



Vol. 9, no 3, Automne 2014

ISSN: 1715-9261

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

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

Écritures modernes et contemporaines de la peur et de la résistance

Adina Balint-Babos
Université de Winnipeg

Valérie Dusaillant-Fernandes
Université de Waterloo

Tout au long du vingtième siècle, et notamment depuis les deux guerres mondiales, la question du trauma et, implicitement, celle de la peur et de la résistance à l'oppression sont devenues sujet de discours et de réflexion, objet d'art (Wajcman, p. 18), pourrait-on ajouter, source de création. Les écrivains et les artistes contemporains la mettent inlassablement au centre de leurs œuvres. Leurs projets artistiques tentent de transformer un « réel » indicible en expérience à partager, à exposer, à interroger, à transmettre. Ce n'est pas qu'auparavant, la

violence ait été absente de la littérature ou de la culture : nous n'avons qu'à nous souvenir des tragédies grecques, des jeux sanguinaires au cirque, du théâtre de la cruauté des seizième et dix-septième siècles, qui sont autant de représentations artistiques de la violence de l'être humain : massacres de populations, violence privée, projet d'anéantir des individus et des peuples. Pourtant, le vingtième siècle nous saisit, car il s'agit de notre passé récent, où les avancées technologiques ont vu s'ouvrir les possibilités de mise à mort de masses : pendant le génocide juif en Europe, l'extermination est « l'un des visages de la civilisation elle-même » (Traverso, p. 9) et, ailleurs dans le monde, le génocide des Tutsi en 1994 au Rwanda se déploie comme un projet prémédité d'anéantissement de l'autre.

Sans conteste, ces dernières années, l'Histoire a conquis une place essentielle sur la scène culturelle. Un siècle finissant se retourne sur lui-même : sa traversée ne fut pas de tout repos. Les guerres et les génocides y ont connu une ampleur inouïe, les certitudes les plus installées se sont retrouvées secouées. Chacun de ces drames a laissé derrière lui des zones d'ombre à interroger, d'où le penchant des disciplines de l'art et de la pensée à tenter de réfléchir sur des non-dits, des contradictions, des paradoxes. Désormais, la grande Histoire n'est plus seulement l'affaire des historiens. Les écrivains contemporains s'y mettent avec panache. Les hybridations de pratiques entre l'histoire et la littérature ne cessent de se multiplier, favorisant la porosité entre les deux domaines. La littérature s'ouvre à toutes sortes de matériaux documentaires, insérant dans les fictions des faits avérés et les traces qui en témoignent, à quoi s'ajoutent des quêtes insistantes sur la généalogie, la filiation, des enquêtes sur le passé, des recueils de témoignages ou de lettres. Ces textes, qui mêlent les questions

littéraires et les questions proprement historiques, « sollicitent les notions de récit, de mémoire, de fiction, de “vie” ou de biographie », comme le souligne avec justesse Dominique Viart (p. 20).

Les écritures modernes et contemporaines du trauma — individuel ou collectif — s’inscrivent donc dans une quête difficile de sens : donner du sens à la barbarie, à l’anéantissement, à la peur de mourir, aux fantômes du passé, à l’emprisonnement, aux langues qui se dérobent, aux impasses d’une époque... Au fond, qu’est-ce qu’il en est lorsque la littérature d’aujourd’hui tente de « dire » l’Histoire ? Toujours avec Viart (p. 21), nous évoquons cette hypothèse : « Désormais, la fiction ne cherche plus sa confirmation dans l’Histoire ; elle ambitionne au contraire de montrer une Histoire méconnue, d’en démasquer les zones d’ombre, d’en faire éprouver la réalité oubliée. » Tel est donc le contexte de la résurgence de l’Histoire dans la période contemporaine. En se proposant de l’interroger plutôt que d’en fournir un déroulement narratif, la littérature contemporaine aborde l’Histoire comme une énigme.

Sous cet angle, le dossier « Écritures modernes et contemporaines de la peur et de la résistance » explore différentes facettes d’une « réalité » traumatique — visible ou laissée dans l’ombre — comme la guerre, la communauté proche ou lointaine, la famille, la prison, la folie, la maladie incurable. Il importe de noter que, dans ces articles présentés — au contraire du modèle canonique du roman historique —, l’histoire n’est pas racontée chronologiquement, mais archéologiquement : c’est depuis le présent que le passé est interrogé. Le savoir historique n’est pas reçu, il se conquiert ;

les événements restent sans cesse à re-interroger. De fait, autant dans les récits autobiographiques ou autofictionnels que dans les romans, la grande Histoire n'est pas présentée comme une matière objective, mais elle est affectée par un point de vue singulier. Cette Histoire est la somme de petites histoires, pourrait-on dire, où s'entassent les failles et les forces de l'être humain. Rappelons ici la démarche de recherche connue de Michel Foucault (p. 369) : « C'est le sous-sol de notre conscience moderne que j'ai voulu interroger. [...] S'il n'y avait eu dans ce sol quelque chose comme une faille, l'archéologie n'en aurait été ni possible ni requise. » Par analogie, ce serait cette faille qui relance la recherche historique dans l'écriture littéraire sur des sujets de l'Histoire.

À un autre niveau, n'oublions pas les écrivains qui élisent pour matière de leurs livres l'histoire familiale traumatique et traumatisante. Ils ont leur place dans notre dossier. Plusieurs récits de filiation à l'étude ici proposent de démêler les expériences, les frustrations des ascendants et les désirs de savoir des narrateurs ou personnages, afin de permettre à ces derniers de comprendre ce dont ils héritent. La grande Histoire est forcément présente dans ces récits, pas seulement comme une toile de fond, mais comme une figure performative qui ruine des vies et des illusions, ou qui, au contraire, allume l'espoir de renaître, de transgresser le trauma, de résister. Après tout, de ce trauma à formes littéraires multiples, qu'est-ce qui peut se transmettre ? L'acte d'écrire — acte d'inscrire un vécu, acte de laisser témoignage — a-t-il un pouvoir ? Lequel ?

Le présent dossier montre la diversité des réponses et des approches. D'une part, les articles interrogent les notions de peur et d'angoisse en analysant la posture du sujet, narrateur

ou personnage, qui en est affecté ainsi que les formes d'expression de tels états. La pensée psychanalytique de Sigmund Freud, de Sandor Ferenczi et de Daniel Sibony, les concepts philosophiques d'Heidegger et de Tzvetan Todorov, les études sémiotiques de Paul Ricœur et de Gérard Genette, ou encore le point de vue sociologique sur la violence servent de support théorique afin de mieux éclaircir le croisement du vécu et de la fiction. Quelles correspondances entre écriture et peur ? Entre écriture et angoisse ? Et quels rapports entre la littérature et l'Histoire ?

D'autre part, les auteurs des études critiques explorent l'acte d'écrire et sa représentation comme métaphore de la résistance : écrire pour ne pas se soumettre aux abus, pour interroger la transmission d'un héritage culturel et les droits de la personne, pour résister à l'isolement carcéral, à l'humiliation, à la menace ou à l'aliénation ; écrire et réfléchir aux relations entre littérature et Histoire, entre créativité et trauma collectif. Après tout, peut-on construire la mémoire d'un trauma de guerre, d'un régime autoritaire ou d'un événement historique par le biais d'une fiction ou d'un récit autobiographique ? De quelle vérité l'écriture peut-elle se prévaloir ?

Les articles présentés ici approfondissent la réflexion sur l'affect de la peur et sur la création-résistance chez des auteurs français et francophones modernes et contemporaines. Ainsi, Valérie Dusillant-Fernandes examine le dispositif fictionnel du *Passé devant soi* (2008), du Rwandais Gilbert Gatore, qui s'inscrit dans un projet d'interrogation du génocide des Tutsi, quand ne reste aux personnages que cette question poignante : « Que vaut-il mieux faire lorsque, sans aucun doute, il est trop tard ? » Pour sa part, Mariana Ionescu nous conduit à nous

interroger sur la résilience et la résistance face au trauma de guerre et au régime totalitaire en Europe. Son analyse comparative de *Ru* (2009), le premier roman de Kim Thúy, et de *Terre des affranchis* (2009), roman de début de Liliana Lazar, donne à penser la force de la littérature à « sauver le passé ». Plus loin, Marjorie Bertin étudie les écritures testimoniales, non pas comme écrits *a posteriori*, mais comme des récits rédigés au cours de l'expérience : des témoignages du présent. Avec les *Lettres d'Antonin Artaud au docteur Ferdière* (1943) et *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* (2008) de Darina Al Joundi, Bertin montre en quoi ces écritures épistolaires sont des marques de résistance à la claustration. Quant aux écrits de la shoah, Adina Balint-Babos y explore l'acte d'écrire comme forme de résistance au drame de l'Occupation en France, à partir du roman *Suite française* d'Irène Némirovsky.

Dans un article qui prend la forme d'une synthèse, Maria Petrescu s'intéresse aux récits sur la prison du vingtième siècle afin de mettre en lumière diverses stratégies narratives et factuelles de résistance à l'emprisonnement. Petrescu analyse des extraits de récits de vie rédigés par Roger Knobelspiess, Véronique Vasseur, Vincent Larouche et Ziad, ainsi que des fragments de textes fictionnels de Jean Genet, d'Hubert Aquin et de Gérard Étienne. À un autre niveau, Coleen Even s'attache à l'étude de la maladie du sida chez Hervé Guilbert. Elle analyse ainsi le discours de la peur, de la résistance et de l'acceptation au croisement du travail photographique et vidéographique de l'auteur. Pour terminer, Christian Mbarga étudie *La Sorcière* de Marie Ndiaye sous l'angle d'une question intime et à portée sociologique : « Quels moyens utilise la femme pour vaincre la peur et résister face aux pressions d'une société très largement encore patriarcale ? » Symboliquement, cette question fait

figure de « rencontre » féconde de la peur et de la résistance : la peur qui active la résistance, la résistance qui aura vaincu la peur pour que quelque chose d'autre soit possible — la parole, le témoignage, le conte, l'écriture.

Finalement, si les écrits du trauma individuel et de guerre nous conduisent à aborder la question de la peur et de la résistance à partir de ceux qui ont subi la violence, ces écrits dirigent aussi notre regard vers des bourreaux, exécuteurs et criminels. Les articles présentés explorent différentes formes du trauma, subi et infligé, par le biais des narrateurs-personnages qui témoignent (de) la violence. Autant de faits et de réflexions dans la littérature qui prolongent et approfondissent des crises lancinantes de notre temps.

Bibliographie

- FOUCAULT, Michel. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- TRAVERSO, Enzo. (2002), *La Violence nazie*, Paris, La Fabrique.
- VIART, Dominique (dir.). (2010), *Écritures contemporaines*, t. 10 : *Nouvelles Écritures littéraires de l'Histoire*, Paris, Minard.
- WAJCMAN, Gérard. (2002), *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier.

Suite française d'Irène Némirovsky : une composition musicale inachevée

Adina Balint-Babos
Université de Winnipeg

Contrairement à *David Golder*¹ (2005), qui décrit l'histoire d'un personnage, *Suite française*² (2004) d'Irène Némirovsk³ déploie

¹ Le titre *David Golder* a une sonorité étrangère. Il évoque la judéité et l'or, et peut aussi faire entendre l'avidité. Par opposition, le titre *Suite française* appelle plutôt la douceur grâce aux consonnes constrictives.

² Les références I pour *Tempête en juin*, II pour *Dolce*, suivis des numéros du chapitre et de la page, sont données dans Némirovsky 2004. L'introduction et la présentation des textes dans cette édition sont signées par Myriam Anissimov, écrivaine et éditrice aux Éditions Denoël, qui a convaincu Denise Epstein, la fille d'Irène Némirovsky, de l'importance de faire publier ce texte. En 2004, *Suite française* paraît chez Denoël ainsi que chez Gallimard, dans la collection Folio. Le roman connaît un très grand succès et obtient le Prix Renaudot 2004, pour la première fois décerné à titre posthume.

une multiplicité d'événements et de familles, une suite désignant, d'après le *Robert historique de la langue française*, des « choses qui forment un tout » (p. 1302), dans différents domaines, particulièrement en musique, où « les mouvements de la suite peuvent comporter des éléments thématiques communs, des structures harmoniques et formelles similaires composant un ensemble »⁴. Le titre *Suite française* suggère donc que l'œuvre est formée d'une multitude de trajectoires individuelles et collectives. Elle a été conçue pour évoquer un large pan de réalité en plusieurs parties. *Suite française*, roman posthume récipiendaire du Prix Renaudot 2004, se compose de deux volets : le premier porte le titre oxymore de *Tempête en juin*, texte trouvé le 23 février 1941 (Philipponnat et Leinhardt, p. 463); le second, intitulé *Dolce*, découvert au cours de l'été 1941, constitue un « intermède printanier » (*ibid.*, p. 482), qui commence le dimanche de Pâques 1941 avec l'arrivée des

³ Irène Némirovsky est une écrivaine de langue française, déportée et morte à Auschwitz en 1942, à l'âge de 39 ans, lorsqu'elle rédigeait *Suite française*, livre qu'elle imaginait de 1000 pages, « l'œuvre la plus importante de ma vie » (*Lettre à André Sabatier*, citée dans *Notice de Suite française*, p. 387). Irène Némirovsky est née à Kiev en 1903, fille unique d'une famille juive russe aisée, dont le père est banquier. La famille fuit la Révolution bolchévique et s'installe à Paris en 1918. En 1922, Irène obtient son diplôme en littérature russe et en littérature comparée. En 1925, elle se marie avec Michel Epstein, juif russe exilé comme elle, qui sera aussi déporté à Auschwitz. Ils auront deux filles, Denise et Élisabeth. Denise Epstein, la fille aînée qui a gardé et transcrit soigneusement le manuscrit de *Suite française* et dont elle a fait don à l'IMEC en 2005, est morte en avril 2013 à Toulouse à 84 ans (voir Corpet, 2010).

⁴ Le *Larousse, Dictionnaire de la musique* définit « la suite » en ces termes : « forme musicale à plusieurs mouvements, à l'origine série de danses (réellement dansées ou stylisées) écrites dans la même tonalité et pour le même instrument ou ensemble d'instruments. [...] Les mouvements peuvent être aussi thématiquement indépendants et unifiés uniquement par la présence de la même tonalité. » À la fin de la Renaissance, la suite baroque alterne les airs de danse selon leurs rythmes : lent ou vif, solennel ou gai, enchaînant souvent, par exemple, la pavane et la gaillarde.

Allemands dans le village de Bussy et se termine le 1^{er} juillet, date du départ des Allemands. Pour le premier volet, Némirovsky avait réfléchi à d'autres titres : *La Dérégulation*, *Naufnage* et, enfin, *Panique* (voir Notice, 2004, p. 387). Ses notes préparatrices montrent qu'elle prévoyait une troisième partie à *Suite française*, intitulée *Captivité*, se déroulant à Paris dans le milieu des Résistants, et deux autres parties, sans titre (2004, p. 399), ou appelées plus loin, de manière hypothétique, *Bataille* et *La Paix*. D'après son cahier de notes, en mai 1942, le titre d'ensemble de l'œuvre n'est toujours pas fixé : « Titre général : *Tempête* ou *Tempêtes* et la 1^{re} partie pourrait s'appeler *Naufnage* » (2004, p. 401), note l'auteure.

Remarquons que d'un volet à l'autre, de *Tempête en juin* à *Dolce*, il y a de la continuité et de la résistance à cette continuité, sous la forme de différentes ruptures. Ruptures, puisqu'à l'affolement de la débâcle et de l'exode, vécus à travers des personnages multiples, issus de milieux sociaux divers, dans des lieux multiples en France, succède un état nouveau, stable et plus calme, comme on dit, celui de l'Occupation : les Allemands s'installent dans un village du Morvan. Les habitants, pour leur part, s'accommodent plutôt bien de leur présence si l'on fait exception de la vieille madame Angellier, dont le fils est en prison, et de Benoît Labarie, jaloux de l'Allemand qui habite chez lui. Continuité, car ce village a été déjà mentionné dans *Tempête en juin*. À ce moment-là, anonyme, ce village porte désormais le nom de Bussy⁵. Le lien avec le premier volet se fait

⁵ Il s'agit du village Bussy-la-Croix dans le Morvan, transposition fictionnelle d'Issy-l'Évêque en Saône-et-Loire, lieu de refuge de la famille Epstein, c'est-à-dire la famille d'Irène Némirovsky : son mari, elle et leurs deux filles. Rappelons qu'Irène se marie avec Michael Epstein mais garde son nom de jeune fille, Némirovsky.

aussi par la présence des Labarie, par le rappel des Michaud, qui auraient fait halte à Bussy chez les Angellier (II, 12, p 189), et par un thème commun : la manière dont les individus résistent ou non dans une situation collective éprouvante comme celle de l'Occupation. Ainsi, on pourrait penser à *Suite française* comme à un « roman moral » (Corpet, 2010, p. 133), où des personnages comme les Michaud, qui « incarnent l'intelligence, le bon sens et l'honneur » (*ibid.*) dans des situations charnières, seraient des modèles.

Le récit d'une « tempête en juin »

Le titre du premier volet, *Tempête en juin*, présage une catastrophe : dès le premier chapitre, les bruits dans les airs font penser à la guerre. De manière assez surprenante et quelque peu ironique, les avions sont perçus par les Parisiens endormis comme des phénomènes naturels :

Les dormeurs rêvaient de la mer qui pousse devant elle ses vagues et ses galets, de la tempête qui secoue la forêt en mars, d'un troupeau de bœufs qui court lourdement en ébranlant le sol de ses sabots [...]. (I, 2, p. 89)

En outre, la présence des métaphores aquatiques est saisissante : « une foule grandissante venait battre les murs de l'église comme un flot » (I, 10, p. 76); « un fleuve lent d'autos [...] elles étaient pressées les unes contre les autres comme des poissons pris dans une nasse, et de même il semblait qu'un coup de filet pût les ramasser ensemble, les rejeter vers un affreux rivage » (I, 9, p. 65). Il y a aussi, dans les allers et retours du roman, l'ondulation d'une « vague qui grossit, déferle, puis se retire, laissant un paysage désolé » (2004, 3 juillet 1942,

p. 404). Dans ses notes manuscrites, on lit souvent une Irène Némirovsky qui se questionne sur le mouvement en *crescendo* de cet épisode : « *The pattern is less* une roue qu'une vague qui monte et descend, et tantôt sur sa cime on trouve une mouette, tantôt l'Esprit du Mal et tantôt un rat mort » (*ibid.*). Le récit fait donc alterner des moments d'une sorte d'extase avec des moments sombres, beaucoup plus nombreux. Sous cet angle, le personnage de Philippe Péricand illustre ce double mouvement d'optimisme et de chute, de gaité et de détresse, alternance qui est aussi celle de la suite dans la musique baroque. D'où la connotation musicale du titre *Suite française*, qui semble révélatrice autant pour l'ensemble de la composition du roman que pour des micro-séquences :

Avant tout ne rien prendre au tragique, les faire sortir d'ici et ils me suivront comme des petits chiens. Demain on verra ! [...]

Ce fut ainsi qu'il mourut, dans l'eau jusqu'à la ceinture, la tête rejetée en arrière, l'œil crevé par une pierre. (I, 25, p. 253)

Au quotidien, la famille Michaud évoque elle-même cette curieuse alternance de hauts et de bas. Quand les membres de cette famille sont en détresse lorsqu'ils rentrent de Paris, Maurice regarde la situation difficile dans laquelle ils se trouvent avec une certaine distance, avec une sagesse assez touchante :

— Mais enfin qu'est-ce qui te console encore ?

— La certitude de ma liberté intérieure, dit-il après avoir réfléchi, ce bien précieux inaltérable, et qu'il ne dépend que de moi de perdre ou de conserver. Que les passions poussées à leur paroxysme comme elles le sont maintenant finissent par s'éteindre. Que ce qui a eu un commencement aura une fin. En un mot, que les catastrophes passent et qu'il faut tâcher de ne pas passer avant elles, voilà tout. Donc d'abord vivre : *Primum vivere*. Au jour le jour. Durer, attendre, espérer. (I, 28, p. 257)

Cependant, cette conviction stoïcienne ne lui permettra pas de survivre au jour le jour, et c'est sa femme qui va trouver une solution plus concrète : à la sagesse philosophique répond en écho une prise de conscience assez cruelle de la réalité.

Les deux volets du roman mettent ainsi en lumière deux formes opposées de la communauté française : l'une est éclatée, car jetée dans le désordre des faits historiques où des gens qui n'auraient dû jamais se rencontrer se retrouvent dans le même village, par la force des événements; l'autre décrit un groupe de personnages confrontés à la présence d'un intrus, l'étranger hostile et ennemi, et explore dans cet endroit clos les différentes réactions des protagonistes, issus de toutes les classes sociales confondues, des plus pauvres aux bourgeois : paysans, petits commerçants, nobles, comme la famille Angellier⁶ ou la femme du notaire, etc. *Tempête en juin* retient naturellement notre attention par les images de catastrophe, de chaos, d'accumulations de malheurs en *crescendo*, tandis que *Dolce*, par sa structure d'ensemble, plus lente et musicale, s'impose comme une sorte de pause, d'*andante* de cette symphonie qui est *Suite française*.

Dès l'incipit, le groupe des bourgeois qui doivent évacuer leur domicile est touchant et ahurissant à la fois. L'œil d'Irène Némirovsky perçoit « le paysage » humain en nous livrant une description précise et détaillée, non dépourvue d'ironie : ces bourgeois chargent leur voiture, de la corbeille du chat, du coffret à dentelles, de la planche à repasser, etc. aux moindres objets (I, 6); un peu plus loin, la chute du chapitre I, 21 est

⁶ Gaston Angellier est un personnage à l'allure balzacienne, avide d'argent, passionné par les terres, et qui entretient une maîtresse à Dijon, dont il a eu un enfant (II, 3, p 296).

ponctuée par une scène de théâtre quand Madame Péricand, persuadée d'avoir sauvé l'essentiel dans la débâcle — ses bijoux, ses enfants — s'aperçoit qu'elle a oublié son beau-père (p. 234); un quiproquo, le vieillard gâteaux qui prend les sœurs de l'hospice pour sa bru et son épouse défunte (I, 23); le passage d'un comique proustien où le directeur du Grand Hôtel demande à Corte « sur un ton discret et funèbre » : « Je fais monter nos petits déjeuners ? » (p. 263). *Suite française* abonde en scènes paradoxales qui font alterner des contrastes inattendus, du dramatique le plus sérieux au comique le plus évident. Dans un article récent intitulé, Yves Baudelle se penche particulièrement sur l'ironie et le comique dans le roman, en précisant que malgré les nombreuses scènes comiques, « il semble que [la] dérision à l'œuvre dans le dernier roman d'Irène Némirovsky soit à peine lisible » (p. 112). En filigrane, surgit une question : *pour quelle raison ?*

Rappelons d'emblée que, selon Daniel Sibony, dans la vie et dans sa transfiguration fictionnelle, « le rire permet une mise à distance de l'échec afin de ne pas succomber à la fatalité de la catastrophe » (p. 78). Dans ce sens, le rire apparaît comme une forme de résistance au drame; il instaure une distance salvatrice par rapport à ce qui risque de nous happen; il opère un déplacement du point névralgique et un effet de supériorité par rapport au pouvoir oppressif de l'occupant allemand. En outre, le rire désamorce une situation tendue, tout comme la musique, d'ailleurs. Pourtant, force est de constater que les études critiques consacrées à *Suite française* s'attardent rarement sur la dimension comique du roman, comme le souligne Baudelle. De façon générale, on commence par s'étonner que la romancière n'ait fait aucune place aux Juifs dans son grand panorama de l'Occupation, et l'on s'appuie sur

lui pour dénoncer le comportement collectif des Français durant les années noires (Baudelle, p. 117). Après tout, le fait que le roman traite d'un sujet trop sérieux pour être pris à la légère, à quoi s'ajoutent les circonstances tragiques qui expliquent l'inachèvement de *Suite française* — la déportation de l'auteure à Auschwitz — empêcherait en quelque sorte que le récit soit lu pour ce qu'il est : un vaste projet satirique, qui déploie des scènes comiques mémorables, parmi lesquelles les scènes évoquées plus haut.

Le chaos et l'errance

Mentionnée par Irène Némirovsky elle-même, la structure labyrinthique de *Tempête en juin* — telle une suite musicale composée d'une succession de danses ou d'airs écrits dans une tonalité fouguese — met en scène des personnages menacés par le désordre, le chaos, l'errance, la perte, mais qui tentent de « résister », de s'en sortir en prenant les chemins de l'exode. Dans cette ambiance où la tension de la guerre monte, chacun tente de protéger ce qu'il a de plus précieux : manuscrits, porcelaine, trousse de maquillage, argenterie, etc. Outre celle du manque de vivres, la question que soulève *Tempête en juin* est celle du véhicule qui permettrait d'échapper aux Allemands. Ceux qui disposent d'une voiture sont des privilégiés et sont prêts à tout pour continuer leur voyage. Le personnage de Gabriel Corte, qui tente de retrouver son véhicule déplacé lors du bombardement, risque même d'abandonner sa compagne, mais par la prouesse d'un saut, il parvient à sauver deux vies et se voit pour un certain temps comme un surhomme :

Avec lenteur, avec incrédulité, avec des éclipses de lucidité, péniblement, graduellement, Corte comprenait que sa voiture lui était rendue, que ses manuscrits lui étaient rendus, qu'il retrouvait la vie, qu'il ne serait plus jamais un homme ordinaire, souffrant, affamé, courageux et lâche à la fois, mais une créature privilégiée et préservée de tout mal — Gabriel Corte !!! (I, 17, p. 224)

De ce parcours possible de Gabriel Corte, on peut déduire la portée initiatique des destins des gens pris dans le chaos de l'Occupation. Entre l'accélération des actes imposés par le tragique des événements et l'adoucissement apporté par une éventuelle solution à tel ou tel problème, notre personnage semble porté par les ondulations d'une suite baroque, où les tempos rapides et lents se suivent dans une composition tonique et signifiante. De manière presque miraculeuse, le personnage de Corte parvient à s'extraire du chaos en arrivant à Vichy, achève son périple dans une baignoire du Grand Hôtel, où il médite sur l'avenir de son monde, remodelé dans la « dure matrice de la guerre de 1940 » (I, 27, p. 302).

Dans d'autres épisodes du récit, une nouvelle image se superpose à celle du chaos dans *Tempête en juin* : « C'est une jungle, nous sommes pris dans une jungle... » (I, 14, p. 144), selon les mots de Corte lui-même. Plusieurs personnages ont des traits communs avec des animaux : ils sont prédateurs et proies en même temps, enragés ou apaisés, tels des héros et héroïnes, danseurs et danseuses d'un ballet destiné à nous montrer les rythmes binaires d'une suite musicale à l'époque baroque, par exemple. On assiste à la lutte pour la survie, à un certain retour des instincts primitifs. Les manières bien acquises par l'éducation ne résistent pas longtemps dans la débâcle, comme le montre la charité habituelle de Madame Péricand, qui perd de vue ses principes dans la débandade

générale. Comme on le sait, elle sauve son argent, ses enfants, ses bijoux, etc. mais oublie le grand-père pour lequel elle manifestait pourtant un respect indéfectible. Dans cette défaite de l'humain qui ne « résiste » plus dans le chaos environnant, l'épisode le plus déchirant semble être celui de la mort de Philippe Péricand, tué par des enfants décrits comme des fauves :

[...] de nouveau, ils se jetaient sur lui d'un bond silencieux, sauvage et désespéré : l'un d'eux le mordit, le sang jaillit.

« Mais ils vont me tuer », se dit Philippe avec une sorte de stupeur. Ils s'accrochaient à lui comme des loups. Il ne voulait pas leur faire mal, mais il était forcé de se défendre ; à coups de poings, à coups de pied, il les repoussait et eux revenaient à la charge avec plus d'acharnement encore ayant perdu tout trait humain, des déments, des bêtes... (I, 25, p. 266)

Le monde animal constitue ainsi un point de comparaison pour les hommes : Irène Némirovsky observe les réactions des personnages face aux différents problèmes avec l'acuité d'un scientifique ou d'un entomologiste. La métaphore qui assimile les êtres humains à des abeilles est centrale dans la longue conversation de Lucile Angellier et du jeune commandant allemand Bruno von Falk (II, 12, p. 365), qui nous conduit à conclure à l'impossibilité pour un individu d'échapper, malgré ses efforts, à « l'esprit de ruche » (II, 12, p. 367). Lucile et Bruno se cherchent, tournent autour, se découvrent des points communs, la culture et la musique, et finissent par ressentir l'un envers l'autre un tendre sentiment, jusqu'à la chute : le départ des soldats allemands au Front de l'Est. Une histoire qui ne dit jamais son nom mais qui éblouit par sa beauté et sa discrétion :

Pas un aveu, pas un baiser, le silence [...] puis des conversations fiévreuses et passionnées où ils parlaient de leurs pays respectifs, de leurs familles, de musique, de livres [...]. L'étrange

bonheur qu'ils éprouvaient [...] une hâte d'amant qui est déjà un don, le premier, le don de l'âme avant celui du corps. (II, 12, p. 372)

Dans ce passage, des analogies avec les mouvements contrastés de la suite musicale sont évidentes. Les alternances de tempo haut et bas, bas et haut, sont soutenues par le style saccadé des répétitions chez Némirovsky ainsi que par la finesse de l'écrivaine dans l'observation des comportements humains.

***Suite française* : une composition musicale**

Le titre choisi pour l'ensemble que constitue le roman renvoie à une structure musicale lisible si l'on fait l'analogie entre *Suite française* et les œuvres de Bach, particulièrement *Suites pour violoncelle* ; mais, lorsque ces dernières sont composées pour un instrument *solo*, le texte de Némirovsky inclut une myriade de morceaux à l'instar d'une suite musicale composée pour plusieurs instruments. *Tempête en juin* fait alterner, plus que *Dolce*, des chapitres où est évoquée une collectivité, et d'autres, plus nombreux, centrés sur des individus : le chapitre 2, concentré sur la famille Péricand, s'oppose ainsi au premier, qui expose l'alerte sur Paris ; le troisième chapitre s'intéresse au couple formé par Gabriel Corte et Florence. L'alternance entre la collectivité et l'individu, thème central de l'œuvre de Némirovsky, se retrouve également dans le chapitre 10, qui, consacré aux Péricand, décrit avec minutie la foule des réfugiés vue par les habitants des villes traversées, dans un passage du style direct au style indirect libre, qui mêle la voix du narrateur à celle des habitants :

« Pauvres gens ! ce qu'il faut voir tout de même ! », disaient-ils avec pitié et un secret sentiment de satisfaction : ces réfugiés venaient de Paris, du Nord, de l'Est, des provinces vouées à l'invasion et à la guerre. Mais eux, ils étaient bien tranquilles, les jours passeraient, les soldats se battraient, cependant que le quincaillier de la grand-rue et Mlle Dubois la mercière continueraient à vendre leurs casseroles et leurs rubans [...]. (I, 10, p. 99)

On observe la même alternance de style direct et de style indirect libre dans les deux chapitres suivants (flux et reflux de tempo *allegro* et *andante*, pour reprendre la terminologie musicale), chapitres cette fois centrés sur les Michaud, au milieu de la foule de l'exode.

