

36. *Ibid.*, p. 190.

37. *Ibid.*, p. 196.

moitié du XIX^e siècle, et cela n'a rien d'étonnant quand on pense qu'à peu près à la même époque Walter Scott s'appliquait, dans ses romans historiques, à fonder une véritable tradition britannique faite de héros et de figures populaires ; qu'au cœur du *Sturm und Drang*, inspiré par Goethe et Schiller, étaient promulguées, contre l'hégémonie culturelle française, une défense et une illustration de la langue et de la littérature allemandes ; qu'avec le *Risorgimento*, visant à la renaissance de l'Italie, Manzoni, Monti, Foscolo, Leopardi et Pellico prônaient un « romantisme » résolument libéral et patriote ; que Mickiewicz et Slowacki en Pologne, tout comme Pouchkine et Lermontov en Russie, incarnaient un romantisme national. Les imposantes recherches réalisées sur le romantisme français, qui a rempli une fonction plus secondaire dans la définition du peuple, ont souvent fait perdre de vue l'horizon national du mouvement³⁸, et c'est pourquoi nous croyons que les romantismes des nations périphériques, comme le Canada, méritent d'être aujourd'hui réévalués à la lumière des nouveaux outils de l'histoire littéraire et de la sociologie.

38. Il semble en effet que, dans les nations légalement constituées à la suite de conflits militaires victorieux – comme la Révolution française et la Guerre d'indépendance américaine –, le romantisme n'ait pas eu une influence aussi déterminante en ce qui regarde le processus identitaire que dans les contrées où il s'est littéralement substitué aux armes en vue d'une libération, d'une affirmation nationale.

BIBLIOGRAPHIE

- (2000), *Au Pied-du-Courant : lettres des prisonniers politiques de 1837-1839*, textes présentés avec introduction et notes par Georges Aubin, Montréal, Comeau & Nadeau. (Coll. « Mémoire des Amériques ».)
- BÉNICHOU, Paul (1973), *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.
- BÉNICHOU, Paul (1977), *Le temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard.
- BÉNICHOU, Paul (1988), *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard.
- BÉNICHOU, Paul (1992), *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- CONDÉ, Michel (1989), *La genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France au XIX^e siècle*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- DESBIEANS, Marie-Frédérique (2002), « La construction rhétorique d'un héros national : les dernières lettres de Chevalier de Lorimier, Patriote condamné à mort (1839) », dans Bernard ANDRÈS et Marc André BERNIER (dir.), *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 353-370.
- HARE, John (1963), « Introduction à la sociologie de la littérature canadienne-française au XIX^e siècle », *L'enseignement secondaire*, vol. XLII, n^o 2 (mars-avril), p. 21-46.
- LAMONDE, Yvan (1996), « L'Institut canadien de Montréal (1845-1871) », dans André CHAMPAGNE (dir.), *Le Québec des XVIII^e et XIX^e siècles*, Sillery, Septentrion, p. 185-187.
- LEMIRE, Maurice (1993), *La littérature québécoise en projet*, Montréal, Fides.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1991), *La vie littéraire au Québec*, 4 volumes, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

ROMANTISME ET PATRIOTISME AU CANADA FRANÇAIS

NADEAU, Jean-Guy (1990), « Joseph-Guillaume Barthe », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XII, Sainte-Foy/Toronto, Presses de l'Université Laval/University of Toronto Press, p. 71-74.

L'INFLUENCE DU ROMANTISME
SUR LA PRATIQUE QUÉBÉCOISE
DU RÉCIT DE VOYAGE AU XIX^e SIÈCLE

Pierre Rajotte

Université de Sherbrooke

Si le lien entre le romantisme et le récit de voyage a donné lieu à de nombreuses études en Europe, il en va tout autrement au Québec. Pourtant, la pratique du récit de voyage connaît ici un engouement remarquable au XIX^e siècle, avec près de 200 récits publiés en volumes, soit deux fois plus que la production romanesque. Mais, surtout, moins suspect aux yeux de la critique bien-pensante de l'époque que le roman ou le théâtre, le récit de voyage a constitué pour certains auteurs québécois un lieu d'incubation et d'expérimentation de l'esthétique romantique. Dans la présente étude, je procéderai d'abord à un bref rappel de certaines caractéristiques du récit de voyage romantique, puis je tenterai de démontrer l'influence de cette pratique sur le récit de voyage québécois.

Au risque de simplifier singulièrement la chose, on peut dire que la pratique romantique du récit de voyage se caractérise par une double quête pour le moins paradoxale : soit la quête des origines et la quête d'originalité. La nostalgie des origines s'exprime entre autres par la vogue des pèlerinages en Orient qu'inaugure Chateaubriand avec son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Bon nombre d'auteurs romantiques (Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Gautier,

Nerval, etc.) entreprennent en Orient un voyage dans le temps, à la recherche de vestiges, de monuments et de ruines qui leur permettent de faire revivre un passé révolu. Ainsi que le remarque Michel Butor, « tous les grands voyages romantiques [...] sont des pèlerinages », c'est-à-dire des voyages « aux lieux qui parlent, qui nous parlent de notre histoire et de nous-mêmes¹ ». Le voyage en Orient représente pour les romantiques un retour symbolique à la terre maternelle. « J'avais besoin de remuer, de pétrir dans mes mains un peu de cette terre qui fut la terre de notre première famille² », écrit Lamartine. L'Orient incarne par le fait même un rêve de permanence. Il comble cette nostalgie des origines qui pousse les voyageurs à rechercher sans cesse ce qu'ils ont déjà rencontré dans la peinture ou dans les livres. Chateaubriand, en particulier, procède à la « réappropriation symbolique d'un patrimoine culturel³ », suit un itinéraire balisé par ses rêves et ses lectures. La description des sites laisse alors place à une kyrielle d'allusions livresques, à « une sorte de substitution de l'écriture par une autre écriture⁴ ».

Par ailleurs, on sait que les auteurs romantiques sont particulièrement sensibles au discours de la modernité, qui valorise l'originalité et la subjectivité. Rappelons en effet que la littérature française du XIX^e siècle prédétermine en grande partie la valeur d'une œuvre en fonction de son originalité. Comme le montrent Ruth Amossy et Elisheva Rosen, le XIX^e siècle effectue un tournant important dans la réception des poncifs⁵. Pour sa part, Marie-Noëlle Montfort rappelle :

Après que la Révolution française a modifié les structures sociales, éliminé l'intangible et immobile monarchie en même temps que la figure d'une autorité unique, la littéra-

1. Michel BUTOR, « Le voyage et l'écriture », p. 11.

2. Alphonse de LAMARTINE, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient 1832-1833*, p. 20.

3. Sarga MOUSSA, « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert », p. 76.

4. Isabelle DAUNAS, *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, p. 25.

5. Ruth AMOSSY et Elisheva ROSEN, *Le discours du cliché*.

ture ne peut plus s'exercer dans les mêmes conditions. Dans la société hiérarchique de l'Ancien Régime, la rhétorique elle-même reproduisait le schéma politique et social en fixant le modèle à imiter, en décrétant que seule pouvait être admise la conformité au style noble dont les règles, permanentes, avaient été dûment énoncées. Mais avec l'avènement d'une société égalitaire, les modèles sont évacués, les discours se multiplient et, en coexistant, se relativisent mutuellement. Il n'y a plus d'autorité nivelant l'expression et tout un chacun, voulant affirmer son indépendance et sa différence, recherche l'originalité de l'expression subjective. On s'oppose ainsi à l'assujettissement au modèle du topos, [...] tandis que s'affirme un nouvel objectif, l'invention originale⁶.

Pour les voyageurs romantiques, la question ne consiste donc plus à savoir comment dire l'espace, mais plutôt comment ne plus le redire, comment se démarquer des poncifs et des lieux communs que se transmettent les générations de voyageurs. On se souvient que dès le début du XIX^e siècle, Chateaubriand éprouvait une certaine difficulté à décrire le monument du Saint-Sépulcre :

Ici, disait-il, j'éprouve un véritable embarras. Dois-je offrir la peinture exacte des Lieux-Saints ? Mais alors je ne puis que répéter ce que l'on a dit avant moi ; jamais sujet ne fut peut-être moins connu des lecteurs modernes et toutefois jamais sujet ne fut plus complètement épuisé⁷.

Devant cette difficulté de décrire des lieux communs de façon originale, les voyageurs romantiques vont recourir à diverses solutions. L'une de ces solutions concerne le référent, auquel il importe de donner une valeur nouvelle, tantôt en tablant sur le pittoresque,

6. Marie-Noelle MONTFORT, « Le récit de voyage en Italie au XIX^e siècle. Poétique du récit et mythe d'une écriture », p. 307.

7. François-René de CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 270.

tantôt en dénonçant la façon traditionnelle de le percevoir. Puisqu'il semble impossible d'adopter à l'égard de l'Italie, de la Grèce ou de l'Orient, par exemple, la démarche de l'explorateur parcourant une *terra incognita*, tout au moins peut-on contester les représentations communément admises de façon à faire surgir des images inattendues. « Cette terre de la Grèce, écrit Lamartine, n'est plus que le linceul d'un peuple, cela ressemble à un vieux sépulcre dépouillé de ses ossements [...]. Où est la beauté de cette Grèce tant vantée ?⁸ ». « On nous a volé nos voleurs⁹ », déplore pour sa part Alexandre Dumas en constatant que les brigands italiens se rencontrent plus souvent dans les relations de voyage et les romans que sur les grands chemins. Plusieurs voyageurs remettent ainsi en question les idées reçues et les mythes rattachés à certains espaces que s'est appropriés la littérature.

Une autre solution que les voyageurs romantiques adoptent pour se démarquer des lieux communs consiste à déplacer l'attention du référent au narrateur, du voyage au voyageur. « Dès lors qu'un référent subjectif, le moi de l'auteur, se substitue au référent objectif, l'Italie, [l'Orient, etc.], le problème de la répétition et de l'originalité est résolu puisque l'écriture autobiographique renvoie à un sujet toujours unique¹⁰ ». Chez Chateaubriand, on le sait, cette affirmation du moi devient partie intégrante du genre. « Je parle éternellement de moi », annonce-t-il dans sa préface de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Appel à l'imagination, à la rêverie et aux souvenirs personnels plus qu'à la stricte observation, son récit accorde autant d'importance à ses sensations et à ses émotions qu'aux lieux et paysages qui les lui font éprouver. Cette réaction exprime si bien les besoins de la génération romantique qu'elle fait loi. « Désormais, écrit Montfort, tous les jeunes voyageurs croiront exprimer leur propre émotion, alors qu'ils ne feront que reproduire le modèle mis en place par Chateaubriand¹¹ ».

8. Alphonse de LAMARTINE, *op. cit.*, p. 90.

9. Alexandre DUMAS, *Le Corricolo*, p. 291.

10. Marie-Noëlle MONTFORT, *op. cit.*, p. 31.

11. *Ibid.*, p. 310.

LA QUÊTE DES ORIGINES

Qu'en est-il maintenant des voyageurs québécois ? À la lecture de leur récit, on constate que la plupart des auteurs citent et connaissent les voyageurs romantiques, en particulier Chateaubriand et Lamartine. À titre d'exemples, Louis Ricard suit en Italie les traces de Chateaubriand, Mme de Staël et Lamartine. En montant sur le Vésuve au moment du soleil couchant, il lui vient « à l'esprit le chant de Corinne sur les beautés et les souvenirs de Naples, morceau que l'on peut à juste titre appeler le chant du cygne¹² ». En Italie toujours, le Lac de Néli¹³ de même que la ville de Sorrente¹⁴ évoquent pour l'abbé Henri-Raymond Casgrain des vers de Lamartine. Le lac Bourget en France rappelle à l'abbé Jean-Baptiste Proulx un passage évocateur du « Raphael » de Lamartine. L'abbé Joseph-Fernand Dupuis trouve en Lamartine et en Hugo des guides appréciés. En face du Saint-Sépulcre à Jérusalem, étreint par l'émotion, il s'exclame : « Il est parfois des émotions si fortes qu'elles ne s'expriment que par le silence » ; puis il se souvient alors « de l'impression que fit le sépulcre de Notre-Seigneur sur Lamartine¹⁵ ». Suivent deux citations d'une demi-page chacune. Des vers tirés des *Orientales* de Victor Hugo traduisent également les sensations qu'éprouve le voyageur : « Rêveur, les coudes appuyés sur le bastingage, je restai longtemps, écoutant ce mystérieux

12. Louis RICARD, « Épisode de voyage. Route de Rome à Naples et ascension du Vesuve [sic] », p. 56.

13. « Dans sa délicieuse élégie *Le premier regret*, Lamartine n'a pas trouvé de comparaison plus vraie pour dire la pureté d'âme de Graziella : Le beau lac de Néli qu'aucun souffle ne ride, / A moins de transparence et de limpidité » (Henri-Raymond CASGRAIN, « Lettres de l'abbé H.-R. Casgrain [Rome et Terre sainte] », p. 475-476).

14. « Vous vous rappelez *Le premier regret* de Lamartine : Sur la plage sonore où la mer de Sorrente. / Déroule ses flots bleus au pied de l'oranger, etc. Comment ne pas murmurer ces beaux vers en montant "le sentier sous la haie odorante" qui couronne la falaise ? » (*ibid.*, p. 343).

15. Joseph-Fernand DUPUIS, *Rome et Jérusalem. Récits de voyages*, p. 314.

concert de la nature qu'entendit un jour le mélancolique auteur des *Orientales*¹⁶ ».

Sans se réclamer directement de Lamartine ou de Chateaubriand, certains voyageurs n'en subissent pas moins leur influence, comme en témoignent l'épanchement romantique et l'option passéiste qui caractérisent leurs récits. Le docteur Hubert Larue et l'abbé Jean-Baptiste-Antoine Ferland, entre autres, apprennent de Chateaubriand comment tirer des effets poétiques de la nature vierge de l'Amérique. Écrivant en pure gratuité, ils s'affranchissent d'une réalité trop contraignante pour en reconstruire une plus conforme à la méthode chateaubrianesque. « Du grand écrivain, [ils ont] appris que la poésie est moins dans la nature que dans l'œil de celui qui la regarde. Comme lui, il[s] cherche[nt] non pas à rendre un compte exact du décor, mais à communiquer l'émotion qu'elle suscite, quitte à la trafiquer légèrement¹⁷ ».

Plutôt qu'en Orient toutefois, c'est en Europe et au Canada surtout que les auteurs québécois entreprennent des pèlerinages afin d'aller vérifier *in situ* l'existence des vestiges qui témoignent du fondement de leur culture. Le voyage en Europe de François-Xavier Garneau en 1833 est motivé par cette quête des origines. « J'avais hâte, affirme-t-il, de fouler cette vieille terre de France dont j'avais tant entendu parler par nos pères, et dont le souvenir se prolongeant de génération en génération, laisse après lui cet intérêt plein de tristesse qui a quelque chose de l'exil¹⁸ ». En fait, aux yeux de Garneau, l'Europe est aux Américains ce que l'Orient est aux Européens, c'est-à-dire la source d'une culture originelle :

L'Europe conservera toujours de grands attraits pour l'homme du Nouveau-Monde. Elle a pour lui, ce que l'Orient fut jadis pour elle-même, le berceau du génie et de la civilisation. Aussi le pèlerinage que j'entreprenais

16. *Ibid.*, p. 300.

17. Maurice LEMIRE, *La vie littéraire au Québec*, p. 395.

18. François-Xavier GARNEAU, *Voyage en Angleterre et en France*, p. 91.

*au-delà des mers avait-il, à mes yeux, quelque chose de celui qu'on entreprend en Orient*¹⁹.

Ainsi, pour une large part, la démarche des voyageurs québécois s'apparente à celle des voyageurs romantiques en Orient, qui visitent les ruines pour restituer par-delà les débris actuels et visibles un monde disparu, parfois même imaginaire, mais dont les livres attestent l'existence.

*Une des images de prédilection du romantisme, note Jean-Claude Berchet, a été celle du palimpseste : le signe est enfoui, le sens est obscurci, mais il est accessible ; en réalité, il est là, derrière ou dessous. Il suffit de faire disparaître les écritures de surface, de ne plus les voir, pour exhumer notre passé, notre bien*²⁰.

Or, les auteurs québécois adoptent à ce point cette approche passiste du palimpseste qu'ils la transposent indistinctement, peu importe leur destination. Dans le Nord-Ouest canadien, par exemple, Adolphe-Basile Routhier déplore l'absence d'artéfacts qui lui permettraient d'opérer cette transformation du réel en une évocation du passé teintée de mélancolie :

*Quand le voyageur traverse les solitudes de l'Orient, elles lui montrent des ruines, des pierres, des tombeaux, des inscriptions qui font revivre sous ses yeux les siècles écoulés. Mais ici rien n'est resté, pas même une tombe qui contienne les cendres du passé, et nous permette de refaire son histoire*²¹.

À défaut de ruines, les voyageurs dans l'Ouest canadien doivent se rabattre sur une région précise : « Enfin, nous arrivons à Sault Sainte-Marie qui réveille bien des souvenirs historiques [...] »²² ;

19. *Ibid.*, p. 11-12.

20. Jean-Claude BERCHET, « Introduction », *Le voyage en Orient*, p. 12.

21. Adolphe-Basile ROUTHIER, *De Québec à Victoria*, p. 178.

22. *Ibid.*, p. 49.

ou encore sur une rivière, un rivage, une forêt, une montagne, et même des taillis touffus :

*La Mattawan était le chemin des Pères Jésuites, se rendant au pays des Hurons. [...] Les Pères Brebœuf, Lallemand, Jogues et Daniel ont donc frappé ses ondes de leurs avirons, ils ont campé sur ses rivages, leurs pieds ont foulé les sentiers de ses bords. C'était aussi le chemin qui conduisait aux pays d'en haut : que de fois le soir, ces rives ont vu les feux des coureurs des bois ! ces forêts et ces montagnes, ont répété leurs chants ! Que de fois ces taillis touffus ont caché dans leur ombre et leurs mystères, le sauvage sournois, guettant son ennemi !*²³

Dans son *Pèlerinage au pays d'Évangéline*, l'abbé Casgrain donne toute la mesure de cette approche qui consiste à faire de l'exploration d'un territoire un moyen de retrouver son passé. C'est que plus encore qu'un espace géographique, l'Acadie évoque avant tout de tragiques moments historiques. « Cette excursion, écrit Casgrain, offre un genre d'attrait différent, mais non moins vif qu'un séjour sur le vieux continent, à condition toutefois d'être bien au fait du passé de l'Acadie, principalement depuis la date du grand dérangement²⁴ ». L'exploration du territoire prend alors la forme d'un voyage dans le temps, d'un pèlerinage qui a pour objet le culte d'un passé transformé en *illud tempus*²⁵. Aussi le pèlerin est-il en quête, tout le long du parcours, des moindres vestiges qui permettent de rappeler ce passé :

Voici la Prée-Ronde, où florissait jadis une paroisse acadienne. Il n'en reste aucune trace, pas plus de celle de

23. Jean-Baptiste PROULX, *À la Baie d'Hudson* [...], p. 8.

24. Henri-Raymond CASGRAIN, *Un pèlerinage au pays d'Évangéline*, p. 135.

25. « Dans sa marche vers le lieu sacré, en vue d'y participer à l'efficacité de l'événement primordial, le pèlerin rejoint l'*illud tempus*, le temps au cours duquel s'est déroulé l'événement » (Jean CHELINI et Henry BRANTHOMME, *Histoire des pèlerinages non chrétiens*, p. 41).

*Port-Royal, petite ville toute anglaise qui ne répond plus qu'au nom d'Annapolis. Elle n'a d'autre intérêt que les ruines de son fort, aujourd'hui abandonné comme celui de Beauséjour*²⁶.

Le voyage se double d'un itinéraire symbolique où se donne à lire le pouvoir des signes. Les ruines et les lieux visités perdent leur réalité objectale pour devenir des traces, des indices susceptibles de permettre une lecture du passé.

*On le [le Messagouetche] traverserait sans y faire attention, s'il n'évoquait le souvenir des scènes sanglantes dont il a été le théâtre. C'est ici que venaient se rencontrer les partis de guerre stationnés aux deux forts, pour s'en disputer le passage après avoir ravagé les terres et brûlé les moissons des pauvres Acadiens*²⁷.

Dans un sens, l'Acadie de Casgrain est une Acadie palimpseste, réduite à une vision très sélective, estompant systématiquement certaines réalités présentes derrière l'évocation d'un passé reconstitué. Les ruines, en l'occurrence, lui permettent d'accorder à des lieux apparemment dénués d'intérêt une valeur que la mémoire collective devrait leur reconnaître. « Au sortir du village d'Amherst, on remarque l'emplacement encore visible du fort Lawrence bâti par les Anglais sur les ruines de celui de Beaubassin. [...] Il y a deux siècles Mgr de Saint-Vallier parlait ainsi de Beaubassin [...] »²⁸.

Loin de se contenter de la portion congrue du réel, ce recours constant à l'histoire, traitée tantôt sur le mode didactique (abrégé de l'histoire d'une époque ou d'un lieu), tantôt sur le mode romanesque ou épique (narration de la déportation), conduit toujours au-delà, dans la reproduction d'un savoir d'origine culturelle, voire

26. Henri-Raymond CASGRAIN, *Un pèlerinage au pays d'Évangéline*, p. 130.

27. *Ibid.*, p. 47-48.

28. *Ibid.*, p. 46 et 49.

livresque. L'abbé Casgrain évoque sans cesse l'Acadie telle qu'il l'a imaginée à travers ses lectures, et plus particulièrement telle que l'a immortalisée Longfellow, le chantre d'*Évangéline*. Son voyage dans le temps se métamorphose en voyage dans un livre de fiction. Il devient un acte de lecture, ou plutôt de relecture « grandeur nature » :

Avant de m'éloigner, je voulus suivre le chemin qu'avaient parcouru les exilés jusqu'au lieu de l'embarquement. Là, assis sur le talus de la grande digue au pied de laquelle venait battre l'océan, je restai longtemps à écouter le bruit mélancolique de ces mêmes flots qui avaient mêlé leurs gémissements à ceux des infortunés bannis. J'ouvris Évangéline et j'en lus les principaux passages. On conçoit ce que peut avoir de charmes une telle lecture faite sur le théâtre même des événements²⁹.

Tout en se référant à un espace réel, Casgrain se conforme pour le décrire à la fiction de Longfellow. La désignation de l'Acadie comme objet essentiellement textuel fonctionne au point que la sphère du réel et celle de la fiction finissent par se confondre : illusion qui transforme la moindre jeune fille en Évangéline. « Voici, me dit le père LeBlanc en m'indiquant une jeune fille assise auprès de lui, voici un souvenir vivant de Longfellow ; c'est ma nièce, Évangéline Doucet. Elle est fiancée, elle aussi, comme l'héroïne du poète³⁰ ». Le voyageur est ainsi relié à l'intertextualité de façon organique, puisqu'il en conserve la réalité vivante, sous forme de types humains : « À Shédiac, note Casgrain, vit encore une descendante directe du vieux notaire LeBlanc, immortalisé par Longfellow mais dont l'histoire vraie, comme on l'a vu, est bien plus triste que ne l'a dit le chantre d'*Évangéline*³¹ ». En un sens, le voyageur perçoit l'Acadie à l'aide d'un « récit de référence³² », ou

29. *Ibid.*, p. 128-129.

30. *Ibid.*, p. 391-392.

31. *Ibid.*, p. 445.

32. Richard MARIENSTRAS, *Le proche et le lointain*, p. 249.

d'un « récit commun »³³ à la fois historique et littéraire. La mission du voyageur consiste à réactualiser ce récit, en proférant à point nommé des paroles sacramentelles. Il s'agit alors d'un « rituel de célébration de la littérature qui retrouve en dehors de toute référence religieuse, la signification précise de la messe : *et verbum caro factum est...*³⁴ ». De voyageur, de reprographe, Casgrain devient célébrant et procède, à la lettre, à une commémoration, voire à une vérification symbolique.

En somme, comme les voyageurs romantiques, les voyageurs québécois cherchent moins à confronter deux présents (l'oriental et l'occidental, l'europpéen et l'américain) que le présent et le passé. À la limite, le passé est considéré comme plus réel que le présent, qui marque souvent une déchéance par rapport aux mirages livresques et culturels que les voyageurs ont amenés dans leurs valises. C'est est que, comme le mentionne Robert Jouanny, « le voyageur est en quête du temps de l'Histoire, [...] temps hors du temps, et se trouve confronté au temps contingent d'un monde dont le fait même qu'il soit en devenir lui apparaît comme une trahison³⁵ ». Autant dire, à la suite de Jean-Claude Berchet, que « toute représentation forte du réel passe par des représentations collectives, et qu'à la limite seul est réel, c'est-à-dire seul a un sens, ce qui est déjà "culturalisé"³⁶ ».

LA QUÊTE D'ORIGINALITÉ

Parallèlement à leur quête des origines, les voyageurs sont également sensibles à la question de l'originalité. Il faut dire que

33. Selon Micheline Cambron, le récit commun constitue « en quelque sorte l'anecdote hégémonique du discours culturel, et sa fonction de manifestation de certains paradigmes du discours culturel (l'anecdote propose une configuration figée) fait qu'il peut apparaître comme donnant directement accès, bien que sur un mode fictif, à l'épistémè d'une société » (*Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 40).

34. Jean-Claude BERCHET, « L'AUTRE : Le voyageur et ses doubles : le trouble des identités dans le récit de voyage romantique », p. 154.

35. Robert JOUANNY, « Inquiétude nationale : Loti et Chevrillon, voyageurs *fin de siècle* », p. 270-271.

36. Jean-Claude BERCHET, *op. cit.*, p. 154.

certaines de leurs destinations (Europe, Orient, Canada) ont généré tant de récits de voyage, inspiré tant d'œuvres littéraires qu'il est difficile d'échapper à l'influence insidieuse des stéréotypes. Aussi afin d'éviter autant que possible le risque de la redite les auteurs ne manquent-ils pas de recourir aux solutions convenues. Ils n'hésitent pas, par exemple, à remettre en question certaines représentations traditionnelles. Pour Henri-Raymond Casgrain, les cascadelles de Tivoli « ne sont que de très petits filets d'eau » à côté de la chute Montmorency et « doivent bien plus leur réputation aux grands hommes qui les ont immortalisées qu'à leur beauté réelle³⁷ ». « Le fameux Tibre, écrit pour sa part Jules-Paul Tardivel, est une misérable petite rivière qui roule en une eau boueuse, large d'un arpent ou deux. S'il était en Amérique, c'est à peine s'il aurait un nom connu des géographes³⁸ ». À l'instar d'un Lamartine désillusionné qui n'hésite pas à dénoncer « les pompeuses paroles des voyageurs, peintres ou poètes » en face de « réalité[s] si loin de leurs images³⁹ », l'abbé Léon Gingras ne cesse de dénoncer le hiatus entre l'imaginaire et la réalité. Ainsi, lorsqu'il aperçoit l'île Cérigo, ou « l'ancienne Cythère », il fait remarquer : « Mais, avouons-le, ces chantres des muses [les poètes], en touchant leur lyre, pour y faire résonner les charmes de ces demeures solitaires, ont plus écouté les instincts du beau idéal, que les lois de la vérité ; l'œil y cherche vainement les beautés dont ils les ont couronnées dans leurs œuvres fugitives⁴⁰ ». En parcourant Le Caire, Gingras se livre à une franche déconstruction de certaines images traditionnelles, ne considérant que le grotesque là où d'autres contemplaient la beauté.

Cette capitale [Le Caire] est, je le sais, au jugement de certains écrivains qui s'en sont posé les panégyristes, la

37. Henri-Raymond CASGRAIN, « Lettres de l'abbé H.-R. Casgrain [Rome et Terre sainte] », p. 467.

38. Jules-Paul TARDIVEL, *Notes de voyage. En France, Italie, Espagne, Irlande, Angleterre, Belgique et Hollande*, p. 363.

39. Léon GINGRAS, *L'Orient ou voyage en Égypte, en Arabie, en Terre-Sainte, en Turquie et en Grèce*, p. 97.

40. *Ibid.*, p. 55.

réalisation du beau idéal [...]. Au risque d'être cependant traité d'esprit prosaïque, je me permettrai de dire ici ma pensée : Le Caire m'est bien connu ; j'en ai parcouru les bazars, et en ai visité les mosquées, avec autres monuments ; mais qu'y ai-je aperçu ? sinon l'insignifiance la moins équivoque. J'y ai cherché des grandeurs, et au lieu de grandeurs, je n'y ai aperçu que des petitesse ; des beautés, et, au lieu de beautés, je n'y ai découvert que des défauts⁴¹.

Pour éviter les redites, les voyageurs québécois vont également tenter de moduler leur description de l'espace en fonction de leur expérience personnelle. Généralement, il s'agit de substituer à la description objective des lieux visités les émotions qu'ils ont ressenties. Le tout relève bien souvent d'une forme de théâtralisation du réel. Les paysages sont décrits de façon à produire un impact sentimental et, en vertu de certaines circonstances (clair de lune, soleil couchant, etc.), à exacerber l'émotivité.

Pendant que la voiture m'emportait du côté d'Amherst, écrit Casgrain, au moment où le soleil couchant jetait ses derniers rayons sur les grands prés et sur la baie de Beau-bassin, je ne pus me défendre d'un sentiment de tristesse, en songeant à la perte irrémédiable que la France a faite de cette admirable contrée et du vaillant peuple qui l'avait colonisée⁴².

Sans être comparables à certains voyageurs romantiques français qui, dans leurs récits de voyage, donnent l'impression de ne sortir qu'au crépuscule ou au clair de lune ou de ne se promener que les jours de tempête, plusieurs de nos voyageurs cherchent néanmoins à créer une corrélation entre le lieu et le moment décrits. Que ce soit pendant une nuit de pleine lune ou sous un ciel

41. *Ibid.*, p. 244.

42. Henri-Raymond CASGRAIN, « Lettres de l'abbé H.-R. Casgrain [Rome et Terre sainte] », p. 52-53.

« embrasé par les rayons empourprés d'un soleil couchant⁴³ », que ce soit du haut d'un promontoire où « la vue embrasse un vaste horizon⁴⁴ » ou au milieu d'« un océan tumultueux⁴⁵ », ces effets de mise en scène permettent d'appréhender la réalité du terrain d'un point de vue original, qui distingue l'écriture d'un récit de voyage personnel de celle d'un guide encyclopédique ou touristique. Lors de sa visite de l'église Notre-Dame de Rouen, par exemple, François-Xavier Garneau signale les circonstances qui rendent sa représentation unique :

L'effet de l'intérieur de Notre-Dame de Rouen était encore rehaussé, lorsque je le visitai, par les rayons du soleil, qui, pénétrant par les roses colorées des portails, doraients les piliers, les trois rangs superposés d'arcades ogivales de la nef ainsi que les gracieuses sculptures qui les environnent, et allaient mourir vers quelques-uns de ces antiques tombeaux qui semblaient augmenter encore la solennité silencieuse du saint lieu⁴⁶.

Afin de donner à leur aventure une dimension créative et personnelle, certains voyageurs vont même déployer un véritable horizon autobiographique. On sait que chez certains romantiques français, la frontière entre le récit de voyage et l'autobiographie apparaît bien peu étanche. Chateaubriand⁴⁷ et Stendhal, pour ne nommer que ces deux auteurs, ont tous deux l'illumination autobiographique en Italie. Conscients de cette situation, certains voyageurs québécois semblent avoir été tentés par l'expérience. Plusieurs éléments de leur texte tendent du moins à le prouver. Pour des voyageurs comme François-Xavier Garneau, Faucher de Saint-

43. François-Xavier GARNEAU, *op. cit.*, p. 209.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, p. 246.

46. *Ibid.*, p. 213-214.

47. « C'est aussi à Rome, note Chateaubriand, que je conçus, pour la première fois, l'idée d'écrire les *Mémoires de ma vie* » (*Mémoires d'outre-tombe*, livre XV, ch. 7).

Maurice et Arthur Buies, le voyage présente une homologie avec le cycle de la vie, et le récit devient l'occasion de rappeler leur naissance, d'évoquer des souvenirs d'enfance, des réminiscences de collègue, de reproduire des lettres personnelles ou des documents officiels dans lesquels apparaît leur nom, de se livrer à « un large épanchement de son âme⁴⁸ », de dire Buies. Les voyageurs se transforment ainsi en archivistes d'eux-mêmes, mais aussi et surtout en personnages de leur récit. Comme Chateaubriand le fera dans ses *Mémoires*, un personnage-voyageur comme Garneau va jusqu'à reproduire son passeport, c'est-à-dire sa description physique :

Pour voyager en France il faut un passeport de son ambassadeur. Sans que vous vous en aperceviez, et dans un clin d'œil, son secrétaire a décrit votre personne. En ouvrant mon passeport je me trouvai ainsi dépeint : Taille 5 pieds 5 pouces anglais, âgé de 22 ans, cheveux châtons, front haut, sourcils et yeux châtons, nez moyen, menton rond, visage ovale, teint brun. Lorsque je retournai à Paris l'année suivante, mon signalement avait deux variantes ; j'avais les cheveux noirs et les yeux gris. Peut-être cela pouvait-il être attribué à l'état plus ou moins clair ou plus ou moins voilé du ciel brumeux d'Albion⁴⁹.

Autre exemple qui illustre ce déplacement du voyage au voyageur, une curieuse ellipse au début d'un récit de voyage de Faucher de Saint-Maurice : « Je ne décrirai pas le commencement de mon voyage. [...] j'avoue franchement n'avoir rien admiré ce soir-là ; car j'avais sur le cœur les larmes que ma mère avait versées à mon départ⁵⁰ ». Cette réaction, dans une perspective informative du voyage, ne se justifie qu'en fonction d'un horizon autobiographique où l'auteur-narrateur préfère le rôle de personnage à celui

48. Arthur BUIES, « Deux mille deux cents lieux en chemin de fer », p. 79.

49. François-Xavier GARNEAU, *op. cit.*, p. 89.

50. Narcisse-Henri-Édouard FAUCHER de SAINT-AURICE, *De Québec à Mexico*, p. 12.

d'observateur, et où ses émotions et sa sensibilité passent avant la description de son itinéraire.

On observe une semblable substitution chez Arthur Buies. Dans son récit de voyage à San Francisco, ce dernier éprouve le besoin, présumément à la suite d'une peine d'amour⁵¹, de se révéler à ses lecteurs, de partager ses émotions les plus intimes, de « promener son cœur ensanglanté », pour reprendre l'expression de Leconte de Lisle au sujet des romantiques. L'introduction de son récit, qui évoque la passion du Christ, donne le ton : « Maintenant, taillez et prenez ; voici mon cœur, voici mon sang, ce sang qui est tombé goutte à goutte sur la longue et interminable route qui traverse tout un continent ; je vais en suivre la trace mêlée de tant de larmes⁵² ». Dans cette perspective, la ville de San Francisco ne présente que bien peu d'intérêt à ses yeux :

J'arrivais à San Francisco brisé, accablé de fatigue, tellement vaincu par la souffrance que je me demandais sincèrement combien de jours il me restait à vivre. Cette belle ville, cette splendide nature, cette baie glorieuse, coupée de promontoires hardis..... que m'importait tout cela ? [...] Je montai et pris ma chambre [...]. Lorsque je me vis seul, bien seul dans ce tombeau [...]. Oh ! pardonnez-moi, vous tous qui me lisez, pardonnez-moi si tant de faiblesses viennent à chaque instant interrompre le cours de mon récit... en ce moment le monde se déroba sous moi, des ténèbres poignantes m'enveloppèrent de toutes parts, le vide immense, le vide affreux s'entr'ouvrit brusquement, je m'affaissai sur mon lit, et là, un torrent de sanglots comme jamais n'en versa âme humaine jaillit de ma poitrine brisée⁵³.

51. Voir à ce sujet l'introduction de Francis Parmentier dans Arthur BUIES, *Chroniques II*.

52. Arthur BUIES, « Deux mille deux cents lieux en chemin de fer », p. 72.

53. *Ibid.*, p. 170-171.

En somme, tout comme les voyageurs romantiques, les voyageurs québécois commencent à prendre conscience du potentiel que le voyage offre à la création littéraire. Certains misent sur leur imagination et leur sensibilité pour rendre compte de la réalité du terrain. D'autres n'hésitent pas à substituer à la description objective des lieux visités les émotions qu'ils ont ressenties. Enfin, quelques-uns, comme Buies, Garneau et Faucher de Saint-Maurice, font appel à une écriture autobiographique dégagée des voiles de la fiction, sans qu'elle soit toutefois présentée encore de façon autonome.

Assez paradoxalement toutefois, ces stratégies d'écriture, qui donnent à ces voyageurs l'impression de personnaliser leur récit, demeurent largement tributaires des nouvelles modes littéraires du siècle. En effet, les clichés que se transmettent les générations de voyageurs coexistent avec des clichés d'époque véhiculés par les modes littéraires. Ainsi, après des générations de voyageurs qui, au XVIII^e siècle, arrivaient à Rome sous un ciel bleu et ensoleillé, on passe à toute une génération de voyageurs, au XIX^e siècle, qui arrivent à Rome sous un ciel orageux ou encore pendant une nuit de pleine lune. Ces voyageurs, qui croient éviter le lieu commun du ciel bleu d'Italie en décrivant des intempéries, rejoignent dans les faits le discours romantique conventionnel, en reproduisant un nouveau cliché, celui de la tempête et de l'orage ou encore celui des ruines sous la lune. De même, les auteurs qui croient se démarquer en tablant sur leurs émotions et leurs sensations personnelles reproduisent le plus souvent le modèle mis en place par Chateaubriand. À la difficulté de représenter l'espace s'ajoute également pour eux la difficulté de s'autoreprésenter en dehors des codes établis. Entre les poncifs transmis par la mémoire collective et l'esthétique romantique, les voyageurs semblent piégés et ne peuvent que difficilement se soustraire à l'alternative. La réalité de l'espace parcouru cède inévitablement sous la prégnance des acquisitions culturelles.

Malgré tout, la lecture des nombreux récits de voyage québécois que nos histoires littéraires ont eu souvent tendance à oublier permet de remettre en question certaines idées reçues au sujet de la production littéraire québécoise du XIX^e siècle. Jusqu'à tout récemment, plusieurs chercheurs et historiens ont noté « l'occultation du

moi », du « je » qui caractérise la littérature québécoise de cette époque. Selon Pierre Hébert, « l'épisode conservateur qui marque tout le XIX^e siècle à partir de 1840, où le nous désigne la "première référence", ne pouvait fournir un terrain propice à l'éclosion de valeurs individuelles⁵⁴ ». Pour sa part, Sylvain Simard affirme :

façonnée par la transcendance religieuse et un moule culturel clérical, la société québécoise du XIX^e siècle, où l'existence individuelle et collective est toujours en péril, n'est pas le lieu idéal pour l'apparition d'un genre littéraire nourri d'introspection ou préoccupé d'esthétique⁵⁵.

Dans ce contexte en apparence peu propice à l'expression intimiste, la pratique du récit de voyage constitue donc une forme de palliatif. Sous prétexte d'un retour aux sources bien souvent éminemment nationaliste, elle permet aux auteurs québécois, influencés par les auteurs romantiques, de centrer l'écriture sur eux, sur leur personnalité, leurs émotions, leurs impressions, bref, de se poser comme sujets de façon continue, quoique détournée. Rappelons que Chateaubriand a rendu le genre acceptable en raison de la rénovation du christianisme qui sous-tend son pèlerinage en Orient. Mais il a également associé au genre une esthétique nouvelle, entre autres une dimension intimiste et subjective. Les auteurs québécois vont tirer parti de l'acceptabilité du genre pour expérimenter une esthétique littéraire plus moderne. En témoigne la popularité de la pratique pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, une popularité qui commence à s'estomper à la fin du siècle avec l'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivains qui s'intéresse aux arcanes de la poésie française récente (parnassienne, symboliste, décadente) et préconise le renouvellement de la littérature canadienne-française. On assiste alors à un certain déclin de la pratique du récit de voyage qui, jusque-là toutefois, aura constitué le foyer inattendu d'une certaine modernité.

54. Pierre HÉBERT, *Le journal intime au Québec : structure, évolution, réception*, p. 72.

55. Sylvain SIMARD, « L'essai québécois au XIX^e siècle », p. 261.

L'INFLUENCE DU ROMANTISME

Comme le signale Jacques Chupeau au sujet de la production française du XVIII^e siècle, « les récits de voyages constituent une forme d'anti-littérature, dont le succès fraye les voies d'une littérature renouvelée⁵⁶ ». Or, tout porte à croire qu'à défaut d'accéder aux nouvelles valeurs littéraires par les voies habituelles, c'est-à-dire par des genres souvent jugés futiles ou suspects par la critique moraliste et nationaliste de l'époque, les écrivains québécois ont tenté d'y parvenir autrement. Profitant de la bonne réputation du récit de voyage et de l'absence de règles et de contraintes à priori qui le caractérisent, ils se sont livrés à diverses expérimentations textuelles qui détournent le récit de voyage de sa finalité habituelle. Appel à l'imagination, à la sensibilité et à la subjectivité, leur récit de voyage ne vise plus uniquement à instruire et à décrire fidèlement, mais aussi à transmettre une expérience personnelle, et à tenter d'innover esthétiquement pour le faire. En ce sens, ces récits de voyage constituent une manifestation du romantisme au Québec, qui mérite de ne pas être oubliée.

56. Jacques CHUPEAU, « Les récits de voyages aux lisières du roman », p. 549.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSY, Ruth, et Elisheva ROSEN (1982), *Le discours du cliché*, Paris, Sedes CDU.
- BERCHET, Jean-Claude (1985), « Introduction », *Le voyage en Orient*, Paris, Laffont, p. 1-22.
- BERCHET, Jean-Claude (1991), « L'AUTRE : Le voyageur et ses doubles : le trouble des identités dans le récit de voyage romantique », dans Ilana ZINGUER (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, [Actes du] Colloque international de l'Institut d'Histoire et de Civilisation Françaises de l'Université de Haïfa, Genève, Éditions Slatkine, p. 151-161.
- BUIES, Arthur (1875), « Deux mille deux cents lieux en chemin de fer », *Chroniques, voyages, etc., etc.*, Québec, C. Darveau, p. 71-251.
- BUIES, Arthur (1986), *Chroniques II*, Édition critique, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BUTOR, Michel (1972), « Le voyage et l'écriture », *Romantisme*, n° 4, p. 4-19.
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Hexagone.
- CASGRAIN, Henri-Raymond (1887), *Un pèlerinage au pays d'Évangéline*, Québec, Imprimerie de L.-J. Demers & frère.
- CASGRAIN, Henri-Raymond (1892), « Lettres de l'abbé H.-R. Casgrain [Rome et Terre sainte] », *La Semaine religieuse de Québec*, vol. IV, n° 26 (27 février) au n° 43 (25 juin).
- CHATEAUBRIAND, François-René de ([1811] 1968), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Quatrième partie, Paris, Garnier-Flammarion.
- CHELINI, Jean, et Henry BRANTHOMME (1987), *Histoire des pèlerinages non chrétiens*, préface de Michel Meslin, Paris, Hachette.
- CHUPEAU, Jacques (1977), « Les récits de voyages aux lisières du roman », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 77, n° 3-4 (mai-août), p. 536-553.

L'INFLUENCE DU ROMANTISME

- DAUNAIS, Isabelle (1996), *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Saint-Denis et Montréal, Presses universitaires de Vincennes et Presses de l'Université de Montréal.
- DUMAS, Alexandre (1843), *Le Corricolo*, Paris, Dolin.
- DUPUIS, Joseph-Fernand (1894), *Rome et Jérusalem. Récits de voyages*, Québec, Léger Brousseau, imprimeur-éditeur.
- FAUCHER de SAINT-AURICE, Narcisse-Henri-Édouard (1874), *De Québec à Mexico. Souvenirs de voyage, de garnison, de combat et de bivouac*, Montréal, Duvernay frères et Dansereau, éditeurs, 2 vol. [D'abord paru dans la *Revue canadienne* de septembre à novembre 1866, et en janvier, mars, mai, juin et juillet 1867.]
- FERLAND, Jean Baptiste Antoine (1861), « Journal d'un voyage sur les Côtes de la Gaspésie », *Les Soirées canadiennes*, tome I, p. 301-476.
- GARNEAU, François-Xavier (1855), *Voyage en Angleterre et en France, dans les années 1831, 1832 et 1833*, Québec, des Presses à vapeur d'Augustin Côté et cie.
- GINGRAS, Léon (1847), *L'Orient ou voyage en Égypte, en Arabie, en Terre-Sainte, en Turquie et en Grèce*, Québec, Fréchette & frères, imprimeurs-libraires, 2 vol.
- HÉBERT, Pierre, avec la collaboration de Marilynne BASZCZYNSKI (1988), *Le journal intime au Québec : structure, évolution, réception*, Montréal, Fides.
- JOUANNY, Robert (1991), « Inquiétude nationale : Loti et Chevrillon, voyageurs fin de siècle », dans Ilana ZINGUER (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, [Actes du] Colloque international de l'Institut d'Histoire et de Civilisation Françaises de l'Université de Haïfa, Genève, Éditions Slatkine, p. 269-280.
- LAMARTINE, Alphonse de ([1834] 1849), *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*, Paris, Charles Gosselin, Furne et Cie, Pagnerre.
- LARUE, François Alexandre Hubert (1861), « Voyage autour de l'île d'Orléans », *Soirées canadiennes*, vol. I, p. 113-173.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- LEMIRE, Maurice (dir.) (1992), *La vie littéraire au Québec*, tome II, 1806-1839, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- MARIENSTRAS, Richard (1981), *Le proche et le lointain*, Paris, Éditions de Minuit.
- MONTFORT, Marie-Noëlle (1985), « Le récit de voyage en Italie au XIX^e siècle. Poétique du récit et mythe d'une écriture ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris VIII.
- MOUSSA, Sarga (1996), « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert », *Littérature*, n° 104 (décembre), p. 74-88.
- PROULX, Jean-Baptiste (1886), *À la Baie d'Hudson ou Récit de la première visite pastorale de Mgr N. Z. Lorrain, évêque de Cythère et vicaire apostolique de Pontiac, dans ses missions sauvages de Témiscamingue, d'Abbitibi, de New-Port, de Moose et d'Albany*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome.
- PROULX, Jean-Baptiste (1891), *En Europe par ci, par là*, Joliette, Librairie de l'Étudiant.
- RAJOTTE, Pierre (1997), *Le récit de voyage au XIX^e siècle. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque.
- RICARD, Louis (1859), « Épisode de voyage. Route de Rome à Naples et ascension du Vesuve [*sic*] », *Écho du cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, n° 4 (15 février), p. 49-56.
- ROUTHIER, Adolphe-Basile (1893), *De Québec à Victoria*, Québec, Imprimerie de L.-J. Demers & frère.
- SIMARD, Sylvain (1981), « L'essai québécois au XIX^e siècle », *Voix et images*, vol. VI, n° 2 (hiver), p. 261-268.
- TARDIVEL, Jules-Paul (1890), *Notes de voyage. En France, Italie, Espagne, Irlande, Angleterre, Belgique et Hollande*, Montréal, Eusèbe Senécal, imprimeurs-éditeurs.

LE ROMANTISME OUBLIÉ DE LIONEL GROULX

Réjean Beaudoin

University of British Columbia

L'appel de la race a paru en 1922, sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres, anagramme du nom de l'auteur, Lionel Groulx (1878-1967). Ce roman à thèse ne justifie pas aisément le soupçon d'affinité avec le romantisme. Une telle lecture eût probablement surpris le romancier, tout comme elle ne manquera pas d'intriguer ses lecteurs actuels. On me demandera à laquelle des diverses composantes du romantisme je me réfère pour prétendre en retrouver les traces sous la plume de celui dont Jean Éthier-Blais a pu dire, à sa mort, en 1967 : « L'abbé Groulx et son œuvre ont suscité notre temps, comme François-Xavier Garneau avait suscité le sien¹. » La comparaison équivaut à saluer un homme-phare dont la figure fait écho à une mythologie élaborée au XIX^e siècle par le romantisme. Mais tel n'est pas exactement mon propos.

Je ne nierai pas que l'abbé Groulx se fit assez tôt une conception de la littérature qu'il souhaitait aussi éloignée que possible de l'âme romantique (et encore plus distante des pratiques littéraires postromantiques). Je tenterai par contre de montrer que l'écrivain n'échappe pas à une certaine angoisse qui ira jusqu'à lui faire imaginer dans son roman une sorte de communication avec les morts, dont le modèle littéraire s'est répandu chez beaucoup de

1. Jean ÉTHIER-BLAIS, Préface de *Constantes de vie*, p. 18.

représentants du romantisme, surtout si l'on relève la convergence de celui-ci avec le fort courant d'occultisme et de spiritisme qui traverse une bonne partie du XIX^e siècle. Ce qui m'intéresse, c'est un épisode clé de *L'appel de la race*, livre qui fit couler beaucoup d'encre en son temps, mais qui ne rencontre plus les habitudes de lecture qui sont maintenant devenues les nôtres. Nul doute que notre sensibilité littéraire a beaucoup changé depuis un peu plus de trois quarts de siècle. Au fil de la pieuse fable didactique que propose ce roman, la narration reste claire et l'intrigue se déroule en ligne droite, fidèle à la thèse qu'elle illustre. Les personnages ne sont que les porte-étendards des idées qu'ils incarnent avec le naturel des premiers rôles dans les drames de collège.

La vie intérieure du héros, Jules de Lantagnac, est saisie lors d'une crise liée à plusieurs chefs d'accusation qui pèsent sur sa conscience et qui visent sa condition sociale autant que sa responsabilité individuelle. Cette culpabilité, qui paralyse l'homme d'action, me paraît renfermer la seule teneur proprement romanesque du personnage, lui-même unique à cet égard parmi les autres protagonistes. Jules est un homme qui souffre dans sa condition de père, d'époux et de Canadien français. Il hésite. Il cherche la solution d'un conflit douloureux qui ne peut pas se dénouer sans entraîner des conséquences graves pour lui-même, pour les siens et pour tout le peuple dont il se découvre solidaire. Avocat en vue dont la carrière est devenue florissante à la suite de son mariage avec une anglophone, Lantagnac doit sa position sociale à celle de son épouse ; celle-ci a favorisé son succès professionnel par les relations bien établies de sa famille avec le milieu des affaires et de la politique. Les Lantagnac vivent à Ottawa où Jules vient d'être élu député dans un contexte survolté par la question scolaire ontarienne.

Aussitôt rentré du voyage à la ferme paternelle qui ouvre le roman, Lantagnac médite une nouvelle orientation de sa vie. Son projet est de rendre leur héritage français à ses enfants élevés dans la langue de leur mère. De là à s'engager dans la lutte qui déchire le pays autour de l'épineux problème des écoles françaises, le pas n'est franchi que par un enchaînement de circonstances enchevê-

trées, mais je tâcherai d'abord de comprendre comment se vit la conscience malheureuse du héros. À travers quels signes et par quel langage sa crise intérieure se fait-elle sensible au lecteur ? L'objet de mon analyse consiste dans un épisode crucial du roman ; le langage pictural qui s'insinue dans cet épisode agit comme le signifiant majeur de la crise.

Ce qui me frappe dans ce récit, c'est la psychologie très indécise d'un homme au courage exemplaire et aux idées quelque peu intransigeantes quant aux intérêts patriotiques. Or, Jules de Lantagnac est constamment le jouet des événements. La diégèse reproduit un conflit de type cornélien où l'honneur ne peut triompher qu'au prix du bonheur individuel. Il y a deux crises principales au cours du déroulement de l'action ; chacune appelle une décision problématique qui déchire la conscience du personnage : l'entrée de l'avocat sur la scène politique et le discours qu'il doit prononcer à la Chambre des communes en faveur des minorités de langue française, car celles-ci se voient dénier des droits reconnus, en principe, depuis 1867. C'est ce dernier fait qui concentre toute la tension dramatique du récit, puisque le héros sait que son devoir de citoyen risque de devenir incompatible avec sa vie familiale. Il faut étudier la conduite du tribun lors de cette séance parlementaire dont il sera la vedette malgré lui. Jusqu'au dernier moment, en effet, Lantagnac n'a pas tranché le dilemme de décider s'il doit parler ou se taire dans le débat public des droits scolaires en Ontario.

Je résume rapidement l'argument central du roman. Le député se présente en chambre pour entendre les orateurs, bien déterminé à ne pas ouvrir la bouche. Il a pris soin, dans les jours qui précèdent, de démentir toutes les rumeurs qui lui prêtent l'intention de prendre la parole, bien que la possibilité n'en soit pas complètement exclue à ses yeux. Lantagnac se débat donc dans une indécision pathétique. En dépit des conseils du père Fabien, son inflexible confesseur, il ne parvient pas à se résoudre à entrer dans le débat politique. Ses électeurs lui ont pourtant donné un mandat clair sur la question en litige et il s'est lui-même engagé à défendre leur intérêt en devenant député. Tout cela ne suffit pas à raffermir la conscience tourmentée du tribun qui, jusqu'au dernier moment, ne

sait trop comment se tirer d'affaire. En fait, il a déjà arrêté sa résolution de garder le silence, espérant secrètement sauver ainsi son ménage de plus en plus divisé. Sa femme n'a pas manqué de faire jouer le poids des sentiments et Jules semble s'enfoncer dans une léthargie insurmontable à la veille du jour dit ; quand il se rend dans l'arène parlementaire, c'est avec l'intention plus ou moins nette d'observer seulement la joute verbale de ses collègues sans y prendre part. C'est alors que se produit le coup de théâtre.

Essayant l'ennui des discours tout en demi-mesures de ses collègues, le fougueux avocat se réveille tout à coup. Il se lève et il parle plus d'une heure sans reprendre haleine. Il n'a pas prémédité son discours qui soulève la foule accourue pour l'entendre. La scène tient du célèbre discours d'Henri Bourassa à l'église Notre-Dame en 1910, où l'abbé Groulx s'était trouvé au nombre des auditeurs en liesse². Or, dans cette circonstance extraordinaire, Lantagnac est profondément divisé contre lui-même : depuis des semaines, il s'est tenu dans l'attente d'un revers de situation annoncé, prévu, prophétisé par la voix de sa culpabilité. Le mobile et le moteur de sa conduite résultent d'une faute reconnue, d'où le rôle de son conseiller spirituel qui a pour fonction de rectifier, d'orienter et de gouverner le pécheur au moyen d'un éclairage projeté par la foi réparatrice. Le père Fabien tisonne, sans aucun scrupule, le remords de la faute chez son dirigé. Lantagnac, lui, ne saura qu'expier l'erreur de jeunesse qui contient le parcours du récit comme le ver est dans le fruit. Quelle est cette faute ? N'y devine-t-on pas quelque relais discursif entre l'historien Lionel Groulx et le romancier Alonzié de Lestres ?

En tant que descendant de la noblesse canadienne-française, Lantagnac est profondément atteint par l'infortune de sa classe sociale déchue : les seigneurs de la Nouvelle-France se sont autre-

2. Lors du Congrès eucharistique international de Montréal, Henri Bourassa improvise sur le coup son célèbre discours de Notre-Dame, le 10 septembre 1910, en réponse aux propos du Cardinal Bourne. Le texte de Bourassa paraît ensuite dans une brochure de trente pages : *Religion, Langue, Nationalité* (Montréal, *Le Devoir*, 1910).

fois rendus coupables de mésalliance avec l'élite dirigeante anglophone, au lendemain de la Conquête. De plus, Lantagnac a été formé dans un collège où le patriotisme brillait par son absence dans les programmes d'enseignement. L'avocat pourrait plaider la fragilité d'une jeunesse confiée au soin du clergé qui était maître absolu du système d'enseignement, mais Lantagnac reconnaît quand même qu'il doit assumer personnellement la faute ; la victime en lui porte sa propre part de responsabilité. D'ailleurs une voix sans pitié qu'il sentait monter de sa conscience et de sa misère, lui disait :

De ton malheur accuse-toi d'abord toi-même. La faute première, tu l'as commise il y a vingt-trois ans. Par ce mariage dont tu te crus si fier, tu te créais un foyer avec des matériaux disparates, fragiles. Pourquoi te plaindre si le coin de fer a tout fait voler en éclats³ ?

On ne peut nier que le discours religieux exerce une influence puissante sur le politicien dont le père Fabien entend faire le porte-parole de la patrie menacée dans ses droits fondamentaux. À aucun moment toutefois Lantagnac ne s'engage clairement à poser le geste décisif de son discours en chambre. Bien que torturé dans son for intérieur, il reste entièrement maître de sa décision. Quand il franchit enfin le Rubicon dans un moment dont il serait délicat d'établir si c'est un instant de lucidité ou d'égarement, tout le monde peut le croire libre. Seul l'orateur lui-même sait qu'il a parlé sous l'emprise d'une sorte d'inspiration subite et qu'il n'a pas pu réprimer. Aux oreilles de Maud, sa femme aperçue au milieu de la foule des auditeurs, ce discours enflammé résonne comme un acte de trahison public et mûrement réfléchi, qu'elle refuse de subir sans broncher. L'épouse, en effet, fait vider la maison de ses meubles et de ses effets personnels tout de suite après le discours politique de son mari.

Lantagnac porte en lui la condition d'un peuple opprimé qu'il a la mission de défendre, mais son « élection » à ce rôle symbolique

3. Lionel GROULX, *L'appel de la race*, p. 245.

repose avant tout sur sa propre culpabilité. Ce point me paraît essentiel :

Il croyait à une étroite solidarité au sein des races et des familles, au retentissement des fautes comme des bonnes actions à travers les générations. Quand il se rappelait les capitulations des familles nobles canadiennes, au lendemain de la conquête de 1760, la peur le prenait que la fatalité d'une expiation pesât sur sa propre famille⁴.

La théorie de cette fatalité héréditaire se trouve exposée par le père Fabien qui explique la nature unitaire des personnalités nationales comme des individus qui les composent. C'est la pureté même de l'idée de race qui condamne Lantagnac à assumer personnellement la dualité de sa situation familiale en réparant sa « faute » au moyen d'une action héroïque qui parviendra à surmonter son irrésolution morale par le geste d'éclat de son discours. La nature de cette action semble inspirée par une justice punitive, dont la métaphore du « coin de fer » rend bien toute la rigueur et l'inflexibilité.

Jules de Lantagnac, je le répète, n'accède à la vie fictive qu'au fond de la plus extrême agitation de sentiments. Son désarroi attend et espère l'intervention d'une consigne apaisante. N'est-ce pas sous la forme de la prière qu'il faut lire l'iconographie des tableaux et des statues dont il aime s'entourer ? Ses émotions intenses devant l'art pictural ne seraient nullement déplacées dans un lieu de culte. La crise intérieure est d'abord lisible dans l'atmosphère visuelle que Jules a mis en place dans le décor composé par les arts plastiques⁵ au sein de sa vie domestique.

D'ascendance noble, le héros appartient à la classe politique. Sa galerie d'art personnelle a connu un changement de contenu radical dès le début du récit : la peinture reflète dans sa maison l'orientation nationaliste du converti. Puis, à l'heure cruciale des

4. *Ibid.*, p. 159.

5. Dominique GARAND a étudié le rôle de ces éléments du décor visuel dans *L'appel de la race* ; on lira son article : « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être ».

plus graves décisions, on trouve Lantagnac méditant devant une toile qu'il vient d'acheter. L'expérience contemplative survient après la messe au cours de laquelle le héros a vibré à l'unisson avec l'assemblée des fidèles priant pour le salut de la nation. L'épisode se présente comme une pause dans l'ébullition qui tient l'âme du converti. La citation couvre une page entière, et l'on m'excusera de la longueur, mais c'est sur cette page que repose essentiellement mon analyse :

Autour de lui tout conspirait, semblait-il, pour exciter son intelligence, pour y attiser l'inspiration. Vers l'heure de midi, pendant qu'enfermé dans son cabinet et profondément enfoncé dans son fauteuil, il essayait d'échapper à ce surmenage, ses yeux tombèrent par hasard sur La tricoteuse endormie de Franchère, peinture qu'il avait achetée récemment et accrochée au mur en face de lui. La vieille aïeule était peinte dans la nuit trop avancée, près de sa lampe vidée d'huile et mourante. Le sommeil l'avait surprise dans sa berceuse. Sa tête auréolée du bonnet blanc ne penchait qu'à demi, tellement les vieux d'autrefois gardaient en dormant l'attitude du travail. Que l'aïeule eût vraiment les yeux clos par le sommeil, on le devinait à peine à son peloton de laine tombé à terre et déroulé, puis à ses broches trop poussées l'une sur l'autre et dessinant sur ses genoux une croix trop allongée. Lantagnac aimait beaucoup ce tableau. Ce jour-là, il revoyait, malgré lui, dans la dormeuse, la lignée entière de ses aïeules inconnues, les grand'mamans lointaines, les vieilles de Lantagnac, les vieilles Lamontagne des époques sombres de la famille, puis sa mère surtout, si fière, si laborieuse, toutes celles enfin qui avaient travaillé aux champs, qui avaient faucillé, filé, tissé, pour que les enfants pussent grandir et le patrimoine commun s'accroître et se fortifier. Et soudain une voix prenante et grave, qui avait le timbre du passé profond, lui parut descendre de l'image et lui dire :

— « Ô notre enfant, tu souffres et tu hésites ? Sois digne de nous⁶. »

Cette scène n'est pas très loin des images du culte de la bonne sainte Anne dont on connaît la popularité traditionnelle au Canada français. Le personnage peint par Franchère dans le tableau préféré de Lantagnac, c'est toute la lignée muette des aïeules dont la parole secrète réveille la vocation du héros pour ainsi dire endormi, lui aussi, dans la lourdeur de l'indécision ; c'est alors que Lantagnac sort enfin de sa longue irrésolution et qu'il entend décidément l'appel éponyme de son mandat populaire dans la plainte murmurée par la tricoteuse prêtant sa voix insinuée au cri unanime de tout le peuple menacé. Lantagnac, qui résiste encore aux arguties du père Fabien, est moins prévenu contre le sommeil prophétique de l'humble travailleuse « surprise dans sa berceuse » par la fatigue. Ce portrait fait écho discursivement à la théorie unitaire de l'oblat qui s'employait à persuader son dirigé du caractère ontologique de l'idée de race. Un danger imminent plane sur la tricoteuse aux broches « dessinant sur ses genoux une croix trop allongée ». La représentation du sommeil ambigu ajoute au portrait la connotation du gisant ; cette inscription de la mort de l'aïeule recouvre cependant le sens d'un redressement, lorsque la dormeuse retrouve la voix sépulcrale des *ultima verba*.

La narration spécifie que « Lantagnac aimait beaucoup ce tableau. » Franchère, peintre fictif, concentre dans l'image une mise en abyme où la parole plurielle (« Ô notre enfant » [c'est moi qui souligne]) et impérative de l'aïeule artisane sort littéralement de son cadre pour rompre le mutisme pictural et résoudre du même coup la léthargie morale du spectateur fictif. Le roman, dans cet épisode, ébauche le passage de l'image votive à la voix discursive, transition opérée par le relais d'un art muet qui n'en fait pas moins entendre son injonction verbale au moyen de l'affabulation subtilement reconstruite dans la méditation visuelle du héros. Recomposant en lui-même le portrait collectif dans le recueillement de son âme en prière, Lantagnac devient le sujet d'un discours virtuel dont

6. *L'appel de la race*, p. 228-229.

il ignore encore, à cet instant, qu'il va le prononcer solennellement en chambre. Coupable de trahison en tant que descendant de la petite noblesse ralliée au conquérant, Lantagnac reste toujours, à ses propres yeux, innocent du départ de sa femme, à qui il souhaite sérieusement faire admettre

qu'à son entrée au parlement, et jusqu'au dernier instant, sa résolution était bien restée la même : s'abstenir. Puis il lui avouerait que, tout à coup, une force irrésistible l'avait dressé de son siège, que ses lèvres s'étaient ouvertes, qu'il avait parlé. Explication assez singulière, mais qui s'accordait avec l'exacte vérité et où il engagerait sa parole de gentilhomme⁷.

N'est-ce pas beaucoup demander à la raison que de ne pas interroger la vraisemblance de cette « explication assez singulière », dont Jules espère persuader sa femme ? D'où vient, en effet, cette « force irrésistible [qui] l'avait dressé de son siège » ? Il est clair que l'avocat n'a fait qu'articuler tout haut la « voix prenante et grave » entendue quelques heures plus tôt devant la toile de Franchère, dans le secret recueillement de son cabinet. L'abbé Groulx atteint ici la limite d'un mysticisme ethnique qui adopte la forme d'un doux illuminisme. Le procédé n'est pas sans rappeler celui des fameuses « voix du pays » que Louis Hémon faisait retentir à l'oreille charmée de Maria Chapdelaine dans son illustre roman. C'est en regardant son tableau que Lantagnac entend littéralement l'« appel de la race ». La révélation intime est préparée de longue main par la narration qui atteint ainsi son point de focalisation absolu. Je rappelle que le début du roman commençait par le retour du héros après sa visite au pays natal de Deux-Montagnes, où il s'était recueilli sur les vieilles tombes du cimetière. Aux yeux du père Fabien, ce pèlerinage inaugurerait la conversion attendue de celui qu'il appelle « l'anglicisé ». Les deux hommes partagent les impressions rapportées du « plus beau coin du monde : le rang des Chenaux ». La nature humanisée par la vie rurale est évoquée

7. *Ibid.*, p. 239.

comme une fresque enchantée dans les propos de l'oblat, et son dirigé confirme la loi intime de ce retour aux sources en enchaînant par cette confiance significative : « Et me voyez-vous qui souris à ces vieilles choses retrouvées où je me retrouve moi-même comme en un visage qui me ressemble⁸ ? » La ressemblance instaurée par la voix des tombeaux appelle le complément romantique du tableau de Franchère qui fonctionnera sous le signe d'une analogie troublante dans la contemplation du député, juste avant l'heure critique de son discours à la chambre. On trouverait d'autres cas d'imagination visuelle dans le destin de Jules chez qui les monuments publics et les mises en scène de la commémoration historique jouent un rôle non négligeable, mais j'abrège ces rappels convergents pour amorcer ma conclusion sans plus tarder.

Si l'on voulait comparer la vieille tricoteuse de Franchère au visage de Maud Fletcher, on s'apercevrait tout de suite que la femme de Jules n'a ni physionomie ni corps charnel dans le roman. Toute sa fonction diégétique tient à la menace de rupture domestique qu'elle finit par mettre à exécution, mais tout se passe comme si la séparation du couple était inéluctable et même accomplie dans le nouvel état d'esprit qui est celui du mari, à mesure que se poursuit en lui l'action de sa conversion, c'est-à-dire le lent travail de sa culpabilité. Que sait-on des habitudes ou des idées de sa femme, de ses inquiétudes ou de ses désirs ? Jules ne conçoit jamais qu'un seul mobile de leur antagonisme et ne s'aventure pas une seule fois à chercher plus loin. Il croit que Maud est mue, comme lui, par l'orgueil de sa race, pour reprendre sa propre terminologie. Le soupçon de fanatisme pansaxon équivaut presque à un témoignage d'estime, sinon à une convention de mutualité au sein du contentieux national-conjugal qui résume le nœud du drame.

Jules Michelet écrivait, dans *L'amour*, que la femme, par « la douce ondulation du sein [...] exprime tous ses sentiments dans une éloquence muette⁹ ». Tel pourrait être le code de l'épisode de la tricoteuse, substitut maternel qui inspire la parole publique du tribun.

8. *Ibid.*, p. 105.

9. Cité dans Roland BARTHES, *Michelet par lui-même*, p. 145.

L'essentialisme énoncé par la voix du tableau rejoint ainsi un lieu commun qu'on peut qualifier de romantique sans abuser du mot, romantisme revu et corrigé plus de cinquante ans avant Aloné de Lestres par la plume canadienne de l'abbé Henri-Raymond Casgrain. Mais *L'appel de la race* peut se lire en même temps comme l'expression d'un antiromantisme conséquent, en ceci qu'il dénonce toute union maritale reposant sur le bilinguisme et le binationalisme introduits au cœur de l'unité familiale par la tentation du mariage mixte. Un tel purisme ethnique et linguistique, sur fond de doctrine religieuse, répugne à la genèse transculturelle du romantisme français, héritier et traducteur de sources allemandes et anglaises qui devaient se fondre dans la trame composite de la nouvelle sensibilité moderne. À ce romantisme-là l'abbé Groulx ne cesse de s'opposer, il va sans dire, avec la dernière vigueur.

Ce qu'il faut creuser davantage, c'est le contexte de la genèse du roman dans la pensée groulxienne, notamment dans sa conception de la littérature nationale. Un discours de l'auteur, qui précède *L'appel de la race* d'une dizaine d'années, ouvre une piste prometteuse. Dans « Les traditions des lettres françaises au Canada », l'abbé Groulx énonce tout un programme de consolidation de la littérature canadienne-française ; il s'y montre modérément nuancé sur la question controversée qui nourrit alors le débat acrimonieux du régionalisme et de l'exotisme. L'orateur prononce cette allocution au Congrès de la langue française, le 25 juin 1913. Il n'hésite pas à proposer ce qui suit pour remédier à la léthargie des efforts littéraires du Canada français :

Il faut sans retard faire la revision de nos valeurs intellectuelles ; il faut chercher avec ardeur et conscience si les idées qui palpitent au cerveau de la race, sont de cette qualité qui inspire les déterminations victorieuses. [...] L'influence de je ne sais quel mauvais laïcisme n'aurait-elle pas habitué nos lettrés à l'expression trop timide d'un catholicisme trop latent¹⁰ ?

10. Lionel GROULX, *Dix ans d'Action française*, p. 32-33.

Saluant Claudel et Barrès au passage, le conférencier poursuit son propos en ébauchant les thèmes que de jeunes romanciers laurentiens devraient s'empressez d'illustrer :

Qui nous peindra, par exemple, avec ses incidents dramatiques, le dualisme religieux et presque toujours national introduit dans nos foyers par le mariage mixte ? Qui nous décrira la décadence de l'éducation et des mœurs dans nos familles de snobs qui sautent l'étape ? N'y aurait-il pas lieu de chercher, dans une société jeune, de croyances catholiques, les causes de tant de pourriture morale ? [...] À quand le tableau de nos vieilles mœurs en train de s'évanouir et qui, cette fois, auront échappé à l'observation d'un Philippe-Aubert de Gaspé ? À quand le roman de la régénération agricole¹¹ ?

Comment ne pas reconnaître dans un tel programme les lignes directrices que l'auteur traçait également pour lui-même et qu'il allait se charger de mettre en application dans *L'appel de la race* ? Si le nom de Philippe-Aubert de Gaspé [père] connote un certain romantisme, c'est plus celui de Charles Nodier, sinon de Walter Scott, que de Victor Hugo, bien sûr. Et la recherche des « causes de tant de pourriture morale » laisse peut-être entendre un faible écho du dénouement des *Anciens Canadiens* où le héros, Jules d'Haber-ville, donnait l'exemple du déplorable mariage mixte en épousant une Anglaise au lendemain de la Conquête. Dans cette conférence, l'abbé Groulx exprime aussi une vision fort sélective de l'histoire littéraire. Pour lui, s'accordant en cela avec Émile Faguet, le XVIII^e siècle ne fut « ni chrétien ni français ». Et quant au romantisme, il ajoute :

Nulle nécessité non plus [...] d'aller éteindre ou seulement voiler la clarté de nos âmes françaises dans le brouillard romantique, si le romantisme, à le bien prendre, ne fut en littérature qu'une tentative révolutionnaire,

11. *Ibid.*, p. 41.