La musique est évoquée encore plus explicitement dans *Dolce*, d'entrée de jeu dans son titre, notion musicale soulignant la tonalité d'exécution d'une partition. Selon Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt (p.512), *dolce* serait *l'andante*, qui est un tempo « allant » modéré. Le second volet de *Suite française* offre un rythme très différent du premier : les jours ont l'air de s'écouler paisiblement, mais la violence est toujours présente en toile de fond. L'occupation allemande paraît paisible; néanmoins, les envahisseurs tiennent le pouvoir, les habitants ne se soumettent guère de leur gré à ce montage; toute forme de résistance semble se tenir silencieuse, en sourdine, clôturée dans le cœur de chacun. Le chapitre le plus long, le 9, évoque une après-midi et une soirée où Lucile commence à sympathiser avec von Falk et subit les remontrances de sa belle-mère. L'œuvre qu'improvise le jeune pianiste allemand Bruno von Falk représente une mise en abyme du roman lui-même, qui se penche attentivement sur les réactions de l'individu face au groupe dans les circonstances tragiques de l'Occupation :

Il jouait, disait à mi-voix :

— Voici le temps de paix, voici le rire des jeunes filles, les sons joyeux du printemps, la vue des premières hirondelles qui reviennent du sud... C'est dans une ville d'Allemagne, en mars, quand la neige commence seulement à fondre. Voici le bruit de source que fait la neige lorsqu'elle coule le long des vieilles rues. Et maintenant la paix est finie... les tambours, les camions, les pas des soldats... Entendez-vous ? Entendez-vous ? Ce piétinement lent, sourd, inexorable... Un peuple en marche... Le soldat est perdu parmi eux...

La musique était grave, profonde, terrible. (II, 12, p. 309)

Quant à cette scène du soldat perdu, piétiné par « le peuple en marche », nous pouvons déduire que, pour Irène Némirovsky, chaque personnage se détache de l'ensemble en faisant entendre sa « musique » particulière, sa « voix » propre liée à sa destinée.

Autre exemple de personnage mémorable, dans *Dolce*, la vicomtesse de Montmort, une chrétienne bien-pensante, apparaît comme la caricature de Philippe Péricand. Elle se sent investie d'une mission, exactement comme lui. Mais son discours aux villageoises pour « le Colis au Prisonnier » exprime au fond la certitude de sa supériorité et toute sa condescendance. Le style indirect libre qui termine ce chapitre évoque par ailleurs des sentiments douteux et peu charitables de la vicomtesse à l'endroit des femmes qui l'entourent :

La vicomtesse soupira, non de fatigue, mais d'écœurement. Que l'humanité était laide et basse ! Quel mal il fallait se donner pour faire palpiter une lueur d'amour dans ces tristes âmes... « Pouah ! », se dit-elle tout haut, mais comme le lui recommandait son directeur de conscience, elle offrit à Dieu les fatigues et les travaux de cette journée. (II, 7, p. 378)

On voit donc que la caractérisation des personnages se fait essentiellement par leurs paroles, saisies tantôt de l'extérieur tantôt intérieurement, selon une technique empruntée à la musique : chez Némirovsky, le langage stylé s'oppose aux pensées intérieures, comme le souligne Dominique Délas et Marie-Madeleine Castellani (p. 97).

*

Aujourd'hui, *Suite française* semble avoir un destin qui ne cesse de croître : le succès du roman a entraîné des rééditions de l'œuvre entière d'Irène Némirovsky, des traductions, des ouvrages critiques, des thèses, des dossiers thématiques dans des revues universitaires Voir Renard et Baudelle, 2012). Cette œuvre qui, pendant cinquante ans, ne figurait pas dans les histoires littéraires, se trouve désormais sortie de l'oubli et diffusée largement, en France et dans le monde. Le parti pris de ce roman d'histoire contemporaine et sa singularité sans doute sont de se refuser à toute homogénéité du discours, à toute unification des points de vue. S'il faut proposer une interprétation de *Suite française*, on pourrait dire que l'éclatement des discours et des opinions est inséparable du sujet même du livre : la défaite d'une nation sous l'Occupation. *Suite française* est l'expression de ce morcèlement politique, social, ontologique, humain, etc. Mais il fallait de l'audace et de la lucidité, un singulier détachement pour écrire un roman ouvert, hybride, dialogique, dans une France pétrifiée, partiellement fermée dans la propagande d'État. Irène Némirovsky l'a fait.

Ainsi, *Suite française* s'ouvre sur un panorama de la société française face à l'exode vers le Sud pendant l'Occupation, sous la plume d'une écrivaine qui n'a pas vécu directement les événements, mais les a vus se dérouler près de Paris, à Issy-l'Évêque. À travers les métaphores et les allégories de la tempête, du labyrinthe, de la jungle, du cheminement comme forme de résistance au chaos, Némirovsky met en lumière les réactions d'une communauté bigarrée. Avec panache, elle y détache les destins de quelques individus que nous retrouvons dans des chapitres discontinus, avant que le regard ne se focalise sur la foule d'un village confronté à l'installation des Allemands lors de l'Occupation. Mêlant les parcours individuels aux mouvements d'ensemble, le *tempestuoso* de *Tempête en juin* précède l'*andante* de *Dolce* dans la composition de cette *suite* inachevée, qui constitue aujourd'hui une œuvre importante parmi les témoignages fictionnels sur la Seconde Guerre mondiale en France.

Bibliographie

- BAUDELLE, Yves. (2012), « "L'assiette à bouillie de bonne-maman" et "le râtelier de rechange de papa" : ironie et comique dans *Suite française* », *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 54, décembre, p. 109-123.
- CORPET, Olivier. (2010), *Irène Némirovsky, un destin en images [Woman of Letters]*, Paris, Denoël/IMEC, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Irène Némirovsky, "Il me semble parfois que je suis étrangère" », présentée au Mémorial de la Shoah, à Paris, du 13 octobre 2010 au 8 mars 2011.

- DÉLAS, Dominique et Marie-Madeleine CASTELLANI. (2012), « Une symphonie inachevée : structure de *Suite française* d'Irène Némirovsky », *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 54, décembre, p. 87-97.
- GILLE, Elisabeth (2000), *Le Mirador : mémoires rêvées*, préface de René de Ceccaty, Paris, Stock.
- NÉMIROVSKY, Irène. (2010), *Projet de Suite française*, dans *Irène Némirovsky, un destin en images*, Denoël / IMEC.
- . (2005), *David Golder*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- . (2004), *Suite française*, préface de Myriam Anissimov, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PHILIPPONNAT, Olivier et Patrick LIENHARDT. (2007), *La Vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset / Denoël.
- RENARD, Paul et Yves BAUDELLE (dir.). (2012), *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, dossier critique *David Golder*, *Le Vin de solitude* et *Suite française* d'Irène Némirovsky, n° 54, décembre.
- REY, Alain (dir.). (2012), *Le Robert historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- SIBONY, Daniel. (2010), *Le Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob.
- SULEIMAN, Susan Rubin. (2012), « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », *Yale French Studies*, n° 121, p. 8-38.
- VIGNAL, Marc (dir.). (2005), *Larousse - Dictionnaire de la musique*, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/suite/170249>>.
- WEISS, Jonathan. (2005), *Irène Némirovsky, biographie*, Paris, Félin.

Résumé

À partir du roman à succès d'Irène Némirovsky, *Suite française*, publié de manière posthume en 2004, l'article étudie la composition musicale de cette *suite* inachevée selon trois axes : le récit d'une « tempête en juin », les thèmes du chaos et de l'errance ainsi que les sens de la structure musicale de l'ensemble. Il s'agit d'explorer l'acte d'écrire comme une forme de résistance au drame de l'Occupation en France, un « détachement du point névralgique » du vécu. Après tout, quels sont les forces et les confins d'un récit-témoignage fictionnel, tel celui de Némirovsky ?

Abstract

This article analyzes the content and the form of the musical composition of the well-known and unfinished *Suite française* (2004) by Irène Némirovsky, following three axes: the narrative of *Tempête en juin*, the themes of the chaos and the errance, and the musical structure of the text as an *ensemble*. I therefore study the act of writing as a form of resistance to the drama of the Occupation of France by the Germans, and a way of detachment from a nevralgic point in life. After all, what powers and limitations of a fictional *témoignage* like the one by Némirovsky?

Écritures de la claustration : le dialogue imaginaire

Marjorie Bertin

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Se retrouver dans un état d'extrême
secousse, éclaircie d'irréalité, avec
dans un coin de soi-même des
morceaux du monde réel.

A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*

Si les écritures testimoniales abondent dans la littérature moderne et contemporaine, elles présentent un intérêt particulier lorsqu'elles sont écrites au cours de l'expérience, et non *a posteriori*. L'écriture n'est alors plus tentative de reconstruction du passé, avec les apories que la mémoire peut

rencontrer : l'oubli, la tentation de déformer pour juger, la « mise en intrigue » (Ricoeur, 2013, p. 311), la tentation du mensonge bien sûr, ou encore notamment cette « obsession commémorative » que dénonce Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire* (p. 977-1012), où il souligne à ce propos que les témoignages et les commémorations deviennent parfois plus importants que les événements eux-mêmes. À contrario, ces écritures testimoniales, prises sur le vif, s'inscrivent dans le présent vécu des auteurs. Les écritures testimoniales de la claustration forcée (exil, asile, prison, hôpital) sont fréquemment, lorsqu'elles le peuvent, écrites au présent et surtout à l'attention d'un destinataire, réel ou imaginaire, comme si l'auteur ne pouvait résister seul à l'expérience qu'il est en train de vivre.

Privé d'autres regards que le sien, le témoin oculaire, sinon sensoriel, devient alors une « institution naturelle », pour reprendre René Dulong (1998), et éprouve la nécessité d'écrire, de décrire son expérience à autrui. En 1925, Antonin Artaud écrit dans *Le Pèse-Nerfs* que personne, jamais, ne pourra témoigner véritablement de lui et de sa pensée reptilienne, à part lui-même, et d'y poursuivre sur la difficulté, sinon l'impossibilité de témoigner véritablement de soi. Pourtant, vingt ans plus tard, alors qu'il est interné à Rodez (1943), il entreprend d'écrire, de cette « écorce / écriture arrachée au vif d'un corps pensant » (Chaleix, 2003, p. 12-13), à son psychiatre, qu'il voit cependant chaque matin, une cinquantaine de lettres, aujourd'hui rassemblées dans les *Nouveaux Écrits de Rodez* en compagnie d'autres textes inédits.

Les préoccupations domestiques et les ruses ne sont pas exclues de cette littérature épistolaire, qui semble bel et bien

permettre à Artaud de résister à la pression de l'internement. L'écriture testimoniale se double ainsi ici d'une fonction refuge, devenant pour l'auteur le dernier rempart contre la folie dans le dialogue imaginaire qu'il instaure avec le lecteur. Ce dialogue apparaît également dans *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* (2008), de Darina Al Joundi, dans lequel cette dernière, par le biais de la mise en intrigue de sa propre personne en personnage (Darina devient Noun), revient sur sa vie au Liban en se focalisant sur un événement particulièrement traumatique, qui fut le point de départ de l'écriture. Le texte est un parcours rétrospectif depuis l'enfance de l'auteure au milieu de la guerre civile et ses violences jusqu'à son internement en hôpital psychiatrique pour s'être opposée aux intégristes lors des funérailles de son père. Les difficultés sont plus grandes encore que pour Artaud, car contrairement à ce dernier, la comédienne, qui commence à écrire pour résister à la pression de l'internement et de l'isolement, ne jouit pas d'un statut d'écrivain. C'est donc mentalement que Darina Al Joundi, privée de toute possibilité d'écrire ou d'échanger avec quelqu'un, commence le récit qu'elle apprend par cœur de son expérience en hôpital psychiatrique, en écrivant dans les airs à son père, témoin défunt de la claustration.

Pour Antonin Artaud comme pour Darina Al Joundi, le lecteur fait partie intégrante du témoignage et accompagne donc, fictivement, au quotidien l'épreuve endurée. C'est une figure construite avec un destinataire précis : le docteur Ferdière pour Artaud, son père Assem Al Joundi, lui aussi écrivain, pour Darina Al Joundi. Quelles sont les motivations d'un tel dialogue ? Est-ce pour conjurer le risque de devenir l'un de ces nombreux « témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre » (p. 207),

évoqué par Ricœur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* ? Pourquoi, lorsque les enjeux sont aussi grands, l'écriture n'est-elle plus pour soi, tournée vers soi-même mais peut-être plus que jamais pour autrui ? Au sein des *Nouveaux Écrits de Rodez* et du *Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, les auteurs ne trouveraient-ils pas finalement la possibilité de survivre à l'horreur et de résister à la folie grâce à ce dialogue imaginaire, ce voyage immobile avec le lecteur ? Quel rôle joue véritablement ce dernier face à la peur et à la solitude de l'auteur ? La relation avec le lecteur de ces auteurs, n'est-elle pas ce qui leur permet de dépasser ce « lointain intérieur », pour reprendre le titre d'Henri Michaux, qui les dévore ?

Nous verrons ici, partant des cas d'Antonin Artaud et de Darina Al Joundi, comment ce lecteur qui ne répond pas participe à l'écriture, devenue chez ces deux auteurs, à presque cent ans d'intervalle, un processus vital de résistance à l'aliénation.

Une écriture de la claustrophobie

Les rapports à l'écriture de Darina Al Joundi et d'Antonin Artaud sont foncièrement différents. La première, comédienne, n'avait jamais écrit avant son internement en asile psychiatrique. L'expérience de l'asile, *l'Asfourieh* au Liban, alors qu'elle est privée de toute possibilité d'écrire et de communiquer, permet la naissance de l'écriture, une écriture mentale dans un premier temps, qu'elle décrit comme un exutoire capital et concret à la folie :

Lorsque j'étais enfermée à l'asile au Liban, on m'a interdit de lire et d'écrire. Et j'ai flippé. Je n'avais jamais écrit avant. Alors

là-bas, je m'enfermais dans le placard et j'écrivais dans l'air, littéralement. J'écrivais ce que je dis dans le spectacle. Je dis que j'écrivais « Le Liban est un pays démocratique libre ». (2013, p. 104)

Libérée de sa camisole de force mais toujours à l'asile et privée de tout contact avec l'extérieur, Darina Al Joundi se met donc à écrire mentalement à son père une longue lettre dans laquelle elle revient sur les conséquences de l'éducation laïque qu'il lui a donnée. Cette lettre donna lieu à un premier texte publié d'abord sous forme de récit, *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, puis à un spectacle éponyme (publié également), monologue qu'elle interprétera seule en scène et qui la révélera au public français.

Le recours à l'écriture pendant la claustration forcée prend une double valeur. En effet, elle permet à Darina Al Joundi non seulement de projeter un témoignage pour le futur, mais aussi de résister à la violence de l'internement en se saisissant du réel :

Quand en 2001 mon père nous a quittés et que j'ai vécu l'atrocité de la violence et de l'enfermement, je ne pensais qu'à une seule chose : à ma sortie de l'asile je ferais tout mon possible pour partir et raconter mon histoire sur scène.

Car dedans, je ne croyais pas ce que j'étais en train de vivre. Je me disais tout le temps : c'est un film, une pièce, c'est à raconter, absolument.

Du coup je m'observais et j'observais ce qui se passait autour de moi avec un œil différent. Chaque détail, chaque couleur, chaque son, chaque odeur, avait un sens différent. (2013, p. 7-8)

La mise en mots permet à terme la réhabilitation du témoin. La résilience passe donc ici à la fois par l'écriture et par la profération. Au cœur de l'internement, c'est par l'exercice

d'observation et d'écriture mentale que l'auteur parvient à résister à un quotidien insoutenable.

L'écriture épistolaire, chez Artaud, est radicalement différente. Artaud, comme il l'écrit lui-même dans sa première lettre au docteur Ferdière, est autant auteur qu'il est comédien. Sa correspondance littéraire ne débute pas avec son premier internement en 1937. D'autre part, qu'elles soient physiques ou psychiques, les expériences (drogues, délires, souvenirs, psychotropes, relations, etc.) sont la matière organique de son écriture.

Les premières correspondances d'Artaud, écrivain de l'expérience, remontent à 1921 avec *Les Lettres et poèmes à Génica Athanasiou* (1969 et 2004), une comédienne dont l'auteur du *Pèse-nerfs* était follement amoureux. Le processus n'est guère différent de celui qu'il emploiera plus de vingt ans après avec le docteur Ferdière. Il n'est pas indispensable d'être loin pour que l'écriture épistolaire s'engage. En effet, alors qu'il lui écrit lettres et poèmes, Artaud partage le quotidien de Génica Athanasiou. Les lettres sont un exutoire aux absences ponctuelles de cette dernière et aux craintes qu'elle génère. L'écriture n'est jamais superflue chez Artaud. Paule Thévenin le confirme dans *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle* (1993) en précisant qu'il était indispensable pour l'auteur de *Van Gogh ou le suicidé de la société* de n'écrire qu'en ayant « quelque chose d'essentiel à dire mais à condition d'être également capable de savoir que cette chose est essentielle » (p. 68). Les lettres d'Artaud trahissent notamment une véritable terreur de l'abandon. Comme si, perdant l'amour de Génica, perdant par là aussi un témoin de sa vie, Artaud perdrait immanquablement également la raison :

Et surtout ne parle pas de m'abandonner. Je suis seul au monde, je peux le dire. Je suis environné d'abîmes, encerclé de douleurs. [...] Je serai capable de me suicider immédiatement si tu m'écris une seule fois dans les mêmes termes. Pense à l'angoisse horrible dans laquelle tu viens de me mettre. (p. 57)

Chez Darina Al Joundi comme chez Antonin Artaud, le destinataire du témoignage est capital. Dans les deux cas, le premier lecteur / spectateur est une autorité. Le choix du destinataire dans ce type de relation épistolaire est fondamental, car il devient le dépositaire de la raison du témoin, mise en doute par l'autorité, représentée par des instances psychiatriques qui privent le témoin du regard du monde. Le choix d'une autre autorité vient donc contrebalancer ce poids, avec toute l'ambiguïté que cela comporte et sur laquelle nous reviendrons plus loin, lorsque cette autorité appartient au corps médical concerné, comme chez Artaud. C'est l'autorité paternelle qui est choisie par la comédienne : l'homme qui lui a donné la vie est aussi pour Darina Al Joundi un modèle de laïcité et de liberté. Choisir de lui écrire (par-delà la mort) au cœur de *l'acmé*, c'est ainsi trouver le destinataire idéal : celui qui ne fera pas de reproches, celui qui ne sera pas malade d'inquiétude et d'impuissance. En un mot, celui auquel il sera permis de tout dire. Dans *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, loin de créer une aporie, la mort du destinataire permet ainsi le dévidement de la parole là où la pudeur et la peur de blesser auraient pu être un frein si son père avait été encore en vie : « J'avais le droit de ne pas tout te dire, mais maintenant il faut que tu saches. » (p. 48) Noun / Darina peut maintenant, par exemple, avouer à son défunt père que jeune fille, il lui est arrivé d'être révoltée contre lui au point d'essayer de l'assassiner (p. 48-49). L'écriture testimoniale, dans ce cadre, permet d'établir le bilan d'une vie. Au moment où la raison se

trouve attaquée, mise en péril dans ses moindres recoins, la rétrospection écrite permet de souligner la cohérence de ces « hasards qu'on ordonne », pour reprendre le titre d'un roman de Hocéïn Faraj. L'analepse, figure par excellence des écritures testimoniales, à l'intérieur de laquelle les événements s'enchaînent chronologiquement, souligne comme une preuve la cohérence de l'existence. Le témoignage se veut le plus vrai possible.

Témoin intime et témoin politique

Chez Artaud, le choix du destinataire est tout aussi capital, mais la relation très différente. Certes, la véracité et l'objectivité importent peu à l'auteur de *l'Ombilic des limbes*, mais Ferdière n'est pas un destinataire anodin : en tant que psychiatre d'Artaud dans la clinique où celui-ci se trouve, il a une incidence concrète sur sa vie. C'est pourquoi, en dépit des nombreuses tentatives de réhabilitation du docteur Ferdière par une partie de la critique au cours de ces vingt dernières années, l'écriture est par endroits douloureusement contrainte, attestant ainsi du rapport de force qui sous-tend la relation d'Artaud à son psychiatre. Le lecteur d'Artaud n'a ainsi pas le moindre doute concernant les intentions de l'auteur et la souffrance qu'il endure lorsque ce dernier écrit au docteur Ferdière qu'il veut bien à tout jamais renier une partie de son œuvre, si cela peut lui éviter d'endurer à nouveau la torture des électrochocs :

Quant à la violence de certaines images ou de certains tableaux faites-moi confiance pour mettre cela au point et pour chasser de ma conscience ce qu'il y reste de grossier, de trop vif, de maladroitement audacieux et qui semble revêtir la forme d'une obsession mais qui en réalité n'en est pas une, croyez-moi. Ce

traitement d'électro-choc m'a fait terriblement souffrir et je vous prie de m'éviter une nouvelle douleur. (2003, p. 73)

Expression du moi pour Artaud, l'écriture s'adresse donc ici à une autorité de chaire, belle et bien présente, qui peut donc influencer directement sur les conditions de vie de l'auteur et avec laquelle il est donc, malgré tout, indispensable de prendre certaines précautions.

Il en va autrement dans *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*. En effet, la pièce de Darina Al Joundi n'a de cesse de montrer à quel point l'histoire personnelle de Noun a été conditionnée, depuis sa plus tendre enfance, par la guerre civile libanaise. L'écriture est alors également la possibilité de se dire autre que soi-même. Ce personnage central de la pièce, qui dit « je » avec les mots et le passé de Darina Al Joundi, est clairement un témoin « politique ». Elle s'appelle Noun, mais pourrait tout à fait s'appeler autrement, être autre. L'auteure est parvenue à dédoubler ce personnage d'elle-même. Dans sa Note de présentation au *Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Darina Al Joundi insiste justement sur l'importance de ce dédoublement, d'autant plus nécessaire, on l'aura compris, qu'elle interprète elle-même son propre rôle en scène. Comme si la création d'un tiers permettait de témoigner tout en se mettant à distance, l'auteur devenant à la fois le rescapé du traumatisme et son conteur :

Avec Noun j'ai créé un personnage de scène. Noun ce n'est pas moi, c'est une de mes Moi. Une moi que j'aime et que la vie, la vraie, et la société ne supportent plus, qui ne lui permettent plus de crier haut et fort ce qu'elle pense, alors qu'au théâtre on l'applaudit. (p. 8)

L'écriture se fait donc testimoniale, moins pour faire état de son parcours intime que pour montrer la violence que l'on peut

faire subir sans vergogne aux femmes en révolte contre l'obscurantisme. C'est pourquoi son témoignage tend fréquemment vers ce que Jean-Pierre Sarrazac, dans *Le Geste de témoigner, Un dispositif pour le théâtre* (2011) définit comme « l'Im-personnage » :

L'Im-personnage est le témoin de sa propre vie, non pas individuelle et fixée mais nomade et transpersonnelle. Il est le martyr — martur, en grec, signifie témoin. Un témoin, c'est-à-dire, comme chez Brecht, un tiers, qui témoigne non plus pour le Christ mais pour l'Homme. (p. 18)

De fait, en se dédoublant, Darina Al Joundi devient le témoin, pour les autres, de sa propre histoire, cette dernière n'étant alors plus seulement douleur personnelle mais exemple pour les autres. Le témoin est donc chez elle, viscéralement, un témoin politique.

Artaud appartient quant lui à un autre type de témoin poussé à son extrême : le témoin intime. Ainsi, dans *Nouveaux Écrits de Rodez*, pourtant rédigés entre 1943 et 1946, la place accordée à la Seconde Guerre mondiale est-elle quasiment inexistante et toujours en lien avec la propre individualité d'Artaud. Ce dernier, concentré sur lui-même et sur l'exploration de la folie, ne semble guère préoccupé par la question politique. Comme en témoignent *L'Ombilic des limbes* mais aussi *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, l'écriture du « je » est ce qui permet au « je » d'Artaud, projeté dans un corps étranger et « séparé » de lui-même, comme il l'a écrit dans *Les Nouvelles Révélation de l'Être*, de rester en vie.

Lorsqu'il écrit le réel — presque toujours lorsqu'il y est contraint —, celui-ci ne lui inspire guère que de la défiance, car Artaud croit quant à lui au surréel :

Et la surréalité est comme un rétrécissement de l'osmose, une espèce de communication retournée. Loin que j'y voie un amoindrissement du contrôle, j'y vois au contraire un contrôle plus grand, mais un contrôle qui, au lieu d'agir, se méfie, un contrôle qui empêche les rencontres de la réalité ordinaire et permet des rencontres plus subtiles et raréfiées, des rencontres amincies jusqu'à la corde, qui prend feu et ne se rompt jamais. (1968 [2012], p. 88)

Artaud, le magicien

Artaud / Nalpas — il signe sous ces deux patronymes (Nalpas est le nom de sa mère) durant son internement à Rodez — est foncièrement auteur, comédien et metteur en scène, donc magicien. Son écriture est vivante. Il est du domaine des songes, de l'illusion, du monde imaginaire réalisé à travers la scène et la mise en mots. Ainsi n'est-ce guère surprenant si, lorsqu'il se plaint des traitements qui lui sont infligés, c'est naturellement du côté de la magie, en lançant sorts et menaces au docteur Ferdière, qu'il cherche refuge :

Il n'aurait pas fallu me faire de l'électro-choc [...] parce que ce faisant vous m'avez démagnétisé donc mis en état de moindre résistance devant les assauts des forces pernicieuses qui nous guettent tous et qui sont en cause de toutes nos maladies tant mentales que physiques en attaquant d'abord notre cerveau et notre système sympathique et nerveux. Et mon cher ami occultement tous les êtres de même race se tiennent, tous ceux qui s'aiment sont liés occultement, me faire du mal à moi c'est vous faire du mal à vous et réciproquement [...]. (1943, p.889-890)

L'écriture d'Artaud, témoin et champ d'expérience de lui-même par excellence jusqu'à la fin de sa vie, est à la fois intime et unique. Aussi contraignant soit-il, l'internement est ainsi régulièrement pulvérisé, atomisé par la création. En effet, si les

épreuves quotidiennes de l'internement sont bel et bien présentes dans son texte, Artaud parvient souvent, lorsqu'elles n'entravent pas trop sa vie, à les dépasser pour créer un discours poétique et mystique dont il est le seul Conteur possible. Et la folie, écrit-il au docteur Ferdière dans une lettre aux accents rimbaldiens, n'a rien à voir dans ce processus, propre à l'artiste et inhérent à toute création :

C'est de mon moi profond que je tire mes poèmes et mes écrits et vous les aimez. Tout poète est un Voyant. C'est de son illuminisme que Rimbaud a tiré les *Illuminations* et la *Saison en Enfer*. Et William Blake avait vu dans le monde mystique de l'Esprit l'objet de toutes les visions merveilleuses transcrites dans le *Mariage du Ciel et de l'Enfer*. Si je ne croyais pas dans les images mystiques de mon cœur je ne pourrais pas arriver à leur donner la vie. (2003, p. 96)

Le père de Darina Al Joundi lui a donné la vie et une éducation. Le docteur Ferdière, même s'il a probablement sauvé la vie d'Antonin Artaud en acceptant son internement à Rodez¹, est le psychiatre de la clinique dans laquelle il se trouve enfermé et lui fait subir des traitements qui le font considérablement souffrir. Le destinataire des lettres (plusieurs dizaines) est donc également le geôlier de leur auteur. La liberté de l'auteur dépend du docteur Ferdière, psychiatre de son état. En lui écrivant des lettres comme « L'Hymne aux Daimons », réflexions issues de sa lecture de Ronsard, Artaud prouve également qu'il recouvre ses facultés intellectuelles, que ses

¹ « Antonin Artaud aura passé neuf ans dans divers asiles d'aliénés, à une époque où les conditions de vie, ou de survie des malades y étaient particulièrement dramatiques. [...] On s'accorde aujourd'hui à reconnaître que son départ de Ville-Évrard pour l'asile de Rodez a sans doute sauvé Artaud de la chronicisation, cet enlèvement définitif dans la vie asilaire qui guette à long terme tant d'enfermés. » Evelyne Grossman, « Préface », dans Artaud, *Œuvres*, p. 12-13.

démons s'éloignent. L'écriture épistolaire lui permet également de dénoncer les séances d'électrochocs en montrant combien ces dernières lui sont néfastes :

L'électro-choc [...] me désespère, il m'enlève la mémoire, il engourdit ma pensée et mon cœur, il fait de moi un absent qui se connaît absent et se voit pendant des semaines à la poursuite de son être, comme un mort à côté d'un vivant qui n'est plus lui, qui exige sa venue et chez qui il ne peut plus entrer. (2004, p. 1759)

Dans *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* comme dans *Les Nouveaux Écrits de Rodez*, le destinataire est comme instinctivement choisi. Le père comme le médecin représentent un auditoire intime qui peut entendre beaucoup. De fait, les limites de la bienséance, la norme sociales sont abolies. La sincérité vient déborder de cette langue qui, chez Artaud, finit parfois par s'étrangler sur les humiliations et les traumatismes du quotidien qui viennent contaminer l'écriture : « il y a deux mois que vous m'avez promis de m'envoyer une brosse à dents, vous ne l'avez pas fait » (p. 36), écrit Artaud, désespéré de l'insalubrité de l'asile au docteur Ferdière.

Le témoin compagnon de l'éternité

L'écriture de soi permet également de fixer celui qui écrit dans le temps en lui offrant la temporalité de l'œuvre d'art, cherchant à atteindre le chœur de l'humain lorsqu'il lui semble que la crise n'est pas supportable. Car, comme le dit Marguerite Yourcenar à propos de *Feux*, son recueil de poèmes en prose sur la passion, « Écrire c'est déjà dominer une crise et la surmonter. » Le seul moyen de résister, pour Artaud prisonnier de son corps et sentant la folie qui le guette, est de s'inscrire dans l'éternité de l'œuvre d'art par le témoignage de son

expérience via son écriture vivante, et ce, d'autant plus que le dualisme pirandellien de la fuite infinie de la vie conditionnée par le corps humain (dualisme vie / forme) est la préoccupation centrale et insoutenable d'Artaud, qui depuis les électrochocs subis au cours de son précédent internement, se considère comme mort les premiers mois de sa vie à Rodez :

Antonin Artaud est mort à la peine et de douleur à Ville-Évrard au mois d'août 1939 et son cadavre a été sorti de Ville-Évrard pendant une nuit blanche comme celles dont parle Dostoïevski et qui occupent l'espace de plusieurs journées intercalaires mais non comprises dans le calendrier de ce monde-ci quoi (que) vraies comme le jour d'ici. (p. 28)

À l'instar de Darina Al Joundi devenue Noun (dont on apprendra qu'il s'agit d'un surnom hérité de l'enfance), Artaud se voit lui aussi contraint de prendre un nom d'emprunt, également puisé dans son passé. Ainsi, comme nous l'évoquions en amont, au début de son internement à Rodez, ne signe-t-il plus ses textes Antonin Artaud mais Antonin Nalpas : Nalpas est le nom de jeune fille de sa mère. Le rejet du patronyme durera longtemps : d'août 1939 à juillet 1943. Après cela, Artaud reprendra son nom patronymique, sous lequel, jusqu'à sa mort, il signera ses textes. Dans sa Présentation aux *Nouveaux Écrits de Rodez*, Pierre Chaleix met en exergue l'importance de l'écriture comme unique point de réconciliation / conciliation possible entre l'esprit d'Artaud et son corps :

L'angoisse ancienne, l'angoisse de toujours pour Antonin Artaud, c'est la difficulté qu'éprouve l'être à se saisir de sa pensée authentique, la difficulté d'être ce que je suis, eût-il pu dire — s'il ne l'a pas dit. Car la réalité vraie de l'être coïncide avec cette pensée qui échappe si profondément aux conditionnements extérieurs et aux interdits qu'elle se dérobe à son propre regard. (p. 12-13)

Comme chez Darina Al Joundi, qui se fictionnalise pour l'écriture en créant le personnage de Noun, Artaud, dans les *Nouveaux Écrits de Rodez*, témoigne donc lui aussi d'un dédoublement en se définissant comme déjà mort. Être mort, c'est ne plus être soumis au flux continu et mouvant de l'existence. Mort, l'auteur ne pourra plus récuser, argumenter : de fait, il ne peut plus être attaqué. Dès lors, l'écriture n'est plus empêchée et devient une arme pour résister. Échappant à ce conditionnement, Artaud peut rejoindre d'autant plus facilement l'a-temporalité magique et éternelle de l'œuvre d'art qui toujours survit à son créateur.