*un violent assaut au bon sens héréditaire ; et, pour tout dire, si le romantisme, dans ses origines et dans son fond philosophique, ce n'est ni Chateaubriand, ni même Victor Hugo, ni surtout la France, mais un étranger, un Genevois, Jean-Jacques Rousseau*¹².

L'antiromantisme de Lionel Groulx contenait en germe son revers subtilement romantique (« à le bien prendre », nuance-t-il), comme on le voit. Lorsque Jean Éthier-Blais proclamait que « [l]'abbé Groulx et son œuvre ont suscité notre temps, comme Garneau avait suscité le sien », ne voilait-il pas le fait que l'auteur de *Notre maître le passé* prophétisait un Canada français d'avant la Révolution tranquille et paraît d'avance sur sa survie aux ruptures inattendues de la décennie 1960, ce en quoi le chanoine se trompait entièrement et presque amèrement, comme il le laisse clairement entendre dans ses *Mémoires*¹³. Bref, l'abbé Groulx n'aura « suscité notre temps » qu'au prix de voir cruellement s'estomper le sien et sans avoir lui-même voulu reconnaître sa descendance spirituelle dans les dangereux aventuriers qui lui empruntèrent, à quarante ans d'intervalle, un mot d'ordre victorieux, directement calqué d'une campagne de *L'Action française* : « Maîtres chez nous ».

12. *Ibid.*, p. 11-12.

13. Évoquant son désarroi complet devant l'éclatement de la Révolution tranquille en 1960, l'abbé Groulx écrira dans ses *Mémoires* cette phrase lourde de signification : « Je me sentais aussi perdu qu'un enfant dans une forêt tropicale. » (*Mes Mémoires*, p. 298.) L'aveu est pathétique de la part d'un vieillard qui s'interroge sur ce qu'il aura laissé au terme de cinquante années de luttes, de discours et d'écrits.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1969), *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil. (Coll. « Écrivains de toujours ».)
- GARAND, Dominique (1993), « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *Voix et images*, vol. XIX, n° 1 (55), automne, p. 11-38.
- GROULX, Lionel (1926), *Dix ans d'Action française*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française.
- GROULX, Lionel ([1922] 1956), *L'appel de la race*, Montréal, Fides. (Coll. « Nénuphar ».)
- GROULX, Lionel (1967), *Constantes de vie* (avec Préface de Jean Éthier-Blais), Montréal, Fides.
- GROULX, Lionel (1974), *Mes Mémoires*, tome IV, Montréal, Fides.

XAVIER MARMIER EN VOYAGE DE L'ISLANDE
AU SPITZBERG (1836-1839).
UN ROMANTIQUE OUBLIÉ AUX MARGES DE L'EUROPE

Alain Guyot

Université Stendhal – Grenoble III

pour Jean Guichard

« Xavier Marmier, auteur de romans, de poésies et de récits de voyage qu'on ne lit plus¹ » : c'est par ces mots qu'en 1968, Eldon Kaye ouvrait sa présentation du *Journal* de l'auteur franc-comtois, et du même coup la dernière en date – et, semble-t-il, la seule – de ses œuvres à avoir connu une édition de type universitaire. Depuis ce jour, moins d'une dizaine d'études ont été consacrées à un critique pourtant considéré, avec Ampère, comme l'un des fondateurs de la littérature comparée², mais rien sur l'écrivain, alors qu'il fut l'un des plus prolifiques de son temps³...

1. Eldon KAYE, note liminaire à son édition du *Journal (1848-1890)* de Xavier MARMIER, p. 7.

2. C'est en tant que « grand spécialiste des littératures germanique et scandinave, longtemps rédacteur en chef de la *Revue germanique*, et auteur, notamment, d'importantes études sur Goethe » qu'il est présenté dans le *Dictionnaire du XIX^e siècle européen* (Madeleine AMBRIÈRE, p. 296). Encore n'a-t-il même pas droit à une entrée propre, cantonné qu'il se trouve dans l'article consacré à la critique littéraire en France de 1800 à 1850.

3. Dans la nécrologie qu'il lui consacre dans *Le Temps* du 16 octobre 1892, Anatole France en fait l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages, alors

Plus qu'à un marginal, on a donc affaire ici à un véritable « oublié du romantisme » français, mieux connu dans les pays nordiques, en Russie ou au Canada⁴ que dans sa patrie. Car romantique, il le fut, ou du moins considéré tel par ses contemporains, qui lui reprochèrent même parfois d'être un « attardé⁵ » du mouvement. Et si son adhésion sans réserve à l'ordre moral et son talent à « dîner en ville » ne furent, aux dires des mauvaises langues⁶, pas étrangers à son relatif succès, non plus qu'à son élection à l'Académie française, on peut tout de même s'interroger sur la disparition de notre conscience littéraire de ce catholique réactionnaire que sa bonhomie de façade et sa mondanité éloignaient certes d'un Barbey d'Aurevilly, mais à qui reste le mérite d'avoir évoqué le premier les paysages de l'extrême nord de l'Europe, si fascinants pour ses contemporains.

Invoquer, comme l'a fait Larousse, les déficiences de son style pour justifier cette désaffection⁷ serait faire justice un peu vite du rôle de passeur que cet autodidacte polyglotte a joué dans la découverte des cultures et des littératures germaniques, nordiques et slaves, ainsi que des multiples hommages qui lui ont été rendus

que son thuriféraire Alexandre ESTIGNARD lui en attribue plus de 80, dont un bon tiers de récits de voyage (*Xavier Marmier, sa vie, ses œuvres*, p. 101).

4. L'un des seuls ouvrages récents consacrés à Marmier vient précisément du Québec (Jean MÉNARD, *Marmier et le Canada*).

5. C'est Camille AYMONIER qui formule cette appréciation (*Xavier Marmier : sa vie, son œuvre*, p. 177), ajoutant ailleurs : « Nul doute qu'on ne trouve chez lui parfois les visions et la phraséologie familières aux romantiques » (*ibid.*, p. 129). Voir aussi l'article d'André MONCHOUX (« Un romantique français ami de l'Allemagne ») et celui de Jacques DUGAST (« Marmier (1808-1892) »), qui voit en lui un « grand voyageur français de l'époque romantique » (p. 314).

6. Au nombre desquelles on compte Francisque SARCEY (cité par Eldon KAYE, *op. cit.*, p. 42-43).

7. « Son style se ressent quelque peu de la succession rapide de ses ouvrages ; il manque de vigueur et de relief » (*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*).

de sa mort en 1892 jusqu'aux années 1960⁸. Le rôle du critique est bien plutôt de comprendre les raisons objectives qui nous poussent à citer Jules Verne ou Pierre Loti, et non Xavier Marmier, lorsque nous pensons à l'image de l'Islande dans la littérature française, alors que le premier n'y a jamais mis les pieds et que le second ne décrit guère l'île des glaces dans son célèbre roman. Il faudrait aussi se demander pourquoi l'on connaît mieux l'expédition française de 1839 au-delà du cercle polaire arctique par le récit de Léonie d'Aunet⁹ que par celui de Marmier, qui en était pourtant le rédacteur officiel, alors même que cette première Française au Spitzberg a laissé plus de traces dans la biographie « scandaleuse » de Victor Hugo que dans les rayons de nos bibliothèques... L'examen attentif des récits des périples accomplis par Marmier dans ces lointaines contrées nordiques nous permettra peut-être de comprendre pourquoi ils n'occupent pas dans la littérature de voyage la place qui était censée leur revenir.

Ce n'est pourtant pas faute d'intérêt pour le Nord de la part de ses contemporains : il n'est certes pas lieu de détailler ici l'importance de l'imaginaire septentrional dans la littérature européenne depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁰, mais on rappellera tout de même que ce Nord qui fascine les contemporains de Marmier depuis Ossian et la traduction des *Eddas* est aussi vanté qu'il est mal connu des écrivains qui s'en emparent. Et si, en cette période propice aux voyages, Custine, Nodier et Ampère se sont aventurés les premiers en Écosse, l'autre en Scandinavie, Marmier est bel et bien le premier homme de lettres hexagonal à s'embarquer pour

8. Un poème éponyme, « couronné au concours de poésie pour 1895 par l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon », lui a même été consacré par Louis Peyen (voir Louis PEYEN, *Xavier Marmier*). Entre les deux guerres encore, un compatriote de Marmier, « ancien notaire » à Besançon, prétendait que son nom passerait à la postérité (voir Georges LAGIER, *Médaille. Xavier Marmier de l'Académie française*, p. 12) : son vœu n'a manifestement pas été exaucé...

9. Léonie D'AUNET, *Voyage d'une femme au Spitzberg*.

10. Ce qu'a fait un récent colloque (*L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, Örebro, 2002 – actes à paraître sous la direction de Kajsa ANDERSSON).

cette « Thulé merveilleuse, noyée de brouillards cimmériens » qui faisait, paraît-il, rêver « le Français moyen¹¹ » sous Louis-Philippe.

Ces voyages vers les confins de l'Europe ne pouvaient alors s'entreprendre sans un luxe de précautions : c'est en effet à une véritable expédition scientifique, la deuxième du genre, que participe Marmier en 1836 à bord du navire *La Recherche*, en compagnie d'une équipe de savants, de naturalistes et de peintres dirigée par le médecin Paul Gaimard. Ses compétences en philologie nordique lui ont permis d'obtenir un « mandat littéraire » de l'Académie française, qui lui donne pour mission de rapporter de l'information sur la littérature islandaise – et, si possible, quelques manuscrits de sagas – mais aussi de découvrir et de faire connaître les mœurs et les paysages nordiques :

Il est bien vrai que j'aurais pu trouver, à Paris, à la Bibliothèque du Roi, une grande partie des trésors poétiques que j'allais chercher si loin. [...]. Mais c'est une chose importante de voir le pays dont on étudie l'histoire, de vivre parmi les hommes dont on veut connaître la langue. Il y a entre la poésie d'un peuple et la terre qu'il habite, et la nature qui l'entoure, et le ciel sous lequel il vit, une alliance intime, alliance que peu de livres révèlent, et qu'il faut avoir observée sur les lieux mêmes pour la bien sentir¹².

Il rapporte de ce voyage un premier ouvrage qui le fera connaître, *Lettres sur l'Islande* (1837). Il effectuera par la suite trois autres périple dans le Grand Nord et en tirera un second récit de voyage qui en fait la synthèse : *Lettres sur le Nord* (1840). C'est

11. Camille AYMONIER, *op. cit.*, p. 120.

12. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. XIII-XIV. Marmier se place d'ailleurs ici sous la caution de Goethe, dont il cite un extrait du *Divan* :

Wer das Dichten will verstehen
Muss in's Land der Dichtung gehen.
Wer die Dichter will verstehen
Muss in Dichters Länder gehen.

là qu'il retrace son équipée de 1839 vers ce Spitzberg qu'il « avai[t] d'avance cherché à [s]e représenter dans [s]es rêves » et qui lui inspire un « mélange de terreur et d'admiration » tant « [s]es rêves étaient au-dessous de la réalité¹³ ».

La remarque n'est pas neutre : elle fait état des scrupules de Marmier en matière de représentation du réel. De fait, sa méthode correspond parfaitement au portrait d'honnête homme qu'il a laissé à ses contemporains : « J'ai dépeint ce que j'ai vu, sans y rien ajouter et sans y rien changer¹⁴ », déclare-t-il dans l'introduction de ses *Lettres sur l'Islande*. Certains lui sauront gré de cette modestie sincère et précise, qu'ils situent à l'opposé des envolées chateaubriennes : « Ce n'est pas un esprit inventif, c'est un esprit minutieux et exact ; son procédé consiste à voir d'abord, à étudier ensuite, et enfin à considérer le résultat, la somme de ses observations¹⁵ ».

C'est la raison pour laquelle Marmier reconnaît négliger quelque peu la partie narrative de ses voyages, comme on le lui a souvent reproché¹⁶, pour se faire le descripteur de la nature¹⁷ : « Je ne fatiguerai pas votre attention par le détail journalier de notre voyage ; mais je voudrais pouvoir vous peindre, comme je l'ai vue, cette nature étrange et souvent grandiose¹⁸ ».

De fait, c'est cette capacité à voir et à décrire la nature dans des pays où l'homme et ses productions sont pratiquement absents¹⁹

13. Xavier MARMIER, *Lettres sur le Nord*, t. II, p. 263.

14. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. XXIX.

15. Alexandre ESTIGNARD, *op. cit.*, p. 105. Ernest Dupuy reconnaît que ces récits de voyage sont « utiles et méritoires », mais ne peut s'empêcher de les trouver « effacés et figés, il faut le dire » (cité dans *ibid.*, p. 113).

16. C'est précisément en réponse à ses détracteurs, qui lui reprochaient le caractère insuffisamment insolite et dramatique de son récit, qu'il déclare dans les premières pages des *Lettres sur le Nord* : « J'ai dit ce que j'avais vu et éprouvé, rien de plus » (*op. cit.*, t. I, p. VII).

17. « Marmier appartient à la grande et brillante famille des poètes descriptifs » (Alexandre ESTIGNARD, *op. cit.*, p. 5).

18. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. 36-37.

19. « Certes, pour celui qui est habitué aux divers aspects d'une terre plus civilisée, pour celui qui veut voir des villes, des monuments, de

qui lui permet de se démarquer des autres membres de l'expédition : en Islande,

*lorsque, dans le cours du voyage, nous avons fait les haltes nécessaires pour le peintre et le géologue, c'était pour nous un singulier plaisir de nous en aller chevauchant à travers ces landes sauvages, de noter l'un après l'autre tous les changemens d'aspect qui s'offraient à nos yeux, et tous les accidens de la journée*²⁰.

Au Spitzberg, le voyageur lettré et doué « du sentiment de la nature²¹ » oppose son activité contemplative et descriptive à celles auxquelles ses différents compagnons – charpentier, voilier, météorologue, géologue, peintre – se livrent sur l'île : « Pour moi, je ne me lassais pas de contempler ce grand panorama qui se déroulait autour de nous sous un aspect si grandiose, et dont les teintes, les couleurs, les formes mêmes, varient à chaque instant²² ».

Ce sens de la précision descriptive, presque scientifique, qui paraissait caractériser Marmier aux yeux de ses contemporains, on le retrouve à l'œuvre, entre autres, dans le récit de son ascension à l'Hekla, le plus fameux des volcans islandais, où il se sert d'un arsenal analogique tout à fait conséquent pour tâcher de représenter le spectacle inédit qu'il a sous les yeux :

À mesure que nous avançons, nous pouvons suivre, de distance en distance, tous les élémens d'une éruption : d'abord la pierre ponce, poreuse et légère, qui monte à la surface du cratère, comme l'écume à la surface de l'eau, et s'envole au loin comme la cendre chassée par le vent ; puis la scorie broyée, tordue entre les masses de lave dont elle s'échappe, comme la crasse des lingots de fer ; puis la lave plus ferme et plus compacte ; puis le basalte serré,

grandes masses de peuples réunis sur un même point, cette contrée serait triste à parcourir » (*ibid.*, p. 37).

20. *Ibid.*, p. 37.

21. Selon le mot d'Alexandre ESTIGNARD (*op. cit.*, p. 103-104).

22. Xavier MARMIER, *Lettres sur le Nord*, t. II, p. 266.

*luisant, poli comme le marbre ; puis enfin l'obsidien, noir comme le jais, brillant comme le verre, dégagé de tout alliage étranger, et sortant du cratère pur comme l'acier*²³.

On a ici le sentiment que le voyageur-descripteur a choisi ses comparaisons en vertu de leur précision didactique plus que de leur cohérence ou de leur valeur esthétique, ce que confirme ce compte rendu d'une visite aux geysers :

Le grand bassin du Geysir est entouré d'une croûte épaisse de silice, taillée par parcelles comme une écaille de tortue [...] à chaque pas sur la colline, on rencontre une quantité d'autres sources, celles-ci larges et profondes, ouvrant leur bassin de silice rose, et leurs cavités bleues comme l'azur du ciel ; celles-là commençant à peine à sortir de terre, et fumant à travers le gazon qui les recouvre à demi. De chaque côté, l'eau de ces sources se répand sur le sol qu'elle pétrifie, et la vapeur qui s'échappe de la chaudière ardente s'en va comme des nuages de fumée à travers la plaine. [...] Le bassin du Geysir commençait à s'agiter. On entendait un bruit souterrain pareil à celui du canon, et le sol tremblait comme s'il eût été frappé par des coups de bélier. Nous courions en toute hâte au bord de la colline ; mais le Geysir, comme pour se jouer de nous, montait jusqu'au-dessus de sa coupe de silice, et débordait lentement comme un vase d'eau qu'on épanche. [...] L'eau mugit tout à coup [...]. Ses flots montaient à plus de quatre-vingts pieds au-dessus du puits [...] ils se diapraient aux rayons du soleil, et retombaient par longues fusées comme une poussière d'or et d'argent [...] deux heures après, le Geysir frappa la terre à coups redoublés, et jaillit à grands flots, comme l'eau du torrent, comme l'écume de la mer, quand le vent

23. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. 66-67. Nous soulignons.

la fouette, quand la lumière l'imprègne de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel²⁴.

Dans ce cas, on notera toutefois qu'aux analogies du début, à caractère nettement didactique, qui permettent au lecteur de se représenter « l'un des phénomènes naturels les plus curieux qui existent », se mêlent, dans les toutes dernières lignes, des comparaisons plus ornementales, qui ont peut-être pour fonction de donner à une réalité qu'aucun homme de lettres n'a représentée avant Marmier une plus-value esthétique ou littéraire – comme le sous-entendait sa mission – en puisant à la source des lieux communs de la rhétorique traditionnelle – un peu comme Bernardin de Saint-Pierre l'avait fait en évoquant la nature tropicale²⁵.

Ce double caractère, didactique et esthétique, de la représentation des paysages nordiques par Marmier n'est sans doute pas étranger au sentiment de gêne diffuse que l'on ne peut s'empêcher d'éprouver à la lecture de ces pages, où les hyperboles ne manquent pourtant pas. Alors même que ces contrées lointaines déclenchaient l'enthousiasme descriptif d'un Senancour, d'un Lamartine ou d'une Staël qui ne les avaient pourtant pas visitées²⁶, Marmier se contente d'y voir « une source féconde d'observations²⁷ ». Après avoir décrit les geysers, il ajoute que la partie la plus intéressante du séjour fut « les observations de géologie et de météorologie faites par deux de [se]s compagnons de voyage », et le groupe

24. *Ibid.*, p. 53-55. Nous soulignons.

25. Voir Alain GUYOT, « Viaggiare, descrivere. Osservazione e racconto in Bernardin de Saint-Pierre », p. 64 et *sqq.*

26. « Nous connaissons à peine le Nord qui touche aux confins de la terre vivante ; les longues nuits des contrées septentrionales, pendant lesquelles le reflet de la neige sert seul de lumière à la terre ; ces ténèbres qui bordent l'horizon dans le lointain lors même que la voûte des cieux est éclairée par les étoiles, tout semble donner l'idée d'un espace inconnu, d'un univers nocturne dont notre monde est environné » (Mme de STAËL, *De l'Allemagne*, p. 183). Voir à ce sujet Yvon LE SCANFF, « Le paysage du nord chez les écrivains romantiques : d'une poétique de la privation vers un sublime de la négativité ».

27. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. 37.

quitte les lieux « en saluant gaiement le Geyser, comme des moissonneurs saluent le champ où ils ont récolté²⁸ »... Singulière modération – pour ne pas parler de réticence – à l'égard d'une nature qu'il trouve au gré des pages « grandiose », « singulière », « étrange », mais qu'à l'instar des précieux de Molière, il meurt d'envie de trouver belle sans jamais y parvenir... Il n'est que de lire les premières *Lettres sur l'Islande* pour en être convaincu. Son « enthousiasme » à la vue de Reykjavik tient à la présence des quelques cabanes de pêcheurs abandonnées sur la grève :

Grâce [...] à ces habitations danoises, l'impression que l'on éprouve en entrant à Reykiavik est moins triste qu'on pourrait se l'imaginer d'après les relations de plusieurs voyageurs. On passe encore par certains degrés de civilisation avant d'en venir à l'aspect réel du pays²⁹.

Les pages suivantes sont destinées à justifier la gravité naturelle des Islandais :

À les voir, on dirait qu'ils sont tous sous le poids de cette nature austère au milieu de laquelle ils sont nés. De toutes parts, leurs yeux ne rencontrent qu'un tableau sinistre, des souvenirs de calamité ou des sujets de terreur, une terre aride et volcanique, de la cendre et de la lave, et pas une fleur, pas une plante ; une mer orageuse et des montagnes de glace. Nous avons parcouru pendant plusieurs jours, à une assez grande distance de Reykiavik, cette contrée sauvage, couverte de rochers vomis par les volcans. On ne trouve, pour tout chemin, qu'un sentier brisé à chaque instant, ou par les rivières qui débordent, ou par l'eau fétide des marais³⁰.

On a ici le sentiment très net que les caractérisations utilisées (« austère », « sinistre », « calamité », « terreur »), les négations,

28. *Ibid.*, p. 56.

29. *Ibid.*, p. 2.

30. *Ibid.*, p. 22.

totales ou restrictives, certaines analogies (la « terre rouge » des volcans comparée un peu plus loin « aux débris d'un four à chaux³¹ ») ne sont plus là pour illustrer et encore moins pour orner la description : si elles lui confèrent une tonalité nettement dysphorique, elles véhiculent également un jugement de valeur incontestable, qui dévalorise le paysage islandais et amène le voyageur à conclure « que la nature a jeté là par grandes masses tous les élémens d'une création splendide, et ne s'est pas donné la peine d'achever son œuvre³² ».

On plaidera à juste titre que ces tableaux lugubres, ces paysages de « ruine » et de « désolation », que le voyageur contemple « avec un sentiment d'effroi et de stupéfaction³³ », contiennent les germes d'une émotion bien connue des voyageurs en Suisse, en Savoie ou en Écosse depuis la fin du XVIII^e siècle : la *delightful horror* si caractéristique du sublime montagnard et ossianique³⁴. De fait, certaines vues du Spitzberg rappellent à s'y méprendre les évocations du mont Blanc par Bourrit, comme ce paysage de mort où « la terre inanimée, la terre chargée de neige et de glace, ressemble à un large tombeau entouré d'une draperie de deuil et éclairé par une lampe sépulcrale³⁵ ». Mais nulle trace de plaisir dans la contemplation de ces contrées extrêmes, et si admiration il y a de la part de Marmier, elle est le plus souvent réticente :

Parfois, on ne voyait qu'un ciel sombre, ou une mer de brouillards flottant sur une autre mer. Le fond de la baie, les plateaux de neige, les cimes des montagnes, tout était inondé d'une vapeur ténébreuse, sans lumière et sans reflet. À travers cette ombre épaisse, on ne distinguait que des masses confuses, des chaînes de rocs interrompus, des

31. *Ibid.*, p. 24.

32. *Ibid.*, p. 30.

33. *Ibid.*, p. 64-65.

34. Voir sur ce point la synthèse très neuve et suggestive proposée par Yvon LE SCANFF, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, notamment p. 10 et *sqq.*, 104 et *sqq.*, 163 et *sqq.*

35. Xavier MARMIER, *Lettres sur le Nord*, t. II, p. 257.

*cimes brisées, une terre sans soleil, une nature en désordre, une image du chaos*³⁶.

Les dernières images, en reprenant la caractérisation négative du paysage islandais, ramènent dans le même temps à la conscience littéraire de vieux souvenirs de lecture : ces « chaînes de rocs interrompus », ces « cimes brisées », n'appartiennent-elles pas au même arsenal rhétorique que la « terre aride et volcanique », privée de végétation, la « mer orageuse », les « montagnes de glace » et les « marais » aperçus dans les vues d'Islande, celui du *locus horridus*, représentation stéréotypée d'une nature dysharmonieuse, refuge des damnés et des proscrits, qui constitua pendant des siècles le contretypé et le pendant de l'idéal paysager porté par le *locus amoenus* traditionnel ?

Il n'y aurait là somme toute qu'une reprise accentuée des tableaux écossais de Custine ou de Nodier si Marmier n'associait à ces images de « désolation » de « magnifiques scènes de la nature »³⁷, qu'il n'hésite pas dans ce cas à qualifier de « sublime[s] », au point même de les préférer aux Alpes et aux Pyrénées³⁸. Ainsi se plaît-il à contempler le panorama depuis les collines qui dominent la capitale de l'Islande :

[...] souvent le soir à onze heures, le soleil était encore sur l'horizon, et ses rayons enflammés se balançaient dans la mer comme une colonne de feu ; la mer était calme, seulement une brise légère plissait en se jouant les vagues bleues, qui retombaient ensuite avec mollesse comme une nappe d'argent, ou scintillaient comme des étoiles. À travers ce golfe d'Islande s'élèvent, de distance en distance, des îles couvertes de gazon, et tout autour on aperçoit une enceinte de montagnes dont le sommet se perd dans les nuages. Celles qui sont le plus près de terre ont une couleur bleue limpide que je ne sais comment définir. [...]

36. *Ibid.*, p. 266.

37. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. 30.

38. *Ibid.*, p. 27.

Plus loin l'aspect des montagnes change ; à leur base, elles se confondent avec l'eau de la mer ; à leur sommet, elles se revêtent d'une couleur de pourpre et d'opale, elles ont un manteau de neige qui éblouit, et des pointes de glaces qui ressemblent à une couronne de diamans ; et quand le ciel est clair, quand, à l'extrémité du golfe, le Snoefels se lève sous le disque du soleil avec sa tête éternellement chargée de frimas, il apparaît au-dessus des vagues comme un nuage d'or³⁹.

On aura vite fait le tour des procédés bien connus déployés par Marmier dans cet extrait, de l'hyperbole à la prétérition en passant par l'analogie méliorative ou anthropomorphique. Il n'est pas jusqu'à certains détails (la mer, les « îles couvertes de gazon » et l'« enceinte de montagnes ») qui ne rappellent les premières pages de *Paul et Virginie*. Mais l'intérêt majeur du passage tient au fait qu'il représente un paysage au coucher du soleil, un paysage baigné de lumière, qui permet à son auteur de conclure : « En ce moment toute cette partie de l'Islande a l'aspect d'une contrée méridionale. La Méditerranée n'est pas plus limpide que cette mer du Nord, le ciel du midi n'est pas plus beau⁴⁰ ». Étonnant paradoxe que cette présence du midi au cœur même de l'extrême septentrional, que l'on retrouve jusque dans l'océan Arctique, où une belle journée en mer, par 76° de latitude nord, fait l'objet de ce commentaire :

Assis sur la dunette, nous regardions, dans une rêveuse nonchalance ce tableau si différent de celui qui depuis quelques jours attristait nos regards, et parfois nous nous demandions si quelque fée ne nous avait pas ramenés, par un coup de baguette, sous le ciel méridional⁴¹.

On peut aller jusqu'à dire que Marmier est frappé d'un véritable syndrome méditerranéen, qui lui fait transformer le paysage le

39. *Ibid.*, p. 27-28.

40. *Ibid.*, p. 28.

41. Xavier MARMIER, *Lettres sur le Nord*, t. II, p. 259.

plus lugubre en un véritable paradis à partir du moment où paraît le soleil. Ainsi au sommet de l'Hekla :

Un rayon de lumière perçait à travers les brouillards ; mais c'était ce rayon de lumière qui ne sert qu'à faire mieux ressortir l'obscurité. Nous distinguions au-dessous de nous les montagnes comme des masses confuses, la plaine couverte d'une brume épaisse, et à travers cette brume, cette plaine, ces montagnes, le soleil voilé par les nuages projetait de loin en loin une lueur vague, une teinte blafarde. Et tout était morne, silencieux comme le désert, profond comme l'abîme. Pas un cri ne se faisait entendre ; pas un être vivant, pas une plante ne se montrait à nos yeux. On eût dit la nature morte, entourée par la nuit, plongée dans le chaos.

Tout à coup le rideau de nuages se déchire, l'azur du ciel reparaît, les rayons de soleil éclatent dans l'espace. Le long de la vallée, le vent balaie le brouillard, qui s'entr'ouvre, s'éclaircit, et s'en va par lambeaux, léger et transparent comme un voile de gaze. [...] À nos pieds, la plaine se déroule au loin avec les lacs d'eau limpide, qui parsèment sa robe verte comme des diamans, et les deux rivières qui la traversent comme des guirlandes. La montagne bleue, voisine du Geyser, s'élève au milieu de la vallée ; et devant nous, à l'horizon, nous apercevons comme une ceinture d'or la pleine mer, étincelante de lumière, et les îles Westmann.

Nous restâmes saisis d'un sentiment inexprimable d'admiration en face d'un spectacle si inattendu. C'était le jour de printemps de cette nature désolée ; c'était le fiat lux de cette nuit de chaos⁴².

Au Spitzberg, le tableau lugubre précédemment évoqué, qui suscite dans l'âme du voyageur « une impression de terreur indéfinissable », est balancé par cet étrange contraste :

42. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. 69-70.

Mais, lorsque le soleil venait à reparaître, c'était une magnifique chose que de voir sortir de la brume toutes les montagnes avec leurs pics élancés, et les plateaux de neige sans ombre et sans tache, et les glaciers qui, en reflétant les rayons de lumière, prenaient tour à tour des teintes d'un bleu transparent comme le saphir, d'un vert pur comme l'émeraude, et brillaient de tous côtés comme les facettes d'un diamant⁴³.

On pourrait certes mettre facilement cette passion pour la lumière solaire sur le compte d'une forme de mélancolie ou de neurasthénie fort commune aux alentours du cercle polaire, si on ne la trouvait déjà, en des termes voisins, chez Chateaubriand – cet autre chargé de mission littéraire en pays lointains⁴⁴ –, qui n'eut pourtant des contrées hyperboréennes qu'une connaissance purement livresque, mais qui en place une description saisissante dans la bouche de l'Indien Chactas, l'un des héros des *Natchez*, lorsqu'il raconte sa traversée du Labrador :

Nous arrivâmes à une contrée où le soleil ne se couchait plus. Pâle et élargi, cet astre tournait tristement autour d'un ciel glacé ; de rares animaux erraient sur des montagnes inconnues. D'un côté s'étendaient des champs de glace contre lesquels se brisait une mer décolorée ; de l'autre, s'élevait une terre hâve et nue qui n'offrait qu'une

43. Xavier MARMIER, *Lettres sur le Nord*, t. II, p. 266-267.

44. Ce dont témoigne la lettre de recommandation que lui remet Talleyrand, ministre des Affaires étrangères, à l'adresse du général Sébastiani, ambassadeur de France près la Sublime Porte : « Les amis des lettres le voyent avec plaisir entreprendre ce voyage ; ils espèrent qu'en visitant ces contrées célèbres, dont la vue réveille de si féconds souvenirs, M. de Chateaubriand éprouvera le besoin de noter ses propres impressions, et que la littérature française sera quelque jour enrichie du résultat de ses observations » (cité dans CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. I, p. 179). Voir à ce sujet Jean-Claude BERCHET, « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », p. 118-119.

*morne succession de baies solitaires et de caps décharnés*⁴⁵.

On retrouve là toutes les caractéristiques du *locus horridus* tel qu'il se manifeste chez Marmier, et la parenté avec les descriptions de ce dernier est d'autant plus frappante que l'auteur d'*Atala* oppose précisément ces paysages polaires à la « clarté perpétuelle » du soleil de minuit, qui seule parvient à donner « quelquefois un charme à ces régions désolées » :

*Rien ne peut te donner une idée du moment où le soleil, touchant la terre, semblait rester immobile, et remontait ensuite dans le ciel, au lieu de descendre sous l'horizon. Les monts revêtus de neige, les vallées tapissées de la mousse blanche que broutent les rennes, les mers couvertes de baleines et semées de glaces flottantes, toute cette scène éclairée comme à la fois par les feux du couchant et par la lumière de l'aurore, brillait des plus tendres et des plus riches couleurs : on ne savait si on assistait à la création ou à la fin du monde*⁴⁶.

Bien plus, le syndrome méditerranéen réinvesti plus tard par Marmier se trouve conceptualisé par Chateaubriand soi-même, qui

45. CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, p. 291.

46. *Ibid.* Cette description aurait sa source chez les voyageurs (Charlevoix, Mackenzie, Parry, Ross) et les poètes descriptifs (Thomson, Bernardin de Saint-Pierre). On la retrouve sous diverses formes dans l'œuvre de Chateaubriand (article sur Mackenzie publié pour la première fois en 1802 dans *Le Mercure de France* ; voyage d'Eudore en Scandie dans une page abandonnée des *Martyrs de Dioclétien* (1805) ; récit du voyage en Amérique dans les *Mémoires*). Voir à ce sujet Fabio VASARRI, « Il polo fantasma ». L'Islande est en outre brièvement évoquée en des termes voisins dans les *Mémoires d'outre-tombe*, à l'occasion d'une comparaison entre ses geysers et ceux des sources thermales du Sprudel en Bohême : « [...] mais nul ne vient chercher la santé dans les déserts de l'Hécla où la vie expire ; où le jour de l'été, sortant du jour, n'a ni couchant ni aurore ; où la nuit de l'hiver, renaissant de la nuit, est sans aube et sans crépuscule » (CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, p. 326).

oppose de manière nettement axiologique les paysages du nord et ceux du sud :

*Ce ne sont point les prairies et les feuilles d'un vert cru et froid qui font les admirables paysages, ce sont les effets de la lumière. Voilà pourquoi les roches et les bruyères de la baie de Naples seront toujours plus belles que les vallées les plus fertiles de la France et de l'Angleterre*⁴⁷.

La nature privée de lumière se verrait donc *de facto* disqualifiée d'un point de vue esthétique, ce que vient confirmer l'auteur des *Martyrs* à travers les propos de son héros, le jeune Grec Eudore, un moment cantonné en Germanie :

[...] *lorsque jetant les yeux autour de nous, nous apercevions les horizons noirs et plats de la Germanie, ce ciel sans lumière qui semble vous écraser sous sa voûte abaissée, ce soleil impuissant qui ne peint les objets d'aucune couleur ; quand nous venions à nous rappeler les paysages éclatants de la Grèce, la haute et riche bordure de leurs horizons, le parfum de nos orangers, la beauté de nos fleurs, l'azur velouté d'un ciel où se joue une lumière dorée ; alors il nous prenait un désir si violent de revoir notre terre natale, que nous étions près d'abandonner les aigles*⁴⁸.

Si la formation classique de Chateaubriand peut expliquer une absence de sensibilité, sinon une forme de répulsion, à l'égard de certains paysages qui ont fait vibrer les générations romantiques⁴⁹,

47. CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, t. II, p. 826-827. Chateaubriand reprendra ces termes, en les modifiant à peine, dans le passage des *Mémoires* où il s'en prend aux montagnes : « Le paysage n'est créé que par le soleil ; c'est la lumière qui fait le paysage » (*op. cit.*, p. 165).

48. *Œuvres romanesques et voyages*, t. II, p. 196-197.

49. Voir entre autres la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* de 1795 (dans *Œuvres complètes*, t. 22, p. 8) et la préface à la première édition d'*Atala* (dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, p. 19).

on ne laisse pas toutefois d'être surpris en constatant la parenté entre ses descriptions, pourtant imaginaires, et celles de Marmier, tirées d'observations bien réelles... Influence littéraire ? Sans doute, mais au point de contaminer la vision du voyageur et d'« empêcher » en quelque sorte son regard, qui ne parvient à percevoir le paysage qu'à travers ce modèle littéraire, cette grille de lecture préexistante à sa propre expérience. Quelle surprise de lire en conclusion de la description de la baie de Reykjavik précédemment citée, où deux enfants se prélassent au soleil couchant, « comme sur une terrasse italienne » :

[...] *la jeune fille, avec ses blonds cheveux flottant sur les épaules, s'appuyait sur son frère ; un mouton jouait autour d'eux, et devant la porte de la cabane, la grand'mère tournait une quenouille chargée de laine. On eût dit une idylle de Théocrite, un poème d'André Chénier, transportés dans ces froides régions du Nord [...]*⁵⁰.