Paul Ricœur, dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, expose une théorie selon laquelle les écritures testimoniales — et leur critique — sont les seuls véritables moyens d'accréditer « la représentation historique du passé » (p. 364), de ne pas mettre à distance cette dernière en dépit des années et des mutations de la société. Cette théorie s'applique dans le cadre de nos deux objets d'étude, car au-delà du simple témoignage intime et de leur portée littéraire, des textes comme *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* et les *Nouveaux Écrits de Rodez* sont aussi, il importe de ne pas l'oublier, de véritables documents historiques et sociologiques concernant les asiles psychiatriques. Darina Al Joundi et Antonin Artaud sont de « vrais témoins ». En amont de leur publication / représentation, ces deux textes de « l'écrire vivre », pour reprendre l'expression de Marina Tsvetaïeva — autre témoin qui se définissait comme une « sténographe de la vie » —, produits à près de cent ans d'intervalle, montrent également bel et bien à quel point l'écriture et la création sont les derniers remparts contre la folie, les derniers territoires de ceux que l'on a dépossédés de tout. L'écriture testimoniale chez Artaud et

Al Joundi est donc à la fois manifestation de la trace et exutoire au présent vécu où l'acteur de la claustration devient également spectateur de lui-même dans une ultime tentative de résistance à la folie et à la pression sociale.

Bibliographie

- AL JOUNDI, Darina. (2013), *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Paris, L'avant-scène théâtre.
- ARTAUD, Antonin. (1968 [2012]), *L'Ombilic des Limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard ».
- . (2004), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- . (2003), *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- . (1969), *Lettres à Génica Athanasiou*, précédé de *Deux poèmes à elle dédiés*, Paris, Gallimard, coll. « Le Point du Jour ».
- BERTIN, Marjorie. (2014), « L'expérience chez Jean Genet : moteur de la création artistique », dans Catherine Naugrette, *Le Souci du monde*, Paris, L'Harmattan, à paraître.
- BOUSSEYROUX, Nicole. (2006), « La passion d'Antonin Artaud », *L'en-je lacanien*, n° 7, p. 125-133.
- CHALEIX, Pierre. (2003), « Présentation », dans Antonin Artaud, *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », p. 12-13.
- DULONG, René. (1998) *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS.

- FARAJ, Hoceïn. (1999), *Ces hasards qu'on ordonne*, Paris, L'Harmattan.
- NORA, Pierre. (1992), *Les Lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- RICÉUR, Paul. (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (2011), « Le Témoin ou le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, n°51-52, p. 13-25.
- THEVENIN, Paule. (1993), *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- TSVETAIEVA, Marina. (2009), *Œuvres, t. I: Prose autobiographique*, Paris, Seuil.
- YOURCENAR, Marguerite. (1979), entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, <<http://boutique.ina.fr/audio/art-et-culture/litterature/PACK734275808/marguerite-yourcenar.fr.html>>.

Résumé

Si les écritures testimoniales abondent, rares sont celles qui sont écrites au cours de l'expérience, et non *a posteriori*. L'écriture n'est alors plus tentative de reconstruction du passé, mais témoignage du présent. Ce type d'écriture apparaît surtout dans les écritures de la claustration, comme si l'auteur ne pouvait résister seul. Épistolaire, l'écriture testimoniale se double ainsi d'une fonction refuge, devenant pour l'auteur le dernier rempart contre la folie. Avec les *Lettres d'Antonin Artaud au docteur Ferdière* (1943) et *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* (2008) de Darina Al Joundi, nous montrerons en quoi ces écritures épistolaires sont des marques de résistance à la claustration.

Abstract

If testimonials are abundant in modern literature, and written *a posteriori*, very few of them were actually written during the experience. In the latter case, writing is not an attempt to reconstruct the past, but rather a witness' account of the present. This type of writing prevails mostly when the author is confined, as if he/she were unable to cope with the situation alone. Writing testimonials becomes then a refuge; the last bastion against insanity. With *Lettres d'Antonin Artaud au docteur Ferdière* (1943) and *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* (2008) by Darina Al Joundi, I will study how these writings are signs of resistance to confinement.

Difficulté de vivre avec « le passé devant soi » : ne pas tomber dans le réalisme ordinaire chez Gilbert Gatore

Valérie Dusaillant-Fernandes

Université de Waterloo

Gatore a le projet, dès 2007, d'écrire une trilogie intitulée *Figures de la vie impossible*, dans laquelle il désire revisiter le génocide des Tutsi au Rwanda par le biais de la fiction, avec une question-phare qui guide sa démarche, qu'il révèle à Nathalie Colleville dans un entretien qu'il lui a accordé en 2010 : « Comment envisager le présent et le futur lorsque l'on a un passé que l'on ne parvient pas à dépasser, un passé qui ne reste pas derrière soi ? » Justement, le passé de Gatore le rattrape chaque fois qu'il avance vers de nouveaux horizons, vers de

nouveaux défis. En 1994, la famille Gatore fuit le génocide ; Gilbert a alors 13 ans. Les Gatore errent pendant quelques années dans les pays voisins, puis passent la frontière pour aller vers la République démocratique du Congo. Arrivés en Europe, les parents s'établissent définitivement en France en 1997. Une dizaine d'année plus tard, Gilbert Gatore fait son entrée sur la scène littéraire avec la parution de son premier roman, *Le Passé devant soi*, qui est aussitôt reconnu par la critique et le public¹.

Dans cet article, il s'agira d'étudier, dans un premier temps, la structure narrative du récit, qui montre cette résistance à ne pas tomber dans le réalisme des témoignages. En nous basant sur les recherches de Justin Bisanswa et de Josias Semujanga sur le roman africain, nous examinerons l'entrecroisement bien calculé de deux récits — le premier, une sorte de fable fragmentée sur Niko le paria, constitué de courts paragraphes numérotés ; le second, un récit sur Isaro à la temporalité perturbée — et l'importance d'une voix-off qui accompagne le lecteur dans son cheminement à découvrir la nature humaine. Dans un deuxième temps, nous serons amenée à nous arrêter sur le destin singulier des deux protagonistes pour qui le Rwanda est synonyme de souffrance et d'exclusion. Les apports théoriques freudiens nous aideront également à nous pencher sur la fonction de l'angoisse de la solitude et la peur d'affronter un passé ou une vérité qui dérange.

¹ La même année, l'auteur est le lauréat du Prix Ouest-France Étonnants Voyageurs, prix décerné par de jeunes lecteurs (15-20 ans) passionnés de lecture.

Choix de la fiction et structure du récit

La parution du *Passé devant soi* s'inscrit dans l'étape importante du travail de mémoire sur le génocide contre les Tutsi au Rwanda dans la société française amorcée en 1998 avec une opération lancée par l'Association *Arts et Medias d'Afrique* (A.M.A.). Cette année-là, les deux fondateurs, Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly, ont organisé un festival de littérature au Rwanda et ont conçu un projet qui consistait à regrouper des artistes africains pour réfléchir sur la tragédie rwandaise et en rendre compte par l'écriture². Le festival Fest'Africa de 1998, intitulé « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », a permis ultérieurement la publication de nombreuses œuvres littéraires ou artistiques. Deux ans plus tard, en 2000, toujours en France, c'est le travail du reporter malgache Jean Hatzfeld qui a retenu l'attention des lecteurs avec son triptyque littéraire regroupant des témoignages de victimes et de bourreaux du génocide³. Plus récemment, il faut souligner la publication de textes autobiographiques ou fictionnels d'auteurs rwandais installés

² Rappelons que ce sont deux journalistes africains, le Tchadien Nocky Djedanoum et l'Ivoirienne Maïmouna Coulibaly, qui ont fondé l'Association Arts et Médias d'Afrique (A.M.A) en 1992 à Lille, car ils avaient observé que les Français ne prêtaient aucune attention à la littérature africaine. Les principaux participants de cet événement artistique étaient les écrivains Nocky Djedanoum (Tchad), Boubacar Boris Diop (Sénégal), Koulsy Lamko (Tchad), Tierno Monemembo (Guinée), Monique Ilboudo (Burkina-Faso), Véronique Tadjou (Côte d'Ivoire), Abdourahman Waberi (Djibouti), Meja Mwangi (Kenya), Jean-Marie Vianney Rurangwa et Vénuste Kayimahe (Rwanda) ; Un sculpteur, Bruce Clark (Afrique du Sud), et un cinéaste, Samba Félix N'Diaye (Sénégal), se sont joints aussi à ce groupe. Chaque année, l'association continue d'organiser un festival de littérature africaine qui favorise la diffusion de la culture africaine dans la région de Lille en France.

³ *Dans le nu de la vie* (Paris, Seuil, 2000), *Une saison de machettes* (Paris, Seuil, 2003) et *La Stratégie des antilopes* (Paris, Seuil, 2007).

en France comme Scholastique Mukasonga, Benjamin Sehene⁴ et Gilbert Gatore. Si nous insistons sur les textes de ces trois auteurs, c'est particulièrement à cause de leur jeu avec la fiction pour raconter les atrocités des massacres de 1994. Par exemple, c'est grâce à la forme de la nouvelle ou du roman que Mukasonga déploie les variations imaginaires de ses souvenirs d'enfance et expulse dans le champ public les angoisses qui la hantent. Nous sommes consciente aussi que la démarche de ces auteurs suit celle d'écrivains comme Tierno Monemembo qui, comme le souligne Josias Semujanga dans *Le Génocide, sujet de fiction ?*, s'attache par la fiction à « contourner le génocide pour mieux le cerner » (p. 91).

Bien loin des témoignages, des essais et des autofictions, *Le Passé devant soi* est un de ces romans qui interpellent par sa construction textuelle, qui peut être déroutante pour certains lecteurs. En effet, en conviant le lecteur vers l'indicible de la peur et de l'angoisse et vers la quête de la difficulté de vivre avec « le passé devant soi », Gatore nous conduit au cœur d'une réflexion sur les séquelles laissées par l'horreur génocidaire. L'auteur a réussi son pari, celui d'amener le lecteur à s'interroger sur le destin tragique de ses deux protagonistes, Niko-le-singe et Isaro Gervais, deux êtres victimes d'un génocide dans un pays qui reste sans nom dans le roman. En effet, le Rwanda apparaît par des allusions telles que « là où ils se sont massacrés, il y a quelques années » (p. 28), « la route montait la colline du sein-de Mukaneza (chaque colline était supposée représenter le sein d'une beauté légendaire » (p. 144),

⁴ Mukasonga a publié quatre ouvrages à ce jour : *Inyenzi ou les cafards* (2006), *La Femme aux pieds nus* (2008), *L'Iguifou. Nouvelles rwandaises* (2010) et *Notre-Dame du Nil* (2012). Sehene est l'auteur du roman *Le Feu sous la soutane* (2005).

les notations indirectes comme le fait de mentionner les massacres avec des machettes ou encore tous les prénoms de personnages en kinyarwanda⁵. Le but de Gatore était d'offrir une portée universelle, une réflexion sur tous les génocides.

Gatore est un de ces écrivains qui utilisent l'écriture comme « instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société » (Bisanswa, p. 12). Texte atypique, *Le Passé devant soi* s'impose comme un roman qui se tient à l'écart du « réalisme ordinaire » qui, selon Bisanswa, est voué « à une platitude ou à un artifice qui sont négation de l'art » (p. 16). Bisanswa remarque que le réalisme « s'exprime pleinement par une écriture qui se trouve en plus être retorse et dissimulée. Il relève de toute sorte de conventions expressives » (p. 15). C'est ainsi que nous percevons le texte de Gatore. Un roman qui, pour dire le réel, se construit par des dispositifs fictionnels, des stratégies discursives et narratives dans lesquels l'auteur développe le thème du génocide. L'écrivain rwandais, dans les traces de Tierno Monemembo, « cherche des formes susceptibles de représenter l'horreur de l'extermination afin de provoquer la réflexion du lecteur sur la portée morale de la fiction du génocide par des mots justes », pour reprendre les termes de Josias Semujanga (p. 23).

Ce qui frappe au premier abord, c'est la figure de l'apostrophe, qui ponctue le texte d'un bout à l'autre. Au début du roman, cette voix-off, que l'on croit être celle du narrateur-auteur, met en garde « l'inconnu » qui va s'aventurer à lire le roman que le « voyage [lui] sera peut-être insoutenable »

⁵ Nicki Hitchcott (2013) explique, entre autres, pourquoi Gatore omet volontairement de nommer le Rwanda dans son roman, tirant la conclusion que le texte suggère une tension entre le souvenir et l'oubli.

(p. 11). Quelques pages plus loin, la voix avertit de nouveau le « curieux » auquel elle s'adresse que, ces pages passées, il ne lui sera plus possible de « partir aussi facilement qu'[il] pourr[ait] le faire maintenant » (p. 15). Tel un conteur, le narrateur s'impose pour protéger le lecteur d'images et de passages difficiles (p. 69), pour retenir son attention sur un trait particulier d'un des personnages (p. 60), pour lui demander de laisser libre son imagination (p. 104) ou encore pour le soumettre à la réflexion. En fait, ce n'est qu'à la fin du roman que l'on apprend, par une mise en abyme, que la voix de ce récit est celle d'Isaro Gervais, qui vient de raconter le destin extraordinaire du personnage principal de son récit qui n'est autre que Niko. Ainsi, Gatore se sert du lecteur comme d'un élément de base de la structure romanesque de son ouvrage. Le destinataire n'est plus qu'un acteur du récit en cours, celui élaboré par Isaro. Dès lors, l'apostrophe favorise des digressions où le lecteur réel est invité à s'identifier au « lecteur implicite », comme le remarque Wolfgang Iser :

Le concept du lecteur implicite [...] est une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte. » (p. 34)

Par cette stratégie textuelle, Gatore alerte non seulement le lecteur et le contraint à réagir sur la lecture en cours, mais affirme aussi son rôle omnipotent en tant que créateur de l'œuvre. Cela dit, si la forme interpellatoire prend celle d'une adresse directe d'Isaro au lecteur implicite, il faut quand même souligner cette présence auctoriale dans le texte par des

épiphrases du narrateur-auteur qui sont glissées par deux fois dans *Le Passé devant soi* sans guillemets, indiquant qu'il ne s'agit pas d'une adresse au lecteur implicite.

En effet, le lecteur réel est directement interpellé lorsque le narrateur-auteur utilise la deuxième personne du pluriel et l'impératif pour solliciter son imagination :

Imaginez la belle à la façon qui vous convient. Si cela vous aide à être avec elle, représentez-vous assis derrière ou à côté d'elle, partageant sa vue sur l'extérieur et sur elle-même. Dans tous les cas, elle ne peut pas vous voir. Si cela vous paraît préférable, vous êtes en elle, vous êtes ses yeux, son souffle ou son souvenir. » (p. 89)

En invitant le lecteur à se placer aux côtés d'Isaro, Gatore lui propose d'entreprendre le même travail de réflexion que son personnage écrivain et brouille les limites en lui proposant même de devenir Isaro. Le lecteur réel va alors devenir le témoin intime de la tentative de reconstruction puis de la chute mortelle d'Isaro. Vers la fin du roman, le narrateur-auteur apostrophe à nouveau le lecteur réel, lui rappelant sa place de coparticipant resté « dans l'ombre » d'où il l'observe « depuis le début » (p. 183). Cependant, le lecteur réel doit bien se garder de tomber dans le piège de sombrer dans le désarroi d'Isaro dans la quête de ses origines. Par un jeu de narration et de mise en abyme, le lecteur est inséré dans la trame narrative complexe dans le simple but d'être le témoin et le passeur d'une histoire qui ouvre le débat sur la résurgence du passé dans le présent. Si dans certains cas, comme l'indique Josias Semujanga, « le passé devient principe d'action pour le présent, pour la quête de la justice par exemple » (p. 284), il représente également le lieu de l'échec par cette impossibilité à fuir les souvenirs. Peut-on dépasser ses peurs ou ses angoisses face à

l'événement traumatique ou domestiquer la douleur et vivre avec ? En lisant les destins de Niko et Isaro, il semble que la tentative de refoulement ou d'oubli du trauma vécu est un échec pour les deux protagonistes.

Niko : entre empathie et dégoût

« Éternellement puni », honteux et coupable, Niko est devant une impasse : il ne peut plus affronter le souvenir de ceux qu'il a massacrés et qui errent dans son esprit. C'est au moyen de 251 fragments numérotés dans treize chapitres que l'on découvre la personnalité et le parcours de Niko. Pourquoi cette numérotation ? En fait, elle correspond à « un mode d'écriture » qui, selon l'auteur lui-même, « donne la place aux pensées, mais dans le même désordre que celui dans lequel elles peuvent surgir » (2011, 10'03)⁶. Autrement dit, la numérotation autorise le désordre, c'est-à-dire de passer d'une idée ou d'une réflexion à une autre, et permet aussi de traduire les troubles psychologiques dont souffre Niko.

Décrit au départ comme un homme naïf, perdu et abandonné de tous, auquel le lecteur s'attache, le personnage de Niko se révèle être un être monstrueux au passé sanguinaire. Même au premier abord, si son physique paraît harmonieux, c'est quand il dévoile ses dents « immenses », « miteuses » et « désordonnées », qu'il ressemble à un singe, voire un démon (p. 98). Gatore a créé un personnage engagé dans des tueries abominables, mais foncièrement humain dans son parcours, ses

⁶ Gatore admet aussi avoir été inspiré par deux autres auteurs qui ont pratiqué ce type de numérotation dans leur texte : Alain Robbe-Grillet dans *La Reprise* et John Maxwell Coetzee dans *Au cœur de ce pays* (10'58").

peurs et ses angoisses. La construction narrative et descriptive du personnage de Niko a un double objectif : décrire les barbaries génocidaires dans toute leur trivialité, mais aussi restituer la dimension humaine à un conflit qui a détruit le lien social et conditionné l'esprit de milliers d'individus dans un but destructeur. Dès lors, en lisant *Le Passé devant soi*, le lecteur peut être amené à ressentir des émotions conflictuelles en parcourant les pages du récit, oscillant entre l'empathie pour Niko enfant et le dégoût pour le meurtrier passif à l'égard de sa propre barbarie.

Il faut dire que Niko le bourreau se pose aussi comme victime d'une déshumanisation, voire d'une chosification qui le rend vulnérable à la manipulation ou à l'endoctrinement dès son plus jeune âge. Ainsi, le jour de sa naissance, sa mère ne se rend même pas compte qu'elle accouche de lui. Le petit corps « roul[e] sur le sol sans que personne le remarqu[e] » (p. 79) et c'est finalement le chien de la maison qui « avertit la présence d'un nouvel être » (p. 80). Dans ce passage sur la naissance de Niko, le substantif « chose » est employé deux fois, soulignant le fait que le processus de déshumanisation est déjà en cours. Si certains croient que Niko est muet parce que traumatisé par la mort en couches de sa mère, il reste cependant un incompris pour les autres : beaucoup croient qu'il joue un jeu et il devient très vite la proie de toutes sortes de railleries et de punitions injustes. Sa grand-mère a même l'impression de tenir dans ses mains « une horrible poupée possédant tout d'un être humain sauf la voix » (p. 80). Incompris, délaissé par ses parents qui ne voient en lui qu'un fardeau, Niko n'existe aux yeux de tous que par son prénom qui, en kinyarwanda, ne signifie rien d'autre que « hé ! » ou bien encore « toi là-bas » (p. 81). Il fait donc partie des anonymes, de ceux qui n'existent pas ou si peu,

comme l'est d'ailleurs le personnage d'Isaro. À ce propos, Catherine Coquio constate que la fiction permet un « lieu de partage imaginaire entre la rescapée orpheline et le tueur coupable » (2010, p. 244). En effet, le destin de Niko est contrôlé par Isaro, qui décide de faire de lui un être fragile au départ. Telle la jeune orpheline, Niko est d'emblée symboliquement « abandonné » par les siens, puisque jeune, il est atteint par le mal au plus profond de son être. Cette fragilité le condamne à vivre perpétuellement dans la peur.

Face aux images insoutenables, Niko est « occupé à avoir peur » (p. 128), comme si la peur était devenue une tâche physique, comme travailler à sa forge, une activité quotidienne à laquelle il ne peut malheureusement pas échapper et dont il doit s'acquitter. Son travail n'est plus de fondre de l'acier pour créer des objets utiles, mais « d'avoir peur ». Il faut dire que l'angoisse ou la peur ne l'a jamais quitté. Rappelons que ces deux mécanismes intra-psychiques sont quelque peu différents : d'un point de vue psychanalytique, l'angoisse est un trouble anxieux sans objet réel externe identifié ; on peut être angoissé sans représentation directe que ce qui nous rend mal à l'aise. En revanche, une émotion comme la peur est immédiate et se rattache à un objet, une personne ou une situation extérieure à nous-mêmes ; on réagit subitement à cet objet pour se protéger. Depuis sa naissance, Niko a vécu angoissé face au traumatisme de sa naissance et au rejet des membres de sa communauté. Ce jour-là, devant ce groupe d'agresseurs armé et menaçant qui le défie de tuer un homme qui ressemble à son père, c'est la frayeur qui le tenaille. Niko n'a pas été préparé au danger qui existe devant lui et, donc, il doit gérer rapidement l'émotion qui le submerge.

En réaction, se pose l'acte de résistance face à ces exécutions gratuites et barbares auxquelles Niko doit participer pour la première fois. Dans le fragment 164, le lecteur est plongé dans les pensées du muet, qui lui permettent d'évaluer son état émotionnel :

« Au suivant ! » hurle-t-on. « Toi, là-bas ! » Niko fait semblant d'hésiter, de ne pas entendre que c'est à lui qu'on parle, puis se rappelle ce que cela peut lui coûter. Alors, il fait les quelques pas qui doivent lui permettre d'avoir la victime à sa portée. Pendant ce laps de temps, toutes sortes d'idées lui traversent la tête : fuir et recevoir une balle dans le dos, feindre un malaise et recevoir une balle dans la poitrine, expliquer qu'il ne peut pas faire ça et recevoir une balle entre les yeux. Dans tous les cas, après l'avoir abattu, on tuerait celui ou celle qui doit à l'évidence mourir, on jetterait leurs deux cadavres par-dessus les autres et crierait : « Au suivant ! » (p. 129)

Tous les cas de figure envisagés semblent ramener Niko à une mort certaine s'il n'obtempère pas aux ordres. Pour autant, Niko ne semble pas prêt à mourir puisqu'entre l'instinct de vie et l'instinct de mort qui pourrait le sauver du fardeau de son existence, il choisit de vivre et donc de commettre l'irréparable. Freud explique cela dans son chapitre « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » d'*Essais de psychanalyse* :

Le fait est qu'il nous est absolument impossible de nous représenter notre propre mort, et toutes les fois que nous l'essayons, nous nous apercevons que nous y assistons en spectateurs. C'est pourquoi l'école psychanalytique a pu déclarer qu'au fond personne ne croit à sa propre mort ou, ce qui revient au même, dans son inconscient chacun est persuadé de sa propre immortalité. (p. 19)

La notion de voir sa mort comme spectateur paraît convenir au personnage de Niko. Il s'imagine mourir et envisage différents scénarios, mais ne tient pas à aller jusqu'au bout, persuadé que

tout cela serait peine perdue puisque l'on finirait par tuer l'autre personne. De plus, selon Freud, « à en juger par nos désirs et souhaits inconscients, nous ne sommes nous-mêmes qu'une bande d'assassins » (p. 25), car nous préférons la mort de l'autre, de l'étranger, plutôt que notre propre mort. En somme, nous serions tous des lâches face à la mort.

Dans le fragment 165, c'est par des questions rhétoriques que l'auteur amène le lecteur à réfléchir sur le choix de Niko :

Que faut-il faire lorsque la résistance, même par le sacrifice de soi, ne permet de sauver rien ni personne ? Est-ce que la main de celui qui tue ainsi a d'autres motifs de tuer que celui de préserver ? Pourquoi, en ce moment, Niko est-il incapable de faire ce qu'il était sûr de faire quelques minutes auparavant ? (p. 129)

L'auteur n'attend pas de réponse, mais une réflexion sur l'agir de l'autre et ses conséquences. Avant de juger Niko le bourreau, ne doit-on pas juger d'abord ses agresseurs, qui l'ont conduit à faire ce choix impossible ? « L'instinct de survie justifie-t-il qu'on tue » son prochain (p. 132) ? Mais, rappelons-nous, Niko n'a jamais été humain. « Chose » depuis sa naissance, il s'avère insensible à la mort des autres et finit par trouver une communauté qui l'accepte comme il est, même avec son mutisme, qui « contribue à imposer son autorité » (p. 134). Niko n'est plus qu'une machine à tuer.

De victime au bourreau puni : rêves et cauchemars

Alors, une fois que la tuerie est finie, que se passe-t-il ? La vie reprend son cours et personne ne parle de ce qui s'est passé. Toutefois, toute tentative d'effacer le passé est vaine. Les images traumatiques reviennent hanter les nuits du bourreau.

Assiégé de rêves et portant sans cesse le masque de la honte et la culpabilité, il s'exclut du monde des humains en se réfugiant dans une grotte « qui ne ressemble à rien » (p. 30), où il espère trouver ce fameux monstre qui va le dévorer et ainsi être « débarrassé de la faim, de la fatigue et surtout de la nausée qui le torturent » (p. 24). Longtemps refoulés, les souvenirs des massacres commis empêchent Niko de vivre. Freud a justement observé que, lorsqu'un individu a été soumis à un événement traumatique, son appareil psychique met en mouvement des moyens de défense de refoulement qui protègent son inconscient (1920, p. 18). Selon Freud, le rêve est l'un des moyens d'exploration de l'inconscient. Toutefois, avec le rêve traumatique, le sujet est fixé au trauma vécu et il se voit ramené sans cesse aux souvenirs. Il constate aussi que les rêves de ses malades se « composent de tableaux remontant à l'époque où ils étaient bien portants ou se rattachant à leur espoir de guérison » (1920, p. 13). Or, un des rêves de Niko commence plutôt bien et décrit cette journée où il se promène de « bonne humeur » avec son père sous un « soleil radieux » (Gatore, p. 32) dans une forêt composée d'eucalyptus, de bananiers, d'hibiscus et d'oiseaux. Les deux hommes, que « rien n'inquiète », semblent profiter de ce moment de paix pour « gambader » et apprécier le silence à travers le feuillage (p. 32). Précisons que cette même scène revient quelques pages plus loin avec, cette fois, la présence d'une femme inconnue (p. 58) montrant l'importance de l'inconscient à se retrancher dans un état de plaisir pour éviter l'angoisse. Cela dit, la compulsion de répétition à revivre le trauma fait irruption dans le rêve et se traduit par un changement de décor, avec notamment l'apparition de corbeaux, d'une « lumière rouge, sombre et visqueuse » (p. 32-33). Les arbres autour du père et

du fils s'anthropomorphisent en « une armée de géants immobiles » (p. 33). La frayeur fait alors place au bonheur⁷. Comme un monstre sorti de l'enfer, Niko crache du feu aux alentours, brûlant son père qui lui demande, « avant de tomber étouffé par la fumée : " pourquoi mon fils ? " » (p. 33). Marie-Odile Godard, dans *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, note que les rêves traumatiques apparaissent parce que « le pare-excitation a été défaillant » et que « les images sont restées en suspens, prêtes à revenir sous forme d'hallucinations » (p. 50). Au demeurant, les hallucinations ne sont pas les seuls symptômes de la réminiscence des souvenirs traumatiques. Niko est pris de tremblements (p. 37), de convulsions (p. 38 et 148), de vomissements (p. 39 et 143), d'évanouissements (p. 124).

Les mots du père, dans l'hallucination de Niko, ne sont pas anodins. Dans la culture et la croyance rwandaises, il ne faut pas oublier qu'*Imana* est au centre de la religion traditionnelle. Ce dieu tout-puissant protège et habite chaque être humain, chaque animal ou chaque objet sur terre. De plus, en tant que grand maître absolu, *Imana* est le chef de file des autres esprits comme les *Imandwa* et les *Abazimu* ; ce sont ces derniers qui peuvent être dangereux. Marie-Odile Godard explique que

plus les *Abazimu* sont proches dans la lignée directe d'une personne, plus ils lui sont favorables. Plus ces *Abazimu* appartiennent à des lignées éloignées, plus ils sont dangereux. Le *Guterekera* est une cérémonie préventive pour satisfaire, apaiser « ses » *Abazimu*. Si tout est fait selon la tradition, les *Abazimu* seront protecteurs des vivants. Dans le cas contraire, leur colère peut provoquer des maladies mentales, des cauchemars ou autres manifestations négatives. (p. 115-116)

⁷ À ce propos, Freud affirme que la frayeur est un état auquel une personne n'est pas préparée ; il y a donc un effet de surprise (1920, p. 13).

Nous pensons que Niko n'a pas eu le temps d'apaiser les esprits des défunts en pratiquant le *Guterekera* et que, de ce fait, il est devenu la proie des esprits vengeurs. Les singes qui habitent avec lui dans la grotte ne sont que le produit de son imagination, la représentation animale des *Abazimu*⁸. D'ailleurs, dans le chapitre 3, un des singes est sauvagement abattu d'une balle qui était destinée à Niko. Celui-ci, qui voit ce singe comme son « ange gardien » (p. 47), se demande justement si ces singes enterrent leurs morts ou s'ils les laissent « pourrir là où ils s'écroulent » (p. 50). À bien des égards, Niko est touché par le comportement de ce singe, mais il ne procède pas à son inhumation sur le terrain familial comme le veut la tradition rwandaise. Au contraire, il décide de le vider et de l'accrocher à une voûte, pensant que l'esprit du singe le protégera. Cependant, l'esprit du défunt non enterré est un esprit errant et, de ce fait, Niko empêche l'esprit du singe de reposer éternellement. Du reste, d'autres singes apparaissent avec, dans les yeux, une « supplication » (p. 62). Par leurs regards durs et froids, ils exigent qu'un dernier hommage soit rendu à l'un des leurs (p. 62).

Tout bien considéré, les animaux sont une mise en miroir des émotions des hommes. Effectivement, le texte de Gatore se caractérise par un regard autre sur l'immoralité (corps laissés sur place ou exposés, dignité humaine déniée), le sacrilège (inhumation non respectée) et la violence gratuite en dénonçant l'idéologie destructrice du génocide par une allégorie. Dans ces conditions, quelle est la moralité de l'histoire de Niko ? Niko est devenu impuissant face à son imagination,

⁸ Rappelons-nous qu'étant enfant, Niko avait été surnommé « Niko-le-singe », certainement en raison de la croyance villageoise qui pensait qu'à cause de son mutisme, le jeune enfant ne pouvait ni penser, ni rêver (Gatore, p. 35).

aux esprits, aux souvenirs qui l'envahissent : « visages sur lesquels il a craché », urine sur les corps de ses victimes, viols, « corps jetés dans les fosses, brûlés, coulés, entassés, dissous » (p. 146). Alors, si les *Abazimu* sont les singes de la grotte, Niko est condamné à se sentir coupable jusqu'à sa mort. D'ailleurs, il comprend très vite qu'il est prisonnier de leurs regards pour l'éternité (p. 156) et qu'il doit assumer la responsabilité de ses actes et du contenu de ses rêves traumatiques. Voilà pourquoi, chaque fois qu'il ne peut plus faire face à tous ces cauchemars et qu'il essaie de s'éloigner de la vue des singes, le chef du groupe le sanctionne sévèrement, le saisissant par le cou, le secouant violemment, le transperçant « d'un regard noir » et laissant sur le sol son pauvre « squelette inconscient » (p. 156). Niko entre en totale dépendance des autres et, au moindre écart, la « punition tombe, brutale, implacable » (p. 156). Les nombreuses humiliations imposées par les singes l'amènent à se poser des questions sur son sort et, dans le fragment 212, le lecteur est plongé dans les interrogations qui déferlent dans sa tête : « A-t-il essayé d'échapper à la justice ? De se punir ? Une punition à la hauteur de sa culpabilité existe-t-elle ? La mort est-elle une solution ? Et l'isolement ? Les singes exécutent-ils son châtimement ? En ont-ils reçu la mission ? De qui ? » (p. 159) Complètement soumis, Niko est certainement la proie des *Abazimu*, ces mauvais esprits, puisque dans les yeux des singes, il voit Uwitonze, son maître d'école qui a tenté, au péril de sa vie, de protéger des Tutsi, Uwera, la vendeuse de vin de banane sauvagement violée, et enfin Shema, le conteur du village, forcé de quitter les lieux de peur « qu'il évoquât quelque chose qu'il valait mieux taire » (p. 171). Exclu, condamné à souffrir, Niko observe qu'« Uwitonze, Uwera et Shema, compagnons en pensée ou créations de son imagination » (p. 172), ne sont là

que pour mourir et emporter Niko avec eux. Petit à petit, les protecteurs d'un temps deviennent des persécuteurs de l'obscurité. Ce qu'Uwitonze, Uwera et Shema n'ont pas pu faire avant, ceux contre qui ils essayaient de se protéger, les meurtriers, ils les affrontent à l'heure de leur mort. Mais rappelons que Niko sort de l'imagination d'Isaro et que c'est donc elle qui l'astreint à une fin peu enviable.

Amadouiser les *Abazimu* serait peine perdue. Sentant la fin venir, Niko ne peut plus résister à leurs regards et se trouve ainsi « inondé par la douleur qui l'étouffe » (p. 178). Les derniers fragments sur Niko racontent ses derniers instants de vie et proposent, selon nous, la morale de la fable. Ne supportant plus cette vie de reclus et ce sentiment d'être « puni pour n'avoir pas su utiliser une vie qu'il n'avait pas désirée », Niko choisit l'enfer puisqu'il « ne se sent pas autorisé à penser au paradis » (p. 179). Mieux vaut une fin partagée avec les démons que le regard éternel des victimes. Ainsi, la morale implicite de la fable de Gatore serait, pour reprendre celle d'une de Jean de La Fontaine, *Le Lion et le rat*, « Patience et longueur de temps font plus que force ni que rage ». Cela dit, ce que nous privilégions, c'est l'image de la patience pour trouver justice et apaisement. Si la loi du plus fort n'est pas la meilleure, celle du temps associé à la patience est incontestablement la plus sereine et la plus sûre. Niko a toujours gardé depuis sa naissance un noyau de souffrance au plus profond de lui-même, mais cette douleur interne qui s'est extériorisée par des massacres a eu gain de cause au fil du temps, comme le souligne le fragment 248 : « Impasse et douleur. Heureusement, il meurt. » (p. 179) L'usage de l'adverbe « heureusement » a un double sens : il peut signifier que la mort est un soulagement face aux épreuves ou, au contraire, une juste punition

répondant aux délits commis, punition qui lui est infligée par Isaro, sa créatrice, celle qui décide de son sort. Ainsi, tout comme Niko, à qui on a dénié toute existence dès sa naissance, le personnage d'Isaro, jeune fille adoptée, va découvrir que ses parents lui ont caché ses origines rwandaises, rejetant volontairement son passé quelque peu lourd à porter.

Isaro l'adoptée : d'un retour à l'autre

Gatore a subtilement placé l'histoire d'Isaro Gervais dans les treize chapitres qui suivent les fragments sur Niko. Ces chapitres consacrés à cette jeune étudiante qui vit à Paris dévoilent un autre aspect des conséquences du génocide : les enfants orphelins. Rescapés, survivants, qu'est-ce qu'il est advenu de ces enfants laissés pour compte⁹ ? Certains ont été recueillis par des proches, d'autres placés dans des orphelinats et quelques-uns sauvés par des anonymes. Comme pour bon nombre d'enfants rwandais, l'enfance d'Isaro a été marquée à jamais par les indicibles violences perpétrées par des barbares avides de sang. Toutefois, au début du roman, le lecteur se rend compte qu'Isaro ne connaît pas ce passé traumatique. À l'instar de Niko, qui vit dans l'obscurité dans sa grotte, Isaro habite dans son petit appartement sombre (p. 11, 24 et 40), où elle s'est recluse pour écrire un livre qu'elle intitulera *À la mémoire de...*

En fait, ce qui a déclenché chez ce personnage l'acte d'écriture, c'est le retour dans son pays natal, une patrie aux

⁹ Dans un communiqué de presse provenant de l'UNICEF daté du 6 avril 2004, le nombre d'enfants orphelins à la fin du génocide de 1994 se porte à 95 000 <http://www.unicef.org/french/media/media_20325.html>.

mille collines et aux mille souffrances qui lui était étrangère. Isaro s'est construite une vie ordonnée en France et son monde s'effondre quand elle est ramenée à une réalité qui la dépasse. Elle a toujours su qu'elle venait d'ailleurs, avec reconnaissance, et admet que ses parents adoptifs sont des « anges. Des sauveteurs et des gardiens providentiels dont les ailes [ont] permis à la petite perle qu'elle était, jetée hors de l'eau, de continuer à croître » (p. 33). Cependant, en dépit de l'amour qu'ils lui ont donné, Isaro a toujours voulu connaître les circonstances de son adoption. Désespérée, la jeune femme se lance non seulement dans une quête investigatrice d'un passé caché par les parents adoptifs, mais aussi dans la création d'un roman qu'elle offrira en « mémoire d'elle » (p. 183).

Le récit évolue en une suite de plusieurs analepses qui finissent par produire un désordre temporel. Malgré une certaine linéarité qui structure le récit et qui tend vers une fin à laquelle le lecteur ne s'attend pas, le déroulement chronologique déraile plusieurs fois, ce qui découpe certes le texte, mais favorise une meilleure compréhension de l'état psychologique d'Isaro face à son travail de recherche sur ses origines. Gatore manipule les événements de la vie de ses personnages en instaurant des allers et retours entre le présent, le passé et le futur.

D'autre part, ces glissements d'un temps à un autre participent à la fragmentation du récit, comme cela était le cas avec l'histoire de Niko. Les analepses complétives¹⁰ du roman

¹⁰ Genette définit l'analepse complétive – aussi appelée « renvoi » – comme tous « les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives » (1972, p. 92).

restituent les raisons du comportement d'Isaro. L'expression de son intériorité est accompagnée de retours en arrière permettant au lecteur de mieux cerner ses états d'âme et ses peurs face à la recherche entreprise. Ainsi, quand dans le prologue, on lit qu'elle est « immobile » (p. 11 et 24), « concentrée » (p. 11) et cloîtrée chez elle (p. 12), c'est dans le chapitre premier que le recours à l'analepse évoque ce fameux matin où la nouvelle a tout « figé dans un coin de sa tête » (p. 25). Isaro prend soudainement conscience de « la lâcheté de sa routine » (p. 29) et qu'il est temps de rattraper le temps perdu en perçant le mystère de ses jeunes années. Le « comblement rétrospectif » (Genette, 1972, p. 93) ne s'effectue pas d'un seul coup, mais au fil des pages. D'autres analepses expliquent, par exemple, comment elle a toujours vécu avec ce « malaise » à l'intérieur d'elle-même, voulant se détacher de plus en plus de ses parents adoptifs et de son petit ami (p. 54 et 90), ou encore sa tentative de suicide pour « faire éclater aux yeux de tous son malheur, indiscutable et gênant » (p. 63). Ces divers retours en arrière dévoilent une jeune femme certes fragile, mais libre au milieu du « désert » qu'elle s'est créé autour d'elle, une fois arrivée à Paris.

Le retour au présent est marqué par de déictiques temporels comme « maintenant » (p. 14, 52 et 53) et « aujourd'hui » (p. 12 et 64) et ramène le lecteur au but que s'est fixé Isaro : retourner sur les lieux de son enfance, repartir dans son pays natal. C'est dans le présent qu'Isaro contrôle son destin et se donne les moyens d'aller jusqu'au bout du projet : enregistrer les témoignages des gens « autour de là où elle habitait » (p. 137), mais aussi et surtout réaliser des entretiens avec les massacreurs enfermés dans les prisons du Rwanda. Gatore revient ici sur le retour des rescapés rwandais qui

avaient fui leur pays pendant le génocide. En effet, avec le personnage d'Isaro, il aborde le terrible besoin de revenir sur les lieux des massacres pour comprendre cette folie humaine¹¹ qui a touché un pays. En dépit des témoignages, parfois difficiles, Isaro trouve l'amour en la personne de Kizito, qui lui apporte un soutien inconditionnel. À ses côtés, elle réapprend à être Rwandaise, à se reconstruire dans sa langue et dans sa culture.

C'est au détour d'une lettre du père adoptif envoyée à sa fille dans son pays natal que le véritable secret qui pèse sur les épaules d'Isaro est révélé. Cette lettre établit le fait que les parents adoptifs connaissaient les parents biologiques depuis six ans puisque tous travaillaient dans le lycée international de la ville, qu'ils étaient voisins et que, « lorsque les massacres ont commencé, ils sont venus se cacher chez [eux] » (p. 153). L'auteur qui, par l'intermédiaire de la voix-off dans les formes interpellatoires, a mis en garde le lecteur depuis le début de son roman, continue cette stratégie dans la lettre même des parents, puisqu'on peut y lire ceci : « Il m'est aussi pénible de raconter ce qui suit que, j'imagine, pour toi de le lire. » (p. 154) Ce petit avertissement s'adresse à celui ou à celle qui lit — lecteur réel et implicite — les lignes qui vont rapporter les faits tels qu'ils se sont passés. Cette phrase est aussi destinée, selon nous, à exciter la curiosité du lecteur, qui va enfin apprendre le contexte dans lequel Isaro a échappé à la mort. Le passage de la

¹¹ Pour d'autres Rwandais, revenir au pays a consisté à retrouver les morts pour les enterrer dignement. L'écrivaine Scholastique Mukasonga est effectivement, après plusieurs années passées en France, retournée dans son pays d'origine pour tenter de trouver où reposent les siens. De même, Esther Mujawayo, est partie au Rwanda en 2005, en « espérant trouver des bribes de vérité, en espérant pouvoir récupérer enfin les dépouilles de [s]a sœur et de ses enfants » (p. 18).

lettre révèle que, cachés sous un lit, les parents biologiques d'Isaro sont morts sous les balles et que sa sœur a été emportée par les miliciens. Par miracle, la petite fille a échappé au massacre bien que des balles auraient dû l'atteindre (p. 154). Gatore ne donne pas les détails, préférant tenir à distance la réelle brutalité des actes. D'ailleurs, tout le roman est construit de façon à rapporter les événements traumatiques sans pour autant tomber dans le sensationnel (discours de médias) ou dans le réel, comme on le trouve dans les récits de témoignages.

La mort comme ultime délivrance

Tout comme Niko, son personnage, Isaro vit l'exclusion. Certes, ses parents lui portent un amour « sans réserve ni condition » (p. 45), mais ils se sont obstinés trop longtemps à lui cacher son passé traumatique, niant ainsi son héritage identitaire et favorisant une remise en question de sa propre histoire personnelle. Dépossédée de ses racines par le secret, Isaro est doublement meurtrie quand elle retourne sur la terre de ses ancêtres. S'inscrire dans une généalogie quand tous les siens, proches et inconnus de la même ethnie, ont été rendus invisibles par un effacement collectif systématique en 1994, est du domaine de l'impossible. Gatore met en scène une jeune femme aux prises avec une expérience psychique effroyable vécue dans sa jeunesse et qui est toujours vécue sur le mode d'une rencontre avec la mort, la sienne mais aussi celle des autres. Cette période d'anéantissement est sans arrêt en action et la compulsion à la répétition amène Isaro à réactualiser les expériences déplaisantes sous la forme d'une fable. Elle se lance dans l'écriture pour tenter de donner un sens à ce passé « indépassable » (p. 180) puisqu'elle est condamnée à vivre en

permanence dans l'ombre du génocide¹². Pourtant, elle ne trouve aucune réponse, même dans l'écriture, tant et si bien que son personnage est voué au même désir qu'elle : en finir avec la vie.

Gatore aborde avec tact le sentiment de non-existence que beaucoup de rescapés et de survivants du génocide ressentent bien après l'événement. Sandor Ferenczi a montré qu'un sujet gravement traumatisé peut être un mort-vivant, c'est-à-dire une personne qui, pour se défendre d'une surcharge émotive, se détache de son corps, protégeant le moi de toute atteinte physique importante. Comme l'explique Ferenczi, « la part morte, dématérialisée, a tendance à vouloir attirer à elle dans le non-être la partie non encore morte, en particulier dans les rêves (en particulier dans les cauchemars) » (p. 55). Pour Isaro, la partie morte de son être est restée sous le lit, alors que ses parents se faisaient massacrer sous ses yeux d'enfant. Incapable d'historiciser sa propre existence et de lutter contre cette partie morte de son moi qui n'existe plus, Isaro se perd dans la culpabilité d'être vivante, puis dans la douleur et, enfin, dans la dépression.

Le lecteur averti découvre, dès le début du roman, que Gatore a adroitement glissé deux prolepses qui le renseignent adroitement sur la fin tragique de l'histoire. La première est placée dans l'écriture même d'Isaro alors qu'elle est en train de rédiger le début de son propre roman. La jeune femme, rentrée à Paris après son voyage au Rwanda, élabore une « entrée en matière » qui se lit comme suit : « "Cher inconnu, bienvenue

¹² Isaro redoute de croiser les hommes dans la rue de peur de reconnaître en eux le tueur de sa famille ou encore de voir apparaître une sœur que l'on dit vivante (Gatore, p. 180).

dans ce récit dont tu seras le seul survivant” » (p. 12). Les termes « dont tu seras le seul survivant » annoncent en effet la mort de Niko, nous le savons déjà, mais aussi la mort d’Isaro. La jeune fille pensait qu’un retour sur sa terre natale lui donnerait toutes les réponses à sa quête intérieure. Malheureusement, la retranscription des témoignages de prisonniers a rendu son travail de reconstruction personnelle bien difficile. Commencé dans la « joie », (p. 173), le projet tourne à l’obsession : tout prendre en notes, tout garder en mémoire, mais dans quel but ? La deuxième prolepse, qui se trouve au douzième chapitre, anticipe l’issue fatale : « ils changeront d’avis lorsqu’ils auront entendu quelque chose tomber dans la pièce et qu’à ce bruit lourd aura succédé un silence trop long et trop parfait pour ne pas les inquiéter » (p. 175). Ne plus avoir peur, réunir leur moi fractionné (les parties morte et vivante), ne plus ressentir l’angoisse et s’abandonner au silence sans résistance pour ne plus souffrir : tel est le destin des deux protagonistes.

Comme Niko, qui est muré dans son mutisme, ce qui l’empêche de justifier ses actes, Isaro reste tout aussi silencieuse dans l’écriture de son roman et dans sa mort¹³. Incapable de faire face à ses souvenirs, elle va passer à l’acte ultime qui la délivrera. Gatore a bâti son roman en boucle puisque le dernier chapitre fait écho à *l’incipit*. En effet, on retrouve Isaro toujours « immobile », « droite » (p. 11 et 183) sur son tabouret, prête à se jeter dans le vide, « tenant fermement » la poignée en bois du poignard qu’elle tient dans ses mains (p. 184). À l’image de son personnage de roman, Niko,

¹³ À cet égard, Elizabeth Applegate analyse comment les deux personnages du roman sont liés par des images récurrentes et établit des connections entre leurs destins respectifs. Cette analyse nous semble parfaitement fondée puisque Niko est la création d’Isaro, qui se projette donc dans son personnage.

qui est mort étouffé par le regard des singes, Isaro meurt asphyxiée sous le poids de son passé traumatique. Le processus créateur d'Isaro a, au début, comblé un manque en tentant de jeter des ponts sur le vide créé par le trauma du génocide. Pourtant, l'acte d'écrire n'a pas comblé son angoisse de mort et son vide psychique.

*

L'écriture de Gatore s'offre comme un lieu d'expérimentation dans lequel l'auteur s'autorise à dépasser — par un agencement textuel singulier — les conventions des récits fidèles au réalisme, c'est-à-dire des textes qui dépeignent la réalité génocidaire sans artifices. Le but de Gatore était simple : ne pas faire de témoignage parce que, pour lui, dire le réel fait partie de l'intime. Il l'explique dans un entretien avec Jean-Claude Perrier :

Il y a des nationalités qui pèsent plus que d'autres, dit-il. Israélien, Palestinien, ou Rwandais. On m'attend toujours là-dessus. Or je ne veux en aucun cas être le énième petit Rwandais à témoigner du génocide. Je n'ai rien de plus à dire sur ce drame que ce que j'ai mis dans mon livre. Le reste appartient à l'intime.

Le silence de l'intime dans lequel s'emmurent les personnages de Gatore ressemble étrangement au silence de Gatore sur ses années passées au Rwanda, dont il préfère ne pas parler, soit qu'il a des choses à cacher comme le prétendent certaines personnes, soit qu'il était trop jeune pour se souvenir exactement de tout (voir Applegate, p. 76). En fait, Gatore n'a jamais prétendu écrire à partir de la réalité ou de son vécu. Son point de vue fictif l'emmène bien au-delà des frontières du faisable et de l'imaginable. À bien des égards, le travail de

Gatore repousse les frontières de l'expression écrite du trauma collectif et c'est par devoir de mémoire pour ceux qui ont souffert du génocide que Gatore se devait d'aller jusqu'au bout de son projet. Comme le dit si bien Mwatha Musanji Ngalasso, « si le génocide constitue le "Mal absolu", l'écriture est une thérapie qui rétablit l'homme dans son humanité » (p. 182).

Bibliographie

- APPLEGATE, Elizabeth. (2012), « Reimagining the Swallow and the Toad: Narrating Identity and Reconciliation in Postgenocide Rwanda », *Research in African Literatures*, vol. 43, n° 1, p. 70-88.
- BISANSWA, Justin. (2009), *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion.
- COLLEVILLE, Nathalie. (2010), « Rencontre avec Gilbert Gatore », *Centre régional des Lettres de Basse-Normandie*, rencontre le mardi 8 juin à l'Espace Senghor à Verson animée par Bernard Magnier, <<http://www.crlbn.fr/2010/05/27/rencontre-avec-gilbert-gatore/>>.
- COQUIO, Catherine. (2010), « Poétiser l'enfant tueur », dans Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes (dir.), « *J'ai tué* ». *Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, p. 231-265.
- FERENCZI, Sandor. (2006 [1932]), « Penser le corps, c'est comme l'hystérie », dans *Le Traumatisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 61-68.
- . (2006 [1930]), « De la construction analytique des mécanismes psychiques », dans *Le Traumatisme*, p. 53-55.

- FREUD, Sigmund. (1968 [1920]), « Au-delà du principe de plaisir », traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p. 7-82, <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essai_s_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html>.
- . (1968 [1915]), « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p. 235-267, <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_4_considerations/considerations.html>.
- GATORE, Gilbert. (2008), *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, coll. « 10-18 ».
- . (2011), « Rencontre avec Gilbert Gatore, auteur du roman *Le Passé devant soi* », Institut français de Rome, vidéo, 54'02, <http://www.dailymotion.com/video/xhz1r5_rencontre-avec-gilbert-gatore-auteur-du-roman-le-passe-devant-soi_creation>.
- . (2012). *The Past Ahead*, traduit par Marjolijn de Jager, Bloomington, University Press, coll. « Global African Voices ».
- GENETTE, Gérard. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GODARD, Marie-Odile. (2003), *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, Ramonville Saint-Agen, Érès.
- HITCHCOTT, Nicki. (2013), « Between Remembering and Forgetting: (In)Visible Rwanda in Gilbert Gatore's *Le Passé devant soi* », *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 2, p. 76-90.

- ISER, Wolfgang. (1985), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduction de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga.
- MUJAWAYO, Esther et Souâd BELHADDAD. (2006), *La Fleur de Stéphanie*, Paris, Flammarion.
- MUKASONGA, Scholastique. (2012), *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- . (2010), *L'Iguifou. Nouvelles rwandaises*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- . (2008), *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2006), *Inyenzi ou les Cafards*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- NGALASSO-MWATHA, Musanji. (2008), « Le trauma dans la littérature africaine », dans Peter Kuon (dir.), *Trauma et texte*, New York, Peter Lang, p. 161-183.
- PERRIER, Jean-Claude. (2008), « Gilbert Gatore, de l'enfer du Rwanda à HEC », *Le Figaro*, <<http://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/04/03005-20080704ARTFIG00309-gilbert-gatorede-l-enfer-du-rwanda-a-hec.php>>.
- SEHENE, Benjamin. (2205), *Le Feu de la soutane*, Paris, L'Esprit frappeur.
- SEMUNJANGA, Josias. (2008), *Le Génocide, sujet de Fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene.

Résumé

Cet article se propose d'examiner le dispositif fictionnel du livre du Rwandais Gilbert Gatore intitulé *Le Passé devant soi* (2008), qui s'inscrit dans un projet de réflexion sur le génocide des Tutsi en 1994 en s'écartant délibérément du réalisme ordinaire que l'on retrouve dans la plupart des textes publiés sur ce sujet poignant. En effet, Gatore offre une fable dans laquelle le destin de Niko le paria reflète étrangement celui de la belle Isaro, deux victimes, l'une entraînée par la folie meurtrière du mal, l'autre dépossédée de son identité. C'est à travers ces deux personnages solitaires qui résistent autant qu'ils le peuvent à la peur d'affronter une vérité qui dérange que Gatore tente de répondre à la question introduite en épigraphe à son ouvrage : « Que vaut-il mieux faire lorsque, sans aucun doute, il est trop tard ? »

Abstract

This article details and examines the work of the intertwined narrative structure of Gilbert Gatore's book, *Le Passé devant soi* (2008), a fictional novel which laid the evidentiary basis for the reader to reflect on the Tutsi Genocide of 1994 in a manner that distinguishes it from traditional testimonies and classical autobiographical texts. Gatore presents a fable in which the destiny of Niko, a mute social outcast, reflects strangely on the fate of the beautiful Isaro, two victims: one who unwillingly becomes manipulated by the chaotic tidal waves of evil, the other stricken from her own identity. It is through these two protagonists, who resist as much as they can to the horror of confronting the truth that troubles them, that Gatore attempts to answer his self-induced rhetorical question in an epigraph to his text: "What better is there to be done when there's no doubt whatsoever that it's too late?"

De la peur à la résistance : l'écriture du « moi » chez Hervé Guibert

Coleen Even
Université de Waterloo

La peur et la résistance marquent les récits de soi, surtout ceux qui se développent dans un contexte qui se rapporte à la maladie, à la mort et à d'autres épreuves qui poussent à remettre la vie en question. Depuis les années 1980, la littérature a vu se multiplier des œuvres où la maladie est un hôte de marque, surtout avec la prolifération du sida, dont les voix les plus retentissantes sont sans doute celles d'Hélène Laygues (*Martin*, 1985), de Dominique Fernandez (*La Gloire du paria*, 1987), de Guy Hocquenghem (*Ève*, 1987) et d'Hervé Guibert, dont l'œuvre est la plus emblématique de l'écriture du sida. Si Guibert a su parler du sida, ce n'était pas tant pour

signifier sa condamnation à mort, mais plutôt pour mieux apprivoiser sa peur et sa souffrance, pour résister au tabou qui renvoyait la maladie dans l'innommable, et le malade, dans l'inapprochable. Par cette transfusion et cette contamination du texte par le sida, le texte littéraire devient l'expression non de l'angoisse devant la mort, mais de la revendication du droit à la vie et à l'amour du malade affecté par ce mal.

Guibert — écrivain, photographe, critique, réalisateur — commence à publier des romans à partir de 1977 (*Mort Propagande*) et ne s'arrête qu'avec son suicide en 1991. D'autres ouvrages, publiés à titre posthume, tels que *Le Mausolée des amants* (2001), le journal intime d'Hervé Guibert, reprennent les années de sa vie de 1976 à 1991. Connue grâce au scénario de *L'Homme blessé* (1983), qui reçut un César, et aux romans *Les Chiens* (1982) et *Des Aveugles* (1985), Hervé Guibert est devenu « populaire » et « médiatique » lors de la parution d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en 1990, où il avoue sa séropositivité. À partir de 1984, il publie des textes autofictionnels intégrant des références à Thomas Bernhard, à Fritz Zorn (*Angst*) et à Peter Handke — entres autres —, frappés eux aussi par la maladie, ainsi que des ouvrages témoignant de l'avancée de sa maladie à travers des photographies et un film-documentaire autobiographique, *La Pudeur ou l'impudeur* (1992).

Le projet d'écriture et les œuvres d'Hervé Guibert, qui reposent sur le dévoilement de soi¹ et la maladie, prennent plusieurs formes qui vont des œuvres littéraires aux œuvres cinématographiques en passant par des entretiens. Cet article

¹ Genon (2005) s'est penché en détail sur la question de la réappropriation de l'identité et du dévoilement de soi dans *La Pudeur ou l'impudeur*.

analysera les œuvres réalisées entre 1984 et 1991. Deux raisons se situent à l'origine du choix du corpus et de sa délimitation temporelle : la nécessité de voir les figures de la maladie à travers les différents médiums et l'analyse de l'évolution du discours à partir de la première « vraie » conscience littéraire de la maladie.

Compte tenu de l'importance du médium, de la présence de l'intratextualité, de l'intertextualité et de l'intermédialité, aborder le rôle du médium par rapport à l'« écriture » du « je » permet de s'interroger précisément sur la relation et l'impact que le médium a sur cette écriture. Quelle fonction l'écriture du « je » prend-elle à travers différents médiums ? La peur, de l'aveu comme de la souffrance, indique une écriture tourmentée, transmise au moyen de différentes références intertextuelles et intermédiatiques. L'écriture résistante, en évolution par rapport à la fois à des éléments internes (maladies) et à des éléments externes (médias, médiums), finira par révéler un des aspects les plus importants relevés à travers l'étude des médiums : l'acceptation et la « guérison ».

Le développement de cette analyse nécessitait un arrêt fondamental sur les théories des médias et leurs liens avec la littérature. Dans *Media borders, multimodality and intermediality*, Lars Elleström indique la définition à apporter entre autres aux notions telles que l'intermédialité² et la multimodalité³. Il présente quatre modalités⁴ : la modalité du

² Avant de passer à l'intermédialité, rappelons que la médialité, en littérature, correspond à l'inscription dans le texte d'éléments d'autres médias (procédé permettant la distribution, la diffusion ou bien encore la communication de messages), tels que leurs effets.

³ La modalité concerne la forme avec laquelle une idée, une action, un fait, un objet ou autre apparaît.

matériau, celle de la perception, celle de l'espace-temps et enfin la modalité sémiotique (E2010, p. 4). Selon lui, l'étude de la médialité d'un point de vue herméneutique, de façon à se concentrer sur les aspects liés à la perception, à la conception et à l'interprétation du média telle une interface matérielle située dans un contexte social, historique, communicatif et esthétique⁵, est fondamentale. Elle permet de mettre en relief les éléments associés au médium qui influencent l'interprétation ainsi que la compréhension d'une œuvre, qu'elle soit écrite ou bien filmée.

Dans *Understanding Media: the extensions of man* (1964), McLuhan souligne que ce sont les interactions entre différents médiums qui permettent de créer du sens (p. 32). Selon lui, l'effet d'un médium est aussi intense à cause de son contenu. Celui-ci ne repose pas toujours sur des mots, et la possibilité de décrire une situation détaillée se trouve magnifiée par certains médiums, comme celui de la vidéo. Les mots, selon MacLuhan (p. 252), limitent de façon générale l'écriture tandis que les images et les mises en scènes permettent de créer un paysage enrichi.

Il est, dès lors, évident que le médium joue un rôle au sein des œuvres artistiques. Michel Fournier (2000) met en place un diagnostic concernant la littérature de la maladie et aborde le sida : de façon symptomatique, il y a « une véritable pulsion à

⁴ Dans un premier temps, l'auteur est plus général et parle de ces modalités par rapport à tout système de signes auquel pourrait être appliqué ce type d'analyse.

⁵ Voir Elleström : « Instead, I want to treat mediality from a hermeneutical point of view. I bracket much of the conditions of media production and focus on perception, conception and interpretation of media as material interfaces situated in social, historical, communicative and aesthetic circumstances. » (2010, p. 13)

citer, à nommer d'autres œuvres qui proviennent de différents médias » (p. 76). Un corpus portant sur le sida se trouvera donc fréquemment habité et défini par des productions de types différents. C'est ce qui conduit Fournier à voir dans l'intermédialité un élément de définition du corpus du sida : « le corpus du sida semble en appeler de l'intermédialité dans sa définition même puisqu'il se définit souvent davantage en fonction des productions d'autres médias (des reportages de la presse écrite à ceux de la télévision) qu'en relation avec les autres genres littéraires » (p. 76). Fournier accorde au témoignage une fonction rhétorique, qu'il explique ainsi : « le témoignage se présente comme un discours d'usage et vise dans la plupart des cas une finalité : *présenter ou dénoncer une situation en vue de sa transformation* » (p. 4 ; je souligne).

À partir d'une approche psychanalytique, Anne Brun (2013) se penche sur les textes d'Hervé Guibert afin d'établir les modifications qu'engendre le sida sur la création et sur les fonctions de l'écriture par rapport à la maladie. Ses principaux arguments indiquent, comme d'autres auteurs ont pu le montrer⁶, que l'écriture imprégnée par la souffrance en devient son enveloppe (2013, p. 100). Elle permet également de se réapproprier l'image du corps (p. 100), de lutter contre la déshumanisation engendrée par l'aspect médical de son expérience (p. 102) et de survivre (p. 103). Ses travaux

⁶ Entre autres, Jean-Pierre Boulé (1999), qui a réalisé une étude approfondie et chronologique du genre autofictionnel, présente plusieurs concepts par rapport à la définition de l'écriture guibertienne, qu'il qualifie d'« existential thanatography » (p. 3) ; Arnaud Genon, qui étudie l'autofiction et la crise identitaire, affirme que le film est un moyen pour l'auteur de se réapproprier son identité ; analysant l'intratextualité au sein de l'œuvre, il explique le fonctionnement des correspondances et des photographies agissant comme « les miroirs des textes » (2007, p. 39).

reposent sur une analyse textuelle qu'il faudrait compléter par celle du médium pour rendre compte des comportements engendrés par le virus VIH/SIDA.

Sans entrer dans le détail au sujet des médias de masse et de leur relation à la construction du savoir, de la perception et des comportements face au virus, mentionnons l'importance, dans le domaine de la recherche, du rôle accordé aux médias par rapport à la perception et au partage de l'information dans le cadre de l'utilisation de ces derniers pour des campagnes de prévention et d'éducation⁷. Un des points pertinents concerne la modification du comportement psychosocial dont traite *Preventing HIV/AIDS in young people, a systematic review of the evidence from developing countries* (2006), surtout dans le chapitre sur les méthodes de prévention et d'éducation. Ces études se penchent sur l'impact des campagnes de prévention et d'éducation afin de prévenir la transmission du virus, mais la relation entre les comportements et la perception autorise à établir un parallèle entre les deux pour mieux comprendre comment les médias peuvent influencer les comportements, en particulier dans le cadre du travail sur les œuvres d'Hervé Guibert⁸ et en fonction de différentes personnes (auteur, lecteur, journaliste).

De nombreux travaux portant sur le corpus littéraire de Guibert ont mis en relation le médium et le contenu. L'aspect

⁷ Bekalu et Eggermont (2013) présentent le rapport entre l'information diffusée dans les médias, la perception et les comportements dès lors engendrés afin de mieux comprendre et déterminer comment utiliser les médias de masse dans la prévention et l'éducation de la population.

⁸La perception, analysée au sein de ces disciplines, sert à développer l'argument concernant l'impact du médium dans la littérature et, en particulier, dans ce corpus puisque le médium repose sur une modalité liée à l'aspect sensoriel de la perception.

médial du corpus y est fréquemment étudié, singulièrement par rapport à l'autofiction et en fonction du médium utilisé. Plusieurs études se focalisent sur ce que dévoile un médium en particulier. La relation du texte à l'image aborde fréquemment les concepts d'Éros et de Thanatos (Buisine, 1995 ; Poinat, 2005), le suicide (Chambers, 1997), mais aussi l'esthétique du sida (Sarkonak, 2000). Chez Buisine, la photographie est vue comme annihilée par l'écriture (p. 32) alors que chez Poinat, elle représente la trace de l'univers guibertien en deux phases : d'abord, celle de l'univers de Thanatos (en particulier par rapport au corps et à la vieillesse) ; ensuite, celle de l'univers d'Éros et du témoignage d'amour (p. 21). L'étude de Chambers sur l'expérience du suicide dans *La Pudeur ou l'impudeur* met en relief quelques volets clefs du médium : tout d'abord l'idée d'espace-temps, puis le concept d'inscription sociale de cette expérience et, enfin, l'idée d'effet rhétorique et de son impact sur la perception⁹.