Comment s'étonner alors que Marmier ne se réjouisse, en voyage dans le Nord, qu'à la vue des fermes avec leur « enclos de gazon », sorte d'« Eldorado au milieu d'une terre aride », véritable « oasis dans le désert » islandais ? Seul le *locus amoenus*, inspiré par le paysage méditerranéen, peut représenter un pôle de positivité au milieu d'une nature nordique dont il ne peut s'empêcher de percevoir l'hostilité et dont il ne parvient jamais, du coup, à saisir les spécificités...

Aussi, plus qu'un oublié du romantisme, Marmier peut être considéré comme un classique attardé, que les modes romantiques ont attiré vers des paysages nouveaux, mais que l'on a oublié parce qu'il n'a pas toujours su en percevoir la nouveauté, en raison même de son trop grand respect pour la vision des auteurs qui l'ont formé. On peut aussi conclure, à l'instar de Baldensperger, en quelques formules définitives :

50. Xavier MARMIER, *Lettres sur l'Islande*, p. 28.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

Il a, à mon sens, le tort d'être tard venu au romantisme et de s'être enchanté de faciles délices à l'heure où c'est tout autre chose, un réveil de réalisme qu'il eût été intéressant de révéler [...] jamais le terme d'épigone [...] n'a été mieux appliqué⁵¹.

51. Cité dans Camille AYMONIER, *op. cit.*, p. 177-178.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBRIÈRE, Madeleine (dir.) (1997), *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, Presses universitaires de France.
- AYMONIER, Camille (1928), *Xavier Marmier : sa vie, son œuvre*, Besançon, Séquania.
- BERCHET, Jean-Claude (1986), « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », dans Victor DEL LITTO et Emanuele KANCEFF (dir.), *Le journal de voyage et Stendhal. Actes du colloque de Grenoble*, Genève, Slatkine, p. 115-131.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1826-1828), *Œuvres complètes*, 28 volumes, Paris, Ladvocat.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1946), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 2 tomes, édition d'Émile Malakis, Baltimore/Paris, The John Hopkins Press/Les Belles Lettres.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1969), *Œuvres romanesques et voyages*, 2 tomes, édition de Maurice Regard, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1998), *Mémoires d'outre-tombe*, 4 tomes, édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier/Livre de poche.
- D'AUNET, Léonie (1854), *Voyage d'une femme au Spitzberg*, Paris, Hachette.
- DUGAST, Jacques (2000), « Marmier (1808-1892) », *Revue de littérature comparée*, vol. LXXIV, p. 307-316.
- ESTIGNARD, Alexandre (1893), *Xavier Marmier, sa vie, ses œuvres*, Paris, Champion.
- GUYOT, Alain (1996), « Viaggiare, descrivere. Osservazione e racconto in Bernardin de Saint-Pierre », *Antologia Vieusseux*, n. s., vol. II, n° 5 (mai-août), p. 49-69.
- LAGIER, Georges (1933), *Médaille. Xavier Marmier de l'Académie française*, Besançon, Imprimerie de l'Est.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- LE SCANFF, Yvon (2002), « Le paysage romantique et l'expérience du sublime : littérature, esthétique, métaphysique », 2 volumes. Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris.
- LE SCANFF, Yvon, « Le paysage du nord chez les écrivains romantiques : d'une poétique de la privation vers un sublime de la négativité », dans Kajsa ANDERSSON (dir.), *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, actes du colloque d'Örebro tenu mai 2002, à paraître.
- MARMIER, Xavier (1837), *Lettres sur l'Islande*, Paris, Bonnaire.
- MARMIER, Xavier (1840), *Lettres sur le Nord*, 2 tomes en 1 volume, Paris, Delloye.
- MARMIER, Xavier (1968), *Journal (1848-1890)*, édition d'Eldon Kaye, Genève, Droz.
- MÉNARD, Jean (1967), *Marmier et le Canada, avec des documents inédits*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- MONCHOUX, André (1964), « Un romantique français ami de l'Allemagne », dans *Connaissance de l'étranger. Mémoires offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Didier.
- PEYEN, Louis (1895), *Xavier Marmier*, Besançon, Jacquin.
- STAËL, Germaine de (1959), *De l'Allemagne*, édition de Comtesse Jean de Pange et Simone Balayé, Paris, Hachette.
- VASARRI, Fabio (2001), « Il polo fantasma », dans Filippo MARTELLUCCI (dir.), « *L'instinct voyageur* ». *Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, Padova, Unipress, p. 45-66.

FIGURES DE LA MARGE

PARADE DE TRIALPH

José-Luis Diaz

Université Paris 7 – Denis Diderot

Car nous n'étions pas faits pour cette
[époque immonde,
Et nous avons manqué notre entrée
[dans le monde
Où nos rôles étaient joués.

Théophile GAUTIER,
« À Jehan Duseigneur, sculpteur,
Ode »

Le sentiment de venir trop tard, après la bataille, dans un univers où toutes les places sont prises, pire même, où tous les rôles ont été joués, cette « situation », au sens sartrien du terme, qu'exprime de manière lucide cette ode de Gautier, dédiée à l'un des membres éminents du Petit Cénacle, a été celle de bien des Jeunes-France. Copier Hoffmann, copier Byron, copier Hugo : ils vivent mal leur situation d'imitateurs. Écrivains de seconde main, simples doublures, cadets rendus caducs d'avance par leurs aînés glorieux, ils entrent en scène quand la comédie est finie.

Cette situation « générationnelle » les porte à dénoncer la facticité de toute cette « machine » : en vrac, la société, la littérature, le théâtre, la religion, la gloire, l'amour... Contraints d'abandonner leurs rêves les plus fous, ils ont conscience de leur dénuement et de l'infertilité de leur veine. Les « oubliés du romantisme », oui, ce

sont eux, et avant même que l'oubli n'ait eu le temps de faire son travail de sape. Ces victimes autoproclamées de Mnémosyne endossent l'habit du « poète crotté ». D'autant plus que leur extraction sociale les y invite ou, à défaut, leur propension à adopter la posture du paria. Alors que le grand romantisme social, humanitaire mais mégalomane, ne veut retenir de l'écrivain promu au « Sacre » que des images héroïques, ils *introjectent*, eux – avec une délectation masochiste –, les images dévaluantes que le Grand Siècle, celui de Saint-Amant et de Boileau, accumula sur la figure de l'auteur ridicule, savantasse en *us* ou « pouète » crotté. Ils ont conscience d'être les « grotesques » du romantisme. En cette époque où l'on redécouvre avec curiosité les « victimes de Boileau¹ », ils s'imaginent que ce pourrait être, après tout, un destin de rechange que de brandir l'enseigne de bouffon.

Plus libre à l'égard des mots d'ordre martiaux du Petit Cénacle, plus à l'écart des slogans de cette « camaraderie » arborant son étendard, Charles Lassailly représente au mieux cette part désenchantée du « petit » romantisme. La préface exubérante de ses *Roueries de Trialph* est un « lieu de mémoire » oublié de la littérature Jeunes-France. À qui sait la lire, cette « parade » s'offre comme un manifeste complet du néoromantisme du désenchantement.

UN « LAZZARONI DE L'INTELLIGENCE »

Affectant le dandysme du ruisseau, ce Gavroche au crâne dégarni diogénise avec grâce : « En France, quel citoyen échelonnera humblement sa capacité à me cirer mes bottes de poète crotté, quand je polis mes ongles au citron ?² ». Manière de creuser l'écart entre ces intellectuels qui rêvent d'entrer dans le « Pays légal », les « capacités », et les petits poètes à l'abandon, ces

1. Titre d'un article de Philarète Chasles paru dans *la Revue des deux mondes* en septembre 1834. *Les grotesques* de Gautier, parus en volume en 1844, mais d'abord publiés par *La France littéraire* en 1834-1835, offrent également une galerie burlesque de poètes du xvii^e siècle.

2. Charles LASSAILLY, *Les roueries de Trialph notre contemporain avant son suicide*, p. 15.

clochards *fashionables*. Tandis que Théophile Gautier se distancie de sa galerie de « grotesques », ne bouffonnant lui-même qu'avec élégance, c'est sans doute ce poète au long nez – sorte de Cyrano du romantisme – qui va le plus loin dans le mouvement d'auto-dépréciation qui saisit les Jeunes-France au moment de leurs plus folles exaltations. Car Trialph n'est pas un « brigand de la pensée », comme les aime l'auteur de *Feu et flamme*³. Lui ne joue pas la carte de la révolte, comme les autres « oseurs⁴ », ses confrères à panache du ruisseau romantique : Pétrus Borel, Philothée O'Neddy. Ni non plus, à l'autre extrême, celle de l'ironie bien apprise, comme Théophile Gautier. Il se voit plutôt comme un « lazzaroni de l'intelligence » : « Comme ces Napolitains qui se couchent paresseusement, des journées entières, sans envier d'autres plaisirs que je ne sais quelle volupté de nonchalance et de rêverie, moi, pauvre lazzaroni de l'intelligence, je me chauffe au soleil de la pensée [...]»⁵.

Trop paresseux pour faire œuvre, il tourne autour de la littérature, pauvre hère des lettres se chauffant au soupirail des génies ambiants. Et quant à sa vie, il la pimente de facéties propres à alimenter ses mémoires apocryphes. Hors-la-loi avorté, dandy sans habit ni maîtresses, il se retourne sur sa vie de hasard tandis qu'il roule assis dans le coupé d'une diligence, vers la mer où il veut « décevement » se noyer.

Adoptant la posture du goinfre ou du picaro, il volait des cigares chez tous ses amis et des bouquets de violettes chez toutes ses maîtresses⁶. Se traitant de « faquin de bouffon⁷ » et de

3. Philothée O'NEDDY rend hommage à ces « cerveaux d'airain », qui « S'emmantelant aussi d'un esprit souverain / Pour les vils préjugés de la foule insensée, / Se sont fait avant nous brigands de la pensée » (*Feu et flamme*, p. 14-15).

4. Ce mot caractéristique revient deux fois sous la plume de Philothée O'NEDDY (« Une fièvre de l'époque », dans *Poésies posthumes*, p. 148 et 186).

5. Charles LASSAILLY, *op. cit.*, p. 10. On excusera la faute vénielle contre la langue italienne (*lazzaroni* pour *lazzarone*).

6. Voir *ibid.*, p. 8.

7. *Ibid.*, p. 28.

« paillasse⁸ », il se condamne pour finir sa galopade à un burlesque suicide expiatoire dans la « Mer », non sans avoir jonché son parcours de quelques assassinats pour rire.

JE SUIS MON SIÈCLE, MOI...

Sa préface nous offre une revue complète des couplets du romantisme désenchanté. Coupable d'écrire, tout comme un autre, au lieu d'agir et d'œuvrer à cette révolution mort-née dont il se réclame, il s'accuse de sa propension au « parlage » : « Mais apparemment je deviens enclin au parlage [...]. Il vaudrait mieux, peut-être, jeter ma cognée dans l'action⁹ ».

Maudissant la « signora société¹⁰ », il retourne cette accusation contre son siècle, avec lequel il poursuit un dialogue décousu. Siècle étété que « les matérialistes de la Révolution française ont guillotiné », et qui reste sous l'influence dissolvante du rire de Voltaire : « C'est votre métier de rire depuis que quelqu'un a rimé la *Pucelle* ». Ce qui, dans un langage moins emphatique, fait écho aux admonestations contemporaines de « Rolla » (1833) : « Dors-tu content Voltaire ?... »

D'où la requête que formule cet écrivain qui s'accuse lui-même d'inanité littéraire et d'inaction : qu'on le juge, certes, puisque lui-même plaide coupable, mais qu'on le juge « avec [s]es contemporains, qui ont aussi un drame, l'épopée de Juillet à finir. Et qu'attendent-ils ?¹¹ » Et qu'on lui laisse le temps de faire paraître une première œuvre, sans la condamner d'emblée. Ce qui se dit en un étrange sabir où la préciosité le dispute à la maladresse : « Cependant ne jetez pas d'avance, ô mes juges, une condamnation homicide à la tête du poème de ma fabrique. Que voulez-vous ? Le sort m'a fait pousser poète ou fou, malgré moi peut-être, dans ce monde d'en-bas. »

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 13.

10. *Ibid.*, p. 28.

11. *Ibid.*

S'ensuit un plaidoyer *pro domo* en forme d'accusation contre le « siècle ». Les fautes de Trialph, ses travers, ses péchés, ce ne sont pas les siens propres, ce sont ceux du siècle – dont il n'est que le miroir :

Je suis mon siècle, moi, Trialph. Or, mon siècle est doctrinaire en politique, en religion, en amour, en haine, etc. Mon siècle pense beaucoup ; mais n'agit jamais. Mon siècle sera rangé, par les contrôles de la postérité, dans l'ordre des ruminants. (Mauvaise phrase !) Mon siècle s'embarbouille de passions factices qui échouent toujours, faute d'inspiration, vraie, consciencieuse, intime, religieuse. Je ne puis agir autrement que mon siècle. Si j'ennuie, mon siècle est ennuyeux ; et il aurait tort de me le reprocher.

[...] moi, homme de la pensée, moi songe-creux, je suis, pour ainsi dire, l'Âme de mon siècle¹².

Tantôt en veine d'apocalypses, notre bouffon nous fait assister à la conception de ce siècle mort-né : « Alors j'assistai à l'enfantement de ce Siècle ; et c'étaient deux monstres, l'Athéisme et la Prostitution qui lui donnèrent naissance¹³. »

Ou bien, prenant inopinément le costume de l'historien social, il désigne sarcastiquement la Presse comme étant « la seule communion qui nous reste, après la chute de la foi catholique, le dédain des mœurs chevaleresques, l'abjuration du respect pour les rois, l'insignifiance des doctrines philosophiques de l'*Encyclopédie*, etc.¹⁴ ».

Mais il avoue aussi – et il faut lui savoir gré de cette sincérité – à quel point lui-même tire profit, tout comme ses contemporains, du commode relativisme de son siècle. Au lieu de se draper dans sa virginité de révolté, à la Pétrus Borel, Trialph s'accuse de profiter

12. Les fragments cités se trouvent respectivement au chap. LIII, p. 150, et au chap. XXXVII, p. 127.

13. *Ibid.*, p. 143.

14. *Ibid.*, p. 161.

indignement de la « b n volence » de son siècle, se lovant dans une époque permissive qui fait fi de tous les principes. Ce qui entraîne de sa part un faux éloge ironique :

*Si l'on voit que, dans notre société actuelle, il ne faut chercher absolument rien de vrai ni de faux, ni vertus ni vices, ni bien ni mal, voilà ce qui se trouve de bon, qu'on puisse aujourd'hui tout confesser à son siècle ; et vraiment, monseigneur le siècle est furieusement aimable d'avoir au moins cela de bon*¹⁵.

Qu'on ne se méprenne pas sur ces propos faussement polis : ils sont antiphrastiques. Ils se veulent agressifs à l'égard de la « signora société ». Car le relativisme commode de « monseigneur le Siècle » est fondé sur une imposture généralisée. Et le désenchanté qu'est Lassailly s'en veut d'avoir si bien pactis  avec ce siècle tricheur. Aussi ne sommes-nous pas surpris de trouver sous sa plume le couplet obligé, saint-simonien d'origine, sur le « criticisme » de l'époque, accompagné d'une sortie contre cette duperie qu'est la *civilisation* : « [...] Dans cette époque critique, pour exister selon les conditions d'existence que les nécessités sociales nous imposent, nous n'avons plus que deux mots à comprendre, une fois pour toutes, *dupe* et *civilisation*¹⁶. »

Partant de ce constat que son propre désastre intime est celui de tout le siècle, Trialph en rajoute sur le côté en miettes, en bouillie même de sa propre personnalité : son nom, clame-t-il, vient d'un mot danois qui veut dire « gâchis ». Et il s'ingénie à faire que la forme affolée de son livre soit une allégorie sensible de ce siècle sans Dieu ni Roi. Puisque Louis XVI a été guillotinj, le livre sera  t t  :

Ceci ne devrait pas avoir de titre : ce sont des idées ou des mots qui possèdent une valeur quelconque ; mais la monnaie ne serait frappée à aucune effigie.

15. *Ibid.*, p. 9.

16. *Ibid.*

— *Pourquoi ?...*

*Demandez-le à mon siècle que les matérialistes de la Révolution française ont guillotiné. Car la tête de l'humanité c'est l'idée : Dieu*¹⁷.

Le désenchantement grotesque de Lassailly se donne ainsi pour cadre historique un univers qui lui ressemble : univers sans *chef*, sans effigie, univers de simulacres et de faux-semblants, miné de l'intérieur par la relativité des valeurs monétaires et l'arbitraire des signes.

Trialph avoue hautement que ses propres écrits de hasard participent de cet arbitraire et de ce relativisme. Attitude légitime, n'est-ce pas, à une époque qui a réduit toute sa littérature à des mots que de se faire lanceur de phrases : « Voilà des phrases ! Voilà des caricatures à la silhouette ! Toute votre littérature, toute votre législation politique, morale et religieuse, rivaliseraient avec un carton d'estampes, avec un album de croquis¹⁸. »

Enfin, pour mieux coïncider avec l'esprit de son époque, Trialph se réclame d'une esthétique du « gâchis¹⁹ ». Et il compare les fruits de sa verve à l'écume que rejette la fermentation du houblon : « D'ailleurs, mon âme a besoin de se dégonfler, ainsi qu'une tonne de bière rejette l'écume de la levure au moment de la fermentation²⁰ ». « Mauvais objet » par excellence, pire encore que cette bouteille de bière allégorique que Musset (dans « Suzon », en 1831) aimait à jeter par-dessus son épaule de dandy éméché :

Ce que j'écris est bon pour les buveurs de bière
Qui jettent leur bouteille après leur dernier verre²¹.

Deux répétitions parodiques – grinçantes et désenchantées – du noble geste des *Feuilles d'automne* (qui, transposé, sera aussi, plus tard, le geste de « La bouteille à la mer »...)

17. *Ibid.*, p. 8.

18. *Ibid.*, p. 9.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 11.

21. Alfred de MUSSET, *Poésies complètes*, p. 105.

Trialph en profite pour vider son sac de toutes ses mauvaises pensées, transformant le lecteur bénévole en réceptacle de cet objet abject que constitue le « poème de sa fabrique » – confessions indiscrètes, tirades qui tombent par terre et aphorismes cahotants –, ce dont il nous menace en filant la métaphore du dégorge­ment : « Une fois, une seule, je vais ici dégorger mon talent de jeune homme²² ».

LE GÉNIE COMME « VERBIAGEUR »

Déconsidérant son œuvre, il déconsidère plus encore son statut d’auteur. Certes, il arrive à cet irrégulier de communier selon le grand rite romantique, et d’en ânonner les sésames. À ce désespéré pour rire, il advient de clamer que le poète « est un Dieu cloué en croix²³ ». Ou bien, retrouvant les réflexes du romantisme humanitaire, il fait du poète un *vates*, « l’expression la plus intime, le type le plus vrai de la société contemporaine dont il pressent l’avenir, comme l’hirondelle devance le printemps²⁴ ». Et il entonne le couplet sur la royauté du génie – mais en le chantant si haut qu’il en devient sarcastique : « Ô mon art ! ô mon art ! donne-moi vite un trône ! Je vois là mon siècle qui fait antichambre en attendant le maître !... »

Mais plus souvent, ce *lazzarone* avoue ses méfaits littéraires avec effronterie. Il a « rêvé de *poeschies* avec autant d’insouciance qu’on va au rendez-vous d’amour²⁵ ». Il écrit à l’aventure, sans plan : « Or, ce que j’écrirai ici je n’en sais rien²⁶ ». Il s’en vante certes, mais cela ne l’empêche pas d’en souffrir. Sa plume ne lui « obéit guère : elle fait l’égotiste²⁷ ». Point donc de divine inspiration, ni de confiance religieuse dans la nécessité de son dire. Trialph se présente comme un industriel occasionnel de la littéra-

22. Charles LASSAILLY, *op. cit.*, p. 12.

23. *Ibid.*, p. 12.

24. *Ibid.*, p. 136.

25. *Ibid.*, p. 13.

26. *Ibid.*, p. 9.

27. *Ibid.*, p. 17.

ture du suicide, se frottant les mains d'avance de l'opération qu'il est en train de réaliser : pouvoir enfin vendre un livre, parce qu'il a eu la bonne idée d'en faire la chronique de sa mort annoncée. Ce que nous signifie le petit dialogue sans personnages ni didascalies, où, toutes affaires cessantes, le lecteur est projeté, passé titre et épigraphe :

— *Où allons-nous ?*

— *Je vais à la mort... En attendant, je m'amuse à faire un livre, dont mon suicide sera le dénouement.*

— *Sur votre parole d'honneur, mon cher désespoir, vous aurez le courage de jouer cette facétie de drame-là ?*

— *Oui.*

— *Diable ! l'ouvrage se vendra... Avez-vous des dettes ?*

— *J'en ai.*

Ce qui n'empêche pas l'auteur de ce bon coup de se donner aussi pour un « faiseur », distrait mais affable, qui se contente de rendre au public le service de l'entretenir un moment avec ses bavardages : « Tenez, je fais cela pour vous, pendant que mon génie dormira, celui qui vient d'en haut²⁸ ». Sacre de l'écrivain pas mort...

Certes, lui aussi est tenté, comme ses pareils du « petit romantisme », de pousser le cri du Corrège : « *Anch'io son pittore* ». Et il le fait en matamore travaillé par le scepticisme, en ayant recours à un étrange *nous* de majesté : « Nous aussi nous sommes un drame, un drame où l'on peut apprendre beaucoup ; il n'y a plus qu'à nous imprimer²⁹ ». Mais par cette manière dont il le fait – s'imaginant gobé tout cru par la « presse », parce que, du fait de sa valeur ontologique évidente, il mérite sans autre forme de procès le « bon à tirer » –, il met à nu sa radicale incertitude quant à son génie qui « dort ». Ce qu'il avoue un peu plus bas, avec l'esprit de l'escalier :

28. *Ibid.*, p. 9.

29. *Ibid.*

J'ai parlé de génie quelques lignes plus haut et j'y reviens [...]. Quand je parle de génie, vraiment je me prends à rire. Moi, je n'ai pas de génie. Autrefois j'ai pu le croire ; autrefois je croyais toujours, et je croyais tout : c'était une manie de pléonasmes en fanatismes, en superstitions. Mais, dans ce temps-là, c'était mon âge d'or ! J'avais des illusions comme un eunuque a de la graisse³⁰.

Qu'on ne prenne pas à la légère cette castration originaire de coq-en-pâte adolescent ! Que l'impuissance se dise dans le registre sexuel ne fait que confirmer à quel point ce sentiment est « ombiliqué ». Eunuque il fut, eunuque il reste – à vie. Point d'amante à ce Pygmalion au chômage : les 50 maîtresses à qui il est supposé avoir volé des cigares, il finit par nous avouer qu'elles n'existent pas : « La lune ! mais c'est ma première, ma meilleure, ma seule maîtresse... (Les autres, vous le savez, ô mes sens ! n'ont qu'une valeur de zéros...) Je reprends ma première phrase [...]. » Point de muse non plus, même malade, à ce célibataire de l'excentricité. À ce désillusionné fait défaut ce gouvernail qu'était, pour les romantiques de la génération antérieure, leur confiance religieuse en leur propre génie. Trialph avoue, lui, qu'il est entré dans la carrière littéraire en affamé cherchant pitance, tout en quêtant une place d'employé :

*J'attendais une place ; les ministères économisaient ; j'avais faim, et j'écrivais, le soir.
J'écrivais encore le lendemain, s'il m'était resté assez de capitaux en poche pour prendre la tasse de café obligé quand mon cerveau sur le matérialisme³¹.*

Portrait du poète en candidat expéditionnaire, prémonitoire, sur le mode plaisant, de ce que sera le destin bureaucratique, ô combien véritable, de bien des écrivains de la seconde moitié du siècle : Verlaine, Huysmans, le jeune Zola, sans oublier le vieil

30. *Ibid.*, p. 11.

31. *Ibid.*, p. 10.

O’Neddy... Cet « artiste » qui rêve de devenir M. Prudhomme revendique crânement son droit à être « auteur », tout comme un autre. Il arbore sa plaque d’homme de lettres pour épater sa portière :

Et pourquoi n’écrirais-je pas tout comme un autre ? Depuis dix ans, je me fatigue à empiler des idées pour moi seul. Voilà le sixième mois courant, je me suis fait ce qu’on appelle un auteur. Je vous montrerais trente billets dont la souscription est à l’adresse de M. Trialph, homme de lettres... et j’ai trouvé cela plaisant pendant quinze jours !... Ma portière me regardait avec un air si respectueux ! – Pourtant cette femme-là, je la méprise ; je l’ai toujours méprisée ; maintenant je la hais. Il est vrai que je dois un terme entier, et le bois qui m’a chauffé, quand je me chauffais, cet hiver.

Il ne s’en désespère pas moins de voir « sa misérable nature d’auteur qui revient partout³² ». Et il déprécie son « langage » de « verbiageur » post-hoffmannien, bien que celui-ci concorde trop bien avec l’époque, « bavarde comme une grand-mère³³ ». Ce qui ne l’empêche pas de clamer son droit au génie – à lui tout aussi permis qu’à tant d’imitateurs d’Hoffmann qui, comme lui, exploitent la veine fantastique :

Je suis aussi colossalement homme de génie que six cent verbiageurs de notre confrérie littéraire qui fument le même tabac que moi, depuis que nous lisons Hoffmann le fantastique en France³⁴.

On n’en finirait pas de faire la liste de ses exubérants aveux d’infamie à l’égard de la religion romantique du poète. Autant de rodomontades contradictoires, de sauts périlleux volontairement

32. *Ibid.*, p. 157.

33. *Ibid.*, p. 13.

34. *Ibid.*

manqués, destinés à faire s'effondrer, sous les yeux du public hilare, son château de cartes intérieur... Malgré la verve endiablée qui l'emporte, autant de signes d'une profonde crise de confiance, qui essaie de se résoudre par un déballage masochiste de turpitudes. Car ce *mea culpa* est amer sous la bouffonnerie.

LASSAILLY PARMI LES AUTRES

Nous sommes à l'époque où Musset va commencer à se représenter en Fantasio, c'est-à-dire en bouffon de cour (janvier 1834). Délaissant Cœlio le rêveur et Franck le frénétique, il se grime sous les traits d'un bossu original et sentencieux, qui tourne en ridicule la raison d'État, en pêchant la perruque du prince promis à la princesse. C'est l'époque où Théophile Gautier commence à poser au « baladin ». Déclarant que l'art n'est que « jonglerie pure³⁵ », il prépare déjà, avant Banville, toute cette lignée de saltimbanques qu'a étudiée Jean Starobinski³⁶. Tout recroquevillé dans son œuvre-« gâchis », derrière sa préface-parade, Charles Lassailly a quelques longueurs de scepticisme d'avance. En burlesque noir, il en remonterait à ses confrères du Petit Cénacle – et même aux sceptiques invétérés de la génération suivante, celle du « romantisme noir ».

Ses pareils ont généralement choisi une veine plus héroïque, mais il est vrai qu'ils savent eux aussi adjoindre la corde sarcastique à leur lyre de rhapsodes gueux. S'ils se méfient des paillasses, s'ils refusent même orgueilleusement cet emploi³⁷, ils rêvent comme Lassailly de « lancer le paradoxe » au milieu des bourgeois étonnés, « dans le rire et le spasme / D'un scepticisme nu tout lépreux ».

35. Théophile GAUTIER, « Préface », dans *Les Jeunes-France, romans goguenards*, p. XV.

36. Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.

37. C'est ce que fait Pétrus BOREL dans la Préface de ses *Rhapsodies* : « Si je suis resté obscur et ignoré, si jamais personne n'a tympanisé pour moi, si je n'ai jamais été appelé aiglon ou cygne, en revanche, je n'ai jamais été le paillasse d'aucun ; je n'ai jamais tambouriné pour amasser la foule autour d'un maître » (*Rhapsodies*, p. 11).

de sarcasmes³⁸ ». Et ils pourraient souscrire à la déclaration de guerre que lance Trialph : « Je déposerai un germe de parodie dans ce qu'ils honorent davantage³⁹ ».

Surtout, de celui que « le sort a fait naître poète ou fou dans ce monde d'en bas⁴⁰ », ils ont l'incertitude, le manque de confiance. Leur misère s'aggrave de savoir que le Destin ne leur a pas « jeté la lyre du génie / Hochet des grands cœurs malheureux⁴¹ ». Comme Trialph, ils déconsidèrent leurs œuvres :

Ce volume n'a d'autre prétention que celle d'être le faisceau de mes meilleures ébauches d'écolier ; [...] je n'ai pas le moins du monde la vanité de croire les poésies subséquentes à la hauteur des solennelles préoccupations effleurées dans ces lignes préliminaires⁴²,

prévient O'Neddy. De même, Pétrus Borel devine que son livre est au-dessous de lui, même s'il est bien lui. Et il se peint en enfant qui « jette sa bave avant de parler franc », en métal bouillonnant qui rejette sa scorie⁴³ – décidément, c'est une obsession – et en « parâtre » qui pilorie ses pauvres déjections. « Pourquoi à bon escient s'inculper devant la foule ? » (Traduisons : « se soumettre au jugement du public en publiant son livre »...) La réponse est qu'« il faut au barde l'impression » qu'il n'est pas possible de devenir écrivain sans l'adoubement de la publication. Mais dans cette propension à s'« inculper » devant des juges sans pitié, il y a de l'enfant qui, de la part d'une instance paternelle, quête une *sanction* – à la fois punition et reconnaissance. « Vous jugerez, ô journalistes⁴⁴ », lance Trialph à la tête du tribunal imaginaire qu'il convoque à chaque détour de page. Et tout en accablant de sarcasmes ces

38. Philothée O'NEDDY, « Nuit première. Pandæmonium », dans *Feu et flamme*, p. 14.

39. Charles LASSAILLY, *op. cit.*, p. 162.

40. *Ibid.*, p. 10.

41. Philothée O'NEDDY, *Feu et flamme*, p. 23.

42. *Ibid.*, p. 4.

43. Pétrus BOREL, *op. cit.*, p. 9.

44. Charles LASSAILLY, *op. cit.*, p. 12.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

juges dénaturés, il cherche un châtement dernier qui lui donnerait enfin lieu et être.

Mais la parade finit en imploration :

Et cependant, en présence de ce ciel de Cobalt, de ces broderies d'étoiles sur la robe satinée des nuages, de cette lampe d'albâtre suspendue à la voûte du temple de l'univers, pitié ! pitié ! sur moi jeune homme, dont l'âme a froid de tout son égoïsme athée !...

Cri de pitié aux accents religieux que dénature une dernière cabriole. C'est le dernier mot de la parade, et ce sera aussi le mien : « Or, prenez ce qui a été écrit déjà pour une préface ».

PARADE DE TRIALPH

BIBLIOGRAPHIE

- BOREL, Pétrus (1922), *Rhapsodies. Œuvres complètes*, édition d'Aristide Marie, Paris, Éditions La force française.
- GAUTIER, Théophile (1873), *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Paris, Charpentier.
- LASSAILLY, Charles (1978), *Les roueries de Trialph notre contemporain avant son suicide*, Paris, Éditions Plasma.
- MUSSET, Alfred de (1967), *Poésies complètes*, édition de M. Allem, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- O'NEDDY, Philothée (1877), *Poésies posthumes*, Paris, Charpentier.
- O'NEDDY, Philothée (1926), *Feu et flamme*, édition de Marcel Hervier, Paris, Les Presses françaises/Les Belles-Lettres. (Coll. « Bibliothèque romantique ».)
- STAROBINSKI, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira.

LA FIGURE DE L'ACTEUR
DANS LE THÉÂTRE ROMANTIQUE FRANÇAIS

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal, CRILCQ

Le rôle des grands acteurs dans la consécration du drame romantique français n'a guère été oublié des historiens de la littérature et du théâtre. Des tragédiens de la Comédie-Française, Talma ou Mademoiselle Mars, jusqu'aux acteurs venus des boulevards, Frédérick Lemaître ou Marie Dorval, les acteurs jouent en effet un rôle décisif, puisqu'il leur revient de traduire en jeu, sur la scène, les grands principes qui animent les auteurs. Les exemples sont nombreux où les effets de quelques-uns ont été intégrés comme partie constituante du texte (telle la chute de Kitty Bell dans le grand escalier, imaginée par Marie Dorval comme conclusion au *Chatterton* de Vigny). Les exemples sont tout aussi nombreux où l'acteur obtient la modification d'une réplique, voire d'une scène, et cela, souvent pour le mieux. Car le théâtre romantique a été fait par ses acteurs autant que par ses écrivains.

On ne s'étonnera donc pas de l'attention que les auteurs dramatiques portent aux acteurs, aux acteurs réels ici s'entend. Cet intérêt est d'ordre personnel et privé, quand il débouche sur une relation amoureuse ; d'ordre public et professionnel, quand il s'agit d'écrire des rôles qui les mettent en valeur. Victor Hugo écrit ainsi le rôle de Marion Delorme pour Marie Dorval, donnant au personnage des traits physiques et psychologiques qui appartiennent en

propre à l'actrice. De même Alexandre Dumas écrit le rôle d'Edmund Kean pour Frédérick Lemaître, superposant ces deux personnalités flamboyantes, allant jusqu'à confondre certains épisodes de la biographie de l'acteur britannique avec celle du comédien français.

L'on a cependant porté peu d'attention aux figures d'acteurs, d'acteurs *fictifs* cette fois, présentes dans plusieurs pièces de l'époque. Le théâtre romantique n'est pas le premier à présenter les acteurs comme *personnages* dramatiques, mais, du *Hamlet* ou du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, joués à la fin du xvi^e siècle, jusqu'au *Théâtre comique* de Goldoni, créé au milieu du xviii^e, ce sont toujours *les* acteurs, au pluriel, les acteurs formant une *troupe*, qui sont en scène. Au xvii^e siècle, cette représentation donne même naissance à un petit genre, la comédie des comédiens, où une troupe se présente au public et annonce les représentations à venir¹. La figure de l'acteur, telle qu'elle se manifeste dans le théâtre de Victor Hugo ou d'Alexandre Dumas, s'inscrit ainsi dans une tradition plus ancienne, mais elle montre aussi les marques d'une rupture profonde. En effet, le drame romantique est le premier à rendre problématique la figure de l'acteur, à faire de lui un véritable personnage dramatique, aux prises avec le monde qui l'entoure, et à le doter d'un projet esthétique singulier.

Marion Delorme (1829) de Victor Hugo emprunte à la comédie des comédiens, quand Marion et Didier, – qui fuient Paris où Didier a été condamné à mort pour avoir transgressé l'édit de Richelieu contre les duels –, se réfugient dans une troupe de comédiens ambulants. Au moment où Scaramouche, chef de la troupe, distribue les emplois, il confie le rôle de Chimène à Marion et celui de Matamore à Didier. Nous avons là une comédie des comédiens tout à fait canonique, où Hugo respecte les lois du genre : l'épisode est le moment d'une discussion sur le théâtre qui met en valeur la moralité des comédiennes ou la bonté naturelle des acteurs, et un

1. Voir Georges FORESTIER, « La catégorie des "Comédies des comédiens" au xvii^e siècle ».

personnage de « fâcheux » vient interrompre la représentation². Cette représentation, – le théâtre dans le théâtre –, avait été commandée par Laffemas, l'envoyé de Richelieu, qui se prétend « commis à l'effet / De trouver, pour jouer dans les pièces [...] de bons comédiens, s'il en est en province³ » et qui convoque les acteurs en audition. Marion réussit l'exercice, mais Didier, prévenu par Saverny, le fâcheux justement, de l'identité véritable de celle qu'il ne connaissait jusque-là que sous le prénom de Marie, refuse de jouer. Il est donc mis aux arrêts. C'est par cette scène, et par cette scène seulement, que Marion Delorme et Didier peuvent être considérés comme des acteurs fictifs.

Au XVII^e siècle, quelques-unes de ces comédies de comédiens étaient de plus grande ampleur et introduisaient une véritable action dramatique. Ainsi *Le véritable saint Genest* (1645) de Rotrou s'intéresse à un acteur en particulier, bien que celui-ci soit encore accompagné de sa troupe. *Le Kean* (1836) de Dumas n'est pas sans rappeler la pièce de Rotrou. Elle *fictionnalise* un acteur réel, superposant des éléments biographiques et des éléments de fiction et elle met en jeu la relation que cet acteur entretient avec un personnage puissant, figurant le pouvoir politique. Le théâtre dans le théâtre, qui arrive au nœud de la pièce, est un moment crucial où se joue le sort du personnage. Ayant connu la Révélation en jouant le rôle d'un martyr chrétien, Genest se convertissait *en scène*. Fiction et réalité s'entremêlent un certain temps, jusqu'à l'arrêt de la représentation, l'aveu puis la condamnation de Genest. De même, l'acte IV de la pièce de Dumas montre Kean jouant la scène des adieux dans *Roméo et Juliette*. Ayant aperçu le prince de Galles dans la loge d'Éléna, qu'il aime lui aussi, il rate sa sortie, malgré les rappels de Juliette, et se lance dans une diatribe contre le Prince. Le scandale soulevé par *Kean* contribue à sa condamnation ultérieure.

2. Voir Georges FORESTIER, « L'actrice et le fâcheux dans les "Comédies des comédiens" du XVII^e siècle ».

3. Victor HUGO, *Marion Delorme*, p. 1047.

Dumas et Hugo renoncent toutefois rapidement à cette structure, somme toute bien classique, de la comédie des comédiens. Dans *Angelo, tyran de Padoue* (1835), le personnage de la Tisbé est seul, sans sa troupe. La pièce ne présente aucune scène relevant de la structure du théâtre dans le théâtre. De même, dans *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France* (1831), le personnage de François-Joseph Talma, qui intervient à l'Acte III, c'est-à-dire au milieu de la pièce, se présente seul, à la Malmaison, pour discuter avec l'empereur d'une éventuelle représentation, donnée le soir même, représentation que nous ne verrons pas.

De cette brève présentation, je voudrais déjà souligner quelques éléments. Le personnage de l'acteur, chez Alexandre Dumas, renvoie à des acteurs réels. Sont ici convoqués Edmund Kean et François-Joseph Talma, des acteurs connus pour leur interprétation de Shakespeare et qui ont contribué à transformer en profondeur le style de l'acteur tragique, – introduisant une réforme profonde de la diction, en quête de naturel –, et de la scénographie, dans une plus grande recherche de la vérité historique. Ce sont ces comédiens, précurseurs ou modèles des grands acteurs romantiques français, que Dumas met en scène. À l'inverse, les personnages de Victor Hugo sont des femmes qui articulent la double fonction de comédienne et de courtisane. Il s'agit de personnages fictifs, qui, en tant que tels, ne désignent guère le renouvellement du théâtre propre à cette première moitié du XIX^e siècle. L'action de *Marion Delorme* se passe au XVII^e siècle, alors que celle d'*Angelo* nous renvoie à l'Italie du XVI^e siècle. S'agissant de la représentation de l'acteur, Dumas et Hugo utilisent des stratégies distinctes, qui inversent celles qu'ils utilisent tous deux dans la création de personnages de poètes. Dans ce cas, Hugo met en scène des poètes connus, tel Milton dans son *Cromwell* (1827), alors que Dumas crée des poètes fictifs, comme le personnage d'Eugène d'Hervilly, dans *Antony* (1831). Il y a là une relation inversée à l'histoire et aux grands hommes.

Il importe peu à la présente étude que le personnage de l'acteur soit fondé sur un acteur réel ou qu'il soit pure fiction. Ce qui compte, en premier lieu, est que cet acteur soit désigné comme tel

dans le texte dramatique, quoi qu'il en advienne par ailleurs. Il n'est pas question d'envisager ici les cas de déguisements ou de mascarades, ou encore des jeux de rôles ou de fausses identités, qui traversent le théâtre de toutes les époques. Car ce qu'il m'importe de mettre en valeur, à travers ces personnages *désignés comme des acteurs*, c'est une poétique du théâtre, une poétique en action, insérée dans un univers concret où l'esthétique dramatique est confrontée à la condition même de l'acteur et plus largement au statut du théâtre dans l'histoire. En revanche, il est capital de noter que, mis à part *Kean*, aucune des pièces étudiées ici ne présente une relation *nécessaire* au théâtre. Marion et Didier auraient bien pu se réfugier *ailleurs* que dans une troupe de comédiens de province. Et à quoi sert cette brève réplique de Saverny, qui déclare avoir eu « l'âme / Un moment d'être acteur, poète et montreur d'ours⁴ » ? De même, le fait que la Tisbé, qui possède tous les attributs de la courtisane, soit aussi une comédienne, célèbre pour son rôle de Rosmonda, n'agit guère dans la construction de l'action dramatique. Enfin, la présence de Talma dans *Napoléon Bonaparte* n'introduit aucun épisode essentiel de ces *Trente ans de l'histoire de France*. Cependant, même si la présence d'un *acteur fictif* agit peu sur l'action dramatique, le fait qu'il soit désigné comme tel doit tout de même avoir son importance, et l'on peut supposer qu'il introduit un *discours sur le théâtre*. C'est ce discours qui fait l'objet de la présente étude.

Le premier élément de ce discours est le *récit de vie* qu'introduit le personnage de l'acteur. Trois de ces récits nous sont donnés : celui de Kean, celui de Didier et celui de la Tisbé. De Marion Delorme, nous ne savons pas grand-chose, mais son statut de courtisane l'assimile, bien que de manière floue, à la Tisbé. Or, ces trois personnages ont en commun une enfance misérable. Didier n'a jamais « connu [s]on père ni [s]a mère ». Il fut déposé, « sur le seuil d'une église où une femme, / Vieille et du peuple⁵ », l'a recueilli, lui laissant à sa mort toute sa fortune, modeste, mais

4. *Ibid.*, p. 1017.

5. *Ibid.*, p. 974.

suffisante tout de même pour garantir au personnage son indépendance financière. Edmund Kean raconte s'être appelé *David*, sans patronyme, et avoir été recueilli par une troupe de saltimbanques, où il a connu de modestes débuts, semblables à ceux de Shakespeare. La mère de la Tisbé était « une pauvre femme sans mari, qui chantait des chansons morlaques dans les places publiques de Brescia⁶ ». À seize ans, elle a « été ramassée dans la rue par des grands seigneurs⁷ » et elle est depuis, selon ses dires, « devenue riche⁸ ». Aucun des trois personnages n'a de père et, par conséquent, de nom patronymique. D'une enfance pauvre et misérable, ils se sont hissés à une sorte d'aisance financière, voire à la richesse. Riches, mais sans nom, ces personnages sont assimilés à des bourgeois. Selon Rochebaron, Didier, « ce n'est pas un nom d'homme, / C'est un nom de bourgeois⁹ ». Parmi ces personnages, Didier bénéficie toutefois d'un statut particulier, car Saverny dira de lui qu'un « enfant trouvé de droit est un gentilhomme, / Attendu qu'il peut l'être¹⁰ ». Aussi Didier est-il le seul de ces trois personnages à ne pas jouer au théâtre. Il y renonce en effet au dernier moment, *vu qu'il peut être un gentilhomme*. On notera encore le cas d'Anna Damby, cette jeune bourgeoise riche qui aspire à devenir comédienne et que Kean met en garde, lui rappelant le statut de courtisane commun aux actrices. Aussi n'est-ce qu'au moment où elle aura réalisé son héritage, ce qui la met à l'abri du sort des autres, qu'Anna pourra enfin devenir actrice, mais elle devra exercer son art en Amérique.

Nous sommes ainsi dans un *demi-monde*, comme le baptisera ailleurs l'autre Alexandre Dumas. On voit bien, à travers le personnage de Didier, comment se vit l'ambivalence d'un enfant *sans nom*, mais qui, pour cette raison même, *pourrait être* un gentilhomme. Marion et la Tisbé sont elles aussi coincées dans leur statut

6. Victor HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, p. 248.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Victor HUGO, *Marion Delorme*, p. 1002.

10. *Ibid.*, p. 1007.

de courtisanes, et l'on ignore si la fortune de la Tisbé lui est venue du théâtre ou de ses amants successifs. Belles, riches et aimées, elles dépendent du regard masculin qui est porté sur elles et leur vie reste en marge de la bonne société à laquelle elles ne peuvent pas aspirer. Marion et la Tisbé ne seront jamais épousées par leurs amants. Marion espère un temps refaire sa vie avec Didier, cet homme qui, comme elle, est sans nom et sans statut, comme la Tisbé rêve à Rodolfo. Du moment qu'il découvre l'identité réelle de celle qu'il appelait Marie – et que Saverny lui révèle être la célèbre Marion –, Didier la méprise et il refuse d'être libéré par une courtisane qui a vendu ses charmes pour lui.

La première version de *Marion Delorme* la lui faisait mépriser jusqu'au dernier moment. La deuxième version, celle qui nous est restée, introduit une forme de reconnaissance à la toute dernière minute, trop tard pour que celle-ci ait un quelconque effet sur l'action dramatique, suffisante pour transformer le discours sur l'actrice : comme ses prédécesseurs du XVII^e siècle, Hugo soutient là un discours, sinon sur la moralité de l'actrice, du moins sur son caractère, qui se révèle par une action sublime d'une valeur aussi grande – c'est ce que Didier finit par reconnaître – que le sens de l'honneur des gentilshommes. C'est également ce que fait voir *Angelo*, où la Tisbé se sacrifie pour celle qui a jadis sauvé sa mère d'une mort certaine et qui confie Rodolfo, l'homme qu'elle aime, à Catarina. Je n'insisterai pas sur cette écriture qui inverse le sublime et le grotesque, transposant les qualités de la femme noble aux courtisanes et inversement, mais j'insiste sur le fait que ces courtisanes sont *aussi* des actrices.

C'est dans sa relation avec Elena, la femme de l'ambassadeur du Danemark, que Kean perçoit le plus nettement son statut : « J'ai souvent cherché par quel moyen une femme, dans votre position, et qui m'aimerait véritablement, pourrait m'accorder par hasard une heure sans se compromettre¹¹ ». Ayant découvert que le prince de Galles, qui se dit être son égal et son ami, est lui aussi amoureux d'Elena, Kean le met au défi : « si vous avez la moindre amitié pour

11. Alexandre DUMAS, *Kean ou Désordre et génie*, p. 234.

moi... et que vous ne vouliez pas m'entraîner à quelque scandale... dont je me repentirais du fond de mon cœur... n'allez plus dans sa loge, je vous en conjure !¹² » Et c'est ce soir-là, apercevant le prince de Galles dans la loge d'Elena, que Kean crée, en effet, le scandale annoncé. Puis, se repentant, *du fond de [s]on cœur*, il obtient plus tard la grâce du Prince, mais à la condition de s'exiler. Kean est parfaitement conscient de son statut, qui le confine aux marges de la société légitime :

*Mettez-vous à la place d'un pauvre paria... qui voit tourner autour de lui la société tout entière, et qui, pareil à un homme qui rêve, se sent enchaîné à sa place et en est réduit à plonger des regards avides dans ces jardins enchantés où il voit des êtres privilégiés cueillir les fruits dont il a soif*¹³.

Le théâtre est ainsi décrit comme un monde *en marge* de la bonne société. Les acteurs circulent dans cette société légitime, mais ils ne s'y insèrent jamais, quels que soient par ailleurs leur richesse financière, la noblesse de leurs sentiments et leur talent. Même Anna Damby, qui appartient par sa naissance à ce monde légitime, doit le quitter pour exercer son art. Dans la scène où il rencontre Napoléon, Talma ne dit pas trois phrases. Il écoute. Il écoute les indications que lui donne l'empereur et il jouera, ce soir-là, selon le bon vouloir de son maître. Il n'y a guère de différence sur ce plan entre les acteurs et les actrices. Ce sont tous des courtisans. Si différence il y a, néanmoins, c'est dans leur sort. Kean et Talma sont respectueux de l'ordre social. Si Kean a déjà soulevé un scandale, il s'en est repenti. À l'inverse, les actrices questionnent l'ordre établi : la Tisbé trompe le tyran de Padoue, d'une part, parce qu'elle aime un autre homme ; d'autre part, parce qu'elle favorise les amours illicites de sa femme, Catarina. Marion agit de même, en soustrayant Didier à la loi. Contrairement à Kean, qui se repent, Marion et la Tisbé dénoncent jusqu'à la fin.

12. *Ibid.*, p. 279.

13. *Ibid.*, p. 272.

En ce sens, et dans un discours qui veut pourtant les valoriser, la plus grande richesse d'une actrice est son corps alors que celle d'un acteur est son talent. Hugo et Dumas se révèlent ainsi incapables de transformer en mythe la fonction d'actrice. De même, ils ne parviennent pas à rendre compte de leur talent. C'est le traître seul (Laffemas) qui porte un jugement favorable à Marion Delorme : « il n'est pas de voix qui, mieux que vous ne faites, / Vous presse au fond du cœur par des fibres secrètes ; / Vous êtes adorable ! On ne peut le nier¹⁴ ». De même, dans *Angelo*, c'est le tyran qui nous informe : « Savez-vous que vous avez joué hier la Rosmonda d'une grâce merveilleuse ?¹⁵ » Les jugements portés par les autres, amis et amants, ne concernent jamais que la personne : « Adorable femme¹⁶ », dit Anafesto de Tisbé ; « C'est une bonne fille¹⁷ », dit Saverny de Marion Delorme. On m'accordera que confier le jugement esthétique au traître est une bien étrange stratégie, mais on notera tout de même qu'il y a ici une tentative de parvenir à la réalité du personnage, de traverser les apparences pour en arriver au véritable caractère, à l'honnêteté et à la bonté que seuls les amis perçoivent.

Car la glorification du talent aurait supposé la dissociation du corps et du talent, de l'homme et de l'acteur. C'est précisément ce que fait Alexandre Dumas dans *Kean*, qui distingue d'abord le désordre de l'homme et le génie de l'acteur (*Désordre et génie* est le sous-titre de la pièce) et qui montre par la suite comment ces deux éléments sont inextricablement liés : « Il faut qu'un acteur connaisse toutes les passions pour les bien exprimer. Je les étudie sur moi-même, c'est le moyen de les savoir par cœur¹⁸ », explique Kean qui, plus loin, renvoie son valet en s'écriant : « Avoir de l'ordre !... c'est cela, et le génie, qu'est-ce qu'il deviendra pendant que j'aurai de l'ordre ?¹⁹ » Pour la première fois dans l'histoire du

14. Victor HUGO, *Marion Delorme*, p. 1051.

15. Victor HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, p. 246.

16. *Ibid.*, p. 260.

17. Victor HUGO, *Marion Delorme*, p. 1039.

18. Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 239.

19. *Ibid.*, p. 271.

théâtre apparaît un discours où l'auteur dramatique fait de l'acteur un *artiste*, à son image et à sa ressemblance.

Enfin, le personnage de l'acteur est le lieu et le prétexte d'une discussion sur l'esthétique du théâtre. Ce n'est certes pas un hasard si le motif du duel dans *Marion Delorme* est introduit par une querelle portant sur le théâtre. Gassé raconte : « Souris [s'est battu en duel] avec d'Ailly pour une [comédienne] du théâtre / De Mondori. Le neuf, Nogent avec Lachâtre / Pour avoir mal écrit trois vers de Colleret [...]»²⁰ ». Un nouveau duel s'annonce entre Villac, qui prend parti pour Garnier contre Corneille, et Montpesat, qui est « pour Corneille et les chapeaux de feutre²¹ ». Et Laffemas ne croit pas si bien dire, quand il rencontre Marion, cachée sous le nom de Chimène : « La Chimène ? En ce cas, vous avez un amant / Qui tue en duel quelqu'un [...] et qui se sauve²² ». C'est que Laffemas, comme d'autres, préfère le théâtre de Garnier, ce qui ne l'empêche pas d'observer que Corneille « fait en vers meilleure contenance / Depuis qu'il a l'honneur d'être à son éminence²³ ». On observera que le cardinal de Richelieu est à la fois celui qui a interdit le duel et qui se prétend le protecteur de Corneille, l'auteur d'une pièce à duel. La pièce de Hugo crée ainsi un jeu de miroirs où la réalité et le théâtre s'entremêlent pour brouiller les frontières entre le vrai et le vraisemblable. Les personnages principaux, Marion et Didier, sont écrasés par ce déplacement.

Corneille est encore au centre de la discussion entre Talma et Napoléon. À Talma, qui propose de jouer ce soir-là le *Mahomet* de Voltaire, Napoléon répond : « Non [...] je trouve Voltaire encore plus faux qu'avant²⁴ ». Et Talma de conclure : « Je vois que je jouerai ce soir Corneille²⁵ ». La discussion est brève, mais l'on comprend rapidement que Bonaparte aimait Voltaire, « avec sa

20. Victor HUGO, *Marion Delorme*, p. 987.

21. *Ibid.*, p. 994.

22. *Ibid.*, p. 1050.

23. *Ibid.*, p. 1051.

24. Alexandre DUMAS, *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France*, p. 386.

25. *Ibid.*, p. 387.

haine pour les rois²⁶ ». Si Bonaparte aimait Voltaire, Napoléon, lui, fera jouer Corneille, « qui est toujours beau sans cesser d'être vrai [...qui] agrandit les héros dont il s'empare [...qui] ne les force pas à se baisser pour passer par les petits escaliers de Versailles et les portes de l'Œil-de-bœuf²⁷ ». On saisit bien l'enjeu que représente un tel répertoire dans la glorification de l'Empereur. Toutefois, ajoute Napoléon, Talma doit poursuivre son travail d'acteur et il devra, ce soir-là, « parle[r] comme dans la nature... [car] / Je suppose qu'un jour on me mette en scène, moi ! Croyez-vous que je me ressemblerai si l'on me fait faire des phrases sonores et de grands gestes²⁸ ».

Si Corneille est ainsi identifié à une dramaturgie royaliste voire impériale que, du point de vue des nouvelles esthétiques, il convient de mettre à l'écart ou, au moins, de récrire, Shakespeare s'impose comme l'anti-modèle. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que Angelo, tyran de Padoue, est aussi le personnage principal d'une pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure* (*Measure for measure*). La pièce de Hugo commence au moment où se termine celle de Shakespeare. Le fait que la Tisbé de Hugo soit une comédienne et qu'elle passe pour être la maîtresse d'Angelo, un homme qu'elle n'aime pas, trouve donc en partie son explication dans l'œuvre shakespearienne. À cette première construction, Hugo en ajoute une autre à travers le personnage de Rosmonda, rôle fétiche de la Tisbé, qu'il emprunte à une pièce de Giovanni Rucellai, datée de 1514 ou de 1515 – et donc contemporaine de l'action dramatique –, considérée comme la première tragédie régulière du théâtre italien²⁹. Hugo n'a peut-être pas lu la pièce, mais il connaît l'existence du rôle et l'histoire légendaire qui l'ont inspirée. Rosmonda est cette princesse enlevée et mariée de force à un roi qu'elle finira par assassiner. Dans la pièce de Hugo,

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 387.

28. *Ibid.*, p. 388.

29. Voir l'article consacré à Giovanni RUCELLAI dans Silvio D'AMICO (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, p. 1302-1303.

Catarina a été contrainte d'épouser Angelo. En jouant Rosmonda, la Tisbé assume l'identité de la noble dame et devient, si l'on peut dire, sa jumelle ou son double³⁰. Enfin, son nom même nous renvoie aux amours tragiques de Pyrame et de Thisbé, qui ont inspiré à Shakespeare le quiproquo qui mène à la mort de Roméo et de Juliette et qui est repris ici par Victor Hugo. Sauf que le quiproquo n'est pas le fruit du hasard. Il a été imaginé par la Tisbé elle-même. Théâtre et réalité se confondent, puis s'inversent. Comme Victor Hugo, qui construit sa pièce en empruntant des motifs dans plusieurs autres, la Tisbé trouve dans le répertoire shakespearien l'inspiration et la manière de construire et de mettre en scène un scénario de duperie, où Rodolfo et Catarina se trouvent libérés de la tyrannie d'Angelo. Contrairement à Kean, qui la rate, la Tisbé soigne sa sortie : elle meurt, poignardée par Rodolfo à qui elle déclare : « Tu n'as rien fait. C'est moi qui ai fait tout³¹ », s'affirmant comme le véritable Auteur de l'action dramatique.

Enfin, il serait trop long de rappeler ici une à une les nombreuses références intertextuelles avouées à l'œuvre shakespearienne qu'Alexandre Dumas inscrit dans *Kean*. La plupart sont bien connues. Mais je relèverai tout de même les faits suivants. Dumas se trompe, ou il nous trompe, quand il fait d'Edmund Kean un acteur spécialisé dans les grands rôles d'Hamlet, d'Othello ou de Roméo. Kean était surtout connu pour ses rôles de traîtres, en particulier celui de Falstaff, qui lui a valu sa célébrité, et il serait mort en scène dans le rôle de Iago. Le déplacement dans l'ordre du biographique crée un héros noble, et c'est ce qui importe. De même, la référence au quatuor de comédiens qui accompagne Kean

30. L'on voit donc que l'inversion des emplois entre les actrices Marie Dorval et Mademoiselle Mars, à la création de la pièce, ne fut pas seulement un pur effet de mise en scène recherché par Hugo et encore moins un strict jeu de coulisses. Cette inversion est déjà inscrite dans le texte de la pièce. En effet, la Tisbé *est une tragédienne* de profession ; le rôle devait donc être confié à une tragédienne, c'est-à-dire à Mademoiselle Mars. Sur la création de *Angelo, tyran de Padoue*, voir Anne UBERSFELD, *Le roi et le bouffon*, p. 260-281.

31. Victor HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, p. 371.

dans ses *orgies* (le mot est de Dumas) met en abîme *Le songe d'une nuit d'été*, où l'acteur est au service du Prince. Nous sommes donc au cœur d'une contradiction : d'un côté, par ses rôles, Kean est l'égal du Prince ; de l'autre, par ce quatuor, il n'est que son serviteur. Or, au milieu de la pièce, une autre contradiction se présente, qui met en scène plusieurs références à une autre pièce de Shakespeare, *La tempête*. Une réplique de Kean laisse songeur : « ne suis-je pas Prospero le magicien ?... ne puis-je pas, en étendant ma baguette, faire le calme ou la tempête, évoquer Caliban ou Ariel ?³² » Une telle réplique engage à relire la pièce de Dumas à la lumière de celle de Shakespeare, en superposant les deux séries de rôles. Si Kean a raison et qu'il est Prospero, Elena est Ariel, et le prince de Galles se trouve réduit à un rôle humain, celui du roi de Naples. Kean le croit, et c'est ce qui cause sa perte. La fin de la pièce nous montre que Kean avait tort : Elena est bien Ariel, mais c'est le prince de Galles qui était Prospero. En acceptant d'épouser Anna Damby et de partir pour l'Amérique, Kean accepte un rôle humain, celui de Ferdinand. L'ordre social est ainsi rétabli, quand les pouvoirs du magicien sont rendus au Prince.

Ainsi la représentation fictive de l'acteur dans le théâtre romantique dessine-t-elle la figure d'un être à la fois génial et tourmenté, déchiré entre l'être et le paraître, coincé entre deux classes sociales (sa classe d'origine et celle de son public), mais n'appartenant à aucune des deux. À travers lui, à travers surtout les relations entre l'acteur et le Prince, apparaît le théâtre en tant qu'institution et sa dépendance à l'égard de l'État, figuré ici par les personnages de Richelieu, de Napoléon, d'Angelo et du prince de Galles. Le refus de saisir cette dépendance entraîne les deux femmes à leur mort et Kean à l'exil. Quant à Talma, il ne discute pas et il voit l'empereur augmenter sa pension à 30 000 francs.

L'acteur fictif est identifié à ses rôles (Kean à Othello, Hamlet, ou Roméo ; Marion Delorme à Chimène ; la Tisbé à Rosmonda ; Talma à Mahomet et à Œdipe), ce qui introduit ce que Mikhaïl

32. Alexandre DUMAS, *Kean ou Désordre et génie*, p. 271.

Bakhtine³³ nomme un *langage stylisé* (en ce que le rôle désigne un texte déjà écrit ailleurs). De même, ces rôles introduisent un *genre intercalaire*, toujours le même d'une pièce à l'autre, celui de la tragédie. Il y a donc à la fois une mise en abyme de ces tragédies et leur déconstruction par l'action dramatique nouvelle. Ce travail d'hybridation fonde le drame romantique.

Enfin, la fonction de l'acteur mime celle de l'auteur dramatique, et il puise dans ces langages stylisés l'inspiration de ses gestes. Toutefois, le rapport mimétique ainsi établi entre l'acteur et l'auteur est problématique, car le plus souvent, l'acteur, devenant l'auteur de ses actes, se trompe de rôle, joue la mauvaise pièce, refuse de jouer ou pervertit le scénario. Il y a là la vision d'un geste créateur qui n'a pas encore atteint son plein pouvoir. Le départ pour l'Amérique de Kean et d'Anna Damby représente une ouverture, restreinte mais réelle, dans la conquête de ce pouvoir. Le rêve américain serait-il ici la métaphore du rêve de l'art pour l'art ? Celui d'un univers libéré des contraintes du patronyme et où le talent peut à lui seul hisser l'acteur jusqu'à la gloire ?

Toutefois, ce que ce discours sur le théâtre révèle avant tout, c'est la conscience qu'ont alors les auteurs dramatiques de se trouver en marge. Car le centre, ce sont les théâtres subventionnés, qui conservent le répertoire classique, ou les théâtres privés, contraints à la rentabilité. La bataille du théâtre romantique est-elle autre chose que la guerre menée par une marge pour parvenir au centre ? Un à un, les écrivains vont renoncer au théâtre, tout au long du XIX^e siècle. Ils vont renoncer au théâtre, mais pas nécessairement à l'écriture dramatique, qu'ils poursuivront non pas en Amérique, comme Kean, mais « dans un fauteuil », à la manière de Musset.

33. Sur les notions de *langage stylisé* et de *genre intercalaire*, voir Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*.

BIBLIOGRAPHIE

- AMICO, Silvio d' (dir.) (1966-1975), *Enciclopedia dello spettacolo*, 12 volumes, Roma, Unedi – Unione Editoriale.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- DUMAS, Alexandre ([1831] 1989), *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France*, texte établi et annoté par Fernande Bassan, dans *Théâtre complet*, t. II, fascicule 8, Paris, Lettres modernes Minard, p. 301-537. (Coll. « Bibliothèque introuvable ».)
- DUMAS, Alexandre ([1836] 1954), *Kean ou Désordre et génie. Comédie en cinq actes* [précédée de *Kean. Cinq actes*, adaptation de Jean-Paul Sartre], Paris, Gallimard.
- FORESTIER, Georges (1980), « L'actrice et le fâcheux dans les "Comédies des comédiens" du XVII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXX, n° 3 (mai-juin), p. 355-365.
- FORESTIER, Georges (1982), « La catégorie des "Comédies des comédiens" au XVII^e siècle », *L'Information littéraire*, n° 3 (mai-juin), p. 102-107.
- HUGO, Victor ([1829] 1963), *Marion Delorme*, dans *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- HUGO, Victor ([1835] [s.d.]), *Angelo, tyran de Padoue* [précédé de *Marie Tudor* et de *La Esmeralda*], dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. XIV, sous la direction de Charles Savolea, Paris, Nelson éditeurs, p. 235-381.
- UBERSFELD, Anne (1974), *Le roi et le bouffon. Essai sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti.

DIFFÉRENCES SOCIALES, NON-DITS ET RÔLES SEXUÉS CHEZ CLAIRE DE DURAS

Andrea Oberhuber

Université de Montréal

Considérer Claire de Duras¹, illustre salonnière sous Louis XVIII et représentante du romantisme au féminin, comme l'une des « oubliées » du mouvement, s'interroger sur sa place « marginale » parmi les romantiques et définir, depuis cette « excentricité », sa contribution au mouvement littéraire, paraît d'autant plus fructueux si l'on considère l'« oubli » comme un effet de marginalisation auquel ont succombé un certain nombre d'auteurs, et non comme un simple fait de marginalité. Bien que la marginalité soit au centre de l'éthique romantique, rares sont ceux qui choisissent la marge pour y rester durant toute leur carrière littéraire. Pour la plupart de ces auteurs « oubliés », la marginalisation s'explique par l'historiographie littéraire. En effet, à l'époque romantique, la duchesse de

1. Pour la biographie de Claire-Rose-Louise-Bonne de Coëtnempren de Kersaint, duchesse de Duras (1777-1828), et son œuvre, voir : Chantal BERTRAND-JENNINGS, *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, p. 9-25 ; Claudine HERRMANN, « Madame de Duras et Ourika », p. 8-22 ; Raymond TROUSSON, *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, p. 965-969. Lucy M. SCHWARTZ propose dans son portrait de l'auteure, outre les données biographiques, un éclairant survol de la réception de l'œuvre par la critique littéraire ainsi qu'un aperçu des différentes éditions et traductions des romans de Duras (« Claire de Duras »).

Duras est tout sauf une marginale. Elle comptait au contraire parmi les auteurs fort appréciés des habitués de son brillant salon, rue de Varennes², que fréquentaient entre autres Chateaubriand, Cuvier, Rémusat, Germaine de Staël, Talleyrand et Humboldt³, mais aussi d'un « large » public de lecteurs⁴. Figure charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, romancière aristocratique de surcroît, elle est, si l'on veut, emblématique de tous ceux qui ne sont pas parvenus à s'inscrire dans l'histoire littéraire. L'exemple du *Dictionnaire des termes littéraires* est à ce propos révélateur des critères de sélection auxquels obéissent jusqu'à aujourd'hui histoires, encyclopédies et dictionnaires de littérature. Voici ce qu'on y lit à la fin de l'entrée « romantisme » :

*Parmi les représentants les plus connus du romantisme littéraire en France, on retiendra, pour le théâtre, Hugo, Musset et Dumas ; pour la poésie, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny et Nerval ; pour les genres narratifs, Chateaubriand, Hugo, le premier Balzac, Stendhal, Mérimée, George Sand et Dumas*⁵.

2. Charles Augustin SAINTE-BEUVE, « Madame de Duras », dans *Portraits de femmes*, p. 105-107, p. 111 ; Claire de DURAS, *Olivier ou le secret*, p. 32-33 ; Raymond TROUSSON, *op. cit.*, p. 966 ; Chantal BERTRAND-JENNINGS, *op. cit.*, p. 11.

3. Chateaubriand compara son amie de cœur à « Madame de Staël pour son intelligence et à Madame de La Fayette pour la sensibilité », tandis que Goethe avoua à Humboldt, habitué du salon de Madame de Duras, son admiration pour « l'auteur d'*Ourika* et d'*Édouard* » (Claudine HERRMANN, *op. cit.*, p. 7).

4. Après un premier tirage limité d'*Ourika* au début de décembre 1823, dont les chiffres varient selon les sources entre vingt-cinq et quarante exemplaires, le roman connut l'année suivante trois rééditions, chez Ladvoat, à mille exemplaires chacune. Suivirent diverses traductions et plusieurs rééditions tout au long du XIX^e siècle. Voir Claudine HERRMANN, *op. cit.*, p. 21-22.

5. Hendrik van GORP *et al.*, « Romantisme », dans *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 434.

Au lieu de répéter Dumas dans deux et Hugo dans trois de ces catégories génériques (conformément à la hiérarchie des genres à l'époque romantique), ne pourrait-on imaginer un autre système d'énumération ? Un système qui permettrait justement d'ajouter deux ou trois « petits » romantiques, notamment quelques femmes auteurs ? Ou est-ce la désignation « les plus connus » qui empêche la mention d'une deuxième auteure à côté de George Sand, par exemple Louise Ackermann, Marie d'Agoult, Louise Colet, Sophie Gay, Delphine de Girardin, Barbara von Krüdener, Marie Nizet, ou, justement, Claire de Duras ? Encore faudrait-il se demander à quelle période se réfère le critère « les plus connus » : à la première moitié du XIX^e siècle, à l'ère pré-féministe d'avant 1968 ou à aujourd'hui ?

L'idée de la marge permet de jeter un regard nouveau sur la contribution des « petits romantiques » à la modification du goût, à la formation de l'éthique et à l'élaboration de l'esthétique romantique des années 1820. Dans ce contexte, l'intérêt particulier que porte Claire de Duras à la question des rôles sexués justifie une relecture de ses deux premiers récits. Complémentaires dans leur manière de se faire écho en variant les mêmes thèmes, images et structures, *Ourika* et *Édouard* mettent en évidence l'enracinement de l'auteure dans l'idéologie des Lumières⁶, d'une part, et les traits qui concourront à former l'état d'âme romantique, d'autre part. Au fond, les deux romans traitent de l'impuissance due à l'infériorité de l'individu par rapport à la société dans laquelle il vit ou à laquelle il s'identifie. À ce problème psychologique sont liés deux concepts fondamentaux, la différence (sociale et sexuelle) et

6. La façon dont Duras construit ses récits pour soulever un problème de société, un concept ou une idée philosophiques, en faisant parfois abstraction d'une certaine vraisemblance, rapproche les œuvres d'un débat philosophique. L'ancrage de l'auteure dans les conventions littéraires du XVIII^e siècle se fait sentir encore plus nettement dans le choix du genre épistolaire, assez désuet à l'époque, pour *Olivier ou le secret*, publié de façon posthume en 1971. Je n'aurai recours à ce troisième roman que ponctuellement, afin de souligner des convergences structurelles ou thématiques entre les trois récits.

l'altérité⁷. La mise en regard des deux récits sera l'occasion d'examiner les rapports qu'entretient Duras avec les idées novatrices du romantisme tout en demeurant fidèle à l'esprit des Lumières, la tension entre le centre et la périphérie, et finalement les raisons de son éviction de la mémoire littéraire.

LE ROMANTISME DURASSIEN : DEUX COURTS ROMANS À LA PREMIÈRE PERSONNE

Grâce à son appartenance spirituelle et idéologique à deux époques, Claire de Duras jette une passerelle entre la fin des Lumières, avec son rationalisme, et les manifestations d'un nouveau modèle culturel, caractérisé par le culte de l'émotivité et de la sensualité, la valorisation de l'individu et la passion d'une forme de liberté. Les deux romans, composés en 1821 et 1822, publiés cependant à près de deux ans d'intervalle, *Ourika* (décembre 1823) et *Édouard* (octobre 1825), traduisent le *Zeitgeist*, perceptible dès la fin du XVIII^e siècle dans le *Sturm und Drang* allemand, mais qui ne s'affirmera en France que dans les années 1820. Le courant romantique exprime un nouvel état d'esprit, une façon de vivre et de voir les choses différemment⁸. Claire de Duras souscrit à la poétique du mal du siècle, avec ses héros aux âmes tourmentées qui ne réussissent à affirmer leur autonomie ni au sein de la société, ni dans ses marges et surtout pas *contre* elle. En même temps, les deux récits enchâssés à la première personne se situent, tout comme leurs protagonistes, dans la différence⁹. L'accent y est mis sur la

7. Pour Chantal BERTRAND-JENNINGS, les trois romans de Duras « *figurent* la condition féminine », sans que cela ait été forcément l'intention de l'auteure (« Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », p. 40).