À la lumière de ces théories et à la suite de l'analyse des références intermédiatiques liées à la maladie¹⁰ ainsi que de l'usage du médium dans le corpus présenté précédemment, cet article se propose de mettre en relief comment le médium influence l'écriture du « je » en passant de l'aveu de la peur et de la souffrance à la résistance ainsi qu'à l'acceptation et à la guérison.

⁹ L'effet rhétorique étant ici plus important que la représentation.

¹⁰ 118 mentions, réparties ainsi : 10 concernent les peintures et les photographies, 18 la littérature, 31 les films et la musique et, enfin, 59 les autres récits.

Peur : aveu et souffrance, un « je » tourmenté

Il est bien des raisons qui poussent un individu à succomber au sentiment de peur à la réception d'un diagnostic fatal. Celle qui a retenu notre attention, c'est celle de Guibert lorsqu'il avoue, dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « J'ai eu le sida pendant trois mois. » (p. 10). Aveu véritable ou pseudo aveu, à cause du temps utilisé : Guibert se sert de sa plume pour laisser couler ce sang d'écrivain contaminé. À la lecture des œuvres, ce lien entre médium et maladie se développe sous des formes variées. Symptôme ou vaccin, la maladie du sida et « l'écriture » sous ses multiples formes sont ici à voir en parallèle.

Dans son témoignage, Guibert parle de diverses expériences. Après avoir avoué sa séropositivité, il rentre parfois plus en détail dans la description de la maladie et de son impact : c'est le cas dans son journal d'hospitalisation, *Cytomégalo*virus, dans lequel il consigne son expérience au jour le jour. Il y indique, à propos de son écriture : « Écrire dans le noir ? Écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort. » (p. 93). Le récit devient un autométatexte dans lequel le commentaire que l'auteur développe à propos de son travail en tant qu'écrivain et malade se voit infiltré par la maladie. Ce journal d'hospitalisation devient le médium non-corporel qui permet à Guibert d'échapper à la peur de la mort. La possible perte de la vue, pour lui, déclenche l'écriture de ce journal, journal qui est un moyen de voir s'il arrive toujours, dans un premier temps, à écrire et, dans un second temps, à lire. D'ailleurs, l'écriture semble plus simple que la lecture : « J'ai quand même du mal à lire même un article de journal. Moins difficile d'écrire. » (1992, p. 27). Cette fois, l'auteur essaie

probablement de se rassurer de pouvoir toujours écrire, comme si le livre, emblème et signe matériel, lui offrait cette preuve physique. L'interrogation qui ressort de ce texte se rapproche de celle que d'autres ont pu avoir — ce livre est-il bénéfique ou maléfique ? —, son désir étant de se trouver dans la première catégorie. Étant donné le statut de « journal » de ce livre, l'écriture permet vraisemblablement à l'auteur de se rassurer, de lutter contre une peur interne qui, une fois extériorisée, semble domestiquée. En outre, la modalité du matériau introduit la distanciation parfois nécessaire pour faire face à certaines peurs. Le livre en tant que médium devient un réceptacle au sein duquel l'auteur peut confiner ses doutes et ses peurs. Cependant, si le livre, en tant que médium, autorise l'auteur à extérioriser une peur ou à lutter contre cette dernière, il faut aussi envisager comment d'autres types de références intermédiaires permettent à Guibert d'exprimer sa souffrance.

Un exemple de ce type de procédé concerne la réaction de Guibert lors de sa visite à l'hôpital, où il rencontre régulièrement Muzil, qui n'est autre que Michel Foucault, et qu'il partage avec ses lecteurs. Sa description, dès lors très imagée, devient très marquante puisque la visualisation de la scène qu'il propose est réitérée à travers la référence qu'il fait à l'œuvre de Munch, qui n'est autre que le *Cri* : « je compris [...] que Muzil allait mourir [...] et cette certitude me défigura dans le regard des passants qui me croisaient, ma face bouillie s'écoulait dans mes pleurs et volait en morceaux dans mes cris, j'étais fou de douleur, *j'étais le Cri de Munch* » (1990, p. 108-109 ; je souligne). En s'imaginant la peinture, il renvoie à la représentation et à l'idée de douleur, de souffrance mais aussi d'effroi. Le lexique transmet cette idée, en particulier grâce aux

termes « face bouillie », « pleurs », « cris », « fou de douleur », et la référence intermédiatique de la peinture complète le caractère visuel de sa douleur. La modalité sensorielle amplifie la description offerte par Guibert. Le choix de ce référent visuel lui permet de représenter sa propre expérience de la douleur. Par ailleurs, ce visuel, engendré par l'intermédialité et son contenu, amène le lecteur à partager le ressenti de Guibert, faisant ainsi de l'expérience de Guibert une expérience à caractère universel, dans le sens où la peinture, faisant partie du domaine public, est accessible.

Cette idée de partage et d'universalité touche l'auteur de diverses manières. Certes, son œuvre a un impact sur le public, mais le public et les personnes de son entourage l'affectent en retour. Guibert constate, face à sa femme de ménage qui lui rend son tablier à cause de la maladie et de l'opinion que les gens ont à propos du sida : « quand elle lut dans la *Vie catholique* l'article par lequel *elle apprit que j'avais le sida*, [elle] me rendit bel et bien [...] son tablier, me disant après avoir refusé de laver les verres où j'avais bu : "C'est pas pour moi que ça me gêne, c'est pour mon mari." » (1991, p. 66 ; je souligne) Remarquons seulement comment le comportement de cette personne a été influencé par une source extérieure, *La Vie catholique*. Les médias et les différents médiums montrent l'impact de l'opinion publique sur la vie de l'auteur et sur son témoignage¹¹. La connaissance du virus, à l'époque infime, se reflète dans le comportement de certaines personnes. La maladie, médiatisée, affecte leur perception. Cependant, le

¹¹ La recherche sur l'impact des médias et le comportement met en relief la dépendance entre la perception, les informations fournies par les médias et l'attitude qui en résulte.

manque de certitude à son propos entraîne une certaine méfiance et influence les réactions.

Se pose donc la question de la peur de Guibert d'être rejeté par la communauté qui l'entoure ainsi que par celle pour laquelle il écrit. Dans le même ouvrage, il explique que, quand un précédent livre « a été accepté par la communauté des malades et de leurs soignants, [...] [il] en a été très soulagé parce qu'[il] craignait beaucoup qu'ils ne le rejettent » (1991, p. 171). Ce « je » témoigne en fait d'un mal-être, d'une méfiance sociale et malade. Méfiance, peur et dégoût que Guibert ressent lui aussi envers Muzil lorsqu'il va à l'hôpital pour lui rendre visite :

Dès ma première visite à l'hôpital, *je l'avais notifié dans mon journal*, point par point, geste après geste et sans omettre le moindre mot de la conversation raréfiée, triée *atrocement* par la situation. Cette activité journalière *me soulageait* et *me dégoûtait*, je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits riens *dégradants*, dans *mon journal*, qui était peut-être destiné, c'était ça *le plus abominable*, à lui survivre, à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacer [...]. (1991, p. 103 ; je souligne)

Cette peur et ce dégoût, il en répète la description à travers de nombreux médiums. Ainsi, cette répétition de l'aveu et la description qu'il fait de la maladie, dans son journal intime et dans ses ouvrages, ont tendance à affirmer la souffrance de l'auteur. C'est aussi un point charnière. Lorsqu'il se répète au sein de ses travaux et entretiens comme lors de l'émission *Apostrophes*, il indique qu'il tente d'oublier :

Très vite *je me suis mis à écrire*, bon c'était des *choses intolérables* [...]. J'allais le voir à l'hôpital et je me suis mis très vite à écrire. Je l'ai fait en fait pour *oublier* ces choses parce que

quand *j'écris* une fois que *c'est écrit c'est oublié*, donc ça me permettait d'*oublier* instantanément les choses au fur et à mesure. (1990b, 36'27 ; je souligne)

Dans son journal intime, *Le Mausolée des amants*, Guibert ne propose qu'une description brève et concise de l'événement qu'il doit, par la suite, oublier. Il écrit, une fois qu'il se dirige vers Michel Foucault pour embrasser sa main : « Puis je me penche pour la baiser, et j'avale ma salive. Quand je rentre chez moi, je me savonne. » (p. 332), comme s'il devait effacer toute trace, éviter toute contamination. Contrairement à ce que le lecteur pourrait s'imaginer, c'est au sein de son autofiction qu'il se livre puisque, dans le récit *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il explique clairement ce qu'il ressent par rapport à cet acte. Chaque médium permet donc à Guibert d'aborder et de transmettre sa souffrance de façon différente. Le journal est un dépositaire, un réceptacle matériel mettant à distance une peur immatérielle ; l'autofiction devient le sein de la réflexion et l'interview correspond en quelque sorte au jugement intrinsèque, à la dernière étape de la réflexion et du passage par le journal et l'autofiction que l'auteur a effectué. L'interaction de l'auteur avec le médium littéraire et télévisuel l'amène, non à l'oubli comme il le dit, mais au témoignage. Ce dernier engage alors l'auteur dans un autre type d'écriture, où le « je » devient synonyme de résistance et d'évolution. Serait-ce de nouveau grâce au médium ?

Résistance et évolution du « je »

L'idée de résistance face à une maladie incurable semble dérisoire. Face à ce destin encore plus mortel que celui de tout

être humain, Guibert se trouve à partager son expérience en tant que malade, délivrant un récit en réponse à la société ainsi qu'un corpus intermédial où les témoignages et expériences de divers artistes se mélangent sous la plume ou la caméra de l'auteur. À plusieurs reprises, il mentionne des auteurs tels que Thomas Bernhard (touché par des infections pulmonaires) ou encore Fritz Zorn (écrivain suisse touché par le cancer), indiquant comment leurs écritures et la sienne se retrouvent en fait contaminées par la maladie. Il met ainsi en parallèle l'écriture et la maladie, montrant, à propos de Fritz Zorn, que « le mouvement de l'écriture suit de près le mouvement qui ronge son corps, la métastase » (2001, p.157). L'écriture se métamorphose en maladie :

Souvent, dans des livres que j'ai faits, *il y a un écrivain derrière [...] là mon travail était devenu le sida et le sida me travaillait* et je me suis laissé travailler par moment par cette colonisation. Comme ça, c'était comme *un phagocytage de ma propre écriture* avec aussi *des moments où je m'en défendais*. (1990b, 45'26" ; je souligne)

L'écriture du « je » et son évolution dépendent de plusieurs éléments : l'expérience de la maladie, que certains écrivains décrivent et qui modifient leur écriture et la maladie même. L'écriture est victime des symptômes de la maladie et de l'expérience. Guibert absorbe ce que d'autres auteurs disent et il le consigne dans ses ouvrages. Ce sont donc plusieurs entités qui influencent son témoignage. D'un côté, des textes, et de l'autre, la maladie.

En mentionnant l'intermédialité, indiquons que l'écriture du « je » réagit en fonction de facteurs internes (le virus) et externes (les médias, les médiums). Le rejet, identifié précédemment, fait partie d'un de ces aspects. Le témoignage

de l'auteur se trouve modifié par ces éléments externes tels que les médias. Les lecteurs, quant à eux, sont aussi sous l'emprise d'une certaine influence. Plus précisément, lorsque ces lecteurs, ou plutôt, ce lecteur se voit être le sujet. Voici ce que Guibert précise en réaction à des articles de la presse écrite française :

À moi aussi il m'arrivait d'oublier complètement que j'étais malade, [...] alors que je n'oubliais pas que des journaux, à la suite d'*Apostrophes*, avaient parlé de moi comme d'un mourant, un journaliste du *Canard Enchaîné* avait écrit à mon sujet « *ce mourant* ». *On me disait mourant* quand je me sentais bien, et *quand je me sentais à l'article de la mort* : « Vous ne trouvez pas que vous exagérez un tout petit peu. » (1991, p. 36-37 ; je souligne)

L'écriture du « je » est dynamisée, enclenchée, réactive, engagée à la suite de cet article puisque en écrivant, Guibert répare son identité. Parfois, il oublie la maladie, mais la médiatisation a un impact négatif, car elle fixe son identité dans une catégorie, celle du mourant. En écrivant, il met donc fin à une idée fausse de la réalité et répare ce dommage qui lui est fait. La presse modifie la perception de l'identité propre de l'auteur, déclenchant ainsi une chaîne de réactions telle que l'écriture ou le témoignage télévisuel.

C'est aussi pour Guibert un refuge nécessaire pour supporter le quotidien. L'interaction avec le médium utilisé par la presse et ceux de différents auteurs lui permet de surmonter la vie au jour le jour : « j'entreprends un nouveau livre pour avoir un nouveau *compagnon*, un *interlocuteur*, quelqu'un avec qui manger et dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le *seul ami* présentement tenable » (1990, p. 12 ; je souligne). Il y a dans cette personnalisation du médium une volonté de l'utiliser pour résister à la maladie. Bien que la maladie évolue, bien que

les médias le placent dans la catégorie du mourant, Guibert se sert de sa plume pour réaffirmer son identité, sa place en tant qu'écrivain et le combat que les mots lui permettent d'accomplir. Cela transparaît par le commentaire même de l'auteur qui indique que les mots sont en eux-mêmes une « victoire [...] sur le sida » (1991, p. 124). D'une part, ces mots sont victorieux et combattent l'opinion générale, mais ils établissent une autre réalité, à différents niveaux, celle où il est possible pour Guibert d'accepter la maladie et de comprendre certaines décisions, plus précisément le suicide à travers son simulacre.

Acceptation et « guérison » : médiums et réflexion

Si la maladie est présente dans les ouvrages et récits d'Hervé Guibert ainsi que dans le film *La Pudeur ou l'impudeur*, comme le sida est une maladie incurable, le thème de la mort y est omniprésent. Guibert n'hésite pas à en parler, à poser des questions taboues, et il écrit à propos du suicide, qu'il envisage. Intervient dans un premier temps la réflexion que certains auteurs suscitent, comme Peter Handke, pour qui seule la douleur est pertinente. Guibert indique qu'« [i]l faudra choisir : entre le suicide et le livre. Handke disait que l'agonie est la seule épopée possible. » (2001, p. 474) Dans ce cas, la référence à un autre texte fournit tout un registre portant sur le choix, celui que Guibert doit accomplir par rapport à l'écriture et au suicide. Cette référence approfondit la réflexion personnelle de l'auteur puisqu'elle élargit son horizon et modifie sa perception. Il se fonde sur ce que ses prédécesseurs ont pu indiquer, puis sur sa

propre expérience. Dans un second temps, grâce à la mise en scène qu'il opère de son suicide dans *La Pudeur ou l'impudeur*, le médium combine le je[u] fictif et le je[u] réel. Guibert, devenant ainsi une tierce-personne, spectateur de son « propre suicide », peut, grâce à une catharsis « médiatique », saisir ce que son suicide implique. Ce ne sont plus uniquement des mots : la vidéo agit telle une inscription de l'action dans la réalité, affectant les modalités de la perception et de l'espace-temps. En jouant sur certaines modalités, l'auteur, à partir d'angles multiples, arrive grâce au médium à certains degrés de représentation de sa maladie.

Cela commence, en particulier, lorsqu'il se sert de sa caméra lors d'une opération chirurgicale, qu'il regarde par la suite :

Je me suis projeté pour la première fois, dans la lancée, juste après l'opération que j'avais filmée, cette bande où l'on m'ouvre la gorge au bistouri, où l'on coupe à l'intérieur et où l'on recoud sans anesthésie générale, sous adrénaline. J'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait, des choses que je n'avais pas saisies ou comprises sur le moment [...]. (Guibert, 2001, p. 544-545 ; je souligne)

Le médium et le témoignage écrit permettent à Guibert d'atteindre une certaine compréhension de la maladie et de son sort fatal. Pour saisir la réalité de ce que la maladie implique, la représentation par vidéo est cruciale. Elle agit tel un miroir dont la réflexion et la distance (spatio-temporelle) qu'elle crée apportent à l'auteur un détachement par rapport à la pure réalité qui lui permet d'en concevoir une autre. Ce point est encore plus flagrant quand l'auteur prend la décision de se suicider et d'accepter ce choix. Cette acceptation ne passe pas uniquement par le choix seul. Guibert cherche à comprendre ce

dernier. Son témoignage se fait à travers différentes œuvres, qui utilisent divers supports et qui lui permettent d'appréhender une réalité quelque peu fictive, une hyperréalité inversée¹², au sens où l'opération ne devient signifiante que grâce au signe qu'elle laisse sur la bande et à la réaction qu'elle entraîne chez l'auteur. L'opération d'Hervé Guibert ne semble pas l'affecter autant que lorsqu'il se voit lui-même sur cette bande. La séquence de *La Pudeur ou l'impudeur* où Guibert répète sa mise à mort met en jeu cette idée de réalité fictive : le spectateur, tout comme l'auteur, qui découvre les scènes à mesure que la bande se déroule, pourrait croire à une tentative réelle ou pseudo-réelle. En jouant avec l'espace-temps, Guibert crée un simulacre, celui de son suicide. Conformément à ce que McLuhan énonce à propos du médium et du contenu (1964, p. 32), il est évident que le contenu, le simulacre, offre à l'auteur, au spectateur et au lecteur l'opportunité de saisir la portée du choix de Guibert, de saisir le destin d'un homme. La scène qui suit ce simulacre montre Guibert affalé dans un fauteuil, quelque peu sous le choc de ce qui vient de se passer. Le montage de Maureen Mazurek renforce le simulacre, car dans une certaine mesure, il est possible de croire que l'auteur est « en train de mourir », à la suite de la prise de digitaline.

Guibert a dû prendre une décision à la fois essentielle (au sens de déterminante pour sa vie) et existentielle (au sens d'humain et de mortel). Il utilise toutes les ressources possibles pour prendre une décision documentée. La scène du suicide, filmée et retranscrite dans son œuvre, représente une hyperréalité où, finalement, la simulation entraîne la

¹² Hyperréalité au sens de Baudrillard (1981) ; c'est une réalité qui n'est ni vraie ni fausse, mais qui permet de perpétuer une certaine fiction du réel (exemple de Disneyland, p. 25-26).

compréhension du choix, de la réalité. Voici comment il décrit la scène dans son journal intime :

Avant-hier (le temps de s'en remettre) *j'ai mimé* mon suicide devant la *caméra* [...]. Je filmais le *simulacre* de mon suicide, inventant sur le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres [...]. Je crois que *filmer a changé* mon rapport à l'idée du suicide, et que le *film* a opéré la *transformation*, peut-être comme une *catharsis*. (2001 p. 532 ; je souligne)

À travers deux médiums (la vidéo et le journal intime), Guibert qui, à cause du sida, a pris la décision de se suicider, arrive à se représenter sa propre mort, transcendant ainsi la réalité. Il arrive à représenter ce qui n'a pas existé, manipulation suprême de la modalité spatio-temporelle, opérée grâce au médium de la vidéo. S'en suit dès lors une prise de conscience bien plus profonde. Le médium, dans ce contexte, a la capacité de faire vivre une situation « irréalisable » dans la réalité, sans entraîner la mort. Le contenu, en tant qu'action, est dénué de sens matériel, mais le contenu au sens herméneutique apporte une tout autre dimension à la réalité de l'auteur.

La maladie vit en Guibert, tout autant qu'elle vit dans son écriture et dans son œuvre. Dans son journal, il cite le poète américain Walt Whitman, qui s'adresse à ses lecteurs. Reprenant les mots de Whitman, il indique que son œuvre tout comme sa mort le feront vivre :

« Camarade ceci n'est pas un livre :

Celui qui touche ce livre touche un homme,

(Fait-il nuit ? Sommes-nous bien seuls ici tous les deux ?)

C'est moi que vous tenez et qui vous tiens,

D'entre les pages je jaillis dans vos bras — la mort me fait surgir. » (Guibert, 2001, p. 180)

L'issue du sida est la mort. Guibert l'écrit et l'illustre grâce à Whitman. Les livres et le film *La Pudeur ou l'impudeur* seront le prolongement de sa vie. Écrire représente alors bien plus qu'une activité artistique : l'écriture est vitale, dans le sens où, grâce à elle, Guibert est forcé de vivre (pour terminer son œuvre), forcé d'écrire pour son propre bien-être, forcé de se représenter, forcé de réagir, forcé de témoigner. En outre, à travers les médiums tels que le livre, la photographie ou le cinéma, Guibert prolonge son existence, transcendant l'espace-temps de la réalité et apportant une autre vérité : une vérité mortelle, celle du sida, mais une écriture immortelle.

*

La *vérité* a une *vertu*. Enfin, y'a aussi, euh, la vérité, si cruelle soit-elle. Je sais pas, il y a aussi des effets de *délicatesse* dans la, il y a quelque chose de... y'a une certaine délicatesse je trouvais et dans le baiser sur cette main et aussi *dans ma peur* et *dans le fait de l'avouer*. Quoi, je sais pas. (Guibert, 1990b, 38'21 ; je souligne)

Le médium joue un rôle fondamental chez Guibert. L'utilisation de l'écriture ainsi que de la peinture ou de la vidéo met en valeur les thèmes de la peur, de la résistance et de l'acceptation. En se servant de différents médiums, Guibert arrive à avouer sa maladie, à exprimer sa souffrance et à en partager les implications (le dégoût, la méfiance sociale, etc.). Le lecteur se voit confronté à un témoignage dont la portée est universelle, puisque le lecteur saisit ce que l'auteur tente de représenter : la douleur.

La représentation médiatique affecte l'écriture. D'un côté, elle pousse Guibert à réagir — la réaction de l'auteur face aux commentaires du *Canard Enchaîné* — ; de l'autre, elle l'invite à réparer une identité malmenée, perçue différemment en fonction des médias et des médiums. Il en va de même pour l'écriture, puisque les témoignages de divers auteurs que Guibert convoque ainsi que la réflexion à laquelle il s'adonne, indiquent comment la maladie s'insinue au sein même de la prose.

Le médium engendre aussi des réflexions existentielles profondes, dont l'impact sur la vie de l'auteur est considérable. Entre simulacre et hyperréalité, l'écriture du « je » et d'une mort en direct fictive bouleverse tous les cadres spatiotemporels pour révéler une seule vérité, celle de la mort qui s'en vient. Quand Guibert dit : « Je me serai acharné à réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture. » (Eribon, 1991, p. 87-89), il met bien l'accent sur l'un des points forts de son projet, puisque son écriture tend à repousser certaines limites. Entre autres, la distance entre réalité et fiction, défiée et étirée au sein des œuvres, s'avère à la limite du réel, mais l'acceptation et la compréhension engendrées par l'usage de divers médiums ne se limitent à aucun autre cadre que celui de l'existence perpétuelle d'Hervé Guibert.

Bibliographie

- ARTIERES, Philippe et Gilles CUGNON. (2003), « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse d'un des documentaires les plus bizarres », *Genesis*, n° 21, p. 49-71.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BEKALU, M. A. & S. Eggermont. (2013), « Media use and HIV/AIDS knowledge: a knowledge gap perspective », *Health Promotion International*, <<http://heapro.oxfordjournals.org/content/early/2013/05/02/heapro.dat030.full.pdf>>, p. 1-12.
- BOULÉ, Jean-Pierre. (1999), *Hervé Guibert: Voices of the Self*, Liverpool, Liverpool University Press.
- BRUN, Anne. (2013), « La mort à l'œuvre dans les écrits d'Hervé Guibert », *Psychothérapies*, vol. 33, n° 2, p. 97-104.
- BUISINE, Alain. (1995), « Le photographique plutôt que la photographie », dans Jean-Pierre Boulé (dir.), *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, p. 32-41.
- CHAMBERS, Ross. (1997), « The Suicide Experiment: Hervé Guibert's Aids Video *La Pudeur ou l'impudeur* », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n° 3, p. 72-82.
- ELLESTRÖM, Lars. (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan.
- ERIBON, Didier. (1991), « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 juillet, p. 87-89.

- FOURNIER, Michel. (2000), « Fonction rhétorique de la référence intermédiatique : sida, témoignage et intermédialité », *Protée*, vol. 28, n° 3, p. 75-84.
- GENON, Arnaud. (2007), *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan.
- (2005), « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller (dir.), *L'Intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- GRISHAKOVA, Marina et Marie-Laure RYAN. (2010), *Intermediality and Storytelling*, New York, Walter de Gruyter.
- GUIBERT, Hervé. (2009 [1992]), *La Pudeur ou l'impudeur*, TF1, Pascal Breugnot, BQHL, DVD.
- . (2001), *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris. Gallimard.
- . (1992), *Cytomégalovirus, journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil.
- . (1991a), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.
- . (1991b), « Émission spéciale consacrée à Hervé Guibert », *Ex-Libris*, TF1, n° 84, 7 mars.
- . (1990a), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- . (1990b), « Le sexe homicide », *Apostrophes*, Antenne 2, 16 mars.
- MCLUHAN, Marshall. (1964), *Understanding Media: the extensions of man*, New York, McGraw-Hill.

SARKONAK, Ralph. (2000). *Angelic echoes: Hervé Guibert and company*, Toronto, University of Toronto Press.

UNAIDS Inter-Agency Task Team on Young People. (2006), « Preventing HIV/AIDS in young people: A systematic review of the evidence from developing countries », dans David A. Ross, Bruce Dick and Jane Ferguson (dir.), *World Health Organization*, report series, TRS/938.

Résumé

La maladie incurable en littérature est devenue moins taboue au cours du XX^e siècle. Cependant, certaines maladies telles que le sida engendrent fréquemment un discours de peur, de résistance et d'acceptation de la part non seulement de l'auteur lui-même, mais aussi du public. En comparant l'écriture du « je » dans les récits intimes d'Hervé Guibert à ses ouvrages photographiques et vidéographiques, je tenterai de montrer comment le médium permet de faire transparaître ces trois discours et leur évolution.

Abstract

In the XXth century literature, the presence of mortal diseases is no longer a taboo. However, amongst these, AIDS triggered different types of discourses: fear, resistance, acceptance, from the author as well as the audience. In comparing the use of the subject « je » in Hervé Guibert's intimate writings — photographs, videos — I will demonstrate how the medium is a mean to develop these three types of discourses and their evolution.

L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar : résilience ou résistance?

Mariana Ionescu

Collège universitaire Huron

*Ru*¹, le premier livre de Kim Thúy, paraît en 2009, à Montréal, trente ans après la fuite de sa famille du Vietnam, tombé entièrement sous l'emprise du communisme. *Terre des affranchis*², roman de Liliana Lazar, voit le jour la même année, vingt ans après la chute du communisme en Roumanie, pays qu'elle a quitté en 1996 pour s'établir en France. Les deux romans obtiennent plusieurs prix prestigieux, dont le Prix du

¹ En exergue, l'auteure explique le titre de son roman : « En français, *ru* signifie "petit ruisseau" et, au figuré, "écoulement (de larmes, de sang, d'argent)" (*Le Robert historique*). En vietnamien, *ru* signifie "berceuse", "bercer". »

² Traduction du nom du village natal de l'auteure, Slobozia.

Gouverneur général 2010 (Thúy)³ et le Prix des cinq continents 2010 (Lazar)⁴.

Textes difficiles à classer dans un genre particulier, *Ru* et *Terre des affranchis* soulèvent de nombreuses questions relatives aux traumatismes individuels et collectifs, aux modalités de les représenter et de s'en délivrer. Qu'il s'agisse de la guerre et de l'exil (Kim Thúy), ou d'un régime totalitaire qui marginalise ou écrase ses opposants (Liliana Lazar), la question du sens des souffrances qui en découlent est incontournable, tout comme celle des actes qui s'imposent devant la menace de l'Histoire. Résilience ou résistance? Quelle représentation du passé et du réel? Peut-on se sauver par l'écriture? Ce sont les questions qui vont jalonner cette réflexion sur ces deux romans.

Ru, récit de soi alimenté par le vécu des autres

« Pour survivre, il faut...oui, il faut y être obligé. Cette vie-là, il faut que ce soit la dernière chance, la dernière des dernières. » Cette citation, tirée du roman *Délivrance* de James Dickey, placée en épigraphe à la première partie du roman de Liliana Lazar, pourrait également servir d'exergue au récit de Kim Thúy⁵. En effet, la narratrice de *Ru*, dont le nom ne coïncide pas

³ Avec la motivation suivante : « *Un récit autobiographique exemplaire. Aucune trace, jamais, de narcissisme ou d'apitoiement. Les grands moments de la déchirure vietnamienne y sont relatés par petites touches, à travers le quotidien d'une femme qui doit chercher ailleurs à se recomposer. Un parcours tragique qui sait se dévoiler dans une écriture fine et sensible, d'une parfaite retenue.* »

⁴ Le roman de Kim Thúy a aussi figuré parmi les dix ouvrages sélectionnés pour ce prix.

⁵ Lors de la publication de son troisième livre, *Mãn*, Kim Thúy explique la signification de chacun de ses récits : « *Ru*, c'était survivre. À toi, c'était vivre. *Mãn*, c'est aimer. » (dans Lapointe, 2013)

avec celui inscrit sur la couverture du livre, mais dont l'identité ne fait plus de doute, se considère bénie d'avoir survécu⁶, elle et sa famille, aux expériences de la guerre, de la fuite et de l'exil. Elle ouvre sa narration par le récit de sa mise au monde en pleine guerre, quand « les sons des mitraillettes » (2009, p. 11) se superposaient à ceux des pétards traditionnels du Têt. Nouvel an, nouvelle vie. Jetée dans un monde qu'elle n'a pas choisi, comme tout « être-pour-la mort » (Heidegger) qui ne maîtrise pas son origine, livrée à une temporalité inquiétante, la petite Nguyễn An Tĩnh assistera silencieusement au bouleversement de la vie de sa famille, suivi du départ forcé vers un espace éloigné mais rempli de promesses. Avant d'y arriver, tous affronteront la misère inimaginable d'un camp de réfugiés de Malaisie, se considérant pourtant chanceux d'avoir échappé à la noyade que tant d'autres *boat people* n'ont pu éviter.

Contrairement aux attentes du lecteur, la narratrice coupée brutalement de ses racines et de sa langue ne s'apitoie pas sur ses souffrances, ni sur celles des autres. N'ayant pas suffisamment connu l'horreur de la guerre, elle choisit d'en faire le récit à partir du vécu des autres, dont les histoires alternent avec des bribes de son histoire passée et présente. « Ce livre, ce n'est pas moi. C'est un livre de mots-clés. Je dis très peu sur moi et laisse beaucoup de place au lecteur pour imaginer le reste. C'est un livre pour parler de mes dieux, de mes héros, des personnes qui m'ont construite, en fait, ici et au Vietnam. C'est le livre de ceux que j'ai rencontrés », lit-on dans

⁶ « Je crois sincèrement qu'on se sent tous très bénis d'avoir survécu, mais même plus que ça, d'avoir eu cette expérience-là. Je crois que si on n'avait pas vécu cette expérience, on ne serait pas les personnes que nous sommes aujourd'hui. » (dans Dusaillant-Fernandes, 2012)

Le Nouvelliste du 24 mars 2012. Une précision similaire figure dans *La Presse* du 17 novembre 2009 : « Ce livre-là n'est pas mon histoire. Je prends l'excuse de raconter "à travers moi" l'histoire de tous ces gens que j'ai croisés. Malgré leurs souffrances, leur immense pauvreté, il y a dans leur histoire une beauté extrême. »

Une première conclusion s'impose : ce texte qui, de l'avis de son auteure, n'est pas entièrement autobiographique, est sans doute un récit mémoriel, mais les événements de sa vie, avoue-t-elle à différentes occasions, n'auraient pas suffi pour en faire un livre, d'autant plus qu'au moment de la guerre et de la fuite du Vietnam, elle était trop jeune pour en comprendre le danger. Il n'est donc pas surprenant que trente ans plus tard, bien enracinée dans son pays d'adoption, Kim Thúy constate que son récit de vie est indissociable des récits des autres, connus ou inconnus. Elle est surtout fascinée par les histoires des femmes « qui ont porté le Vietnam sur leur dos pendant que leurs maris et leurs fils portaient les armes sur les leurs » (2009, p. 47). Que ce soit l'histoire d'une « mère vietnamienne qui a assisté à l'exécution de son fils » (p. 135) ou celles des nombreuses mères qui ont préféré que leurs enfants affrontent le danger de la noyade plutôt que celui du communisme, la narratrice de *Ru* se fait un devoir de faire entendre « l'histoire inaudible du Vietnam » (p. 48), celle qui « ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école » (p. 46).

Son récit rend donc hommage à tous ceux que la grande Histoire a empêchés de dire leurs histoires. C'est un « geste de restitution » s'adressant, comme le remarque Dominique Viart, non seulement à ceux à qui on rend leur propre histoire, mais aussi « à ceux dont ce n'est pas l'Histoire » (2005, p. 217). Ce

vécu ignoré par la grande Histoire se métamorphose en un récit qui tire sa force d'un écheveau de souvenirs, tel un petit ruisseau alimenté par d'autres sources d'eau.

Donner un sens à ses souffrances

À la différence d'autres récits du même genre, la narratrice de *Ru* fait de ses souffrances et de celles des autres « un merveilleux malheur ». Selon Boris Cyrulnik, on peut « donner un sens à nos souffrances si on en fait un récit » (1999, p. 10). C'est exactement ce que fait Kim Thúy dans son roman, dont l'écriture fragmentée laisse voir les souffrances et les « cicatrices » (p. 143) du passé, mais aussi les « lueurs » (*ibid.*) d'une vie racontée au rythme de la mémoire individuelle et collective.

La première « cicatrice » est celle laissée par la fuite précipitée du Vietnam communiste. La narratrice se remémore la peur causée par le malheur de se voir arrachée à l'espace familial de son enfance et jetée dans la cale d'un bateau, véritable enfer flottant. C'est la peur de « l'être-là » (le *Dasein* heideggérien) qui ne peut plus se comprendre à partir de ses possibilités d'existence et qui, faute de se délivrer de ce qu'il n'a pas choisi, n'arrive plus à accéder à une existence qui lui soit propre. C'est « l'avoir-peur » décrit par Heidegger dans *Être et temps*, mode d'affection du *Dasein*, inquiétude issue de l'intérêt de « l'être-au-monde » pour ce qui *est*. Dans le récit de Kim Thúy, rien n'échappe au regard de l'enfant de dix ans qui, trente ans plus tard, donnera voix à sa peur à travers un « nous » immobile, incapable d'affronter ce « monstre à cent visages » (2009, p. 15) : « Nous étions figés dans la peur, par la peur [...].

Nous étions engourdis, emprisonnés par les épaules des uns, les jambes des autres et la peur de chacun. Nous étions paralysés. » (*ibid.*) D'étranges synesthésies rendent cette peur encore palpable au moment de la narration; la narratrice se rappelle comment elle observait le groupe des *boat people* bercés par les vagues, mais aussi par le *ru* apaisant chanté par une femme vietnamienne. L'enfant écoutait leur peur, devenue même supportable, car cette peur leur révélait quelque chose sur eux-mêmes. Ce n'était plus une peur en soi, mais une possibilité d'agir dans un ailleurs qu'ils paraient de toutes les couleurs de l'espoir.

Malgré cette souffrance écrasante, la narratrice de *Ru* a réussi à rebondir, à lui donner un sens, et cela, grâce au sentiment d'appartenance à un groupe déterminé à ne pas renoncer à ses rêves : rêve d'échapper aux camps de rééducation vietnamiens, rêve de sortir de l'espace étouffant du camp de Malaisie, rêve de remplir le vide identitaire créé par la transplantation de leurs « racines tropicales [...] dans des terres recouvertes de neige » (Thúy, 2009, p. 137). Plus tard, ce sera le rêve américain réalisé par la tante Six et son mari, par les Girard et par tant d'autres immigrants que la narratrice a croisés au Québec.

Filiation, mémoire et résilience

Dans ce groupe déraciné par une Histoire impitoyable, la famille de la narratrice occupe une place centrale. Les parents, les nombreux oncles et tantes, cousins et cousines, constituent ce que Cyrułnik appelle « la partie solide du socle de notre identité » (1999, p. 144), le point d'ancrage qui nous permet

non seulement de résister à l'assaut des forces destructrices, mais aussi d'« apprendre à vivre » (p. 205). La mère de la narratrice en est un parfait exemple. Modèle de résilience, elle a eu la sagesse de préparer ses enfants « à la chute » (Thúy, 2009, p. 23) bien avant leur fuite du Vietnam. Quand ils sont immigrés au Québec, c'est toujours elle qui leur a donné « des pieds pour marcher jusqu'à [leurs] rêves, jusqu'à l'infini » (p. 50), « des outils pour [leur] permettre de recommencer à [s]'enraciner, à rêver » (p. 30). Plus tard, cette femme forte qui, pendant des années, n'a vécu que pour donner un meilleur avenir à ses enfants, « a commencé à vivre, à se laisser emporter, à se réinventer à cinquante-cinq ans » (p. 72). C'est grâce à elle que sa fille a compris qu'il n'est jamais trop tard pour rebondir, pour trouver de nouveaux sens aux expériences passées, pour les lier au présent, sans jamais perdre de vue l'avenir.

La filiation lui a aussi permis de garder la mémoire vivante, de sauver de l'oubli des gens et des événements qui ont marqué son devenir personnel, intimement lié au devenir collectif. Paradoxalement, elle réussit à « parler d'amour au bord du gouffre », pour reprendre le titre d'un autre ouvrage de Cyrulnik (2004). L'immense capacité d'affection et de compréhension dont elle fait preuve tout au long de son parcours constitue un facteur de protection pour cette narratrice qui ne se laisse engouffrer ni par la pauvreté des premières années d'exil au Québec, ni par l'autisme de son fils cadet. L'affectivité jette un pont entre le sujet écrivain et le monde. Au cours des années, l'amour lui rappelle constamment que la vie contient des possibilités latentes, souvent imprévisibles. D'où une certaine poétisation du réel, qui ne l'empêche pourtant pas de saisir ce qu'il a de cruel et d'inacceptable. À cela s'ajoute un humour fin, parfois inattendu

dans un récit focalisé sur la peur, la mort, la fuite sans retour, des murs qui séparent et des odeurs qui rapprochent. C'est un être résilient qui observe, écoute et rend l'indicible en peu de mots, à travers un récit polyphonique dédié « *aux gens du pays* ».

Terre des affranchis, à la croisée du réel et du fantastique

Le souvenir des « gens du pays » est également présent dans *Terre des affranchis*, mais Liliana Lazar s'en sert pour illustrer la difficile traversée d'un entre-deux-régimes. Selon le jury du Prix des cinq continents, son livre est « *un conte cruel, politique et métaphysique où, dans la lutte entre le bien et le mal, devant la brutalité des faits, il n'y a pas de rédemption* ». Ce roman mi-fantastique mi-réaliste tire sa magie de l'atmosphère créée par le brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire, le bien et le mal, l'amour et la haine, la folie et la raison.

Inspirée d'un fait divers d'Ukraine⁷, l'action se déroule à Slobozia, le village natal de l'auteure, village qui a préservé de nombreuses légendes et traditions locales. Dans cet univers clos, la famille Luca, venue d'ailleurs, choisit de vivre dans l'espace liminal séparant le monde civilisé et christianisé du village du monde sauvage et païen symbolisé par la forêt et le lac. Leur fils Victor semble protégé par les forces maléfiques de ce lac, connu sous le nom de *La fosse aux lions*, qui effacera les traces du meurtre de son père, ivrogne et tyrannique. Cinq ans

⁷ Un homme est resté caché dans sa maison pendant plus de cinquante ans pour ne pas aller à la Seconde Guerre mondiale. Selon le témoignage de l'auteure, elle aurait voulu savoir ce qu'il aurait fait une fois sorti de sa longue réclusion (Anonyme, 2010).

plus tard, un autre crime : cette fois-ci, le jeune homme tue une belle fille dont il était amoureux. De nouveau, le lac le protège des chiens qui l'auraient déchiré, comme Dieu avait protégé autrefois le prophète Daniel des griffes des lions affamés. Sa mère, sa sœur et le curé du village le protègent aussi. Victor copie les livres fournis par le curé sans se poser la question de l'utilité de son acte. Enfermé dans la maison familiale, il ne pense qu'à la rédemption des crimes commis. Entre-temps, le prêtre résistant est remplacé par un agent de la *Securitate* (la police secrète roumaine), le régime communiste tombe brutalement sans que le village de Slobozia en ressente trop les secousses. Trois autres personnes seront assassinées dans ces lieux difficiles d'accès juste après l'arrivée d'un étranger qui choisit d'y vivre en ermite. Celui-ci se fait appeler Daniel et, comme le personnage biblique du *Prologue* du roman, compte lui aussi obtenir le pardon de Dieu. La confession de Victor lui indique la voie du salut : changer son identité avec celle du criminel en lui confiant son journal. Grâce à la transcription des réflexions de Daniel, publiées sous le titre *La Rédemption de Victor Luca*, le protagoniste échappe de nouveau à la justice humaine. Il acquiert même une certaine notoriété, mais l'écriture de l'autre ne peut le protéger pour longtemps. Aura-t-il la force de résister aux impulsions meurtrières après son retrait au monastère?

Résistance individuelle et collective dans Terre des affranchis

La question de la résistance ne se pose pas seulement en termes de combat intérieur entre l'instinct de conservation et les pulsions sexuelles de l'individu aux prises avec les forces non-maîtrisables de son inconscient. Liliana Lazar s'intéresse aussi à

la question de la résistance d'un peuple contre les assauts des vagues successives d'envahisseurs. Tel est le cas des trois principautés roumaines qui, pendant cinq cents ans, ont dû constamment les repousser. Il n'est pas sans intérêt de noter que le premier chapitre du roman s'ouvre sur la description du monastère de Slobozia, dont les grosses murailles et « l'immense tour » (Lazar, 2009, p. 23) veillent encore sur cette « terre des affranchis » : « Le sanctuaire avait vaillamment résisté aux assauts des Turcs musulmans, fièrement tenu bon face aux catholiques polonais⁸, et longtemps supporté les outrages des communistes athées. » (*ibid.*) Histoire et légende s'y côtoient : dans *La Fosse aux lions*, appelée autrefois *La Fosse aux Turcs*, des envahisseurs du XVI^e siècle auraient trouvé la mort au cours de leur retraite, poussés par les soldats du brave prince moldave Étienne le Grand (p. 2).

Aucune poétisation du réel chez Liliana Lazar. Aucune pitié non plus pour la violence, que ce soit l'abus physique infligé par un homme à sa femme et à ses enfants, l'agression externe⁹, ou les abus d'un régime totalitaire sur un peuple qui a dû perfectionner ses moyens de survie au cours de son

⁸ Quand les envahisseurs étaient trop nombreux, « les paysans creusaient à même le sol un grand fossé qu'ils isolaient avec des briques de terre argileuse et recouvraient d'une charpente plate enduite de terre battue. Après quelques mois, ce toit de fortune était gagné par une végétation rase qui cachait complètement le *bordei*. [...] Au temps des grandes invasions ottomanes, les paysans moldaves ne durent leur salut qu'à ce stratagème. » (Lazar, 2009, p. 63-64)

⁹ Dans l'entretien que l'auteure m'a accordé en 2011, elle affirme qu'elle n'a eu aucune intention de mettre en parallèle la mort du père de Victor et la mort des envahisseurs turcs. Cependant, ils ont tous trouvé leur tombeau au fond du même lac. (Lazar, 2009, p. 12 et 30)

histoire¹⁰. Le narrateur anonyme de *Terre des affranchis* ne présente jamais le bourreau touché par les actes de sa victime¹¹. Dans le pénitencier réservé aux ennemis du régime communiste, le tortionnaire se montre impitoyable envers sa victime : « Dans son regard de brute, vide de tout sentiment, aucune émotion ne filtrait. » (p. 73) C'est là où le prêtre résistant Ilie Mitran va finir ses jours, torturé par les défenseurs d'un régime qui n'osait déclarer une guerre ouverte à l'Église dans un pays connu pour sa croyance millénaire. « Une vague de persécutions s'était abattue sur l'Église » (p. 62), note le narrateur. Des représentants de la *Securitate* l'infiltraient, tel Ion F., tu, le nouveau 'pope [prêtre] » de Slobozia.

Au cours de ces années éprouvantes, des prêtres patriotes avaient mis leur vie en danger en diffusant des livres interdits par la censure. Faute d'imprimerie, ces livres étaient copiés à la main et distribués clandestinement dans les villages roumains. « C'est notre manière à nous de résister » (p. 62)¹², explique Ilie Mitran à Victor Luca au moment où il lui donne comme pénitence d'écrire nuit et jour, à l'abri des soupçons des informateurs du régime. Pendant de longues années le jeune homme copie des vies de saints et des livres de dissidents, mais ce travail de copiste n'a aucun impact sur lui. Ce n'est qu'au

¹⁰ Nombreux sont les commentaires de l'auteure au sujet d'un certain caméléonisme manifesté par ceux qui savent profiter de tout régime politique, surtout en période de transition (voir Lazar, 2009, p. 95, 175, 176 et 179).

¹¹ La narratrice de *Ru* raconte comment son père, pendant que leur maison était occupée par les soldats, a essayé d'« établir une communication avec eux » (2009, p. 41) en leur faisant écouter de la musique. « Après cet incident, dit-elle, nous ne savions plus s'ils étaient des ennemis ou des victimes, si nous les aimions ou les détestions, si nous les craignons ou en avons pitié. » (*ibid.*)

¹² À un autre moment du récit, une paysanne montre à Victor un des cahiers qu'il avait copiés : « Pendant la dictature, c'est aussi grâce à cela que nous avons tenu, dit la femme, les yeux mouillés de larmes. » (p. 178)

moment où l'ermite Daniel lui fait don de son journal que l'écriture touche Victor au plus profond de son être. En lui donnant symboliquement la vie, Daniel accueille la mort afin de se garantir le salut divin. Cependant, l'écriture de l'autre ne protège que temporairement Victor. La rédemption n'est-elle donc pas possible dans un monde soumis au mal métaphysique?

L'écriture comme forme de résistance dans Ru et Terre des affranchis

Les personnages de Liliana Lazar, placés aux confins de l'Histoire et des histoires, ne trouvent pas de réponses aux questions existentielles qui les tourmentent. Cependant, au cours de mon entretien avec l'auteure, elle n'a pas hésité à affirmer qu'elle « [avait] volontairement fait le choix de présenter l'écriture comme une forme de résistance » (Ionescu, 2011). S'il est vrai que l'idée de la résistance contre toute forme de tyrannie est bien illustrée dans ce roman, il n'est pas moins vrai qu'une autre forme de résistance se manifeste au niveau de l'écriture de ce livre : celle du réel contre l'assaut de l'imaginaire. Le village décrit par Lazar, bien qu'ayant une existence réelle, semble se soustraire au temps historique. La vie de ses habitants se déroule dans un espace sacré, ordonné par les rites de la religion orthodoxe, mais de nombreuses superstitions montrent les traces d'un paganisme ancestral qui continue à hanter leur imagination. Si l'auteure de *Terre des affranchis* place l'histoire de Victor Luca dans les lieux familiers de son enfance, c'est pour mieux plonger dans cet entre-deux qui ne cesse d'interpeller son imaginaire. La venue à l'écriture, facilitée par la distance et le recul temporel, lui a permis de donner libre cours à son imagination, mais aussi d'analyser

avec lucidité et même avec un certain cynisme le comportement des gens, bousculant par moments les certitudes et les habitudes de ses lecteurs.

À la différence de Liliana Lazar, le désir d'écrire de Kim Thúy remonte à l'époque des premières années vécues à Montréal. Au restaurant où travaillait son père, la narratrice de *Ru* fait la connaissance de Monsieur Minh, diplômé en littérature française qui, après des études à la Sorbonne, avait passé plusieurs années dans un camp de rééducation vietnamien. C'est l'écriture qui l'avait sauvé de la folie qui le guettait dans cet espace carcéral. Pour y échapper, raconte-t-il à l'adolescente de 16 ans, il avait écrit plusieurs livres sur un seul morceau de papier, véritable palimpseste qui ne gardait que peu de temps chaque page de cette écriture-vie. Sans cet exercice quotidien, note la narratrice de *Ru*, « il n'aurait pas entendu aujourd'hui la neige fondre, les feuilles pousser et les nuages se promener » (p. 97). Elle se rappelle également comment elle écoutait Monsieur Minh réciter des mots de dictionnaire qui éveillaient en elle le désir de les mettre à son tour sur un bout de papier.

Bien des années plus tard, la narratrice suivra la trace de tous ceux qui lui ont ouvert un monde plein de possibilités. Bercée par leurs histoires, elle aura la révélation du pouvoir de l'écriture de les sortir du silence et les sauver de l'oubli, de jeter un pont entre présent et passé, pays d'accueil et pays d'origine, rêve et réalité. C'est l'écriture d'un entre-deux douloureux dont la traversée n'est jamais finie pour quiconque s'est éloigné de son lieu d'origine. Il suffit à la narratrice de *Ru* de voir les cicatrices de vaccins sur le bras d'un inconnu pour que le passé surgisse avec toutes ses odeurs et couleurs, révélant leur

histoire commune, mais aussi leur « ambivalence », leur « état hybride » (p. 137). Cette trace corporelle est à elle seule une forme d'écriture qui se laisse déchiffrer uniquement par ceux qui ont une « origine en partage » (Sibony, 1991), dont ils n'arrivent jamais à se dégager en dépit de tous leurs déplacements.

*

Que peut-on conclure sur les premiers romans de ces deux auteures au parcours si singulier? À première vue, leur écriture n'a rien en commun : le récit de vie minimaliste de Kim Thúy, narré à la première personne, alterne avec les récits de ceux qui ont rendu possible sa venue à l'écriture; un narrateur anonyme raconte l'histoire à la fois réaliste et fantastique du protagoniste de Liliana Lazar en même temps que celle d'un peuple écrasé par l'Histoire. Ton poétique, empreint de musicalité, dans le récit polyphonique de Thúy; ton sérieux, aux inflexions bibliques, dans les histoires imbriquées du roman de Lazar. Cependant, qu'elle soit ancrée dans le réel ou dans l'imaginaire, leur écriture est essentiellement sensorielle, ce qui lui permet de capter les pulsions de l'être confronté à son historicité. Les deux auteures ont réussi à représenter, chacune à sa manière, un vécu personnel et collectif que le lecteur peut entendre, sentir et toucher grâce à la force de leur écriture. En dépit des différences thématiques et stylistiques, au cœur des deux récits se trouve le questionnement ontologique, étroitement lié à la place qu'entretient l'être avec son histoire, les histoires des autres et la grande Histoire. Qu'il s'agisse de la vie ou de la mort, de l'amour ou de l'amitié, du bonheur ou du malheur, ces

écrits donnent un sens aux souffrances individuelles et collectives, sans que leurs auteures en soient toujours conscientes. « Comment est-ce qu'on définit le mot résilience? se demande Kim Thúy. Dans ma tête, c'est toujours quelqu'un qui a une volonté, alors que moi je n'avais pas la volonté de devenir plus forte, c'était naturel. » (Dusaillant-Fernandes, 2012) « Quand j'écris, affirme Liliana Lazar, [j]'essaie simplement de raconter des histoires qui permettent au lecteur un moment d'évasion, un lâcher-prise avec la réalité du quotidien. » (Ionescu, 2011). Il revient donc au lecteur la tâche de se mettre à « l'écoute de l'être » (Sibony, 2006, p. 323), de se laisser emporter par la légèreté ou l'épaisseur de l'écriture, d'en déceler les sens cachés.

Bibliographie

- ANONYME. (2010), « Liliana Lazar. *Terre des affranchis* », entretien, *Le Télégramme*, 19 avril, <http://www.letelegramme.fr/ig/dossiers/prix_lecteurs_2010/liliana-lazar-terre-des-affranchis-21-03-2010-808318.php>.
- CHAUDEY, Marie. (2010), « Kim Thuy raconte sa renaissance », *La Vie*, <www.lavie.fr>.
- CYRULNIK, Boris. (1999), *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob.
- . (2004), *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Odile Jacob.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie (2012), « Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy », entretien, *Voix plurielles*, vol. 9, n° 2, <<http://www.apfucc.net/>>.

- FORTIN, Marie-Claude. (2009), « *Ru* de Kim Thúy : À fleur de peau », *La Presse*, 27 novembre, <<http://www.lapresse.ca/arts/livres/200911/27/01-925704-ru-de-kim-thuy-a-fleur-de-peau.php>>.
- HEIDEGGER, Martin. (1985 [1927]), *Être et temps*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, <http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf>.
- IONESCU, Mariana. (2011) « *Terre des affranchis* de Liliana Lazar : À la croisée du réel et du fantastique », *Voix Plurielles*, vol. 8, n° 2, p. 180-187, <<http://www.apfucc.net/>>.
- LAPOINTE, Josée (2013), « Kim Thúy : survivre vivre aimer », *La Presse*, <<http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201304/05/01-4638023-kim-thuy-survivre-vivre-aimer.php>>.
- LAZAR, Liliana. (2009), *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions.
- MONTMINY, Marie-Josée. (2012), « Les nombreuses vies de Kim Thuy », *Le Nouvelliste*, 24 mars, <http://www.lapresse.ca/le-nouvelliste/week-end/201203/23/01-4508591-les-nombreuses-vies-de-kim-thuy.php?utm_categorieinterne=traficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B2_week-end_467_section_PO>.
- SIBONY, Daniel. (1991), *L'Entre-deux : L'origine en partage*, Paris, Seuil.
- . (2006), *Lectures bibliques*, Paris, Odile Jacob.
- THUY, Kim. (2009), *Ru*, Montréal, Libre Expression.

VIART, Dominique. (2005), « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Adélaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'Énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « InterCultures », p. 209-226.

Résumé

Ru (2009), le premier roman de Kim Thúy, rend compte de la difficile (re)construction identitaire de ceux qui ont subi le traumatisme de la guerre et de l'exil du Vietnam au Québec. *Terre des affranchis* (2009), roman de Liliana Lazar, projette l'histoire de son protagoniste aux prises avec des pulsions meurtrières incontrôlables sur la toile de fond du dernier régime totalitaire de la Roumanie natale de l'auteure. Résilience ou résistance? Quelle représentation du passé et du réel? Peut-on se sauver par l'écriture? Ce sont les questions qui jalonnent la réflexion sur ces deux romans.

Abstract

Ru (2009), Kim Thúy's first novel, focuses on the difficult identity (re)construction of those who suffered the traumatism of the Vietnam's War, followed by the exile to Quebec. In *Terre des affranchise* (2009), Liliana Lazar's novel, the story of a troubled young man struggling with his uncontrollable murderous drives is projected on the backdrop of Romania's last totalitarian regime. Resilience or resistance? What representation of the past and the reality? Could the act of writing? These are the main questions in this analysis of the two novels.

Femmes entre résistance, révolte et affirmation : pour une ré-appropriation identitaire chez Marie Ndiaye

Christian Mbarga
Université Saint-Thomas

La Sorcière est bâti sur la même thématique qui sous-tend l'œuvre de l'écrivaine : la dynamique des relations de famille, comme dans une grande partie de ses romans tels que *En famille*, *Un temps de saison*, *Quant au riche avenir*, *La femme changée en bûche*, pour ne citer que ceux-là. Pour nous, il s'agit d'un palimpseste sur lequel Marie Ndiaye réécrit différentes facettes de la même histoire, palimpseste comportant inévitablement une certaine constance de thèmes : l'abandon,

l'identité, l'exclusion, la disparition. En effet, *La Sorcière* présente une constellation de couples dysfonctionnels évoluant dans des milieux d'une singularité déprimante, conditions propices à un dénouement apparemment prévisible pour tout lecteur averti, le chemin emprunté pour y aboutir, lui, restant imprévisible. Un couple peut-il survivre à des tensions et à des pratiques qui vont à l'encontre des croyances et valeurs de l'un des époux ? Cela résume *La Sorcière*. Cet article étudiera la manière dont l'écrivaine renforce l'identité féminine, en analysant les outils qu'elle place entre les mains des femmes, notamment la subversion, la violence, seuls moyens efficaces dans la quête de la liberté et du bonheur. Le cadre familial dans lequel évoluent les personnages de ce roman étant important, son introduction dans la partie suivante s'avère ainsi indispensable.

Dans ce roman, plusieurs années de mariage et de vie commune ont finalement raison de couples apparemment solides. Le même schéma se répète : en raison des tensions avec sa femme et, parfois, avec ses enfants quand il s'agit de filles, le mari devient un intrus dans sa propre maison. Envahi d'une frayeur vis-à-vis de sa femme, rempli d'une angoisse intolérable au point de faire de lui un aliéné, poussé à bout par l'atmosphère dans son foyer, le mari s'enfuit, abandonnant sa famille pour refaire sa vie ailleurs. La description que Lucie, le personnage homodiégétique, fait de son foyer, sans vouloir conforter le comportement de l'homme, abonde néanmoins dans le même sens : une « oppressante atmosphère [...] plutôt disharmonieuse » y règne (p. 16). Le foyer, le centre nerveux de la famille, n'est plus un havre de repos et de félicité où le couple et la famille tout entière se ressourcent. La maison familiale est devenue plutôt le lieu de misères, de tribulations et de

frustrations en tous genres pour ses membres, ce qui entraînera immanquablement la dissolution de la famille. En effet, plusieurs événements spécifiques participent de cette dissolution quasi inéluctable des couples, qu'il s'agisse du couple de Lucie, personnage tourmenté à l'identité précaire¹, et Pierrot son mari, ou de celui d'Isabelle, voisine et amie de Lucie, de Mme Martin ou encore de la mère de Lucie. En effet, une fois que ses deux jumelles avaient atteint l'âge de douze ans, Lucie les initie « aux mystérieux pouvoirs » (p. 9) dans son sous-sol et en moins d'un an, elles passent brillamment leur première épreuve en pleurant des larmes de sang (p. 12), signe précurseur de leurs grands pouvoirs en sorcellerie. Lucie, heureuse de voir le progrès rapide de ses filles, craint néanmoins que son mari Pierre ne ressente envers leurs filles récemment initiées la même « irrépressible aversion » (p. 10) qu'il a pour elle. Plus tard, Pierre, voyant sa fille Lise essuyer une larme de sang qui coule de ses yeux à sa joue et la lécher, détourne « vivement la tête » (p. 50) de dégoût tout en durcissant sa mâchoire de colère tandis que sa jambe a un « mouvement nerveux irrépressible » (*ibid.*). D'ailleurs, le jour où Pierrot décida ne plus rentrer à la maison après le travail, Lise et Maud, ses filles, avaient pleuré « de belles larmes de sang qu'elles ne dissimulaient pas, attablées dans la cuisine », au petit-déjeuner (p. 56). Il ressort essentiellement que les pratiques mystiques de ces femmes et de leurs filles sont la cause de l'échec de ces mariages. Ainsi, un jour, rentrant plus tôt que prévu à la maison, le père de Lucie « avait aperçu le bout

¹ La précarité de l'identité de Lucie joue un rôle primordial dans la construction narrative et structurelle du roman, le récit étant bâti autour d'elle. Cette précarité est à l'image de son effort futile de garder sa famille intacte, tout en raccommmodant ses parents. À la fin, elle se retrouvera pratiquement seule, sans son mari, ses filles ou son père chéri.

d'une queue de serpent » (p. 128), alors que sa femme, qui s'était transformée pendant ses pratiques occultes, reprenait sa forme humaine. Cet incident, qui crée chez la mère de Lucie une « frénésie d'anéantissement, [...] [une] volonté de [...] châtier, [d]'estourbir, de [...] détruire » (p. 129), son mari ayant « posé son regard là devant quoi il aurait dû fermer les yeux, quand bien même il n'y allait pas de sa faute » (*ibid.*), c'est-à-dire sa vraie nature mi-animale/mi-humaine, conduira à leur séparation après vingt-cinq années de mariage. Les parents de Lucie illustrent très bien cet échec, qui dans leur cas culmine avec la transformation de son père en escargot par sa mère, bien des années après leur divorce à l'amiable. Quand elles ne s'adonnent pas à leurs pratiques mystiques, les femmes maltraitent les hommes autour d'elles, telle Isabelle qui violente, rudoie, humilie et traumatise son fils Steve, « ce petit abruti qui [lui] gâche la vie » (p. 73) et « grelott[e] de fatigue et d'effroi » en sa présence (p. 24).

Évincement et repositionnement : de l'autre à soi-même

À travers ces couples mal assortis ou dysfonctionnels, l'auteure présente une image peu flatteuse du mariage et de la famille. Les hommes y mènent une vie devenue si insoutenable que leur seul salut réside en leur fuite et leur abandon du foyer. Cela place l'homme dans une position peu enviable. Il n'est ni pourvoyeur ni défenseur, et cette situation cause une émasculatation inacceptable dans un contexte traditionnel et patriarcal tel que celui de *La Sorcière*. La femme prend ainsi le contrôle, consciemment et violemment comme Isabelle ou la mère de Lucie, ou encore insidieusement et inconsciemment comme Lucie et ses deux filles. Cette prise de contrôle a

généralement pour corollaire une grande agressivité² et semble inévitable pour combler le vide laissé par le père absent, évincé par sa femme, en raison de la force mentale, psychologique ou encore mystique de cette dernière. Celle-ci devient ainsi le chef, la tête de famille, ce qui fait automatiquement de l'homme autre chose, *l'autre*, celui qui se trouve en périphérie, le perdu, l'aliéné. Cela est bien illustré dans la famille Matin, où M. Matin a été mis de côté par son fils de neuf ans et sa femme, qui l'ont réduit au simple rang de gagne-pain et de chauffeur. M. Matin, mortifié et exclu de la vie familiale, en vient à se demander si un « homme peut accepter de vivre longtemps comme ça de nos jours » (p. 46). Lucie abonde dans le même sens lorsqu'elle excuse l'abandon du foyer par son mari en se remémorant leur vie de famille : « Et Pierrot, qu'aurait-il pu faire d'autre que de s'éloigner de nous, auprès de qui il avait été toujours comme un expatrié contraint et fulminant ? » (p. 140) En faisant de l'homme *l'autre*, la femme, désormais, occupe seule le centre névralgique. Dans ce roman de Ndiaye comme dans bien d'autres, l'altérité joue un rôle prépondérant, car il s'agit de créer de nouvelles règles du jeu, un jeu jusque-là contrôlé par l'homme. Cette altérité semble avoir pour objet de nier à l'autre son identité première pour en créer une toute nouvelle.