8. Hendrik van GORP *et al.*, *op. cit.*, p. 433.

9. Les marques de différence que portent les œuvres de Claire de Duras par rapport au romantisme dominant vont du petit rôle accordé à l'exotisme (l'origine sénégalaise d'Ourika est à peine exploitée, si ce n'est dans la scène du bal organisé par Madame de B. afin de mettre en valeur le talent de danseuse de sa petite fille adoptive), au mysticisme religieux,

psychologie de la souffrance des protagonistes pour qui le rêve du bonheur ne peut se réaliser sur terre, à cause de sa race et de son statut de femme qui déterminent son avenir « féminin » pour l'une, et à cause de sa condition de roturier ayant intériorisé le code héroïque de l'amour pour l'autre. Les valeurs de la société s'érigent en obstacle à l'épanouissement personnel. C'est toutefois seulement au moment où les protagonistes reconnaissent l'impossibilité de leur insertion sociale qu'ils s'isolent réellement du monde et s'abandonnent à la mélancolie. Les préjugés raciaux et nobiliaires nourrissent chez ces âmes sensibles le sentiment de la faute puisque celles-ci ont l'impression d'avoir péché contre d'immuables convenances sociales. Renonçant à tout personnage, tout thème ou toute intrigue secondaires, l'auteure focalise la narration sur l'isolement progressif de ces deux êtres « exotiques » par rapport à la norme, ou même à la normalité. Ainsi les mécanismes d'exclusion déclenchés par le comportement transgressif d'Ourika et d'Édouard, leur tourmente psychologique et la dévalorisation qui s'ensuit, n'apparaissent-ils que plus clairement.

L'ENJEU DE LA RACE ET DU RÔLE SEXUÉ DANS *OURIKA*

Par la couleur de sa peau, Ourika est indéniablement une « négresse », mais elle est pour ainsi dire une « "négresse" de salon » puisque instruite et cultivée ; elle est « égarée dans une société où elle a, malgré elle, usurpé une place qu'on ne saurait lui concéder¹⁰ ». Sénégalaise d'origine, devenue Française par le processus d'acculturation, Ourika se heurtera à sa propre audace qui consiste à se croire égale aux Français et à vouloir prétendre à un avenir glorieux et insouciant, réservé pourtant aux seuls aristocrates blancs. L'« imposture » d'Ourika, de même que celle de sa protectrice, la philanthropique Madame de B., qui aurait dû savoir

à l'isolement des héros et à la perception de soi comme cause d'une exclusion sociale en passant par une vision du passé qui fait abstraction de toute exaltation.

10. Raymond TROUSSON, *op. cit.*, p. 974.

et prévoir ce malentendu, ne passera pas inaperçue. Elle sera sanctionnée subtilement, mais cruellement, par les membres de la société aristocratique.

Arrachée à sa destinée première, à l'apogée de sa détresse, l'héroïne finira par regretter amèrement la déviation de son destin « naturel » ; en tant qu'esclave dans une colonie américaine, se dit-elle, elle aurait eu une « humble cabane pour [s]e retirer le soir, [...] un compagnon de [s]a vie, et des enfants de [s]a couleur¹¹ » ; elle aurait réalisé le mode de vie auquel elle était prédestinée par son statut de femme, noire en l'occurrence¹². Dans le cas d'Ourika, première héroïne noire dans un roman dont l'action se déroule en Europe et première narratrice noire¹³, l'oubli total de ses origines africaines s'avère fatal. Malgré tous les efforts d'intégration, voire d'assimilation au modèle aristocratique que déploie sa mère adoptive, le seul trait distinctif de la jeune fille lui reste à jamais collé à la peau. La tentative de blanchiment ne parvient pas à faire disparaître chez Ourika cette marque physique apparente qui pèse sur elle comme une déformation¹⁴. Le choc identitaire – et non pas culturel, comme c'est le cas dans des romans antérieurs¹⁵ – qu'éprouve l'ingénue Ourika déclenche par conséquent un éveil de

11. Claire de DURAS, *Ourika*, [1823] 1994, p. 38.

12. Après le massacre historique de Saint-Domingue, Ourika s'empresse par contre de prendre ses distances par rapport à cette « race de barbares et d'assassins » (*ibid.*, p. 20) dont elle a honte. Cet événement constitue la rupture définitive avec ses origines.

13. Sur la présence de protagonistes noirs dans la littérature française, voir *Le nègre romantique* de Léon-François HOFFMANN ; pour le traitement original de la question raciale par Claire de Duras en comparaison avec Olympe de Gouges (*L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage*) ou Germaine de Staël (*Mirza*) par exemple, voir Joan DEJEAN, « Introduction » à *Ourika*, p. xi.

14. Raymond TROUSSON souligne l'aspect de la différence physique qui entraîne de graves conséquences psychiques en affirmant qu'« [a]u sens le plus tragique, Ourika est un monstre » (*op. cit.*, p. 976).

15. Citons à titre d'exemples *Lettres persanes* de Montesquieu, *Histoire d'une Grecque moderne* de l'abbé Prévost et *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny.

conscience, certes tardif, qui débouchera sur une attitude de dénigrement de soi et la mènera à Dieu. Une fois la vérité dévoilée à travers les propos de l'amie de Mme B., la marquise, une sorte de Merteuil ressuscitée, elle vit sa vie non plus simplement comme une femme, mais comme une femme noire. Elle retire tous les miroirs de ses appartements, elle met des gants et porte un grand chapeau avec un voile, parfois à l'intérieur même de la maison. Rien ne change pourtant le constat douloureux auquel elle doit faire face : elle porte un masque blanc sur un visage noir¹⁶. Dès lors commence la désintégration de la jeune femme qui, de plus en plus souvent, est hantée par l'« envie de mourir ». L'immense solitude et le sentiment d'inutilité qui s'emparent d'elle¹⁷ rongent son âme. Ourika ne trouve aucune marge de liberté dans cette nouvelle identité qui est devenue inextricablement la sienne.

Ce n'est pas un hasard si Ourika découvre sa différence irrémédiable à l'âge fatidique de quinze ans (ou douze ans – le texte est indécis à ce propos) où, en tant que femme blanche, elle entretrait normalement sur le marché nuptial. Après des années d'épanouissement social et intellectuel, en écoutant par hasard la conversation entre Madame de B. et la marquise, Ourika apprend l'existence d'un discours de différenciation et d'un regard altérisant sur elle, en dehors de la sphère privée du salon, qui permettait justement la coexistence de deux mondes. Alors qu'à Madame de B. revient le beau rôle de la mère protectrice, bienveillante et tolérante, qui se désole devant le préjugé racial de sa classe, la marquise joue celui de la mégère, qui établit un lien entre le cocon familial et le monde extérieur, rationaliste et « masculin ». Porteparole de l'opinion publique, la marquise ramène Ourika à la réalité. Il lui sera dorénavant impossible de se redresser dignement, encore moins de concevoir une vie basée sur ces nouvelles données. La seconde intervention de la marquise a une influence plus

16. David O'CONNELL, « *Ourika* : black face, white mask ».

17. C'est ici que prend toute son ampleur la mise en exergue des vers du poème « Childe Harold » de Byron : « This is to be alone, this, / this is solitude ! ».

néfaste encore sur la psyché d'Ourika. Le topos du héros romantique souffrant, isolé du monde, se complique ici également d'un amour malheureux. De sa fonction de révélatrice, la marquise passe vers la fin du récit à celle de catalyseur ; elle se charge de faire accoucher Ourika du secret qu'elle croit responsable de sa profonde mélancolie. À la suite de diverses accusations allant de l'égoïsme à l'hypocrisie, en passant par le reproche de cultiver une « passion insensée¹⁸ » pour son « frère » Charles, Ourika est plongée dans un « accablement qui ressembl[e] à la mort¹⁹ ». À cette dernière échelle du malheur, seule la foi en Dieu pourra lui procurer la paix de l'âme.

Le drame d'Ourika est double. Premièrement, parce qu'elle est victime d'un préjugé lié à la couleur qui est ici exposé dans toute son absurdité. Car sa race seule distingue Ourika des autres femmes de son âge²⁰. En d'autres termes, en matière de « féminité », elle correspond entièrement aux attentes spécifiques que formule à l'égard de son sexe la classe sociale dans laquelle elle a évolué. Point de salut en dehors du rôle féminin traditionnel auquel elle a été préparée par une excellente formation en langues, chant, peinture, danse, et bien sûr dans l'art de la conversation. Deuxièmement, parce que l'aliénation qui fait d'elle une héroïne romantique par excellence est due au fait qu'Ourika a intériorisé les idées et les valeurs du groupe qui l'exclut. Ce qui laisse perplexe, c'est que même après sa stigmatisation elle apparaît presque plus conservatrice que l'aristocratie elle-même, dans la mesure où sa « négritude » est à ses yeux une maladie incurable. Ourika est marginalisée et accepte de l'être, sans le moindre signe de révolte. Faut-il voir dans l'attitude passive de la jeune femme, et dans sa fuite dans la religion, le résultat paradoxal de cette éducation typiquement « féminine » que voulait lui procurer Mme de B. ? Cette éducation serait alors synonyme de soumission et d'abdication. La question est d'autant plus justifiée que la retraite d'Ourika dans un

18. Claire de DURAS, *op. cit.*, p. 41.

19. *Ibid.*, p. 40.

20. Léon-François HOFFMANN, *Le nègre romantique*, p. 224.

monastère rompt avec l'esprit séculaire de Mme de B. et de son salon. Autre question que suscite le roman : la réaction aurait-elle été différente si Ourika avait été un homme ? Comment la société aurait-elle agi avec un « nègre », et comment celui-ci aurait-il réagi au moment de la confrontation à l'interdit social ? Il est incontestable qu'en choisissant comme héroïne de son roman une femme, Claire de Duras met en évidence le rôle central que joue le rôle sexué dans la représentation du héros romantique aliéné. Montrer la chute d'une femme noire socialisée comme une aristocrate blanche vise à dévoiler le préjugé racial et le rôle sexué comme des constructions sociales. Ni le racisme ni le rôle sexué ne relèvent de l'ordre naturel des choses. Influencée par les Lumières et les idées libérales de son père, Claire de Duras croit au progrès qui passe, entre autres, par le changement des mœurs et des mentalités. Par le biais de son écriture, l'auteure veut sensibiliser ses lecteurs au problème de l'exclusion sociale pour raison de différence ; en même temps, les textes font apparaître une femme éclairée, qui participe aux débats politiques de son époque.

CHASSÉ-CROISÉ DE RANG SOCIAL ET DES ATTRIBUTS SEXUÉS DANS *ÉDOUARD*

La question du rôle sexué se pose de nouveau deux ans plus tard, dans *Édouard*, publié comme *Ourika* sous couvert de l'anonymat. Dans une lettre adressée le 15 mai 1825 à son amie Rosalie de Constant, Claire de Duras explique son nouveau projet : « J'ai fait un roman qui s'appelle *Édouard* et dont l'idée est de montrer l'infériorité sociale, telle qu'elle existait avant la Révolution. [...] J'ai essayé de peindre les souffrances de cœur et d'amour-propre qu'une telle situation faisait naître²¹ ». Depuis les incompatibilités sociales et l'amour contrarié jusqu'aux stratégies narratives, les données romanesques sont fort semblables à celles du premier roman. C'est l'impuissance de l'individu, confronté à la barrière sociale, qui prend des formes différentes. Alors qu'Ourika se

21. Claire de DURAS, *Olivier ou le secret*, p. 15.

réfugie dans un couvent et finit par se confesser au jeune médecin, le narrateur du récit-cadre, qui vient la soigner, Édouard s'embarque pour l'Amérique en pleine guerre de l'Indépendance où, à la demande de l'officier-narrateur, il reconstruit par écrit son drame personnel avant de se lancer dans le combat. Comme Ourika, Édouard est rejeté par la société aristocratique – lui, pour son appartenance à la roture. Comme Ourika encore, dans une posture de héros aliéné se soumettant à la perspective du groupe dominant, il rejettera à son tour les siens. Lors de la fameuse scène de bal où Édouard souhaite voir danser Madame de Nevers, il se cache « dans la partie du gradin où [il sera] le moins en vue²² », derrière la barrière qui sépare les spectateurs de la belle société, les invités de l'ambassadeur de l'Angleterre. Entouré de gens de sa classe, il éprouve parmi les bourgeois le même sentiment de honte que fait rejaillir en lui chaque rencontre avec son oncle, le frère de sa mère. Face aux nobles, il se rend compte de « l'infériorité de sa position²³ ». Le procédé d'autoprotection que met en œuvre systématiquement la société aristocratique lorsqu'il y a intrusion ou infraction renvoie immédiatement l'imposteur à sa place. Effet de miroir, l'exclusion passe cette fois par une figure masculine, paternaliste : le maréchal d'Olonne protège les intérêts sociaux de sa fille en imposant au couple amoureux la loi du « père ».

Mais dans le deuxième roman de Claire de Duras la déchéance du héros blessé dans son ego est retardée ; le ton dramatique qui caractérisait *Ourika* cède la place à une narration marquée par de nombreux passages lyriques. La situation se complique à cause de l'inversion des attributs et rôles sexués des protagonistes par rapport aux conventions. Décrit par l'officier-narrateur du récit-cadre, Édouard, l'homme efféminé et fils d'un grand avocat, aime la femme « virilisée », Natalie de Nevers, jeune veuve qui refuse de se remarier rapidement pour éviter d'être une seconde fois l'objet de l'ambition paternelle. Les rapports entre les sexes sont régis par la différence de rang social ; la distance demeure aussi infranchis-

22. Claire de DURAS, *Ourika*, [1823] 1979, p. 72.

23. *Ibid.*, p. 77.

sable que dans le premier récit. Si, pour vivre son bonheur personnel, la duchesse est prête à renoncer à la vie honorable que lui procure son rang en épousant l'homme qu'elle aime, cette transgression de l'ordre social est inconcevable pour Édouard. C'est là que son comportement est contradictoire et que se brouillent les attributs du « féminin » et du « masculin ». Après avoir plus d'une fois versé de chaudes larmes, Édouard, lorsqu'il est question d'honneur, se redresse et fait un homme de lui. Il ne pourra accepter la proposition de mariage que lui fait à deux reprises Natalie parce que cette mésalliance ternirait l'honneur lié à son rang. Quand le duc de L. répand la rumeur que la duchesse de Nevers serait la maîtresse d'Édouard, celui-ci se précipite pour demander satisfaction au duc, afin de rétablir l'honneur perdu de Natalie. Le duel entre un noble et un roturier étant interdit par le code héroïque de l'honneur, le duc de L. ne pourra concéder à Édouard la réparation par les armes. Accusé par le maréchal d'Olonne d'une conduite coupable parce qu'il n'est pas « en [son] pouvoir de réparer le mal dont [il est] la cause²⁴ », seuls s'offrent au protagoniste l'exil et le combat comme ultime solution à sa situation.

L'interférence entre rang social et rôle sexué favorise dans ce roman la confusion des genres. Son statut social inférieur rapproche le héros de la condition féminine ; il l'empêche d'agir comme il le voudrait, tandis que la femme, hiérarchiquement supérieure à son prétendant, dispose d'une plus grande marge de manœuvre, d'une plus grande liberté aussi. Aveuglé par ses émotions, désorienté dans le monde de la noblesse tout en étant prisonnier de ses valeurs, Édouard ne voit que l'immobilité ou la fuite comme stratégies, tandis que Natalie imagine différents scénarios, prévoit les réactions de son entourage, notamment de son (sur-)père, et propose une solution « romantique », la retraite à la campagne, pour sortir de l'impasse. Aveuglé certes, mais non pas dupe, Édouard est le premier à s'étonner de ce renversement des rôles. Il souligne lui-même la confusion entre rôle sexué et statut social : « Mais est-ce d'une femme ? est-ce de celle qu'on aime qu'on devrait recevoir

24. *Ibid.*, p. 122.

protection et appui ? Dans ce monde factice tout est interverti, ou plutôt c'est ma passion pour elle qui change ainsi les rapports naturels²⁵ ». C'est qu'Édouard ne semble pas conscient de l'éducation qu'il a reçue de sa mère pour le côté affectif et de son père pour tout ce qui concerne les capacités intellectuelles et le jugement moral²⁶. L'enfance marque d'ailleurs la période heureuse du protagoniste, à laquelle succède, comme chez Ourika, la grande détresse²⁷. « Féminité » et « masculinité » se réunissent tout naturellement dans le caractère d'Édouard et font de lui un être quasi androgyne, capable de séduire une femme comme Natalie, forte et sensible à la fois, elle aussi androgyne en quelque sorte. Pourtant, la société qui

25. *Ibid.*, p. 77.

26. Alison Finch fait remarquer à juste titre que c'est grâce à son éducation équilibrée qu'Édouard possède des attributs « féminins » et « masculins » : « Growing up, Edouard begins to enjoy both learning and his mother's affection ; to describe this double process, he combines the imagery of both female virginity and the phallic » (*Women's Writing in Nineteenth-Century France*, p. 57).

27. Le monde féminin est évoqué chez Duras par le bonheur – illusoire – de l'enfance. L'univers des jeunes héros est peuplé de mères, de tantes, d'enfants des deux sexes ; y règnent l'harmonie et la paix, comme en sont exclues la peine et la souffrance. Ourika et Édouard, mais également Olivier et Louise (dans *Olivier ou le secret*), sont élevés dans une atmosphère quasi paradisiaque. Par contre, l'arrivée dans le monde des adultes entraîne la catastrophe, le malheur et finalement la mort. Cet état du bonheur d'autrefois peut être atteint à travers l'oubli de soi, dans la consécration à l'autre ; on assiste alors chez les personnages féminins au renforcement des traits « féminins » (Ourika s'occupe attentivement de sa bienfaitrice lors de la Terreur), tandis que les personnages masculins subissent une « féminisation » perceptible par l'entourage (Édouard soigne l'officier avec charme et dévouement, et Olivier se sent mieux quand il peut faire un peu de bien, puisque ce sont les seuls moments où il peut oublier sa propre souffrance). Pour Chantal BERTRAND-JENNINGS, « ils incarnent tous les trois le féminin, à la fois dans leur conduite, leur état d'âme, la félicité que leur valent leurs vertus, et le malheur social où les plonge leur différence » (« Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », p. 46). Elle reprend l'idée de l'enfance comme période formatrice de la personnalité dans sa monographie consacrée à Duras (*D'un siècle l'autre*, p. 67-70). Voir aussi Claire de DURAS, *Olivier ou le secret*, p. 56-58.

fonctionne selon le partage des rôles sexués verra en lui, inévitablement, un facteur perturbateur.

Contrairement à d'autres protagonistes – plus tardifs – du XIX^e siècle, comme Julien Sorel ou Rastignac, rien chez les héros de Claire de Duras ne les appelle à la révolution. Ainsi au lieu de remettre en question la rigidité du système des classes, Édouard se contente-t-il de déplorer la « fatalité de l'ordre social²⁸ » ; lui et Ourika voudraient simplement se tailler une place dans cette société qu'ils admirent tant. L'aristocratie demeure pour eux le modèle de référence et d'idéal social, ce qui ne peut être lu autrement que comme la dénonciation d'une société intransigeante et sclérosée.

MADAME DE DURAS,
« L'AVALÉE DES AVALÉS » DU CANON ROMANTIQUE

Dans ces romans de l'effacement de soi, où l'altérité – absolue ou relative – ne semble pas avoir droit de cité, Claire de Duras pose un regard désillusionné sur ses contemporains héritiers des Lumières. Au sens figuré, *Ourika* et *Édouard* sont les récits de la fin d'une ère, celle de l'aristocratie française qui reste figée dans ses anciennes valeurs, alors que la Révolution les avaient bousculées de fond en comble. Le succès de ces romans auprès des lecteurs contemporains – majoritairement des aristocrates –, pour qui la dimension politique ne pouvait pas passer inaperçue, peut étonner. Sans doute les deux romans devaient-ils toucher un nerf sensible de la société de la Restauration ; devenu un « best-seller » dès sa première réédition publique, *Ourika*, par exemple, déclenche un tel engouement chez les lecteurs que Joan DeJean le qualifie d'obsession nationale²⁹.

28. Claire de DURAS, *Ourika*, [1823] 1979, p. 125.

29. Un peu plus loin, elle explique ce succès extraordinaire en plaçant le roman dans le contexte du mouvement anti-abolitionniste français : « *Ourika's* success is amazing ; it is also a tribute to Duras' successful manipulation of public opinion on behalf of the newly regrouped abolitionist movement » (Joan DEJEAN, *op. cit.*, p. xi). Claudine HERRMANN fait également remarquer que le sujet d'une femme noire dans une société

Comment, donc, une auteure aussi appréciée de son vivant a-t-elle pu disparaître, durant près d'un siècle et demi, dans l'un des trous noirs de l'histoire littéraire et, avec elle, sa production romanesque ? Par-delà certains facteurs tels que le paradoxe d'un siècle qui a vu naître la notion de « femme auteur »³⁰ pour finalement ne retenir que les deux habituelles figures emblématiques de l'époque (dans le cas du XIX^e siècle, Germaine de Staël et George Sand), par-delà aussi la modestie de la célèbre salonnière³¹ qui, après la « querelle d'Olivier³² », refuse de jouer le jeu du marché littéraire alors en pleine effervescence, les raisons de l'oubli de Claire de Duras sont multiples :

- 1° L'argument du petit tirage initial d'*Ourika* et d'*Édouard* paraît peu probable, puisque quelques mois après ces premières éditions luxueuses Claire de Duras fit paraître trois nouvelles éditions à mille exemplaires chacune³³ ; d'autres rééditions ponctuèrent le XIX^e siècle, sans parler des pastiches, de la pièce de théâtre, des poèmes et même du tableau qu'inspira *Ourika* respectivement à Alexandre Duval, à Delphine Gay et au peintre Gérard, et sans parler, non plus,

de Blancs devait être inspiré à Duras par l'actualité des débats de l'époque sur le Code Noir, signé en 1685 par Louis XIV, révisé à plusieurs reprises, réimposé en 1802 et réaffirmé en 1805 (« Madame de Duras et *Ourika* », p. 66).

30. Nicole MOZET, « À l'épreuve du féminin : littérature et mixité » ; Annie PRASSOLOFF, « Le statut juridique de la femme auteur » ; Camille Aubaud, *Lire les femmes de lettres*, p. 88-116.

31. Dans son analyse du succès d'*Ourika* et du surprenant oubli de son auteure qui a suivi, Joan DEJEAN oppose la sphère semi-privée du salon à l'espace public du marché littéraire, en évoquant l'hésitation avec laquelle les auteures de l'Ancien Régime arrivent sur la scène publique : « Like the most illustrious women writers of the Old Regime, from Lafayette to de Staël, Duras first became celebrated for her display of intelligence and conversational brilliance in the salons and only subsequently moved from this semiprivate arena to the public literary marketplace » (*op. cit.*, p. viii).

32. Claire de DURAS, *Olivier ou le secret*, p. 31.

33. *Ibid.*, p. 35-36.

des emprunts thématiques à l'œuvre de Duras que l'on trouve chez Stendhal et Fromentin.

2° Le choix de la maison d'édition chez laquelle ont paru les œuvres de Duras ne nous éclaire pas non plus sur les causes véritables de son éviction de la mémoire littéraire. Grand éditeur du premier romantisme, connu pour ses positions politiques plutôt conservatrices, surtout versé dans le théâtre et les mémoires, Ladvocat n'était pas spécialisé dans les « ouvrages de dames », même s'il en a publié un bon nombre. Au rayon « femmes », Ladvocat édita, entre autres, la duchesse d'Abrantès, Mme de Genlis et Marceline Desbordes-Valmore ; chez les hommes, il publia Chateaubriand, Lamartine, Byron, Nodier, Delavigne, Villemain, Millevoye et Scribe. On ne saurait donc dire que la négligence dont Duras a fait l'objet soit due au lieu de publication.

3° Le choix générique serait-il responsable de l'oubli de l'auteure ? Claire de Duras choisit en effet le roman comme mode d'expression, sachant qu'à l'époque romantique ce genre n'avait pas encore la cote littéraire qu'on lui a reconnue définitivement au cours de la seconde moitié du siècle, moment de la canonisation du genre romanesque. De plus, contrairement au théâtre, le roman n'est pas un genre public, ce qui explique par ailleurs le grand nombre de femmes qui l'investirent au XIX^e siècle. La dépréciation des romancières et des poétesses³⁴ serait par conséquent liée à la hiérarchie des genres et des sujets. Comme la majorité des écrivaines de son temps, Claire de Duras ne s'intéressa que peu aux débats académiques ou aux querelles d'école littéraire ; elle ne s'affranchit pas de la loi du genre « féminin » que représente le roman à tendance

34. Genre « masculin », la poésie se voit interdite aux femmes en tant que « quintessence de l'art et création par excellence » (Christine PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac*, p. 231).

autobiographique³⁵. Dès lors, il est difficile, comme le souligne Christine Planté, d'échapper à la catégorisation sexuelle de la littérature³⁶. Genre narratif déprécié et réputé « féminin », absence de la scène littéraire sont, bien entendu, des facteurs non négligeables dans le processus d'historicisation d'un auteur. Contentons-nous de remarquer à ce propos que l'investissement du genre romanesque n'eut paradoxalement aucune conséquence négative sur la réputation posthume de Chateaubriand, contemporain romantique, grand ami de la duchesse et auteur de deux courts romans, *Atala* et *René*, qui marquèrent le début de sa carrière d'écrivain.

- 4° Au choix du genre s'ajoute, dans la perception du public et des critiques contemporains, le positionnement de l'auteure dans l'entre-deux. Le positionnement s'avère problématique lorsqu'il s'agit de (re)distribuer les cartes dans un processus de canonisation : qui figurera parmi les écrivains « majeurs » et les précurseurs ? Qui, au contraire, sera classé parmi les auteurs « mineurs » et les épigones ? Liés à la sociabilité des salons d'un côté, les romans Claire de Duras proposent d'un autre côté des idées nouvelles, voire progressistes et originales dans leur manière de traiter les sujets en vogue. Le fait d'être dans un imaginaire de la transition, influencé par le traumatisme de la Révolution, le retour à l'ordre sous l'Empire et la Restauration, puis par les idées du romantisme naissant, n'a certainement pas joué en sa faveur. L'excentricité – au double sens du terme chez Duras – crée une fois de plus la circonstance idéale de l'oubli d'une auteure.

35. Depuis Charles Augustin Sainte-Beuve, la critique littéraire, notamment aussi féministe, a privilégié une lecture autobiographique de l'œuvre de Claire de Duras sans que l'auteure ne conclue un « pacte autobiographique » quelconque dans ses romans. La chronologie des approches critiques que dresse Lucy M. SCHWARTZ est révélatrice à ce propos.

36. Christine PLANTÉ, *op. cit.*, p. 227-234.

5° L'ultime raison concerne la représentation de la « féminité » chez Duras. Jusqu'à la relecture de la critique féministe dans les années 1970 et 1980, l'image que projetaient les figures féminines durassiennes pouvait passer pour désuète : les « romantiques », les rêveuses naïves et inconscientes, comme Ourika et Madame de B., côtoient les « nobles », retenues et froides par moment, ailleurs passionnées, et pourtant impuissantes devant le dilemme des héros ; les exemples de Natalie dans *Édouard* et de Louise dans *Olivier ou le secret* sont révélateurs de cette figure. Loin d'être des modèles d'identification féminins, ces héroïnes disposent d'une petite marge de manœuvre qui traduit de manière emblématique la condition féminine du XIX^e siècle³⁷. D'où l'intérêt que prirent les universitaires françaises et nord-américaines, dès la fin des années 1970, à la réédition de textes de femmes qui abordent la condition féminine historique sous différents angles tout en s'inspirant de nouvelles catégories d'analyse.

Comme souvent dans le cas des « oubliés », afin d'arriver à une explication plausible, il faut tenir compte d'un faisceau de facteurs. Quant aux femmes auteurs, oubliées de prédilection, le procédé historique de l'absorption des « mineurs » par les « majeurs », des marges par le courant dominant, de la périphérie par le centre, du regard « féminin » par le discours « masculin », les frappe beaucoup plus fortement. La « petite sœur » de Chateaubriand ne pouvait évidemment pas rivaliser avec le grand « Enchanteur ». Pourtant, Claire de Duras, comme d'autres écrivaines, a préparé le terrain pour ce qui se cristallisera bientôt en esthétique du romantisme : l'intérêt pour le problème de la stratification et des différences sociales qui persistent après la Révolution, la dénonciation de l'injustice liée au préjugé (racial, nobiliaire ou autre), la sensibilité en faveur des plus faibles, des plus démunis, des déformés. Ou, comme le formule Alison Finch : « The undermining of

37. Chantal BERTRAND-JENNINGS, « Condition féminine et impuissance sociale », p. 40.

“ranking” of all kinds, and the focus on the “physically unacceptable”, helped forward that weakening of aesthetic hierarchies which Hugo and others were to promulgate from the late 1820s onwards³⁸ ». Ce changement de paradigme, cette redéfinition de la sensibilité atteindra son apogée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment où l’on commencera peu à peu à oublier les œuvres de Claire de Duras.

Être à l’écart de la marge lorsqu’il fallait s’y positionner d’un point de vue éthique et esthétique, serait-ce l’incontournable piège de l’histoire littéraire qui mènerait à « l’oubli » ? Écrire de grands succès de librairie, nourrir les rumeurs littéraires de son temps et livrer de la matière première à des romanciers comme Latouche, Stendhal³⁹ ou Fromentin, serait-ce l’autre piège dans lequel est involontairement tombée Claire de Duras, avant d’être écartée du canon romantique ? Ayant graduellement quitté la sphère semi-privée de son salon, Duras investit l’espace public, puis retourna, après trop de rumeurs et d’émotions, à la case départ. Mélancolique, solitaire, désabusée, et souffrant de plus en plus d’une véritable dépression, elle vécut retirée dans sa propriété de campagne, où elle continua d’écrire sans pour autant publier ses œuvres⁴⁰ ; la découverte du manuscrit d’*Olivier ou le secret*, resté à l’état de fragment, et sa réédition en 1971 par Denise Virieux ont finalement contribué à une revalorisation de Claire de Duras, salonnière dans l’esprit des Lumières et romancière romantique.

38. Alison FINCH, *op. cit.*, p. 61. La subversion de toute stratification et la focalisation sur les handicaps physiques ont contribué à affaiblir les hiérarchies esthétiques promues dès les années 1820 par Hugo et ses contemporains.

39. Les deux auteurs s’inspirèrent du troisième roman de Duras, *Olivier ou le secret*, pour écrire respectivement *Olivier* et *Armance* en profitant de la réputation de l’auteure pour faire passer leurs œuvres « scandaleuses » pour celles de Duras.

40. Parmi les œuvres posthumes figurent *Le frère ange* (1829), *Réflexions et prières inédites* (1839), *Olivier ou le secret* (1971) ; non publiés sont « Le moine ou l’abbé du Mont Saint » et « Les mémoires de Sophie ».

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES

- DURAS, Claire de ([1823] 1979), *Ourika*, éd. Claudine Herrmann, Paris, Des femmes.
- DURAS, Claire de ([1823] 1994), *Ourika*, éd. Joan DeJean, New York, The Modern Language Association of America.
- DURAS, Claire de ([1825] 1983), *Édouard*, éd. Claudine Herrmann, Paris, Mercure de France.
- DURAS, Claire de (1971) *Olivier ou le secret*, éd. Denise Virieux, Paris, José Corti.

OUVRAGES CRITIQUES

- AUBAUD, Camille (1993), *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal (1989), « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », *Romantisme*, n° 63, p. 39-50.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal (2001), *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La Chasse au Snark.
- DEJEAN, Joan, et Margaret WALLER (1994), « Introduction », dans Claire de DURAS, *Ourika*, New York, The Modern Language Association of America, p. vii-xxi.
- FINCH, Alison (2000), *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press. (Coll. « Cambridge Studies in French », 65.)
- GORP, Hendrik van *et al.* (dir.) (2001), « Romantisme », dans *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, p. 433-434.
- HERRMANN, Claudine (1979), « Madame de Duras et Ourika », dans Claire de DURAS, *Ourika*, éd. de Claudine Herrmann, Paris, Des femmes, p. 7-22.
- HERRMANN, Claudine (1983), « Préface », dans Claire de DURAS, *Édouard*, éd. de Claudine Herrmann. Paris, Mercure de France, p. 7-22.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- HOFFMANN, Léon-François (1973), *Le nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot.
- MOZET, Nicole (1992), « À l'épreuve du féminin : littérature et mixité », *Romantisme*, n° 77, p. 3-7.
- O'CONNELL, David (1974), « Ourika : black face, white mask », *French Review*, n° 47, p. 47-56.
- PLANTÉ, Christine (1989), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil.
- PRASSOLOFF, Annie (1992), « Le statut juridique de la femme auteur », *Romantisme*, n° 77, p. 9-14.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin ([1884] 1998), « Madame de Duras », dans Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, édition présentée, établie et annotée par Gérard Antoine. Paris, Gallimard, p. 104-124.
- SCHWARTZ, Lucy M. (1991), « Claire de Duras », dans Eva MARTIN-SARTORI et Dorothy WYNNE-ZIMMERMANN (dir.), *French Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, New York, Greenwood Press, p. 153-160.
- TROUSSON, Raymond (1996), « Introduction », dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, p. 965-984. (Coll. « Bouquins ».)

HENRI DE LATOUCHE
ET LA FIGURE DE L'ANDROGYNE

Janine Gallant

Université de Moncton

Décrivant les relations « maître-élève » qu'entretiennent Hyacinthe Thabaud de Latouche, dit Henri de Latouche, et Balzac, George Sand avait trouvé une formule heureuse qui pourrait bien se prolonger au-delà du rapport personnel entre les deux auteurs :

Un jour, Balzac se trouva, comme moi plus tard, mortellement brouillé avec de Latouche sans savoir pourquoi ; mais ils ne se réconcilièrent jamais. Le pauvre de Latouche avait aimé Balzac et l'aima encore en le haïssant. Il était malade et chagrin ; Balzac, bien portant et bien vivant, n'eut aucune amertume contre lui. Il l'oublia¹.

La critique et l'histoire littéraire feront de même, non plus sur un plan personnel, mais sur le plan des textes. En effet, si la présence de l'homme dans les milieux romantiques reste souvent connue – il était rédacteur en chef du *Mercure du XIX^e siècle*, puis directeur du *Figaro* ; il était aussi à l'origine des succès littéraires de Balzac et de George Sand ; il était surtout celui qui avait fait connaître les poésies de Chénier en les éditant et les préfaçant –, son œuvre

1. George SAND, *Autour de la table*, p. 207.

littéraire est quant à elle tombée dans l'oubli. À preuve, des éditions récentes de son roman le plus populaire, *Fragoletta*, font défaut. On peut certes encore trouver une parution de 1983 aux Éditions Desjonquères, mais un projet de réédition chez L'Âge de l'Homme avec une préface de Michel Crouzet a été abandonné à toutes fins utiles.

Nous nous proposons de nous pencher sur cette œuvre « oubliée » pour voir s'il n'y aurait pas là, derrière une valeur littéraire que d'aucuns jugeraient pauvre², des explorations esthétiques à partir desquelles auraient pu se nourrir des auteurs appartenant au canon romantique. Nous étudierons pour ce faire un cas précis qui pose justement une question de marge, soit la présence des arts visuels dans son écriture littéraire. Il ne s'agira pas d'examiner les rapports *in praesentia* entre les deux arts que Bernard Vouilloux définit comme le moment où l'œuvre « fait coexister les deux substances [...] sur un seul support³ », où il y a donc présence matérielle de l'œuvre d'art visuel dans le livre. Il s'agira plutôt d'examiner les rapports *in absentia*, soit « [l]'absence matérielle de l'image que seul le texte évoque [...] une substance verbale [qui] renvoie à une substance qui lui est hétérogène⁴ ». Différents types d'énoncés textuels peuvent renvoyer à une image. Vouilloux distingue deux familles : les énoncés référentiels (ce sont les noms propres : noms de peintres ou noms de tableaux) et les énoncés allusifs (la simple description sans ancrage direct, de même que les termes « dénominateurs » tels « tableau », « toile », « peintre »). Dans ces rapports *in absentia*, il n'y a pas de véritables interpénétrations des deux matières ; l'on est encore à la frontière du texte, où l'autre matière est sur le point d'entrer dans le texte, mais n'y entre pas

2. « Quand il travaille seul, son œuvre manque de puissance », écrit Maurice BARDÈCHE (*Balzac*, p. 132). « Il a exercé une influence qui dépasse de loin la valeur de son œuvre », écrit encore Max MILNER (*Le romantisme*, p. 349). Helen O. BOROWITZ propose même la thèse selon laquelle Latouche aurait inspiré à Balzac le caractère d'artiste raté de son Frenhofer (« Balzac's Unknown Masters », p. 426 et p. 440-441).

3. Bernard VOUILLOUX, *La peinture dans le texte*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 17.

réellement, bref, où l'art visuel n'envahit pas matériellement le texte, mais reste plutôt dans sa marge. Pour les besoins de cette étude, nous nous en tiendrons à l'œuvre la plus populaire de Latouche et probablement la plus lue : *Fragoletta*. Nous commencerons par souligner en quoi ce roman peut être particulièrement intéressant au regard de la thématique choisie, pour ensuite examiner de plus près quelques allusions aux arts visuels dans le roman et leur rôle, notamment dans le cadre du motif de l'androgynie et dans le cadre d'une association bien romantique du soleil du Midi avec le goût pour les arts visuels.

Fragoletta paraît en juin 1829. Or, cette année est aussi celle où Latouche commencera à s'inscrire publiquement et officiellement dans la marge en publiant en octobre un article contre *La camaraderie littéraire* dans *La Revue de Paris*. Hugo et Sainte-Beuve se reconnaîtront dans ce texte dirigé contre les coteries littéraires et le premier surtout en voudra éternellement à Latouche. « [M]iséable » qui pratique le « bas journalisme » figurent parmi les injures que Hugo réserve alors à l'impertinent pamphlétaire, pendant que Sainte-Beuve le catégorise comme un « insulteur »⁵.

Risquons d'abord un résumé du roman. L'histoire commence le 24 janvier 1799, au cœur de l'expédition contre Naples alors qu'une bataille opposant un groupe de soldats français à des combattants italiens de la ville fortifiée de Sorrente se solde par une victoire française. Le lecteur voit déjà, parmi ces légionnaires de l'Hexagone, se profiler le major D'Hauteville, jeune homme revêtant les caractéristiques du héros romantique. Les habitants de Sorrente sont contraints d'héberger chez eux les soldats ennemis. D'Hauteville aboutit un peu à l'extérieur de la ville, dans la demeure du seigneur Lillo, vieil homme subversif qui vit avec sa jeune fille Calmille, surnommée Fragoletta, dont le héros s'éprend

5. Sainte-Beuve gardera toujours, du moins dans ses écrits publics, une opinion plus nuancée de Latouche. Sa critique de *Fragoletta* est toutefois loin d'être dithyrambique : il n'y trouve « qu'un endroit louable et véritablement touchant » (cité par Frédéric SÉGU, *Un romantique républicain. H. de Latouche (1785-1851)*, p. 342).

peu à peu. Lillo entretient aussi des relations assidues avec les artistes de Naples les plus rebelles à Ferdinand IV, telle la républicaine Éléonore Pimentalé.

Une fois cette situation initiale posée, une série de péripéties et de coups de théâtre se bousculent, mariés de manière plus ou moins heureuse. Lillo est attaqué en pleine nuit, Calmille avoue être la femme et non la fille de Lillo, ce dernier ayant épousé l'orpheline par pitié. Elle révèle aussi l'existence de son frère, Philippe Adriani, dont elle a perdu toute trace depuis l'enfance. Le narrateur nous transporte presque aussitôt vers un personnage qui a toutes les apparences de ce frère. Celui-ci se remémore son enfance, alors qu'un vieil ermite le recueille chez lui et le façonne pour en faire le notoire brigand surnommé Mastrillo. De multiples événements entourent ce Mastrillo-Philippe (on lui demandera notamment de se faire passer pour le prince royal, fils de Ferdinand !), mais, pendant ce temps, Calmille s'enfuit à Paris et feint d'être son frère. Eugénie, la sœur de D'Hauteville, restée à Paris avec sa mère, s'éprend de Philippe. D'Hauteville, alerté par une maladie de sa mère, revient à Paris. Frappé par la ressemblance de Philippe (en réalité Calmille travestie) avec sa sœur, il ne met toutefois pas en doute le personnage et le presse de questions sur Calmille. Calmille-Philippe doit manœuvrer avec doigté pour tenter de s'extraire d'une situation devenue fort délicate. D'Hauteville reçoit bientôt une lettre signée par Calmille l'invitant à se rendre dans un couvent d'Italie où elle s'est enfermée et où elle fera ses adieux au major. Pendant ce temps, Philippe doit « mystérieusement » quitter Paris et faire lui aussi ses adieux, cette fois à Eugénie. Après maints autres épisodes, le roman se clôt sur un duel tragique opposant Calmille déguisée en Philippe, qui ne voit d'autre solution que de périr, et D'Hauteville, bouleversé par la ressemblance du frère avec celle qu'il aime, mais aussi abattu par la nouvelle de la mort de sa sœur, manifestement provoquée par l'abandon de Philippe. Le major frappe et s'enfuit. L'identité de Calmille-Philippe reste empreinte d'ambiguïté jusqu'à la toute fin du roman alors que le moine chargé de s'occuper du corps de la victime prononce les dernières phrases du roman : « Mes frères, dit le révérend prieur à deux laïques appelés pour

ouvrir une tombe, il faut porter ce cadavre chez les sœurs de la Miséricorde⁶ ».

Tout au long du roman, cette trame « principale » sera constamment délaissée au profit de longs épisodes politiques où les personnages principaux sont réduits à la simple fonction de spectateur quand ils ne sont pas complètement écartés du récit. La structure du texte revêt donc elle-même, à l'image de l'héroïne, cette sorte de déchirante indécision entre deux contraires.

La réception critique de l'œuvre fut plutôt bonne au départ. *Fragoletta* est « favorablement accueilli par la critique⁷ », nous dit Ségu, le biographe de Latouche, qui souligne avec justesse qu'on parlera ensuite de « l'auteur de *Fragoletta* » pour désigner Latouche. Mais la critique de l'époque semble surtout frappée par l'hybridité du texte, ce dernier hésitant, comme nous l'avons dit, entre une fresque politico-historique et un roman de l'androgynie. La critique du *Constitutionnel*, en particulier, se sert de qualificatifs par paire pour classer l'œuvre : « *Fragoletta*, à la fois historique et roman, est l'œuvre d'un patriote et d'un poète⁸ ». De même, Chateaubriand, qui aura l'occasion de se pencher sur le roman de Latouche, « n'en retient que le statut de roman historique, précisé dans le sous-titre *Naples et Paris en 1799*⁹ ». Le sous-titre de l'œuvre annonce en effet d'emblée son caractère double. Il renferme d'ailleurs lui-même deux pôles opposés (Naples et Paris) et laisse deviner une trame politique très distincte de la trame annoncée par le titre principal : le nom d'une femme. Plus tard, Théophile Gautier, reprenant le principe du sous-titre pour son roman de l'androgynie, assurera une plus grande continuité entre le titre-nom de femme et le sous-titre : *Mademoiselle de Maupin. Double amour*, parvenant ainsi à une version plus accomplie du roman de l'androgynie. Il reste que tout le paratexte de *Fragoletta* place l'œuvre sous le signe de l'hybridité, par son sous-titre, donc, mais

6. Henri de LATOUCHE, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 344.

7. Frédéric SÉGU, *op. cit.*, p. 340.

8. Cité par Frédéric SÉGU, *ibid.*, p. 341.

9. Fabio VASARRI, « Chateaubriand et le génie androgynie », p. 255.

aussi par la préface où l'on peut lire dès le premier paragraphe : « à une époque où, du fond de sa solitude, on se sent assez maladroitement placé entre les deux écueils de notre révolution littéraire : le parti pris du dénigrement des coteries, et l'impudeur des louanges commerciales¹⁰ ».

Par ailleurs, la critique emploie de manière plus que coutumière, même pour l'époque, la métaphore picturale pour décrire le roman. Ainsi, Balzac parle du « second tableau que Latouche nous offre » et d'« un immense brouillard [qui] voile de temps à autre certaines parties de ses tableaux¹¹ ». Il faut dire que le texte invite à ces comparaisons. Encore une fois, dès la préface, écrite par Latouche lui-même, le ton est donné : « Mais il [l'auteur] a cru utile de faire ressortir, par deux tableaux dont les couleurs sont empruntées à l'histoire [...] ¹² ». Puis, dans le roman même, on rencontre des phrases de transition telle : « Détournons comme eux nos regards vers un autre côté du tableau¹³ ». Il n'est jusqu'au narrateur qui s'adresse ainsi au lecteur : « Voyez-vous le turban des rameurs albanais dépassé à la course par la casquette vernie des Russes ?¹⁴ », comme si son récit était devenu un tableau. Le texte est dès lors conçu comme quelque chose qui se donne à voir. Par le biais de divers procédés, l'œuvre dans son ensemble frôle donc à plusieurs reprises l'art visuel, touchant à la marge qui nous intéresse ici. Par ailleurs, le roman va aussi soudainement faire l'objet d'un réseau intertextuel, preuve que les auteurs de l'époque sont marqués par l'ouvrage de Latouche. Ainsi, Balzac, par exemple, dans *La peau de chagrin*, évoque ce « livre récemment publié par un poète, une vraie conception d'artiste taillée dans la statue de Polyclès¹⁵ ». L'auteur, on le voit, prend soin d'y souligner la présence de l'œuvre d'art visuel au centre du roman, sur laquelle nous allons revenir.

10. Henri de LATOUCHE, *op. cit.*, p. I.

11. Cité par Frédéric SÉGU, *op. cit.*, p. 404-405.

12. Henri de LATOUCHE, *op. cit.*, p. II.

13. *Ibid.*, p. 127.

14. *Ibid.*, p. 153-154.

15. Honoré de BALZAC, *La peau de chagrin*, p. 189.

Comme Michel Crouzet l'a bien établi, *Fragoletta* s'avère être la première incursion en France du motif romantique de l'androgynie¹⁶. Balzac avouera lui-même dans une lettre à Mme Hanska sa source lorsqu'il écrira plus tard *Séraphîta*. Théophile Gautier fera de même pour son roman de l'androgynie, *Mademoiselle de Maupin*. Or, les arts visuels seront intimement liés à cette figure de l'androgynie dès *Fragoletta*. L'observation d'une statue est ici le point d'ancrage de la révélation de l'androgynie. Le lecteur assiste en effet à la contemplation que font trois personnages, dont l'androgynie, de la statue antique *Hermaphrodite* de Polyclès¹⁷ au musée des Studii : « D'Hauteville fit le tour de la statue et ne put tout à coup retenir une exclamation de surprise. Calmille le suivait ingénument ; elle s'arrêta ainsi que lui, considéra un moment le marbre, puis le Français, comme pour l'interroger sur son étonnement ; mais celui-ci avait déjà détourné la tête afin de cacher son sourire¹⁸ ». Cet épisode trouble Calmille et marque un tournant dans l'intrigue ; pour Ségu, ce serait même le moment précis où Calmille prend conscience de son androgynie. On pourrait en effet y voir une sorte de transfert, comme si le personnage de Calmille prenait brusquement le relais de cette énigmatique statue, en devenant sa forme vivante. Il y aurait ainsi dans le roman de Latouche une sorte de croisement étrange entre le motif fantastique romantique de la statue prenant vie et, de manière anticipée, le phénomène qu'Isabelle Daunais relève dans le roman réaliste, à savoir le personnage à « l'origine picturale¹⁹ », ici sculpturale. Tout le long de l'épisode, le narrateur souligne le trouble de Calmille, habitée par la statue de Polyclès, tout en restant ambigu quant à sa cause : « Calmille s'éloigna de quelques pas, sans doute par un naturel instinct de pudeur²⁰ ». Puis, lorsque les bruits de l'extérieur produisent

16. Voir Michel CROUZET, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgynie. À propos de *Fragoletta* ».

17. Pour Monique Nemer, cette statue « est l'emblème esthétique du roman » (voir Henri de LATOUCHE, *Fragoletta*, p. VII).

18. Henri de LATOUCHE, *Œuvres complètes*, p. 47.

19. Isabelle DAUNAIS, *Frontière du roman*, p. 81.

20. Henri de LATOUCHE, *Œuvres complètes*, p. 48.

une diversion, « Calmille surtout avait mis beaucoup d'empressement à sortir. Son esprit semblait, depuis peu d'instant, tombé dans quelque préoccupation pénible, et on eût dit qu'elle cherchait à s'arracher violemment à une pensée qui l'obsédait²¹ ». Et plus tard, D'Hauteville la presse de questions sur le fait qu'elle est « rêveuse [...] depuis [la] visite au musée des Studii²² ». En effet, « c'est depuis cette discussion avec Éléonore que [son] caractère a subitement changé²³ ».

Le personnage éponyme, l'androgyné, est aussi doté d'un père sculpteur (et c'est à peu près la seule information que le lecteur détient sur la figure du père de cet être double en devenir) et d'une mère qui prise la symbiose des réceptions artistiques :

il y avait une statue dont je [Calmille] me souviens toujours parce que ma mère l'aimait beaucoup. De la petite place où elle avait coutume de s'asseoir pour broder ou pour faire la lecture à haute voix pendant que mon père ébauchait ses figures, cette statue était en perspective. Ma mère nous racontait, à mon frère et à moi, qu'avant que nous fussions nés, elle aimait déjà à occuper cette place avec prédilection, et elle disait avoir regretté souvent que cette image ne fût point celle d'une sainte, afin de nous la donner pour patronne²⁴.

En l'absence de l'icône sainte habituelle, la mère de Calmille se voit obligée, prophétiquement, de choisir une statue profane comme modèle pour la jeune « Fragoletta ». Par ailleurs, on notera que la génitrice de l'androgyné se tient à la frontière des deux arts, tentant de les jumeler, devenant en cela elle-même une sorte d'hybride qui s'adonne volontiers à la double contemplation artistique (celle du visuel et de l'écrit).

21. *Ibid.*, p. 50.

22. *Ibid.*, p. 53.

23. *Ibid.*, p. 53.

24. *Ibid.*, p. 54.

Le lien entre la figure de l'androgynisme et les frontières artistiques ne sera pas évacué des romans de l'androgynisme qui suivront, bien au contraire. Ainsi, dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, D'Albert est d'abord amoureux de multiples tableaux et œuvres d'art visuel, et son amour se transférera progressivement sur l'androgynisme Madeleine/Théo au fur et à mesure qu'il lui trouve des ressemblances avec les tableaux qu'il a tant aimés. Les arts visuels sont donc également intimement liés à la révélation du personnage androgynisme, mais le lien est tissé de manière plus continue que chez Latouche. De même, dans le *Sarrasine* de Balzac, c'est d'abord le tableau qui intrigue, qui lui-même est fait à partir d'une statue représentant l'androgynisme. Contrairement au roman de Latouche, où l'œuvre d'art visuel est à l'origine de l'androgynisme, les romans de ses successeurs tisseront un va-et-vient continu entre le caractère androgynisme du personnage et les œuvres d'art visuel qui sont à même d'exprimer cette ambiguïté.

On pourrait aussi voir dans *Fragoletta* un autre motif qui se présentera plus tard dans les romans du canon romantique, soit celui du Midi, et plus particulièrement de l'Italie comme vecteur de la passion pour les arts visuels. Ainsi, très tôt dans le roman, qui s'ouvre, rappelons-le, en Italie, on rencontre ce passage : « Le lendemain, une lumière vive et dorée, un soleil napolitain ouvrit leurs yeux, et ils résolurent d'en profiter pour voir ces chefs-d'œuvre des arts du dessin qu'accompagne si mal en France son horizon grisâtre²⁵ ». On distingue déjà ici l'opposition entre les pôles Nord/Midi en ce qui a trait aux beaux-arts. On sait que le romantisme emprunte cette dichotomie à certains penseurs du XVIII^e siècle, selon la théorie de l'alliance entre le tempérament et le climat. *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël contribuera à établir la place de l'Italie dans l'esprit préromantique²⁶. Mais ce sera surtout Stendhal qui, plus tard, dessinera les contours du clivage Nord/Midi, en

25. *Ibid.*, p. 43.

26. « Il faut *Corinne* pour penser l'Italie, la saisir comme contrepoint du Nord et de la civilisation », rappelle Michel CROUZET, *Stendhal et l'italianité*, p. 26.

particulier son lien avec le sentiment des beaux-arts : il trouve en Italie un « peuple né pour les arts », même si cette « civilisation est moins avancée qu'en France. Mais ils [les Italiens] ont la sensibilité et le naturel, qui en est une conséquence. Ce pays est donc éminemment celui des arts²⁷ ». Or, dans *Fragoletta*, au cours de la discussion générée par l'examen des œuvres d'art visuel du musée des Studii, les deux pôles Nord/Midi seront soulignés à gros traits : on verra ainsi la retenue nordique de D'Hauteville se heurter aux goûts artistiques développés de l'Italienne Éléonore : « Profane ! Un pareil jugement est bien digne de vous, c'est-à-dire d'un de ces hommes du Nord [...] dont le sentiment du beau se préoccupe de mille réticences²⁸ » ou encore : « Mais, au fait, pourquoi comprendriez-vous cette richesse d'attributs, pauvres Septentrionaux, qui n'avez pas même une existence complète²⁹ ». L'emploi du motif pêche ici un peu par excès, alors que plus tard, Stendhal, par exemple, en écrivant sa *Chartreuse*³⁰, ayant également l'Italie pour toile de fond, tâchera d'inscrire cette dichotomie avec plus de subtilité, en faisant notamment une place à des artistes comme le Suédois Fogelberg.

Les exemples du genre sont encore nombreux : l'espèce de critique d'art dans laquelle s'engagent les personnages qui regardent un tableau, par exemple, tourne toujours au politique chez Latouche, comme en témoigne le passage où une discussion sur un tableau de Guérin devient le prétexte à une longue discussion sur le

27. STENDHAL, *Œuvres intimes*, t. I, p. 800.

28. Henri de LATOUCHE, *op. cit.*, p. 47.

29. *Ibid.*, p. 49.

30. Émile Henriot a bien raison de noter que « [c]e roman [*Fragoletta*] qui précède *La chartreuse de Parme*, *Mademoiselle de Maupin* et *La San Felice* contient l'étoffe de ces trois chefs-d'œuvre, mais sans la vérité de Stendhal, la poésie narquoise de Gautier, la verve amusante de Dumas » (cité par Monique NEMER, dans Henri de LATOUCHE, *Fragoletta*, p. VII). Balzac, à l'occasion de son célèbre article sur *La chartreuse de Parme*, fait également le rapprochement entre les deux auteurs : « Il [Stendhal] conte avec cet esprit et cette grâce que possèdent, à un haut degré, MM. Charles Nodier et de Latouche. Il tient même de ce dernier pour la séduction de sa parole » (cité dans STENDHAL, *La chartreuse de Parme*, p. 559).

républicanisme, faisant même fuir certains personnages : « — Ah ! Si l'on parle de politique, dit un jeune *incroyable* qui se trouvait là, moi, je me sauve d'abord³¹ » et c'est à peine si des considérations esthétiques, comme celles que l'on trouvera dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, sont effleurées. Plus tard, Stendhal, qui évacuera également le contenu plus esthétique des discussions de ses personnages sur les arts, le fera au profit d'une ironie romantique qui leur donnera plus de souffle.

Nathalie Vincent-Munnia a bien montré, pour le cas précis du poème en prose, que les romantiques marginaux s'adonnent en quelque sorte à de l'expérimentation avant de proposer une véritable esthétique. « La marge n'est-elle pas d'ailleurs – dans un sens figuré – un espace de latitude, de plus grande liberté d'action ? C'est dans cet espace vierge de la marge, dans l'espace blanc indéterminé d'une généricité encore indéfinie, que le poème en prose peut s'élaborer – et ouvrir de nouveaux espaces poétiques³² ». Il nous semble que c'est là justement que réside l'intérêt de l'œuvre littéraire de Latouche. C'est en effet une véritable expérimentation qui nous est livrée dans les textes de Latouche, expérimentation portant en particulier sur les frontières artistiques. Le caractère exploratoire de son esthétique romanesque est d'ailleurs bien mis en évidence dans une longue lettre écrite à son cousin Duvernet :

*Tu parais avoir dans la tête un type de roman : tu es bien heureux ; je n'en ai pas moi ! Plus un livre s'éloigne de la forme consacrée du goût des vulgaires lecteurs, plus il se recommande à mes prédilections. [...] mais le roman que j'aime est une composition où rien n'est exclu, depuis la comédie jusqu'à l'épopée. [...] J'aime les méandres, une obscure forêt au sortir des prairies, un sous-terrain qui mène à un boudoir, enfin la fantaisie plutôt que la logique en matière d'art [...]*³³.

31. Henri de LATOUCHE, *Œuvres complètes*, p. 219.

32. Nathalie VINCENT-MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose*, p. 307.

33. Cité par Frédéric SÉGU, *op. cit.*, p. 591.

Ainsi, en plus de ses appartenances politiques quelque peu singulières (Latouche est républicain, donc tourné vers les Lumières³⁴), de ses désaccords personnels, de son refus de la « camaraderie littéraire », c'est peut-être aussi le goût amer d'inachèvement qui habite les textes de Latouche, conséquence de sa prédilection pour l'exploration, qui a contribué à l'oubli de cette œuvre littéraire. Il est toutefois indéniable que son laboratoire d'expériences littéraires aura nourri les textes et les auteurs restés au centre. Latouche en aura pleinement conscience et revendiquera même ce statut d'explorateur-initiateur comme en témoignent les remarques acerbes qu'il fait à Balzac au moment où leurs relations sont au plus mal : « j'aime encore mieux les cailloux que j'ai trouvés que les diamants volés ou dont on m'aurait fait la charité³⁵ ».

34. C'est du moins ce que souligne Jean-Claude BERCHET, suggérant même que cette appartenance politique inhabituelle lui aura valu un certain rejet critique (« Latouche romancier de la révolution : *Fragoletta* »). Frédéric SÉGU, en plus de donner à sa biographie de Latouche le titre d'*Un romantique républicain*, souligne également le problème : « Entre les romantiques royalistes et les classiques libéraux, H. de Latouche, républicain romantique, prend une place à part » (*Un maître de Balzac méconnu*, p. 5).

35. Cité par Frédéric SÉGU, *Un romantique républicain*, p. 156.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, Honoré de ([1831] 1971), *La peau de chagrin*, Paris, Garnier-Flammarion.
- BARDÈCHE, Maurice (1980), *Balzac*, Paris, Julliard.
- BERCHET, Jean-Claude (1985), « Latouche romancier de la révolution : *Fragoletta* », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 28, p. 107-115.
- BOROWITZ, Helen O. (1981), « Balzac's Unknown Masters », *Romantic Review*, vol. 72, n° 4, p. 425-441.
- CROUZET, Michel (1982), *Stendhal et l'italianité*, Paris, José Corti.
- CROUZET, Michel (1984), « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne. À propos de *Fragoletta* », *Romantisme*, vol. XIV, n° 45, p. 25-41
- DAUNAIS, Isabelle (2002), *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Paris, Presses universitaires de Montréal/Presses universitaires de Vincennes.
- LATOUCHE, Henri de (1980), *Œuvres complètes*, 11 volumes, Genève, Slatkine Reprints.
- LATOUCHE, Henri de (1983), *Fragoletta*, texte préfacé par Monique Nemer, Paris, les Éditions Desjonquères.
- MILNER, Max (1968), *Le romantisme*, Paris, Arthaud.
- SAND, George (1876), *Autour de la table*, Paris, Michel Lévy.
- SÉGU, Frédéric (1928), *Un maître de Balzac méconnu*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres.
- SÉGU, Frédéric (1931), *Un romantique républicain. H. de Latouche (1785-1851)*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres.
- STENDHAL ([1839] 1989), *La chartreuse de Parme*, Paris, Presses Pocket.
- STENDHAL (1982), *Œuvres intimes*, 2 tomes, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- VASARI, Fabio (2000), « Chateaubriand et le génie androgyne », *Revue romane*, vol. XXXV, n° 2, p. 255-277.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996), *Les premiers poèmes en prose :
généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris,
Champion. (Coll. « Romantisme et modernités ».)

VOUILLOUX, Bernard (1994), *La peinture dans le texte*, Paris, CRNS
Éditions.

L'INTÉRIORISATION ET LA SOCIALITÉ DU MAL.
BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM

Pierre Popovic

Université de Montréal

Faites que les hommes de lettres
soient les premiers à proclamer l'utilité
de l'ouvrage qu'ils liront sous
bien peu de jours.

BERBIGUIER,
*Les farfadets ou Tous les démons
ne sont pas de l'autre monde.*

Un fou n'intéresse que par le malheur
de sa folie et n'intéresse pas
longtemps.

Charles NODIER,
La fée aux miettes.

Originaire de Carpentras, établi à Paris après la Révolution et un détour par Avignon, Alexis-Vincent-Charles Berbiguier de Terre-Neuve du Thym¹ publie à compte d'auteur *Les farfadets ou*

1. De son nom d'auteur, obtenu après adjonction de l'expression « de Terre-Neuve du Thym » à son patronyme courant, en sorte de le distinguer une bonne fois des noms de tous les autres Berbiguier de la terre. Les dates de naissance et de mort de Berbiguier restent incertaines : il serait né en

Tous les démons ne sont pas de l'autre monde en 1821 à Paris. Retraçant les souffrances endurées par son auteur, ce récit touffu et long tient des Mémoires, de l'autobiographie, de la confession, mais aussi, pour être plus en phase avec le circuit de sa diffusion première et aussi avec son temps, du récit de cas². *Les farfadets* en effet comportent de nombreuses séquences nosographiques, décrivent des états maladifs, remontent à leur cause, observent leurs conséquences, rapportent des thérapies manquées ou réussies, utilisent la plupart des marqueurs réalistes ordinaires et jouissent, ne se pourrait mieux dire, d'un narrateur omniscient. Il s'agit bien là des caractéristiques essentielles du récit de cas.

Cette base narrative est cependant amplifiée, déformée, tirée à hue et à dia par l'écriture drue de Berbiguier. Celui-ci écrit au fil de la plume, amalgame les tons, combine les styles³, a des bouffées de rhétorique soudaines⁴, mélange (en bon contemporain des consignes de la « Préface » de *Cromwell*) le poème, la tirade théâtrale, la lettre, le récit, le morceau d'éloquence et le bout de traité. Mais, outre cette luxuriance, la différence majeure avec le récit de cas est que *Les farfadets* ne sont pas de la main d'un médecin ou d'un aliéniste. Pour une fois, pour l'une des premières fois, c'est le patient

1764 selon Claude-Louis Combet et Benjamin-Hugo Leblanc, mais en 1775 selon André Blavier ; il serait mort à une date incertaine selon Combet, en 1851 selon Leblanc et en 1841 selon Blavier (pour ces noms voir les références ci-dessous).

2. C'est-à-dire de ces micro-histoires servant de preuves par l'exemple dans les traités des aliénistes.

3. Berbiguier a sa propre stylistique. Ayant « peut-être trop de délicatesse pour [s]es ennemis », il s'excuse d'avoir utilisé le « style allégorique » durant les 52 premiers chapitres de son « Livre premier » (*Les farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, p. 164). *Les farfadets* sont un ouvrage qui compte 3 livres, le premier de 87 chapitres, le second de 105 chapitres, le troisième de 82 chapitres. Il est concevable que le styliste ait pensé qu'au style allégorique dût succéder un style plus direct, suivant au plus près la réalité empirique.

4. Ici ce sont l'énumération et l'antiparastase qui dirigent l'orchestre rhétorique (voir BERBIGUIER, *op. cit.*, p. 387-388), là c'est l'anaphore litannique (*ibid.*, p. 629-631), ailleurs et par séquences la prose est gouvernée par l'emphase et l'hyperbole, etc.

lui-même (de Moreau, de Pinel et d'autres médecins tels les docteurs Bouge ou Audry) qui raconte, assumant d'emblée la singularité de sa vie et la particularité de son expérience sans ignorer que les autres le trouvent étrange ou fou⁵. Berbiguier décline avant tout ses titres et qualités de victime, une victime qui a valeur d'exemple, car sa persécution dépasse de très loin sa personne, en sorte que, tout bien compté, son texte est un chaînon manquant (manqué ?) entre *Les confessions* de Rousseau et *Aurélia* de Nerval.

*
* * *

Berbiguier est-il un « oublié du romantisme » ? La réponse à cette question dépend du sens donné à cette expression⁶. S'il s'agit de se demander si l'auteur des *Farfadets* est ignoré dans le personnel lettré engagé à titre permanent ou temporaire par les manuels d'histoire de la littérature, alors il faut répondre : « Oui, bien sûr, évidemment, il ne pouvait en aller autrement. » Tout se passe comme si l'histoire littéraire était conservatrice par nécessité disciplinaire (ou éditoriale). L'absence systématique des atypiques, des illégitimes, des marginaux, des groupes secondaires ou excentrés dans les synthèses historiques générales donne à croire que le raisonnement suivant préside à leur conception.

Les déclassés ou les inclassés des lettres l'ont bien cherché. Ils n'avaient pas assez de capital culturel, pas assez de capital

5. Berbiguier dissout le diagnostic de « monomanie » en le ventilant sur toute une série de monomanes « normaux » : l'avare, le jeune homme qui ne rêve qu'à sa maîtresse, le guerrier amoureux des armes, le paysan qui ne fait qu'espérer la pluie, le joueur qui ne pense qu'à jouer, etc. (*ibid.*, p. 386-388).

6. Une remarque préalable doit être faite sur le terme « oublié », lequel possède trop de connotations pathétiques et n'est pas une catégorie historique sérieuse. Cependant son imprécision même et le paradoxe pragmatique qu'il implique (parler d'un oublié revient à supprimer l'oubli) font qu'il peut être fécond de le prendre avec soi quelque temps, pour voir ce qui se passe et ce qui se pense à son usage, en une manière d'heuristique perverse, mais lucide.

symbolique, pas assez de capital économique, pas assez de « capital santé ». Ils sont en conséquence en dehors des manuels et dans la cave des bibliothèques – qu'ils y restent. Pour faire néanmoins bonne figure, quelques suicidaires chroniques ou suicidés précoces⁷, quelques maudits confirmés⁸, quelques excentriques et latéraux divers⁹ viendront escorter deux ou trois poètes-ouvriers¹⁰ afin de prouver au tout-lisant que la doxa sachante n'oublie pas plus ses oubliés d'élection que les dames patronnesses d'autrefois leurs mendiants attirés.

Contre ce conservatisme et cette vision arrêtée des choses, il faut redire que, si, de façon générale, l'histoire sociale de la littérature a fait de remarquables progrès au cours des dernières décennies grâce aux travaux de sociologues et d'historiens comme Pierre Bourdieu, Marc Angenot, Henri-Jean Martin et Roger Chartier¹¹, si les phénomènes majeurs de l'institutionnalisation du littéraire et le vaste domaine de la littérature de grande diffusion ont fait l'objet d'enquêtes nombreuses et fouillées¹², il n'en reste pas moins que la compréhension des mécanismes d'exclusion et la connaissance des procédures d'illégitimation qui sont à l'œuvre sur la scène culturelle de moyenne et de petite diffusion demeurent quant à elles perfectibles et, à plus d'un égard, lacunaires et insatisfaisantes. Le découpage des objets de recherche semble souvent s'être effectué d'une façon conforme aux hiérarchies symboliques et aux palmarès

7. Alphonse Rabbe, Charles Lassailly.

8. Hégésippe Moreau, Élixa Mercœur.

9. Auguste Maquet, Ymbert Gallois.

10. Quel mouche prit donc Charles Baudelaire d'écrire un texte laudatif sur « Le chant des ouvriers » de Pierre Dupont ?

11. Voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art* ; Marc ANGENOT, 1889. *Un état du discours social* ; Henri-Jean MARTIN et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française* ; Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*.

12. Voir par exemple les travaux de Peter BURGER et de René LOURAU sur le phénomène des avant-gardes, d'Anne-Marie THIESSE sur le roman populaire ou sur le roman régionaliste, de Jean M. GOULEMOT sur la littérature pornographique, de Jacques DUBOIS sur le roman policier, de Charles GRIVEL sur la littérature fantastique, etc.

établis, en sorte que les vaincus et les oubliés de l'histoire littéraire traditionnelle sont encore les vaincus et les oubliés de cette histoire sociale ou de telle sociologie du champ.

Malgré l'apport considérable de travaux comme ceux de Robert Darnton sur le prolétariat des lettres au XVIII^e siècle¹³, malgré les regards nouveaux jetés par des biographes érudits sur des écrivains de second rang¹⁴, de nombreuses recherches restent à mener sur les textes produits dans les bordures et les marges de la scène culturelle de petite et de moyenne diffusion¹⁵.

*
* * *

Si Berbiguier est exclu des histoires de la littérature, son nom et son œuvre apparaissent néanmoins régulièrement dans plusieurs autres filières critiques.

Aux côtés de Jean-Pierre Brisset, de Paulin Gagne, d'Adolphe Bertron et de quelques autres, Berbiguier occupe une place imprenable dans les anthologies et les florilèges de la « folie littéraire », catégorie fourre-tout s'il en est des études culturelles. Une notice biobibliographique et des extraits de ses textes se rencontrent chez ces spécialistes de ceux que Raymond Queneau voulait appeler « les hétéroclites », par exemple chez Champfleury, Octave Delepierre, Gustave Brunet ou André Blavier (ils se rencontrent aussi chez les chroniqueurs des originalités boulevardières et des excentricités parisiennes).

Que Berbiguier soit là se conçoit aisément. Son profil correspond en effet parfaitement à la définition de cette catégorie floue

13. Voir notamment Robert DARNTON, *Gens de lettres. Gens du livre et Édition et sédition*.

14. Voir notamment Sylvain-Christian DAVID, *Philoxène Boyer : un sale ami de Baudelaire* et Jean-Jacques LEFRÈRE, *Les saisons littéraires de Rodolphe Darzens*.

15. Voir Érik VIGNEAULT et Pierre POPOVIC (dir.), *Les dérèglements de l'art*.

qu'est la folie littéraire¹⁶. L'œuvre est idéale : littérairement irrecevable en conjoncture, elle ne recueille pas le moindre écho critique. L'auteur ne l'est pas moins : solitaire, éloigné des réseaux des gens de lettres, Berbiguier n'a et n'aura ni disciple ni descendance symbolique, qualité essentielle pour être de la confrérie des fous littéraires selon Nodier, Champfleury, Queneau ou Blavier.

Les farfadets offrent aussi plusieurs caractéristiques propres aux textes écrits par ceux que les travaux récents en sociologie de la littérature ou en analyse du discours social appellent « les atypiques » ou « les écrivains allodoxiques ».

La prose obsessionnelle de Berbiguier installe une énorme différence de potentiel entre, d'une part, un sujet énonciateur solitaire, abandonné, incompris, bafoué, en proie à une douleur incommunicable et, d'autre part, l'immensité de la fatalité qui pèse sur lui, ainsi que le montre l'adresse même du livre : « le plus infortuné des hommes » s'adresse « à tous les empereurs, rois, princes, souverains des quatre parties de ce monde ». Une certitude rend cet écart tolérable, celle de posséder la connaissance du secret le mieux gardé de l'univers, de détenir l'idée définitive et grandiose qui explique tout, la vie personnelle et ses malheurs, mais aussi le destin de la société et de l'humanité.

Cette grande idée de Berbiguier est que tous ses malheurs, et par-devers lui tous les malheurs des hommes, sont consécutifs à l'action sur terre de petits démons ordinairement si minuscules qu'ils en sont invisibles, quoiqu'ils puissent prendre forme humaine et s'incarner dans des personnes réelles. Ces petits êtres méchants et sournois sont les farfadets, ils dirigent le monde. Le fait d'être seul à les avoir découverts et celui d'avoir découvert leur plan contre l'humanité expliquent la répression (incompréhension des autres, tourments et tortures infligés par les farfadets) dont Berbiguier est l'objet.