En effet, dans *La Sorcière*, la mise en périphérie du père ou du mari est un acte conscient, violent et délibéré de la part de la mère. L'auteure renforce cette absence du père/mari en faisant usage d'une narration réductrice même du concept de

² Cette agressivité pourrait s'expliquer par le fait que les femmes, dans ce roman, ont un ressentiment contre les hommes, qui les empêchent de vivre et leur « gâch[ent] » la vie (p. 73), à l'instar d'Isabelle, qui dit se « crever » (p. 26) pour son fils idiot et imbécile. Isabelle affirme d'ailleurs qu'elle s'en irait toute seule si elle avait beaucoup d'argent (voir p. 72).

père ou de mari. À l'exception de Pierrot, mari de Lucie, et du père de celle-ci, les autres pères ou maris sont rarement évoqués et, quand ils le sont, l'auteure utilise des termes peu flatteurs et de phrases brèves, courtes et souvent laconiques, sans profondeur psychologique ni densité aucune. Ainsi, Isabelle, dans une conversation avec Lucie, décrit son fils et son mari comme « ce petit crampon de Steve et ce bonnet de nuit qu'était son père, [...] deux abrutis » (p. 40). Pour Lucie, le mari d'Isabelle est aussi un homme sans personnalité, dont le « visage n'exprimait rien, ni fatigue ni impatience, que le vide résigné d'une situation habituelle » (p. 25). Cet usage d'économie narrative lorsqu'il s'agit des personnages masculins tend à transformer ceux-ci en simples types caricaturaux. S'il est vrai que le discours de l'instance narrative sur les personnages masculins n'est pas toujours négatif, l'indifférence, la désinvolture et le dédain³ qui l'accompagnent, le choix et la parcimonie de moyens descriptifs et discursifs semblent néanmoins avoir pour objet de réduire leurs valeurs et leur importance psychologique. Cette réduction narrative et descriptive se transformera en disparition totale de plusieurs personnages masculins, résultat ciblé de la logique narrative et énonciative « naturelle » du discours du roman. En effet, c'est très justement que Torfi affirme que Marie Ndiaye possède une « maîtrise admirable des ressources de la langue, [une] justesse du vocabulaire et une plasticité extraordinaire de la syntaxe » (2003, p. 69) ; les choix narratifs ou énonciatifs de l'auteure sont donc parfaitement motivés. Ainsi, quand la mère de Lucie

³ C'est avec dédain et désinvolture que Mme Marin, venue récupérer son mari et apprenant que ce dernier vient de s'enfuir en enjambant la haie effrayé à l'idée de rentrer chez lui, dit à son fils : « Alors nous allons l'attendre à la maison, hein, fils ? » (p. 56)

transforme son ex-mari en escargot, cette scène est relatée sans émotions ni regrets quelconques, mais plutôt avec détachement, froideur et une banalité frisant le mépris (p. 173-174). L'escargot, dans plusieurs cultures, représente la régénération périodique, l'éternel retour, en même temps que la sexualité par analogie à la vulve, réceptacle du sperme (Ronecker, 1994, p. 312-313). Pour Miquel, l'escargot n'est pas apprécié, il est vu péjorativement en raison de son repli sur soi et de la trace visqueuse de son passage (1991, p. 151). Ainsi, en analysant le sort réservé au père de Lucie transformé en un escargot appelé « bestiole », « limaçon » (*La Sorcière*, p. 173) et transporté dans une vulgaire boîte de bouillon en cubes, et le fait que la boîte sera jetée dans une poubelle dans laquelle le lecteur, à l'instar de Lucie qui se sent responsable du sort de son père, suppose qu'il aura une « fin pitoyable » (p. 182), il est logique de penser que Ndiaye voit en l'escargot un animal inférieur, faible et facilement écrasable. Cette image de l'homme transformé en escargot par la femme est une représentation métaphorique qui réduit l'homme au rang de simple animal inférieur ; elle souligne ainsi le peu de valeur accordée aux hommes dans le récit. Ndiaye n'hésite pas à créer des portraits de maris ou de pères pleutres, hommes sans personnalité, irresponsables, incapables, absents et égoïstes. Il n'est pas étonnant que M. Martin inspire « une sorte de répulsion » (p. 51) en racontant ses déboires familiaux à Pierre et à la famille de celui-ci, au lieu de la pitié et la sympathie escomptées. Ce faisant, l'auteure présente les hommes comme des personnes indignes de la sympathie du lecteur, les rendant ainsi responsables du sort qui leur est réservé dans le roman.

La femme bénéficie d'une description plus détaillée, dense, contribuant à lui donner une dimension humaine,

vivante et parfois chaleureuse, qu'il s'agisse d'Isabelle, antipathique, « ni jolie, ni travailleuse [qui] s'imposait, grasse et forte » (p. 17), de Maud et de Lise, « les deux sorcières sans scrupules » (p. 90), « à l'aspect funeste » (p. 98), « féroces » (p. 13), ingrates et méchantes, de la belle-mère de Lucie, femme rondelette et bornée ou encore de la mère de Lucie, femme parée de toutes les qualités. Ce contraste dans la description des femmes et des hommes symbolise la faiblesse, la bassesse et la limitation de l'homme vis-à-vis de la femme, représentée par l'oiseau tout au long du roman. En effet, les femmes du roman se transforment fréquemment en corneilles ou en corbeaux, deux oiseaux qui se confondent dans le symbolisme animal. La corneille représente la déesse de la guerre dans différentes cultures ; elle est également l'une des incarnations des Walkyries, chargée de désigner les héros qui vont mourir et les mener au Walhalla. Le corbeau, quant à lui, a un symbolisme négatif et lugubre en Europe, alors qu'en Chine et au Japon, il représente un oiseau solaire qui apporte la lumière, il est un messager divin, il incarne aussi l'amour filial et l'amour familial (Ronecker, p. 116-117). Il est difficile de savoir à quel point ces symbolismes du corbeau et de la corneille sont proches de l'usage que l'écrivaine en fait dans ce roman. L'homme et la femme sont deux êtres différents et diamétralement opposés en tout, sans aucune complémentarité, une véritable antinomie. Marie Ndiaye reformule ainsi la relation hommes-femmes et, par la même occasion, redéfinit l'identité de l'un et de l'autre.

Ce renversement de rôles est important, car il a une portée subversive puisqu'il touche directement et intimement au système traditionnel du patriarcat, créant le « chaos ». Subrepticement, le concept de subversion s'introduit dans l'action narrative et énonciative du roman. En effet, déchu de

son rôle de chef de famille, institution associée à la stabilité de la communauté, l'homme devient psychologiquement et mentalement émasculé. Traditionnellement et dans l'imaginaire populaire, l'homme est celui qui inspire la crainte à la femme, mais dans ce roman, c'est plutôt l'inverse qui se produit : les femmes inspirent la terreur à leurs maris ou à leurs partenaires. Il n'est donc pas choquant que M. Matin ait une telle frayeur de sa femme qu'il préférera se sauver par la fenêtre dans la nuit plutôt que de rentrer au foyer affronter cette dernière (voir p. 56). Ceci est sans aucun doute une des attaques les plus fortes contre l'ordre patriarcal dans ce roman. Les pères et maris fuient ainsi leur maison, « [leur] coin du monde », « [leur] premier univers » (Bachelard, 2009, p. 24) : ils sont perdus à jamais.

Ces comportements qui, à la surface, semblent être le résultat d'actes réalisés ou non par les pères et les maris sont en réalité des actes de violence, violence inscrite dans le fonctionnement interne du roman et liée à sa thématique spécifique, à savoir la pratique de la sorcellerie et son rôle dans la conquête du pouvoir et de la liberté de la femme. La violence, dans ce roman, n'est pas nécessairement physique ; elle est surtout psychologique et émotionnelle, mais les effets n'en sont pas moins dévastateurs, tant pour les hommes que pour les femmes, car en faisant violence aux autres, on s'en fait à soi-même aussi⁴. Pourtant, il faut tout abandonner pour pouvoir aller de l'avant, passage obligé pour qui veut réussir : « seuls les faibles restent encore entravés par le cordon ombilical de la famille qu'ils ne savent pas couper » (Rabaté, 2004, p. 553).

⁴ Voir Duffy (2009, p. 927) à propos de la capacité de la race humaine à infliger la souffrance à soi-même et à autrui.

Dans leur quête identitaire, les femmes veulent réussir dans la vie ; elles useront donc de violence pour se désentraver, s'il le faut. Ainsi, Isabelle n'hésitera pas à faire violence sur son jeune fils Steve en lui faisant subir maltraitance et intimidation dans le seul but de se débarrasser de lui afin d'aller se chercher.

Sorcellerie et culture : un choix assumé

Après avoir savamment introduit un élément subversif en renversant les rôles traditionnellement reconnus aux deux sexes à coups de choix langagiers et d'éléments discursifs judicieux, Ndiaye consolide cette subversion à travers le choix de la pratique de sorcellerie par les femmes comme moyen de renversement de l'ordre établi. Ce choix comme thème de remise en question des normes familiales et sociales est subtilement introduit dans l'élément familial.

L'auteure choisit un moyen de défense et de résistance unique aux femmes ; celles-ci possèdent en effet un pouvoir transmis exclusivement de mères en filles. Le thème de la sorcellerie et de sa pratique sont des sujets extrêmement délicats, comme en témoignent non seulement l'histoire occidentale — parsemée de chasses aux sorcières — mais aussi la circonspection et parfois la passion qui accompagnent tout débat ce sur thème.

Qu'est-ce qui a motivé un tel choix ? Serait-ce l'ascendance africaine de l'auteure ? Rien de moins sûr, si on s'en tient à ses propres paroles. En effet, parlant de son expérience en Afrique, elle affirme :

Je suis allée deux ou trois fois en Afrique, c'est un lieu qui m'intrigue, me fascine aussi, car je sens que j'y suis

radicalement étrangère. Quand j'y suis et que les gens voient mon nom et la couleur de ma peau, ils pensent que je suis des leurs. Or, par mon histoire, c'est faux. J'ai souvent rencontré des Français qui ont été élevés en Afrique et qui sont plus africains que moi. Alors qu'eux, en Afrique, dans le regard des autres, ils restent étrangers... Ironiquement, c'est en France que je peux paraître étrangère. (dans Inrocks, 2009)

Certains critiques avancent néanmoins que ce choix est influencé par l'Afrique, du fait de l'ascendance africaine de l'écrivaine. Ainsi, Colette Sarrey-Strack avance que Ndiaye a puisé dans le conte africain (voir 2002, p. 64) en choisissant le thème de la sorcellerie⁵ comme solution aux problèmes de la famille et comme outil pour permettre aux femmes de retrouver leur identité et d'accéder ainsi au pouvoir et à la liberté, ce qui semble être en porte-à-faux avec les dires de l'auteure. En effet, celle-ci déclare :

J'ai été élevée uniquement par ma mère, avec mon frère, en France. Pas par mon père, avec qui je n'ai jamais vécu, et que je ne suis pas allée voir en Afrique avant l'âge de 22 ans. J'ai été élevée dans un univers 100 % français. Dans ma vie, l'origine africaine n'a pas vraiment de sens [...]. (*ibid.*)

La Sorcière est situé dans une ville provinciale typiquement française, dans un milieu petit-bourgeois franco-français. Apporter un élément étranger ou extérieur pour trouver une solution à un problème interne est-il nécessaire? D'ailleurs, l'écrivaine, par le choix de cette ville essentiellement française comme lieu d'action de son roman et de la sorcellerie comme thème, établit un pacte ou un contrat avec son lecteur. Il est clair que les lecteurs potentiels de Marie Ndiaye possèdent une certaine perception des choses et des idées fortement

⁵ Barnet (2009, p.232) affirme que « Marie Ndiaye a repris de façon obsessionnelle » le motif de la sorcière.

influencée par la littérature mais aussi par l'environnement historique, sociologique, politique et religieux dans lequel ils ont été socialisés. En effet, la littérature, selon Canvat, « renvoie tout à la fois à ces composantes textuelles que sont les propriétés matérielles, pragmatiques et structurelles du texte, l'ensemble de ses conventions esthétiques et formelles, l'espace hypertextuel et intertextuel où jouent des mécanismes d'imitation et de transgression » (1992, p. 42). C'est dans un tel contexte que s'inscrit également l'œuvre de l'écrivaine sur le plan tant thématique que narratif. Ses choix ciblés jouent le rôle « d'opérateur de cadrage qui permet la reconnaissance / identification du texte et qui facilite donc sa compréhension ; il contribue à informer le texte (c'est-à-dire à lui donner forme et sens) » (Canvat, 1999, p. 115). On suppose ainsi que le lecteur saura comprendre le texte sans trop de difficultés. Mais ceci sera-t-il le cas ?

Un regard sur la conception de la sorcellerie dans la culture africaine révèle sans équivoque que le choix de Ndiaye est plutôt motivé par l'histoire de la sorcellerie en Occident et non pas en Afrique. En effet, dans le contexte africain, tous, hommes comme femmes, peuvent être également accusés de pratique de sorcellerie et châtiés en conséquence. Ainsi, le point de vue de Colette Sarrey-Strack découle d'une méconnaissance de la conception de la pratique de la sorcellerie en Afrique⁶, Sarrey-Strack faisant une transposition culturelle erronée. Dans la culture judéo-chrétienne occidentale, par contre, la pratique

⁶ Ce point de vue, qui n'est pas unique à Sarrey-Strack, conditionnera inévitablement la lecture, la réception et la compréhension de *La Sorcière*. Pour Little (2000, p. 362), par contre, la couleur de la peau de Ndiaye ne conditionne pas nécessairement son écriture : elle n'est pas vraiment une écrivaine noire, si on s'en tient à certains de ses choix.

de la sorcellerie est historiquement liée à la personne de la femme⁷ et renvoie à l'association supposée de la femme et du diable, à l'image du lien biblique entre Ève et le serpent. Cette pratique, dans le monde judéo-chrétien, est fortement réprimée par l'église, qui condamne toute personne accusée de sorcellerie à être brûlée vive sur le bûcher afin de purifier son âme. L'influence de la tradition biblique chrétienne est ici évidente. La pratique de la sorcellerie en Occident est donc vue comme une abomination, comme un péché mortel passible d'un châtement des plus atroces : être brûlé sur la place publique pour servir d'exemple et décourager de telles pratiques. L'intention de l'auteure semble indéniable ici : si la sorcellerie a été une pratique occulte reprouvée aux siècles passés et punie par un châtement atroce, chez Marie Ndiaye, celles qui la pratiquent reçoivent une absolution totale, la sorcellerie devenant une pratique salvatrice qui désentrave les femmes.

Ce choix original du rôle de la sorcellerie constitue une continuité dans le combat des femmes commencé depuis plusieurs siècles et une (re)mise en valeur de cette pratique violemment reprouvée par l'Église et la croyance populaire. Pourtant, ce choix délibéré a un rôle d'une grande portée symbolique, car il représente une subversion du concept même de sorcellerie par sa référence à l'histoire et à l'imaginaire populaire. La pratique de la sorcellerie devient ainsi l'outil principal dans la quête identitaire de la femme et dans la revendication de son droit à la liberté mentale, émotionnelle et même financière, c'est-à-dire de son bonheur, ce qui représente une subversion poussée à l'encontre du patriarcat. Inspiré par

⁷ Ceci est attesté par les expressions encore en vigueur, « faire la chasse aux sorcières », et son équivalent anglais, « to go on a witch hunt ».

Ricœur, Michel Thérien soutient que « l'œuvre littéraire transmet une somme incalculable de réflexions, de pensées, d'expériences, de sagesse, en attente d'être partagées, d'être critiquées, dans une réception dialogique » (1992, p. 78). Par le choix de la sorcellerie comme thème libérateur capable de conduire à la résolution identitaire, l'écrivaine force le lecteur à ouvrir un débat culturel, personnel, historique et surtout métaphysique sur ce concept, dans le but de l'amener à une certaine émancipation réflexive. En effet, Ndiaye utilise cette même sorcellerie reprouvée et condamnée et la pare de pouvoirs libérateurs pour les femmes ; subversif en lui-même, elle transforme et redéfinit le concept de sorcellerie en lui attribuant des qualités positives, bénéfiques et utiles aux femmes. Cet acte même de libération est également subversif, car la femme n'a plus d'utilité pour l'homme, elle poursuit la quête et la réalisation de son identité à travers la pratique de la sorcellerie. Étant donné que, dans le monde de *La Sorcière*, ce domaine est contrôlé uniquement par la femme, l'homme, exclu, perd automatiquement le contrôle sur sa femme, sur son foyer et sur sa communauté ; il est évident que ce que l'homme perd en contrôle, la femme le gagne en liberté et en pouvoir, les deux allant de pair, ce qui renforce la rébellion contre l'ordre établi. S'il est vrai que quelques hommes furent accusés de sorcellerie dans l'histoire occidentale, la très grande majorité des personnes brûlées vives sur le bûcher pour pratique de sorcellerie sont assurément des femmes. L'auteure utilise donc un moyen interne, qui se trouve au sein même de la culture dans laquelle elle évolue, c'est-à-dire la culture française, pour trouver une solution au problème débattu.

Sorcellerie et champ conceptuel

En créant des femmes libérées en grande partie ou même uniquement grâce à leurs pratiques de la sorcellerie, l'auteure a réussi à recentrer le terme de « sorcellerie » et à redéfinir le champ conceptuel qu'il recouvre. À cause des pouvoirs que leur confère la sorcellerie, les femmes seront capables de mener à bien leur vie, loin de leurs maris, quoique leurs pratiques de sorcellerie causent également la destruction de leurs familles. Jordan souligne d'ailleurs que « *La Sorcière* stands as Ndiaye's most potent statement about feminine identity » (2004, p. 172)⁸. Il semble en outre que l'auteure veuille créer une identité chez ces femmes ou plutôt faire ressortir une dimension qu'elles posséderaient déjà, mais dont elles ne seraient plus conscientes, une identité oubliée. Cette identité constituera la clé de leur liberté, celle qui ouvrira leur mémoire collective enfouie au fond d'elles-mêmes, afin d'empêcher un effacement progressif de cette mémoire. Forger cette identité doit consister à conjuguer deux aspects : consolider en même temps l'aspect individuel et collectif de l'identité. Il n'est donc pas étonnant que Lucie, la narratrice, croie voir en toute femme une sorcière potentielle, chaque femme étant différente et semblable à l'autre, qu'il s'agisse d'Isabelle qui se serait transformée en corneille à la fenêtre de ses parents à Paris ou toutes ces jeunes étudiantes à l'Université Féminine de la Santé Spirituelle d'Isabelle O. (p. 153)⁹, ou même Lili, la sœur de Pierrot, qui ressemble étrangement à ses deux nièces, Lise et Maud, ces deux dernières s'étant envolées en abandonnant leur

⁸ Je traduis : « *La Sorcière* est la plus puissante affirmation, chez Ndiaye, de l'identité féminine. »

⁹ Université enseignant les pratiques de la sorcellerie libératrice, réservée exclusivement aux filles.

mère Lucie (p. 136) une fois leurs pleins pouvoirs de sorcières acquis, c'est-à-dire leur résolution identitaire accomplie.

Au début du roman, on rencontre des couples vivant ensemble avec leurs enfants, bon gré, mal gré. À mesure que le récit se déroule, les couples se désagrègent et, vers la fin du roman, toutes les familles sont séparées, à l'exception notable de la mère de Lucie et de son nouveau compagnon, bien que ceci ne soit plus qu'une question de temps. Le mariage, métaphore de la prison, est détruit et les femmes sont libérées : Lucie, Isabelle, Mme Matin, Maud et Lise et leur grand-mère.

Il convient ainsi de se demander si cette introduction du thème de la sorcellerie est simplement un moyen de subversion de l'ordre patriarcal établi ou plutôt une subversion de ce que la sorcellerie est censée accomplir dans ce roman même. En effet, les pratiques de sorcellerie créent certaines attentes dans l'imaginaire des lecteurs, et celles-ci ne seront pas nécessairement comblées. Ndiaye montre que la seule pratique de la sorcellerie ne suffit pas pour se libérer, pour retrouver son identité ou pour trouver le bonheur ; il faut surtout bien la pratiquer, à l'instar de la mère de Lucie, « une sorcière parfaite et intègre » (p. 54) qui a trouvé cette paix et cet équilibre que procure la vraie et bonne pratique de la sorcellerie.

Une comparaison de toutes les femmes qui ont été mêlées de près ou de loin à des pratiques de sorcellerie révèle que leur degré de liberté et de satisfaction personnelle est proportionnel à leur degré de résolution identitaire, lequel est tributaire de leur engagement et de leur perfection¹⁰ dans cette pratique. En

¹⁰ Lucie est d'ailleurs émerveillée par la « perfection de [ses] filles », dans leurs pratiques, à peine initiées (voir p. 30).

d'autres termes, tout dépend de leurs compétences. Ainsi, les deux jumelles, Maud et Lise, libérées de toute entrave, s'envolent dans les airs pour ne plus revenir, la métaphore de l'oiseau qui s'envole renvoyant dans l'imaginaire collectif à la liberté et potentiellement au bonheur. Leur grand-mère, malgré certaines actions pourtant reprochables et choquantes, semble épanouie : elle est « désormais plus heureuse, plus satisfaite et plus fidèle à sa vraie nature » (Cottille-Foley, 2006, p. 84), ayant enfin pleinement assumé sa véritable identité de sorcière.

Pourtant, Isabelle, riche propriétaire de l'Université Féminine de la Santé Spirituelle, ne semble pas heureuse, tout comme Lucie, professeure de sorcellerie de ladite université, n'est ni plus heureuse ni plus épanouie que durant son mariage, ce qui constitue un échec de leur quête identitaire. Une analyse de cette situation montre que la différence primordiale réside dans le fait que Maud, Lise et leur grand-mère sont des sorcières accomplies, qui ne montrent aucune émotion et ne font aucun cas des faits et gestes autour d'elles. Or, Lucie¹¹ est une sorcière aux pouvoirs approximatifs qui transporte un lot d'émotions de tous genres, et Isabelle, la presque-pas-sorcière « peu aimable, acrimonieuse et rusée » (p. 22), doit également canaliser toutes sortes de sentiments, à commencer par sa monumentale fraude que constitue son Université ; les deux femmes se révèlent incapables de gérer efficacement leurs émotions. La lecture qui en ressort montre qu'il faut pouvoir transcender ses émotions et parfaire ses compétences. Leur introspection, censée conduire à une redéfinition de leur identité féminine individuelle, mais surtout collective, positive

¹¹ Duffy (p.906) trouve Lucie « infantile... very human ». Je traduis : « infantile... trop humaine ».

et épanouie, n'a pas abouti. À l'instar de cette introspection ratée, les vies médiocres de ces deux femmes reflètent l'absence de bonheur dans leur existence et mettent à jour une « vérité » presque banale : la pratique de la sorcellerie ne conduit à la résolution identitaire et, par conséquent, au bonheur et à la liberté que si on s'y investit entièrement. L'incapacité des femmes à se débarrasser de tous sentiments et émotions explique leur faillite. Leur seule consolation serait qu'elles sont libérées des entraves que seraient enfants et maris ; de ce point de vue, elles ont progressé dans leur lutte vers la libération et le bonheur.

La redéfinition du concept de sorcellerie et des connotations qui lui sont attachées subit également une reconceptualisation. Tout au long du roman, Ndiaye construit tout un discours autour de la sorcellerie et crée ainsi des attentes précises de la part du lecteur. Néanmoins, le dénouement ou plutôt le non-dénouement du roman remettra en cause, et de façon subversive, le concept de sorcellerie et les attentes si finement et patiemment tissées par l'auteur. Pour nous, cette situation permet une pluralité de lectures et d'orientations plutôt qu'une « confusion interprétative », comme l'affirme Cottille-Foley (2009, p. 548). Dans un genre littéraire « typique » et « normatif », il y a forcément des conventions et des contraintes narratives, et celles-ci sont souvent transgressées. Ndiaye ne rentrant dans aucun genre « classique », son écriture n'obéit à aucune convention. Cet usage antiphrastique des attentes « logiques » du lecteur qui cause un brouillage des codes à plusieurs niveaux et donne lieu au non-dénouement constitue d'ailleurs aussi une subversion. C'est en effet la subversion ultime, car l'entité auctoriale, après avoir pratiquement amené le lecteur à accepter ses règles du

jeu, les brise elle-même¹². Il est évident que l'écrivaine va à l'encontre des stéréotypes du genre ou de la culture qui, selon Hamon, assurent « un "minimum lisible" [...] pour définir un horizon d'attente et de prévisibilités qui détermineront pour le lecteur des lignes de moindres résistance et de frayage prédéterminés » (1974, p. 116). Il est difficile de situer avec précision Marie Ndiaye dans un courant ou une école littéraire. Cette difficulté à classer l'écrivaine se manifeste ici à travers sa technique d'écriture et sa construction narrative, qui laissent la porte ouverte quant au rôle précis de la sorcellerie. Et ceci, d'autant plus que cette pratique ne peut être prouvée empiriquement tout comme elle n'est pas compréhensible au lecteur typique, comme l'affirme Asibong (2010, p. 354). Ce texte, à l'instar de la majorité des textes de Marie Ndiaye, peut donc sans hésitation être classé comme « postmoderne », si l'on s'en tient au brouillage systématique des codes et à son hétérogénéité. Dans une interview, Ndiaye, parlant de la fin d'un de ses romans, déclare : « Je ne propose aucune fin morale. Aucune conclusion édifiante. Je dirais plutôt qu'il s'agit d'une représentation exagérée de ce je vois » (dans Pellegrini, 2004, p. 44) ; cette formule pourrait bien s'appliquer aussi à *La Sorcière*.

*

Marie Ndiaye ne rentre dans aucun moule littéraire : elle n'est pas vraiment une écrivaine africaine, elle n'est pas considérée non plus pleinement comme une écrivaine française, ni comme une écrivaine seulement francophone. Asibong explique cette

¹² Lucie elle-même en vient à douter de ses pouvoirs de sorcière (voir p. 169).

situation en affirmant que Ndiaye, quel que soit son degré d'assimilation, ne peut prendre pour acquis une non-identité transcendante et postmoderne en raison de sa position de « metic » dans la société française (p. 350). *La Sorcière* peut ainsi être vue comme une métaphore ayant pour objet d'amener le lecteur à une émancipation réflexive. En effet, le thème de « sorcellerie » et son exploitation veulent dépoussiérer la compartimentation des pratiques, des acceptions, des idées reçues et entretenues.

Si la femme, dans ce roman, réussit à vaincre sa peur, la peur du qu'en dira-t-on, la peur de ne plus être sous la domination financière de l'homme, la peur de se reconnaître et de se proclamer « sorcière », c'est grâce à la résistance qu'elle oppose à l'ordre établi et son refus de demeurer dans le carcan patriarcal ; c'est ce choix délibéré qui conduira à son émancipation, seul moyen de (re)trouver une identité saine.

Bibliographie

ASIBONG, Andrew. (2010), « Radically Fantastical: The Politics of the Truth-Event in the “metic” novels of Mohammed Dib and Marie Ndiaye », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 4, p. 349-356.

BACHELARD, Gaston. (2009), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BARNET, Marie-Claire. (2009) « “Espèce de vilaine fée” ou comment les esprits revinrent à Ève Brulard : la sorcière dans l'œuvre de Marie Ndiaye », dans Margaret-Anne Hutton (dir.), *Redefining the Real. The Fantastic in Contemporary*

- French and Francophone Women's Writing*, Oxford, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », p. 224-244.
- CANVAT, Karl. (1992), « Interprétation du texte littéraire et cadrage générique », *Pratiques*, Paris, n° 76.
- (1999), *Enseigner la littérature par le genre. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, de Boeck-Duculot.
- Cottille-Foley, Nora. (2009), « Optique fantastique, traitement de la photographie et transgression des limites du visibles chez Marie Ndiaye », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 5, p. 547-554.
- (2006), « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie Ndiaye », *French Forum*, vol. 31, n° 2, p. 81-94.
- DUFFY, Jean H. (2009), « Liminality and Fantasy in Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye and Marie Redonnet », *MLN*, vol 124, p. 901-928.
- HAMON, Philippe. (1974), « Note de la notion de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, Paris, n° 14. p. 114-122.
- LES INROCKS. (2009) *L'écrivain Marie Ndiaye aux prises avec le monde*, 30 août, <<http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-in-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/>>.
- JORDAN, Shirley, A. (2004), *Contemporary French Women's Writing. Women's Visions, Women's Voices, Woment's Lives*, Oxford, Peter Lang.

- LITTLE, J. P. (2000), « The Legacy of Medea: Mariama Bâ, *Un chant écarlate* and Marie Ndiaye, *La Femme changée en bûche* », *Modern Language Review*, vol. 95, n° 2, p. 362-373.
- MIQUEL, Dom Pierre. (1991), *Dictionnaire symbolique des animaux. Zoologie mystique*, Paris, Léopard d'Or.
- NDIAYE, Marie. (2003), *La Sorcière*, Paris, Minuit.
- . (1994), *Un temps de saison*, Paris, Minuit.
- . (1990), *En famille*, Paris, Éditions de Minuit.
- . (1989), *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit.
- . (1985), *Quant au riche avenir*, Paris, Minuit.
- PELLEGRINI, Galli Rosa. (2004), « Marie Ndiaye : De l'abandon à la (ré)appropriation. Thèmes et techniques romanesques », dans Rosa Galli Pellegrini (dir.), *Trois études sur le roman contemporain. Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Paris, Scena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 11-49.
- RABATE, Dominique. (2004), « "Où est ma famille?" : la violente étrangeté de Marie Ndiaye », dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 549-561.
- RONECKER, Jean-Paul. (1994), *Le Symbolisme animal. Mythes, croyances, légendes, archétypes, folklore, imaginaire*, St-Jean-de-Braye, Dangles.
- SARREY-STRACK, Colette. (2002), *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'Harmattan.

THÉRIEN, Michel. (1992), « La lecture littéraire au secondaire : le point de vue de la didactique », *Tangence*, n° 36, p. 75-84.

TULINIUS, Torfi H. (2003), « Relations proches », *L'Atelier du roman*, vol. 35, p. 68-75.

Résumé

Quels moyens utilise la femme pour vaincre la peur et pour résister aux pressions d'une société très largement encore patriarcale ? La construction d'une mémoire collective au féminin est-elle une solution viable ? Dans *La Sorcière*, Marie Ndiaye, écrivaine de la nouvelle génération, approche ce thème de la résistance par un processus que l'on pourrait qualifier de « ré-appropriation identitaire » et qui conduirait à l'affranchissement et à la liberté de façon très particulière. Son outil de choix pour les femmes : la pratique de la sorcellerie.

Abstract

What means do women possess in conquering fear while resisting pressure from a society still entrenched in patriarchy in Marie Ndiaye's *La Sorcière*? Does the solution lie in constructing a female collective memory? Ndiaye, a writer of the new generation, deals with the theme of resistance by using a process that can be termed 'identity re-appropriation' a process meant to bring them emancipation and freedom in a very special way. Her choice tool is the use of witchcraft by women.

Emprisonnement et résistance dans la littérature du 20^e siècle

Maria Petrescu
Université de Waterloo

Dans les ouvrages sur la prison du 20^e siècle écrits par des auteurs français et québécois, les moyens d'expression de la résistance à l'oppression occupent une place importante. Il y a toutefois une différence notable entre les récits de vie et les ouvrages de fiction : les témoignages insistent sur la représentation de la résistance sur le plan thématique, en présentant des méthodes pratiques qu'utilisent les personnages emprisonnés, tandis que, dans les romans, la résistance se traduit sur le plan discursif par l'intermédiaire du changement des perspectives et des voix narratives ainsi que par la fragmentation du récit. La présente étude tente de montrer ces

différences en analysant les récits de vie de Roger Knobelspiess, de Ziad et Vincent Larouche et de Véronique Vasseur, ainsi que les romans de Jean Genet, de Gérard Étienne et d'Hubert Aquin. Je m'inspirerai principalement des théories de Paul Ricœur sur l'entrecroisement entre la fiction et l'histoire et de celles de Tzvetan Todorov sur la mémoire.

Le corpus de cette analyse est composé d'auteurs consacrés : Jean Genet, Gérard Étienne et Hubert Aquin, qui décrivent l'expérience de la prison avec un grand souci pour la forme littéraire et qui intègrent à leur œuvre des concepts philosophiques de leur époque. Il comprend aussi des œuvres appartenant à des auteurs moins connus, où la fonction du témoignage l'emporte sur la valeur littéraire. Dans cette dernière catégorie, des ouvrages comme celui de Véronique Vasseur, *Médecin chef à la prison de la Santé*, qui, dans les années 2000, a entraîné une véritable prise de conscience des conditions carcérales en France, ont une valeur testimoniale et documentaire très importante. Certains des écrivains analysés ont eu l'expérience de la prison politique (Hubert Aquin et Gérard Étienne) ou de droit commun (Jean Genet, Roger Knobelspiess et Ziad). Véronique Vasseur s'attache à cette thématique sans avoir été enfermée, mais son ouvrage bénéficie de sa perspective d'ancien médecin dans la prison de la Santé à Paris. La majorité des œuvres comportent des personnages incarcérés en France ou au Canada. J'analyserai toutefois aussi *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne, qui appartient à la littérature française et québécoise, où la prison se situe en Haïti. Je considère que cet auteur contribue à la représentation de la prison dans l'imaginaire québécois, même si son récit nous propose un espace extérieur aux systèmes carcéral québécois.