16. Voir Pierre POPOVIC, « Hommages collatéraux. Archéologie d'une catégorie indiscreète : le fou littéraire, l'excentrique (Nodier, Champfleury, Queneau, Blavier) ».

Tant ses douleurs physiques, ses migraines, ses insomnies, que les escroqueries et coups fourrés dont il est victime sont imputables à cette engeance calamiteuse. Chaque chose, chaque rencontre, chaque petit événement quotidien finit infailliblement par devenir un nouveau signe additionnel de l'acharnement de ses ennemis polymorphes. Il faut dire que Berbiguier est très crédule, toujours prêt à croire le premier venu, surtout s'il est susceptible de lui suggérer un remède contre ses insomnies et ses maux de tête. Des cartomanciennes, des nécromanciens, des voisins peu délicats, des étudiants en manque d'argent ou en quête de grosses blagues voient en lui le pigeon idéal. Lui prend tout au premier degré et se fait toujours avoir, en sorte qu'il suspecte bientôt tout un chacun, finit par « farfadériser » tout ce qui bouge autour de lui, les femmes qu'il approche, des prêtres, son confesseur, des médecins et bien d'autres humains de rencontre. Philippe Pinel lui-même s'avère très vite un redoutable farfadet. Pour deux raisons. D'abord parce que le remède qu'il propose à Berbiguier – « Nous étions aux approches du mois de mai, il m'ordonna de prendre huit bains pendant ce mois¹⁷. » – paraît bizarre à ce dernier. Ensuite parce que le patient s'impatiente et, devant l'inefficacité de la thérapie, conclut au charlatanisme de l'aliéniste et à sa duplicité. Dès que le doute est installé, il suffit d'un indice supplémentaire pour en arriver à l'inévitable conclusion. Les souffrances de Coco, le petit écureuil d'Alexis-Vincent-Charles, seront cet indice :

M. le docteur Pinel, jaloux d'un délassement qui ne pouvait être contrarié que par des monstres tels que ceux qui me poursuivent, se rendait invisiblement chez moi pour tourmenter ce petit animal, afin de le rendre indocile par des persécutions, et me priver des jouissances qu'il pouvait me procurer¹⁸.

17. BERBIGUIER, *op. cit.*, p. 98.

18. *Ibid.*, p. 102.

Le stress social et affectif qui taraude Berbiguier est tel que sa crédulité et sa propension à se faire avoir débordent des pages du livre pour atteindre sa conception matérielle :

Un homme de lettres ne rougit pas de lui prendre dix mille francs pour revoir le manuscrit. L'imprimeur demanda dix autres mille francs pour une besogne qui en valait au plus le tiers. Enfin un artiste lui fit payer mille écus quelques lithographies affreusement grotesques représentant Berbiguier dans les diverses phases de son existence tourmentée¹⁹.

Cette contention entre la possession d'un secret capital et une candeur perpétuellement blessée engendre en texte une curieuse cohabitation entre deux tendances : la déception toujours réitérée des dons de confiance est systématiquement compensée par un délire de persécution, lequel arbore la forme d'une folie raisonnable agissant à la façon d'une centrifugeuse qui ramène tout à la même conclusion : il a affaire aux farfadets.

Si le lecteur accepte l'hypothèse singulière de Berbiguier et s'il consent à entrer dans son monde, il aperçoit sans peine la logique de la construction du récit autobiographique. Les farfadets sont d'autant plus méchants à l'égard de Berbiguier qu'ils l'ont découvert. Ils savent que Berbiguier sait. La prose entière de l'autobiographe est attirée dans le tourbillon créé par ce mot : « savoir ». Il est le seul à avoir trouvé que les farfadets mènent le monde et qu'ils ont fomenté un complot contre le genre humain. Le premier principe de cette logique narrative est l'amplification : le savoir du sujet intime concerne l'humanité entière qui, elle, ne sait pas (ou ne sait pas encore – le livre va le lui apprendre).

Le second est l'inversion : la victime devient héros. L'humanité possède en effet en Berbiguier son preux chevalier, lequel, nouvel archange, s'autoproclame « le fléau des farfadets ». Selon les témoins, le héros ne payait pourtant pas de mine : il arpentait les

19. Lorédan LARCHEY, *Gens singuliers*, p. 122.

rues du Quartier latin comme un parfait honnête homme, avait la réputation d'être un citoyen honnête et de payer son terme, avait la mise soignée et une conversation agréable, n'avait somme toute que cette coquetterie : voir du farfadet partout. Ce détail change cependant tout. Les chroniqueurs de l'excentricité le montrent sur un perpétuel qui-vive. Régulièrement Berbiguier s'interrompt au milieu d'une phrase pour embrocher quelques démons invisibles à l'aide d'une aiguille ; ils sont sur son habit ou dans l'atmosphère et il est seul à les voir. Son récit donne les moyens de sa lutte²⁰. « Sur tous les réchauds de sa cuisine, des cœurs de bœufs, lardés de milliers d'épingles, mijotent constamment dans de vastes marmites. À chacune de ces épingles cuisent plusieurs farfadets, embrochés la veille²¹ ». Les murs de son habitation sont couverts d'inscriptions contre les farfadets. Il emprisonne de nombreux embrochés dans des bocaux vides ou dans des bouteilles de vinaigre afin que les autres démons puissent voir le sort qui les attend. Ses ennemis sont terribles cependant, et Berbiguier souffre. Il cherche tour à tour « un remède dans la religion, dans la médecine et dans la nécromancie²² », mais s'aperçoit que lui-même est devenu le seul guérisseur possible du « mal farfadéen » : il raconte qu'il a organisé de petits rituels chez lui, à l'hôtel Mazarin, et qu'il a guéri plusieurs victimes des infâmes démons.

Un second lieu où le nom de Berbiguier apparaît couramment est celui des traités de psychopathologie produits par les aliénistes.

Sous l'influence du positivisme, maints aliénistes du XIX^e siècle tiendront que, si les poètes sont par définition fous, de nombreux écrivains et philosophes l'ont aussi été, le sont et le seront. De traité en traité, ce sont toujours les mêmes noms qui reviennent, le récit de chaque cas étant de fois en fois remotivé et revampé à l'aide des dernières catégories nosographiques sans que le fond du récit change. Socrate, Pascal, Descartes, Rousseau sont les piliers de cette liste de ceux que l'excès d'imagination ou de travail

20. Voir par exemple BERBIGUIER, *op. cit.*, p. 524 et *ssq.*

21. Lorédan LARCHEY, *op. cit.*, p. 120.

22. *Ibid.*, p. 123.

intellectuel a plongé dans les bras de la folie. À leur côté figurent fréquemment deux ou trois fous littéraires d'appoint, champions de l'aberrance ou de l'excentricité. Les « cas » de Berbiguier, de Jean Journet et de Paulin Gagne sont parmi les plus disséqués.

Ainsi, c'est à son exemplarité que Berbiguier doit le fait d'avoir été plus diagnostiqué qu'Argan²³. Les phrénologues le trouvent nanti d'une bosse exorbitante de « la merveilleosité ». Philippe Pinel conclut à la monomanie là où Pierquin de Gembloux penche pour une panophtobie délirante (1829). Brierre de Boismont se contente d'hallucinations tactiles (1845), François Baillarger pressent plutôt des hallucinations psycho-sensorielles (1846). David Tissot opte pour une folie surnaturelle (1850) que Wilhem Griesinger voit cependant comme une folie systématisée (1865). Eugène Sémerie en bon comtien identifie une folie polythéiste (1867) que Joseph Lévy-Valensi tiendra pour un délire d'interprétation (1911). Jean Vinchon freudonne paranoïa non hallucinatoire (1924), Henri Ey le contredit d'un grand délire hallucinatoire (1973), ce qui n'empêchera pas Jacques Lechner de trancher plus tard au nom de la paraphrénie (1983). Ce palmarès n'est pas exhaustif.

Décidément polyvalent, Berbiguier figure aussi dans les travaux des chercheurs qui s'occupent de l'occultisme et de la démonologie, et de ceux qui, plus récemment, se sont intéressés à l'histoire des représentations du démon, dans les domaines corrélés de l'histoire et de la sociologie des religions. Le dernier travail en date à cet égard est un mémoire de D.E.A. présenté en Sciences des religions à l'École Pratique des Hautes Études de Paris en 1999, par un jeune chercheur, Benjamin-Hugo Leblanc. Notant qu'il « serait injuste [de] voir uniquement [dans *Les farfadets*] une curiosité littéraire », Benjamin-Hugo Leblanc veut démontrer, d'une part, que

Les farfadets [se situent] *au confluent de deux courants* :
[...] *une démonologie de nombreux manuels savants*

23. La liste des diagnostics qui suit est tirée de la préface de Claude-Louis COMBET, « Berbiguier ou l'ordinaire de la folie », p. 12.

parus entre les xv^e et xviii^e siècles, laquelle fera forte impression sur l'auteur ; et [...] l'occultisme qui se forme dans la seconde moitié du xix^e siècle, puisqu'on verra en Berbiguier le témoin de forces occultes tangibles – notamment sous la plume de Stanislas de Guaita (1861-1897) et de Jules Bois (1868-1943)

et, d'autre part, que *Les farfadets* témoignent, « au travers d'un filtre particulièrement dense qu'est celui du "délire" », de leur temps et de la fascination de ce temps pour les « persécutions surnaturelles²⁴ ». L'approche de Benjamin-Hugo Leblanc est de nature à permettre de mieux comprendre le sens que des notions telles celles de possession, d'obsession diabolique ou de satanisme pouvaient avoir dans la première moitié du xix^e siècle. À la question de savoir pourquoi Berbiguier parle de farfadets plutôt que d'autres sortes de démons, elle apporte également une réponse de type historique et sociologique autrement plus convaincante que l'invention problématique d'une rime bancale : « Observez d'abord que Berbiguier rime avec farfadet (imparfaitement, il est vrai). Berbiguier a l'oreille musicale. Ceux-là, il devait les rencontrer » ultérieurement noyée dans un lacanisme (noyée dans un lac-anisme) féérique :

Berbiguier qui parle le provençal connut d'abord assurément le mot farfadeto. Mot étonnant, car probablement lié à fado : la fée, et à fada, le féé, l'ensorcelé, celui qui est marqué par le fatum. Le simple, le fada, comme on dit encore aujourd'hui. Le mot dissémine le verbe latin fari. Et la racine indo-européenne bha qui indique toutes les opérations de langage²⁵. [etc.]

24. Benjamin-Hugo LEBLANC, « Alexis-Vincent-Charles Berbiguier de Terre-Neuve du Thym (1764-1851). Ses "Mémoires", son temps et sa réception ». Voir aussi la présentation de ce mémoire en <<http://hermogene.online.fr/berbiguier.htm>>.

25. Jean-Luc STEINMETZ, « Un Schreber romantique (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym) », p. 76-77.



Si l'expression « oublié du romantisme » est prise dans le sens : « ignoré par les romantiques et l'époque romantique », il faut alors répondre « non » à la question « Berbiguier est-il un oublié du romantisme ? ». Berbiguier et ses *Farfadets* sont en effet à l'œuvre²⁶ chez quelques-uns des romantiques les plus célèbres²⁷.

Sa curiosité boulimique pour tout ce qui fait ou défait l'être humain, sa fascination pour le surnaturel, démonologie comprise, son attrait intrigué pour le para- et le métapsychique font que Victor Hugo ne pouvait que noter un jour ceci :

Voici, selon l'ennemi des farfadets, Berbiguier, qui s'intitulait de Terre-Neuve du Thym, les vrais noms des diables :

Belzébuth, chef suprême c'est Moreau le tireur de cartes.

Satan, prince détrôné c'est Pinel père.

Eurinome, prince de la mort c'est Bouge, médecin.

Pan, prince des incubes c'est Prieur aîné.

Lilith, prince des succubes c'est Prieur jeune.

Léonard, grand maître des sabbats c'est Prieur père.

Boalbérit, grand pontife c'est Lomini, cousin des Prieur.

Proserpine, archidiabliesse c'est la Vandeval²⁸.

Trois choses retiennent Hugo : la transfusion immédiate et abrupte de l'imaginaire surnaturel dans le réel, l'incarnation des démons

26. Une recherche beaucoup plus large reste à faire sur la réception de Berbiguier.

27. Cette présence est cependant peu remarquée et, quand elle l'est, elle ne l'est que sous la guise d'une note d'accompagnement pittoresque. Texte aussi marginal que leur auteur, *Les farfadets* n'est pas un intertexte digne d'effort herméneutique.

28. Victor HUGO, *Choses vues*, p. 583. Prieur père est un médecin, ses fils sont des étudiants (en médecine, puis en droit) avec lesquels Berbiguier a divers démêlés farfadériens ; la Vandeval est une tireuse de cartes. La liste de Hugo reprend incomplètement la « cour infernale » décrite par BERBIGUIER dans le deuxième chapitre du Livre premier (*op. cit.*, p. 63-64).

dans des personnes concrètes et non exceptionnelles, la dissemblance obvie des signifiants patronymiques. L'omniprésence du présentatif « c'est » dans ce bordereau pour mémoire est significative dans la mesure où Hugo le suremploie dans la composition de ses personnages. Cette anaphore suggère que Berbiguiet et l'auteur des *Misérables* ont un point commun : tous deux transfigurateurs, ils *voient*. Mais ils ne placent évidemment pas au même endroit la frontière de la fiction.

« Jeune-France et romantique forcené », peintre et poète à telles enseignes qu'« il n'y avait guère moyen que sa cervelle en réchappât », amoureux de la belle Jacintha, Onuphrius Wphly, le héros au nom surconsonné de Théophile Gautier, va d'angoisse en angoisse depuis qu'il est convaincu que le diable lui joue des tours pendables. Le voici qui rêve, et cela va de mal en pis : on l'enterre vivant, puis on vient chercher son cadavre pour le donner à disséquer. Par bonheur son âme s'échappe et se met à survoler Paris. Elle entre au Louvre. Il y a un tableau d'Onuphrius qui est exposé, mais il est signé d'un autre nom que le sien, le nom d'un autre amant de Jacintha. Horreur ! L'âme s'enfuit de là, parvient au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Elle arrive à la fin de la pièce, voit Marie Dorval et Bocage en scène, la première ravagée de sanglots, le second, « fatal et silencieux ». Toute la salle est en émoi, l'âme d'Onuphrius est ravie, car c'est sa pièce qui est jouée, et tout le monde pleure, et la gloire est là, mais le public clame un nom d'auteur et ce n'est pas le sien ! Alors l'âme du poète sort du théâtre hagarde, elle a froid, entrevoit une fenêtre ouverte, entre dans l'espoir de passer la nuit...

« [...] La fenêtre se ferma sur moi : j'aperçus assis dans une grande bergère à ramages un personnage des plus singuliers. C'était un grand homme, maigre, sec, poudré à frimas, la figure ridée comme une vieille pomme, une énorme paire de besicles à cheval sur un maître-nez, baisant presque le menton. Une petite estafilade transversale, semblable à une ouverture de tirelire, enfouie sous une infinité de plis et de poils roides comme des soies de

sanglier, représentait tant bien que mal ce que nous appellerons une bouche, faute d'autre terme. Un antique habit noir, limé jusqu'à la corde, blanc sur toutes les coutures, une veste d'étoffe changeante, une culotte courte, des bas chinés et des souliers à boucles : voilà pour le costume. À mon arrivée, ce digne personnage se leva, et alla prendre dans une armoire deux brosses faites d'une manière spéciale : je n'en pus deviner d'abord l'usage ; il en prit une dans chaque main, et se mit à parcourir la chambre avec une agilité surprenante comme s'il poursuivait quelqu'un, et choquant ses brosses l'une contre l'autre du côté des barbes ; je compris alors que c'était le fameux M. Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, qui faisait la chasse aux farfadets ; j'étais fort inquiet de ce qui allait arriver, il semblait que cet hétéroclite individu eût la faculté de voir l'invisible, il me suivait exactement, et j'avais toutes les peines du monde à lui échapper. Enfin, il m'accula dans une encoignure, il brandit ses deux fatales brosses, des millions de dards me criblèrent l'âme, chaque crin faisait un trou, la douleur était insoutenable : oubliant que je n'avais ni langue, ni poitrine, je fis de merveilleux efforts pour crier ; et... »

Onuphrius en était là de son rêve lorsque j'entrai dans l'atelier : il criait effectivement à pleine gorge ; je le secouai, il se frotta les yeux et me regarda d'un air hébété ; enfin il me reconnut, et me raconta, ne sachant trop s'il avait veillé ou dormi, la série de ses tribulations que l'on vient de lire ; ce n'était pas, hélas ! les dernières qu'il devait éprouver réellement ou non²⁹.

29. Théophile GAUTIER, « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », p. 88-89. « Onuphrius Wphly » parut d'abord dans *La France littéraire* en août 1832 puis, sous le titre « L'homme vexé, Onuphrius Wphly », dans *Le Cabinet de lecture* en octobre de la même année. Gautier inséra ensuite « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » dans *Les Jeunes-France, romans goguenards*, paru chez Renduel en 1833.

Croqué par Gautier à partir des lithographies insérées dans *Les farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde* et à partir de séquences du récit, ce Berbiguier en action, estourbissant une âme errante à l'aide de brosses à crins, dédouble le personnage central de la nouvelle. À l'instar du « fléau des farfadets », Onuphius se trouve « dans cette situation atroce où se trouve tout homme qui a inventé quelque chose et qui ne rencontre personne pour y croire³⁰ ». Ce dédoublement du personnage accompagne d'autres procédures narratives, dont la principale est le dédoublement du narrateur et l'enchâssement du récit de rêve dans le récit cadre de la nouvelle. Ce sont là les moyens utilisés par Gautier pour créer l'effet de fantastique tout en gardant le plus possible l'apparence de la vraisemblance.

Ces exemples de Hugo et de Gautier le prouvent : Berbiguier a bien été lu par les romantiques. S'il fallait encore un exemple, il suffirait de signaler les lignes d'Alfred de Vigny où Stello expose sa souffrance au Docteur Noir³¹.

*
* * *

Cet essaimage de la figure et de l'intertexte de Berbiguier dans les œuvres romantiques peut s'expliquer par l'attrait pour « la chair, la mort et le diable³² » (Hugo), par le goût pour le fantastique hérité des contes d'Hoffmann et des récits de Charles Nodier (Gautier), par la fascination pour la folie et le déclassement (Vigny). Il résulte également du brouillage des limites entre la raison et la déraison, ainsi que de la volonté d'accorder un droit de cité à l'imagination, qui sont parmi les exigences de l'esthétique romantique. Mais d'autres raisons sont à trouver dans l'écriture même de Berbiguier, laquelle est à plus d'un égard en interaction vivace avec quelques-unes des plus fortes représentations et contradictions symboliques de son temps.

30. *Ibid.*, p. 73.

31. Voir Alfred de VIGNY, *Stello. Daphné*, p. 28-30.

32. Voir Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*.

Leur titre déjà le suggère : *Les farfadets, ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde* sont en équilibre instable sur un fil qui sépare deux ordres de vérité.

De prime abord, Berbiguier cherche un appui auprès de Dieu, son seul rempart et son allié contre le règne des ténèbres, des démons et du mal. Même si sa prose laisse quelquefois filtrer une incompréhension devant les desseins d'une transcendance qui l'abandonne à ses persécuteurs, il reste croyant et se situe lui-même dans la lignée christique : « Jésus-Christ fut envoyé sur la terre par Dieu le père, afin de laver le genre humain de ces péchés ; j'ai lieu de croire que je suis destiné à détruire les ennemis du Très-Haut³³ ». Le lecteur prend acte dès le « Discours préliminaire » que l'auteur se place sous la coupole de la religion et qu'il est investi d'une mission commandée par la Providence. De cette source religieuse, Berbiguier tire une conception de la vérité qui assimile celle-ci à une révélation unique, inouïe au sens propre, étrangère aux représentations et à l'expérience courantes, mais pourtant tapie au milieu d'elles. La vérité est présente mais absente, vive mais impalpable, agissante mais invisible, sauf pour l'être désigné qui est apte à la pressentir et à la percevoir envers, malgré et contre tous. *Les farfadets* marchent au fidéisme.

Mais à ce régime de sens basé sur la vérité révélée, régime dont la logique est celle de la conviction intime (de la foi), fait contrepois un régime basé sur la vérité vérifiée dont la logique est celle de la preuve. De ce côté-là de l'entretoise, tout n'est que constat, mesure, savoir et vérification : l'autobiographe recourt par exemple à l'érudition et sert à son lecteur une longue bibliographie commentée, recoupe les points de vue comme dans une enquête journalistique ou policière, voudrait citer chaque fois que c'est possible des autorités compétentes, en appelle à des témoins, procède à l'évaluation constante de la qualité relative des témoignages.

De la sorte, le récit est l'objet d'une oscillation permanente entre des moments quantiques d'éblouissement au cours desquels

33. BERBIGUIER, *op. cit.*, p. 21.

Berbiguier découvre que sa souffrance est due à tel ou tel farfadet³⁴ et de longues séquences autojustificatoires et autoprobatoires dignes des procédures de validation et de vérification dont usent les scientifiques ou les juristes contemporains dans leurs traités.

Au centre des rivalités entre religion, science et littérature, ce double régime de révélation et de vérification traverse tout le premier XIX^e siècle. Le texte de Berbiguier a de remarquable qu'il montre combien ces deux systèmes de représentation ne sont pas étanches l'un par rapport à l'autre : ils s'interpénètrent, se contaminent, glissent l'un dans l'autre et l'un sur l'autre³⁵.

Le double appel de véridiction (par la foi, par la vérification) dont il vient d'être question n'est pas sans une incidence forte sur la construction de l'individualité même de Berbiguier.

La déclinaison d'état civil, le récit des installations successives à Avignon puis à Paris, la description des relations nouées avec les gens du voisinage parisien, ce qui se comprend ou se devine des relations amicales et sexuelles de Berbiguier, les mentions de ses propres plaisirs, goûts, intérêts, dispositions spirituelles et physiques comptent à vrai dire assez peu, même si l'homme est plus bavard qu'il ne le pense lui-même ou, en tout cas, qu'il ne le dit à son lecteur.

En fait, le sujet n'existe que par le secret qui le constitue et est la cause de ses tourments. Son récit est l'asymptote d'une douleur incommunicable, dont il est seul à connaître l'origine.

L'incommunicabilité de cette douleur est le mobile de l'enchaînement des parties, car Berbiguier ne cesse de se confier à son lecteur parce qu'il s'est confié à d'autres qui l'ont bafoué ou trahi. À chaque fois il s'est fait avoir, a mal placé sa confiance, n'a pas

34. Il n'y a malheureusement plus de suspense au-delà des 10 premières pages : quoi qu'il advienne, un farfadet est toujours derrière l'événement.

35. La coexistence non problématique (aux yeux de l'auteur) de ces deux régimes de vérité dans le texte de Berbiguier préfigure un autre glissement du même type, celui qui fit passer le comtisme du positivisme matérialiste au positivisme culturel. Sur ce dernier sujet, voir l'essai récent de Jean-Claude WARTELLE, *L'héritage d'Auguste Comte*.

été cru, a été refoulé en sorte qu'il en a conclu au caractère démonique de son interlocuteur. Il ne lui vient bizarrement pas à l'esprit que, s'il poussait sa logique jusqu'au bout, il serait normal qu'il n'ait pour lecteurs que des farfadets !

Le sentiment qu'il hérite de sa déconvenue toujours recommencée est certes celui de l'angoisse – « ils » sont partout –, de l'échec, mais également de la vexation. C'est un autre point commun entre Onuphrius Wphly et Berbiguier : tous deux sont vexés, le premier que son travail et son talent soient imputés à un autre, le second que nul ne le croie et que tous le trompent. La vexation est le foyer du ressentiment et du manque de reconnaissance sociale, de la blessure d'orgueil et des plaies d'amour-propre. Le nombre des héros vexés du romantisme est imposant³⁶.

Lire cette vexation de façon morale ou psychologique revient à se condamner à ne pas la comprendre. Elle possède une portée bien plus grande (érotique, sociologique, métaphysique). Ce qui se cache derrière son motif, ce n'est pas un paradoxe, mais une aporie, une aporie si forte que le sujet des *Farfadets* est distendu par elle au point de ne pouvoir la soutenir que par le moyen de son délire véhément. Cette aporie est celle du secret, elle traverse tout l'héroïsme romantique et peut se condenser comme suit : le héros romantique tire orgueil d'être le seul à savoir ce qu'il sait, mais subit le joug de ne pouvoir être reconnu pour ce secret³⁷.

À la coprésence en texte d'un double régime de vérité, à la dislocation du sujet sous l'effet de l'aporie du secret s'ajoute un troisième élément qui maille l'autobiographie de Berbiguier dans le

36. Au hasard des premiers noms qui viennent à l'esprit : Sténio dans *Lélia*, Bénédicte dans *Valentine*, Chatterton dans la pièce qui porte son nom, Frolo dans *Notre-Dame de Paris*, l'enfant du siècle dans ses *Confessions*, etc.

37. Nombre de textes romantiques (ceux de Sand par exemple) trouvent dans l'invention de la petite communauté idéale une solution imaginaire à cette aporie. Mais relire Musset à partir de là conduirait à voir que le désespoir des héros de son théâtre vient de ce qu'ils s'aperçoivent que le petit groupe est incapable de reconnaître certains types de secrets (l'attraction de la débauche chez Lorenzaccio par exemple).

filet du texte romantique. L'intimité de la souffrance a plaie ouverte sur le monde. Les migraines, les agacements, les picotements, les démangeaisons, les bruits nocturnes par lesquels les farfadets rongent la vie de Berbiguier sont doublés d'escroqueries, d'abus de confiance, de mensonges, d'atteintes insupportables aux institutions, de tromperies en tous genres (ils rendent les femmes enceintes sans qu'elles le sachent) qui ont lieu sur la place publique. Quoiqu'il éprouve le malheur au plus profond de lui-même, l'autobiographe le promène aussi au milieu d'un petit peuple composé d'artisans, de bateleurs, de parents, d'étudiants vagues et d'escrocs précis, et de ses élites de proximité, médecins, avocats, notables de quartier. Cette dualité correspond à une contradiction qui anime tout l'imaginaire social et qui attelle l'un à l'autre l'intériorisation et la socialité du mal.

*
* *

Oubliée par l'histoire de la littérature, archivée par les aliénistes, collectée par les archéologues de la folie littéraire, questionnée par les historiens de la religion, intertextualisée par les écrivains romantiques, l'autobiographie de Berbiguier est aussi un texte tenu pour aberrant. Il est moins facile de définir l'aberrance philosophique ou esthétique que de définir un « chef-d'œuvre » ou un « grand texte ». En guise d'hypothèse et pour finir sans clore, ce qui suit. En dépit de leur dimension autobiographique, *Les farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde* se situent sur l'arène de l'argumentable. Ils y formulent une proposition d'intérêt général qui peut être résumée en ces termes : le malheur du monde provient du règne néfaste des invisibles farfadets, il faut les poursuivre et les tuer pour rétablir l'ordre et permettre à l'humanité de retrouver le bonheur. Une telle proposition relève d'une figure qui pourrait s'appeler « la désopination ». Ce terme doit se comprendre paranomastiquement et pragmatiquement. Paranomastiquement parce que l'énoncé désopinant, quoiqu'il se donne pour sérieux, flirte toujours, dans la société qui le voit naître, avec ce que celle-ci considère pour du désopilant. Pragmatiquement, parce que, dans

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

une conjoncture sociohistorique précise, le texte désopinant a pour caractéristique cette double contrainte : le récepteur ne peut sérieusement lui opiner sans passer pour fou et il ne peut vraiment le réfuter sans passer pour sot. Le sociocriticien, lui, tente de lire et de comprendre sans opiner ni réfuter, et il signe :

Pierre Popovic
Université de Montréal.

Nota bene : l'étude qui précède fait partie d'un programme de recherche qui bénéficie du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1989), *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. « L'univers des discours ».)
- BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM, Alexis-Vincent-Charles ([1821] 1990), *Les farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Grenoble, Éditions Jérôme Million.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- COMBET, Claude-Louis (1990), « Bergiguier ou l'ordinaire de la folie », dans Alexis-Vincent-Charles BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM, *Les farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, p. 5-20.
- DARNTON, Robert (1991), *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard. (Coll. « NRF/Essais ».)
- DARNTON, Robert (1992), *Gens de lettres. Gens du livre*, traduit de l'anglais par Marie-Alyx Revellat, Paris, Odile Jacob. (Coll. « Histoire ».)
- DAVID, Sylvain-Christian (1987), *Philoxène Boyer : un sale ami de Baudelaire*, Paris, Ramsay.
- DE VIGNY, Alfred (1986), *Stello. Daphné*, édition établie et présentée par Annie Prassoloff, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor. (Coll. « Dossiers média ».)
- GAUTIER, Théophile (1981), « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », dans *Récits fantastiques*, chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger, Paris, Flammarion, p. 65-100.
- HUGO, Victor (1997), *Choses vues. Souvenirs, journaux, cahiers 1830-1848*, édition présentée, établie et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Classique ».)
- LARCHEY, Lorédan (1867), *Gens singuliers*, Paris, F. Henry.

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

- LEBLANC, Benjamin-Hugo (1999), « Alexis-Vincent-Charles Berbiguier de Terre-Neuve du Thym (1764-1851). Ses "Mémoires", son temps et sa réception ». Mémoire pour le diplôme d'Études approfondies, Paris, École Pratique des Hautes Études.
- LEBLANC, Benjamin-Hugo (2000), « Berbiguier et ses farfadets persécuteurs » (présentation du mémoire), [En ligne], [<http://hermogene.online.fr/berbiguier.htm>] (14 octobre 2002).
- LEFRÈRE, Jean-Jacques (1998), *Les saisons littéraires de Rodolphe Darzen*, Paris, Fayard.
- MARTIN, Henri-Jean, et Roger CHARTIER (dir.) (1989-1990), *Histoire de l'édition française*, 3 volumes, Paris, Fayard.
- POPOVIC, Pierre (2000), « Hommages collatéraux. Archéologie d'une catégorie indiscrete : le fou littéraire, l'excentrique (Nodier, Champfleury, Queneau, Blavier) », dans Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Éditions Nota bene, p. 161-185.
- PRAZ, Mario ([1977] 1998), *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1985), « Un Schreber romantique (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym) », dans *Le champ d'écoute*, Neuchâtel, La Baconnière, p. 57-78.
- VIGNEAULT, Érik, et Pierre POPOVIC (dir.) (2000), *Les dérèglements de l'art*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- WARTELLE, Jean-Claude (2001), *L'héritage d'Auguste Comte. Histoire de « l'église positiviste » (1849-1946)*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	
Marie-Andrée Beaudet, Luc Bonenfant et Isabelle Daunais	5
VARIATIONS POÉTIQUES DES MARGINALITÉS ROMANTIQUES. L'OUBLI DU POÈME EN PROSE NAISSANT, DE LA POÉSIE POPULAIRE ET DES POÈMES DE FEMMES	
Nathalie Vincent-Munnia	17
ÉTIOLOGIE DE L'OUBLI	
MÉMOIRE DU ROMANTISME. ENTRE LE CONTEMPORAIN ET LA POSTÉRITÉ	
Isabelle Daunais	51
OUBLIS COLLATÉRAUX. RABBE, BERTRAND, GUÉRIN	
Jean-Pierre Bertrand	69
COMME UN OUBLI AMBITIONNÉ... GEORGES LEMAY ET LA REVENDICATION D'UNE FONDATION GÉNÉRIQUE	
Luc Bonenfant	83
SAINTE-BEUVE EN SES NOUVELLES (« MADAME DE PONTIVY », « CHRISTEL »)	
Damien Zanone	99

LES OUBLIÉS DU ROMANTISME

L'OUBLI DE COLERIDGE PAR LUI-MÊME
Nelson Charest 119

LE RÉPUBLICANISME LYCANTHROPE DE PÉTRUS BOREL
Maxime Prévost 137

PRÉCURSEURS ET ATTARDÉS

D'UNE MARGE À L'AUTRE.
NODIER IMITATEUR-ÉMULATEUR DE DELMOTTE
Lieven D'hulst 155

CHARLES NODIER « MAJORDOME DES ROMANTIQUES »
ET LE ROMAN FRÉNÉTIQUE
Anthony Glinoyer 171

ROMANTISME ET PATRIOTISME AU CANADA FRANÇAIS.
LE JOURNAL DE PRISON DE JOSEPH-GUILLAUME BARTHE (1839)
Marie-Frédérique Desbiens 185

L'INFLUENCE DU ROMANTISME
SUR LA PRATIQUE QUÉBÉCOISE
DU RÉCIT DE VOYAGE QUÉBÉCOIS AU XIX^e SIÈCLE
Pierre Rajotte 203

LE ROMANTISME OUBLIÉ DE LIONEL GROULX
Réjean Beaudoin 225

XAVIER MARMIER EN VOYAGE
DE L'ISLANDE AU SPITZBERG (1836-1839).
UN ROMANTIQUE OUBLIÉ AUX MARGES DE L'EUROPE
Alain Guyot 239

TABLE DES MATIÈRES

FIGURES DE LA MARGE

PARADE DE TRIALPH José-Luis Diaz	261
LA FIGURE DE L'ACTEUR DANS LE THÉÂTRE ROMANTIQUE FRANÇAIS Lucie Robert	277
DIFFÉRENCES SOCIALE, NON-DITS ET RÔLES SEXUÉS CHEZ CLAIRE DE DURAS Andrea Oberhuber	293
HENRI DE LATOUCHE ET LA FIGURE DE L'ANDROGYNE Janine Gallant	313
L'INTÉRIORISATION ET LA SOCIALITÉ DU MAL. BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM Pierre Popovic	327

TITRES RÉCENTS

- Marie-Andrée Beaudet,
Luc Bonenfant
et Isabelle Daunais (dir.) *Les oubliés du romantisme*
- Réjean Beaudoin,
Annette Hayward et
André Lamontagne *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- E. D. Blodgett
et Claudine Potvin (dir.) *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien Boivin
et Gwénaëlle Lucas (dir.) *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Robert Dion *et al.* (dir.) *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert Dion *et al.* (dir.) *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- François Dumont (dir.) *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- Andrée Mercier
et Esther Pelletier (dir.) *L'adaptation dans tous ses états*
- Denis Saint-Jacques (dir.) *Que vaut la littérature ?*
- Denis Saint-Jacques (dir.) *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*

Révision : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 2004
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec

Les signes de la position marginale revendiquée par l'Écrivain romantique sont nombreux. Mais la marge n'est pas seulement une position que l'on tient, elle est aussi le lieu que l'on habite dès lors que la postérité a décidé de ne pas retenir notre mémoire ou qu'elle a été empêchée de la perpétuer. Choisir l'oubli comme angle de lecture, ainsi que le propose le présent ouvrage, invite à une réflexion sur la mémoire des textes qui ont composé le paysage romantique francophone tout en permettant de rétablir le point de vue sur des genres et des textes dont la nouveauté ne se laissait guère que deviner sous leurs allures premières d'épigones. Cette relecture – parfois découverte – des “ oubliés du romantisme ” se veut une contribution à une meilleure intelligence de ce phénomène littéraire complexe et capital qu'a été le romantisme d'expression française.

Avec des textes de : Marie-Andrée Beaudet, Réjean Beaudoin, Jean-Pierre Bertrand, Luc Bonenfant, Nelson Charest, Isabelle Daunais, Marie-Frédérique Desbiens, Lieven D'hulst, José-Luis Diaz, Janine Gallant, Anthony Glincoer, Alain Guyot, Andrea Oberhuber, Pierre Popovic, Maxime Prévost, Pierre Rajotte, Lucie Robert, Nathalie Vincent-Munnia et Damien Zanone.

C o l l e c t i o n
— *№* —
Convergences

Illustration de la couverture:
Théodore Géricault, Le radeau de la Méduse (détail), vers 1818-1819
Huile sur toile, Paris Musée National du Louvre

www.notabene.ca

ISBN 2-89518-172-1

9 782895 181729