Bien que l'histoire des prisons au Canada soit très liée à celles de France et d'Angleterre, les études sociologiques cernent plusieurs distinctions entre les deux pays. Jacques Laplante révèle le caractère particulier que présente l'histoire du règlement des conflits au Canada grâce à l'héritage mixte des civilisations sur lesquelles reposent ses fondements. Il montre que, avant l'arrivée des Européens, les Algonquins et les Hurons n'utilisent ni la séquestration ni le concept de crime pour punir les endommagements ou les meurtres (1989, p. 23). Pendant le 17^e siècle, sous la domination française, il y a très peu d'emprisonnements, l'Église prend soin des pauvres ainsi que des orphelins et éduque les enfants dans ses écoles (p. 44). À partir de 1760, le système pénal anglais propose une gestion de la pauvreté par l'intermédiaire de la « prison disciplinaire » (p. 47) et impose la *common law*, avec des éléments jurisprudentiels nouveaux pour les Canadiens provenant de France (p. 54-57). En même temps, Marion Vacheret et Guy Lemire, dans une analyse de la prison canadienne, française, belge et états-unienne, accentuent les progrès accomplis par le Canada par rapport à d'autres pays occidentaux. Anthony N. Doob et Cheryl Marie Webster estiment qu'au Canada, le système punitif fonctionne mieux que dans d'autres pays parce qu'il aide à éviter l'augmentation du nombre d'incarcérations (2006, p. 325-326), alors qu'en France, la surpopulation des prisons est incontestable (Chantraine et Bérard). Qui plus est, la France a fait, à plusieurs reprises, le sujet de plusieurs rapports critiques que l'OIP (Observatoire international des prisons) a faits aux Nations Unies et elle a été même condamnée par la Cour européenne des droits de l'homme pour des conditions d'incarcération (Aubenas, 2010).

Les ouvrages critiques sur la littérature carcérale ne sont pas nombreux. Cependant, ceux qui existent proposent des approches diverses et intéressantes de l'image de la prison dans la littérature. *Les Prisons du roman*, de Jacques Berchtold, représente l'analyse d'un corpus élargi qui comprend des œuvres écrites pendant une longue période de temps (le 17^e et le 18^e siècles). L'ouvrage de Victor Brombert, *La Prison romantique*, et celui de Mary Ann Frese Witt, *Existential Prisons*, analysent la persistance des traits romantiques dans la littérature sur la prison au 20^e siècle. *Jail sentences*, d'Andrew Sobanet, est une analyse plus détaillée de seulement quatre auteurs du 20^e siècle. L'aspect qui influence le plus mon analyse est l'importance que Sobanet donne aux stratégies narratives utilisées dans la littérature de prison.

***Les récits de vie : le témoignage « impossible »,
les autopunitions corporelles et le mensonge***

Les récits de vie sur la prison sont nombreux au 20^e siècle et constituent des témoignages importants sur la vie carcérale. Dans son témoignage *Chroniques carcérales (2003-2007)*, Jann-Marc Rouillan, un ancien membre du groupe terroriste d'extrême gauche Action Directe en France emprisonné entre 1987-2007, donne l'exemple des maisons centrales de sécurité, où se trouvent les détenus jugés les plus dangereux ou « les pires » et explique que la mémoire des détenus peut s'avérer la seule ressource pour reconstituer la réalité carcérale : « Il n'existe aucune statistique sur les pensionnaires de tels établissements. La mémoire des prisons en raconte davantage. » (2008, p. 75) Puisque l'administration des maisons

centrales de sécurité n'inventorie pas les événements liés aux détenus, comme, par exemple, le nombre de suicides par année, le public ou le lecteur devraient se fier aux récits des détenus, même s'il est difficile d'y établir la part de vérité. En effet, aucun autre participant à la vie carcérale n'aura autant d'intérêt à en révéler l'aspect obscur que le prisonnier. Pour leur part, dans leurs récits, des auteurs comme Roger Knobelspiess et Véronique Vasseur en France ainsi que Ziad et Vincent Larouche au Canada témoignent à la fois des méthodes oppressives qu'utilise l'administration carcérale et du comportement défensif qu'adoptent les détenus.

Roger Knobelspiess est l'auteur de plusieurs livres sur la prison. Il a été emprisonné à plusieurs reprises en France pour des vols et, en 1969, il est condamné et envoyé directement au quartier de haute sécurité (QHS) pour un crime qu'il prétend ne pas avoir commis : un pompiste est attaqué par deux hommes et l'éclat d'une balle tirée dans le béton l'atteint à la cheville. Confronté avec Knobelspiess, le pompiste ne le reconnaît pas et les déclarations des témoins ainsi que celle de la victime se contredisent. Cependant, le juge ne prend pas en compte les preuves qui montrent l'innocence de Knobelspiess. Par conséquent, il est conduit en prison, directement au quartier de haute sécurité. Sur onze ans de peine totale, il en passe huit dans l'isolement total et surtout dans le QHS de plusieurs prisons, dont Lisieux et Fresnes.

Knobelspiess rédige en détention *QHS, Quartier de haute sécurité* et ce livre représente, à côté de ses nombreux articles, lettres et grèves, un acte de résistance et de dénonciation des conditions carcérales et notamment du régime d'isolement. Il affirme qu'un des buts de l'isolement en QHS est l'annihilation

de la résistance des détenus afin de les rendre dociles, voire serviles. Plus ils résistent, plus ils sont punis à l'intérieur de la prison, et le cercle vicieux finit à l'asile, où on les anéantit par des tranquilisants et où ils deviennent des corps dépourvus de résistance interne (Knobelspiess, p. 164-165, 170-173 et 176). L'observation continue des gestes des détenus, même pendant le sommeil, l'interdiction de parler, les fouilles à nu quotidiennes, la solitude, le contact limité avec l'extérieur et le manque d'activité sont des techniques extrêmement destructives pour la psyché du détenu. Véronique Vasseur, qui, dans *Médecin-chef à la prison de la Santé*, décrit les conditions abominables de détention à la prison de la Santé à Paris où elle était médecin-chef dans les années 1990, explique qu'il y a des détenus enfermés pendant plusieurs années dans les cellules d'isolement qui ne sont plus capables de communiquer. L'examen médical obligatoire ne se soucie que de leur état physique et on ne demande pas au médecin de faire un compte rendu de leur état psychique, qui est souvent déplorable : « Le médecin sert souvent de parapluie... » (2000, p. 51) Les détenus ont des séquelles physiques et psychiques que Vasseur décrit dans le paragraphe suivant d'un livre plus récent, « *La prison doit changer, la prison va changer* », avait-il dit :

Tous les sens s'atrophient en prison. Sauf l'ouïe qui, elle, se surdéveloppe à cause du bruit omniprésent. On perd l'odorat, on perd le goût, on perd le toucher, on perd la vue. Et puis on tourne en rond, pas seulement dans les cours de promenade, dans la tête aussi, au bout d'un moment, tous les repères spatiaux ou temporels disparaissent. On devient dingue, tout simplement. (2011, p. 124)

Le commentaire de Vasseur éclaire deux aspects des conditions carcérales : la détérioration des sens dans la prison, à l'exception de l'ouïe, et le lien entre l'état physique du détenu et

son état mental. Qui plus est, il est impossible d'espérer que des personnes qui vivent dans de telles conditions soient capables de retrouver une place dans la société après leur libération (2011, p. 216).

Knobelspiess compare le QHS à l'holocauste et estime que la politique vichyste a été transférée sur les minorités qui vivent en France et qui forment souvent la population des QHS (2007, p. 150-152). Se référer aux théories de Paul Ricœur et de Tzvetan Todorov sur le témoignage et la mémoire permet de déceler les similarités et les distinctions entre les récits sur l'holocauste et celui de Knobelspiess. Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Ricœur discute, d'un point de vue philosophique, le paradoxe des témoins des événements de l'holocauste, qui font face à une crise du témoignage, mais qui ont légué une production importante de récits documentaires. Par crise du témoignage, il comprend l'impossibilité d'exprimer l'horreur ressentie par les survivants des camps nazis. Cette difficulté suppose, selon Ricœur, un problème d'accueil, en ce sens que l'expérience à transmettre serait sans précédent, extraordinaire et « d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire » (2003, p. 223). Les récits de l'holocauste seraient par la suite dans l'impossibilité d'accomplir leur rôle de témoignages tant qu'ils ne peuvent pas renoncer à « l'étrangeté absolue qui engendre l'horreur » (2003 p. 223). Or, abandonner cette étrangeté est une « condition drastique » du témoignage, qui n'a pas pu être respectée par les rescapés des camps d'extermination. Une autre difficulté de ces témoignages est ce que je nommerai la distance zéro entre le témoin et les événements auxquels il a assisté. Il est l'acteur, la victime, et il est mis dans la situation de raconter des horreurs qui ont profondément marqué sa vie.

De son côté, Todorov met en garde contre l'abus de commémoration en France après la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement pendant les dernières années. Son livre sur l'abus de la mémoire propose le concept de « mémoire exemplaire » et explique que la mémoire des événements passés doit avoir un rôle actif dans les événements du présent. Il estime que les victimes du passé devraient se pencher sur certains événements similaires du présent et ne pas réclamer le statut de victime à perpétuité : « Tous ont le droit de recouvrer leur passé, certes, mais il n'y a pas lieu d'ériger un culte de la mémoire pour la mémoire ; sacraliser la mémoire est une autre manière de la rendre stérile. » (2004, p. 33). Ainsi, la mémoire aurait le rôle de rétablir le passé, mais, une fois cette entreprise achevée, on devrait trouver des buts positifs pour s'en servir. L'approche de Ricœur est différente de celle de Todorov. Là où Todorov critique le fait que les victimes exigent un droit perpétuel de se plaindre, de protester et de réclamer, Ricœur affirme que la société a une dette morale envers tous ceux qui nous ont précédés et particulièrement envers les victimes. Là où Ricœur voit dans la mémoire une manière d'éviter les malheurs du passé en disant que « seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent *plus jamais* » (1991, p. 342), Todorov se concentre plutôt sur les malheurs du présent qui peuvent cesser à l'aide de la mémoire. Ce qui est important pour mon étude, c'est que la thèse de Todorov ouvre la voie à l'emploi des théories de la mémoire et du témoignage dans l'analyse d'autres phénomènes que celui de l'holocauste.

Pour revenir aux récits de vie sur la prison, à la manière de Ricœur, dans *QHS*, Knobelspiess explique la nature impossible du récit de vie d'un détenu de droit commun. Il est vrai que le contexte carcéral auquel il fait référence est différent

de celui des camps de concentration. Cependant, il faut considérer que son témoignage aussi a lieu dans des conditions distinctes de ceux des récits de l'holocauste évoqués par Ricœur. Beaucoup de récits de l'holocauste ont été publiés après le procès de Nürnborg, qui dénonçait les atrocités des nazis et rendait justice aux anciens détenus des camps. Au contraire, les témoignages issus de l'expérience de la prison de droit commun appartiennent à des détenus que l'opinion publique tient pour coupables ; ainsi, leur parole est étouffée à la fois par les forces qui tiennent les détenus captifs à l'intérieur des murs et par l'opinion publique, négative ou indifférente. Pourtant, la souffrance atroce existe derrière ces murs : « des larmes, des cris, du silence, du sang, les différentes tortures, le désespoir amplifié » (Knobelspiess, p. 180). Le témoignage et le rôle de la mémoire des récits sur la prison de droit commun sont différents de ceux des écrits de l'holocauste. Ceux-ci essaient de décrire une réalité qui cesse d'exister au moment où la plupart des récits se produisent. Au contraire, les récits sur la prison décrivent une souffrance qui se perpétue et qui exige un effort de la part de tous ceux qui peuvent en témoigner, précisément pour ne pas laisser les horreurs se perpétuer :

À ceux qui sont encore « vivants » reste la volonté extrême d'un cri puisé au fond du désespoir. Et le rêve d'une clameur montant du ventre des geôles de ce monde, pour le contraindre à porter regard sur sa conscience... ou sur celui qui lui en reste sous la profusion des discours traitant des droits de l'homme. Savoir la force de l'irrépressible liberté où le cri doit devenir espéranto. (Knobelspiess, p. 180-181)

Ainsi, la première condition pour que le témoignage se produise est que le détenu soit « vivant », allusion à la mort sensorielle à laquelle sont condamnés ceux qui se trouvent en QHS. Il doit donc préserver une certaine capacité de réfléchir et de réagir.

Ensuite, il devrait garder un espoir, le « rêve » de faire connaître au monde extérieur la souffrance de l'intérieur et d'obliger ainsi la société à reconnaître que la réalité carcérale lui appartient et qu'elle en est responsable. Finalement, le témoin doit avoir une sorte de liberté intérieure pour surmonter la situation d'oppression où il se trouve et doit croire dans la force de son message. L'objectif du livre de Knobelspiess n'est pas seulement la commémoration des événements passés de crainte qu'ils ne reviennent pas, mais de mettre la mémoire au service du présent.

Si, chez Knobelspiess, l'écriture est une forme de résistance à l'isolement, de même que les cris (p. 180), dans d'autres ouvrages, la contestation est souvent réduite à des autopunitions : ingurgiter des objets, s'automutiler, se suicider, faire la grève de la faim (réprimandée en coups par les surveillants). Dans *Médecin-chef à la prison de la Santé*, Vasseur mentionne de nombreux détenus qui avalent des objets les plus variés, comme des lames de rasoir, du savon, des clés, des couteaux, des cuillers, etc. : « Parfois, dans certains ventres, on retrouve une véritable batterie de cuisine. » (2000, p. 34) Elle donne l'exemple convaincant d'un détenu qui se plaint parce qu'il n'arrive plus à manger à cause de la nausée et des maux de ventre. Lorsqu'elle lui fait une radiographie, elle constate qu'il a une cuiller et une fourchette dans l'estomac ainsi que cinq clés, des pièces de vingt centimes et des lames de rasoir dans l'intestin. Selon des études sociologiques, ingurgiter des objets représente le désir du détenu de se suicider, mais aussi une forme de protestation individuelle. Gilles Chantraine explique que la personne emprisonnée recourt à des « conduites auto-agressives » pour essayer de récupérer son individualité mise en question par le système carcéral, pour reprendre le contrôle

de son corps et pour être en mesure de négocier avec l'administration pénitentiaire (2004a, p. 268-269).

En prison, le mensonge peut être aussi une méthode de résistance : les détenus se vantent d'avoir commis des crimes qu'ils n'ont pas accomplis en réalité afin de se protéger des autres détenus, précisément parce que le délit est une vertu dans le milieu infractionnel. *Moi, Ziad, soldat des gangs des rues* est un témoignage écrit par le journaliste québécois Vincent Larouche en collaboration avec un détenu, Ziad Arradi, jeune Montréalais condamné à vie, sans possibilité de libération conditionnelle avant vingt-cinq ans, pour deux meurtres qu'il soutient ne pas avoir commis. Ziad, fils d'un marchand prospère d'origine marocaine, est né en 1974 et, pendant l'adolescence, il est attiré par le mode de vie des gangs de rue de Montréal et veut devenir gangster de carrière. La première condamnation dans un centre jeunesse ne fait que lui faciliter les liens avec ce milieu et le perfectionnement dans les méthodes délinquantes. Dans les années 1990, deux gangs de rue se disputaient le territoire de Montréal. Les CDP (Crack Down Posse) de Saint-Michel, avec leur subdivision des BBS (Baby-Boom Systems), formaient un gang composé principalement de jeunes d'origine haïtienne, qui s'appelle aujourd'hui les Crips ou les Bleus. Montréal-Nord était dominé et l'est toujours par les Bloods ou les Rouges (Larouche, 2006). En 1995, Ziad participe avec des amis qui sympathisent avec les Bloods à une attaque contre les CDP. Ces derniers auraient réduit un membre des Bloods à l'infirmité et les comptes doivent être réglés lors d'une fête des CDP dans le quartier Saint-Michel. Ziad fournit l'arme et conduit la voiture mais, selon son témoignage, il ne tire pas. Une jeune femme enceinte et un jeune homme associé aux BBS sont tués. Le bruit court que c'est Ziad qui a tiré et lui, désireux de « se

faire un nom » parmi les gangsters, laisse planer l'incertitude sur les faits. En 1996, il est arrêté à la sortie d'un bar en possession d'une arme. Une fois emprisonné, il se vante devant un ami d'avoir tiré sur les deux jeunes, mais les policiers utilisent ces aveux contre lui afin de le faire condamner. Devant le juge, Ziad se défend et soutient avoir menti à son ami. Dans *Moi, Ziad, soldat des gangs de rue*, il justifie ce mensonge par le désir d'être respecté dans les gangs de rue, mais aussi par la nécessité de se créer une certaine réputation en prison, afin d'obtenir une position moins risquée au milieu des délinquants dangereux de la prison de Dannacona, où il se trouvait.

Ainsi, le détenu se trouve souvent dans l'impossibilité de témoigner sur son expérience, et ce, à cause des méthodes utilisées par l'administration pénitentiaire, qui peuvent mener à sa dégradation sensorielle et psychique. Aussi doit-il opposer des techniques de résistance à cet ordre carcéral qui le contraint. Les récits de vie analysés en révèlent particulièrement deux types : les autopunitions corporelles et le mensonge. Par leur intermédiaire, le prisonnier essaie de reprendre le contrôle de son corps, de négocier avec l'administration et cherche à présenter une fausse image devant ses codétenus pour éviter d'être molesté ou attaqué.

La résistance par la fiction

Dans les ouvrages de fiction, la résistance à l'enfermement carcéral se révèle notamment par l'emploi diversifié des techniques narratives. M'inspirant des théories de Paul Ricœur, de Giselle Mathieu-Castellani et d'Amy Ransom, je vais analyser

certaines de ces méthodes dans les romans de Gérard Étienne, de Jean Genet et d'Hubert Aquin.

Dans *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne, le narrateur-protagoniste, torturé par le régime de François Duvalier en Haïti, s'invente un personnage, ce qui lui permet le dédoublement ainsi que le changement de la perspective et des voix narratives. Par là, une partie de son esprit s'éloigne de son corps afin de ne plus sentir la douleur physique. Dans la première partie du roman, la voie narrative change avec le passage du *je* au *il*. Au début, le *je* prédomine, parce que le narrateur décrit sa douleur provoquée par la torture : « Je perds l'équilibre. Je tombe. Je me relève. Je tombe encore. En moi les mouvements ralentissent. Je me tords. Je change de peau. [...] Plus j'essaie de crier, plus les soldats du Chef m'arrachent les cheveux. Alors, je perds connaissance. » (1994, p. 22) Lorsque le narrateur perd connaissance à cause des souffrances que lui infligent les tortionnaires, c'est par l'intermédiaire de son personnage que la scène du supplice est rapportée : « Mon personnage se demande pourquoi on a coupé les bras des têtes sans corps. Il reconnaît leur Chef. Celui-ci grogne, bave, gonfle, annonce qu'on vient d'ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire d'Haïti. On ressuscite les morts. » (p. 22) Le personnage observe que le Chef se trouve à côté des corps molestés par ses soldats et qu'il est très fier des méthodes de torture qu'ils appliquent à ceux qui se rebellent contre lui. En effet, par ces techniques, les bourreaux torturent la victime jusqu'à son évanouissement et, ensuite, on la ressuscite pour recommencer la torture (p. 31, 75 et 78).

Le personnage inventé par le narrateur-protagoniste est une sorte d'alter ego, auquel le narrateur, crucifié et dans

l'impossibilité de bouger, peut parler et poser des questions : « Je parle à mon personnage. Il me fait subir un premier démêlé avec tous les papas du Régime. [...] Je demande à mon personnage combien de temps il faut rester parmi les morts qu'on fait en Haïti [...]. » (p. 24) En même temps, le personnage lui rapporte des événements qui ont lieu à l'extérieur de sa cellule. Ainsi, il est intéressant de noter une certaine progression dans la sphère des préoccupations du personnage. Nous venons de voir un paragraphe où, par l'intermédiaire de son regard, on peut saisir ce qui se passe dans la prison où le narrateur est torturé : des détenus évanouis, des soldats et le Chef qui exprime son contentement. Plus loin, le personnage aperçoit la présence d'une personne qui aide le dictateur à torturer les détenus : « mon personnage reconnaît le général Boucicaut Bonda » (p. 23), pour ensuite observer que cette personne poursuit ses objectifs à l'extérieur de la prison aussi : « Sans aveu, malfaiteur, criminel. Il mange des enfants avec de la peau de banane. Fait trancher la gorge des Jésuites pour voler leurs hosties. » (p. 23) Ainsi, on quitte la scène du supplice du narrateur et on suit la perspective du personnage, qui rapporte le désastre qui a lieu dans la ville et dans le pays : « La terre tremble. Les mornes de l'Hôpital se fendent en mille morceaux. Désormais, il y a deux camps dans le pays : le camp du Chef et celui des morts. On prévoit la bataille entre ces deux camps. » (p. 23) Le récit ne s'arrête pas aux événements engendrés par le dictateur, mais il se poursuit avec un thème qui revient plusieurs fois dans le roman et qui fait référence aux intérêts des États-Unis pendant la dictature de Duvalier. Le personnage constate que le gouvernement américain est impliqué dans cette bataille entre le camp du président haïtien et celui de ses victimes : « Mais le Pentagone veut la négocier [la bataille]. Le

secrétaire d'État aux affaires américaines déclare que l'affaire des Nègres n'est pas l'affaire des Blancs. » (p. 23)

Dans sa lecture psychanalytique de l'ouvrage d'Étienne, Amy Ransom affirme que le personnage qu'invente le narrateur dans *Le Nègre crucifié* est l'expression des troubles identitaires caractéristiques du syndrome du stress posttraumatique et qu'il représente un dédoublement du narrateur. Je m'intéresse ici plutôt à la fonction énonciative du personnage, telle qu'elle est identifiée par Lucienne Nicolas : « Le "personnage" inventé par le romancier [...] est une stratégie d'énonciation, un procédé de dédoublement, une façon de se dégager mentalement de l'espace restreint où se trouve confiné son "nègre crucifié". » (2002, p. 141) Ainsi, je considère que son rôle est de créer un lien entre l'espace extérieur de la prison et l'espace intérieur. Le détenu-narrateur est prisonnier des murs et de ses enquêteurs tortionnaires. Pourtant, ce qui est important pour lui en tant que prisonnier politique n'est pas tellement ce qui se passe dans la cellule, mais les événements de l'extérieur, la situation sociale et politique dans la ville et dans le pays. Ce qui l'a amené en prison et ce qui le préoccupe se trouve au dehors de celle-ci : le pouvoir oppresseur et les conditions dans lesquelles vivent ses concitoyens. Il observe le comportement du Chef et de ses subalternes, leurs actions par lesquelles ils oppriment la population et l'implication des pouvoirs externes tels que celui des États-Unis.

Puisque le personnage inventé a la possibilité de bouger, il erre dans la ville, dort sur un perron et arrive dans le quartier de son enfance. Dans ces circonstances, il prend la parole lorsqu'il discute avec son père (Étienne, 1994, p. 34) ou avec son amante Nounoune (p. 50-56) et lorsqu'il écrit une lettre à sa

mère exilée en République Dominicaine. Par conséquent, il n'est plus désigné à la troisième personne, mais le *il* devient *je* : « Chère maman, je t'écris une lettre. [...] Je t'écris pour te dire que j'ai mal de vivre loin de toi [...]. » (Étienne, 1994, p. 45) Dans cette citation, la première personne du pronom personnelle ne désigne pas le narrateur-protagoniste, comme au début du roman, mais le personnage inventé. C'est ainsi que ce personnage est créé : il a la liberté de se déplacer dans l'espace et dans le temps. Il peut rapporter des nouvelles de la ville, du palais, du Chef, sur l'action de ses miliciens, sur le massacre de la population et il peut faire un compte rendu de l'enfance du détenu-narrateur, bref, témoigner des circonstances qui ont amené l'auteur « à produire le NÈGRE CRUCIFIÉ » (Étienne, 1994, p. 11). Il permet aussi le changement des voix narratives lorsque le *je* qui désigne le narrateur-protagoniste s'efface de plus en plus, à cause de son évanouissement, pour faire place au *je* qui désigne le personnage inventé.

Dans *Miracle de la rose* de Jean Genet, le narrateur décrit des événements passés qui ont eu lieu dans la prison Fontevrault, où il prétend se trouver pendant la rédaction du livre, mais il interrompt souvent son récit pour présenter ses souvenirs de la colonie Mettray, où il avait passé son adolescence. Le texte du roman se trouve ainsi fragmenté dans des passages dont les repères spatiaux et temporels diffèrent et où l'autobiographie et la fiction s'entrecroisent. Il est important de noter que Genet n'a jamais été emprisonné à Fontevrault (Sobanet, p. 82), bien que le narrateur homonyme prétende y être enfermé pendant la rédaction du livre. C'est ainsi que le vrai objectif du récit est la colonie, où Genet a réellement été incarcéré à l'âge de seize ans, pendant deux ans et six mois,

entre 1926 et 1929 (Dichy et Fouché, p. 119) : Mettray est « l'un des hauts-lieux de son histoire et de son œuvre. [...] le souvenir de Mettray hante la plupart des livres de Genet et est régulièrement évoqué dans les entretiens accordés par l'écrivain tout au long de sa vie [...] » (*ibid.*) La colonie d'enfants qui est liée à l'autobiographie de l'auteur est représentée ainsi dans le récit fictionnel par une voix narrative qui se trouve à Fontevrault, où l'auteur n'a pas été incarcéré. Genet glorifie la vie dans la prison et cette alternance entre les deux institutions permet au narrateur d'expliquer la « naissance du héros » (Mathieu-Castellani, p. 20). Dans *Miracle de la rose*, tous les héros naissent à Mettray et continuent leur parcours à Fontevrault.

Ricœur estime que l'emploi d'un temps passé dans les récits de fiction est une technique par laquelle la fiction imite l'histoire. Puisque le temps passé d'un récit n'est pas le temps passé de l'auteur, Ricœur met en place une instance nommée « l'auteur impliqué », qui désigne « un déguisement fictif de l'auteur réel » et qui est identique à la voix narrative :

[L]es événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix. (1991, p. 344)

C'est ainsi que la fiction ressemble à l'histoire, au moment où les événements irréels racontés sont perçus comme des faits passés pour la voix narrative, en vertu du pacte entre l'auteur et le lecteur. Dans *Miracle de la rose*, les événements qui ont lieu

dans la centrale sont racontés aux temps du passé, parce que, pour « l'auteur impliqué », ils sont tous réels, même si la biographie de l'auteur Jean Genet ne les confirme pas toujours (Sobanet, p. 74-76 ; Dichy et Fouché, p. 125-127). Le narrateur se souvient d'un dimanche où les enfants sont partis en promenade et, s'éloignant beaucoup de la colonie, ils ont vu la prison de Fontevault : « Nous aperçûmes les fenêtres de la Centrale où peut-être les détenus étaient accrochés et nous regardaient venir, écoutant notre musique allant vers eux. » (Genet, p. 406) La véridicité de l'épisode est discutable, parce qu'il est peu probable que des enfants puissent parcourir soixante-quinze kilomètres à pied. En outre, Sobanet (p. 74-76) ainsi que Dichy et Fouché (p. 125-127) expliquent que, dans *Miracle de la rose*, plusieurs données que le narrateur prétend être autobiographiques et documentaires s'avèrent en réalité des éléments de fiction. Cependant, Genet utilise le temps passé dans ce passage pour donner l'impression que les événements qu'il raconte sont des faits réels pour la voix narrative, donc pour « l'auteur impliqué ». Par l'intermédiaire de cette stratégie, la fiction s'entrecroise avec l'histoire.

Une autre manière par laquelle le texte de *Miracle de la rose* est segmenté est l'insertion de passages qui s'écartent des événements narrés et prétendument réels pour en présenter d'autres, manifestement imaginés. Le narrateur invente une galère fugitive au bord de laquelle il parcourt les mers : « Mettray prend soudain la place — non de la prison que j'habite — mais de moi-même [...]. Mon désir de fuite et d'amour la camoufle en une galère en révolte évadée d'un bain. » (Genet, p. 286-287) Cette invention est une solution qui l'aide à apaiser la souffrance qu'il ressent à l'intérieur des murs et est liée aux souvenirs de Mettray. Cette fois-ci, les

événements de ces fragments ne sont pas réels pour « l'auteur impliqué », mais ils sont imaginaires, parce qu'ils sont racontés au temps présent et non pas au passé : « je m'embarque [...] sur les vestiges de la barque démâtée presque détruite, parmi les fleurs du Grand Carré, à Mettray » (Genet, p. 286).

L'équipage est formé des codétenus de Fontevault, précisément parce qu'ils proviennent de Mettray. Le narrateur affirme qu'il ne connaît pas les origines du capitaine, mais il le décrit pour faire ressortir sa beauté physique. Le capitaine de la galère est le prétexte dont le narrateur se sert pour décrire la prison de son enfance. Il suggère toutefois que non seulement cette description, mais tout le roman basculent dans la fiction : « [S]i je me sers déjà de ce subterfuge pour faire revivre ma galère, suis-je bien sûr que Mettray ne sera pas décrit selon des modèles bien différents de la réalité et choisis au hasard de mes amours ? Qu'importe ! » (Genet, p. 287) C'est ainsi que le beau capitaine devient le symbole des amoureux du narrateur qui sont passés par Mettray avant d'arriver à Fontevault et l'histoire inventée de la galère devient l'illustration de ses souvenirs de la colonie.

Selon Cesereanu (p. 122), beaucoup de détenus torturés quittent leur corps et s'élèvent dans l'espace en essayant d'échapper à la douleur insupportable. Chez Genet, l'invention de la galère s'associe dans le fragment suivant avec les expériences des personnes torturées : « La nuit, souvent je reste éveillé. Je suis la sentinelle debout à la porte du sommeil des autres, dont je suis le maître. Je suis l'esprit qui flotte au-dessus de la masse informe du rêve. » (Genet, p. 319) Cependant, bientôt, le narrateur perd la capacité de s'identifier à cet esprit qui flotte et se rend compte que la seule chose qui reste au-

dessus de sa réalité difficile est son rêve, l'invention de la galère : « Nous ne sommes presque plus au monde. Et si pour tout achever / la pluie tombe, **tout** sombre, englouti dans l'horreur / où ne flotte plus, au-dessus de ces vagues trop lourdes, que ma galère. » (Genet, p. 319) Puisque le narrateur est séquestré dans un espace et dans un temps qu'il ne peut pas quitter, les souvenirs et les rêves l'aident à revivre ou bien à s'inventer d'autres endroits dans un autre temps. Autobiographie et fiction s'entrecroisent dans le récit de Genet, afin de glorifier les habitants de la prison.

Dans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, la prison marque la rupture du destin chez le narrateur, qui ne peut pas poursuivre son engagement politique au sein du FLQ à cause de son incarcération. Les repères spatiaux et temporels font référence soit au Québec, à la période où Aquin y est emprisonné, soit à la Suisse, où un deuxième narrateur essaie d'annihiler un espion dangereux. Dans le premier chapitre, le narrateur établit son identité de narrateur-auteur emprisonné en livrant plusieurs éléments biographiques et en décrivant sa tentative d'écrire un roman d'espionnage. Au premier paragraphe du deuxième chapitre, c'est le narrateur-héros qui prend la relève pour expliquer ses aventures en Suisse : « je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne-Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop » (Aquin, p. 15). Au deuxième paragraphe, le narrateur insère une courte référence à l'emprisonnement du narrateur-auteur à Montréal : « Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège social du F. L. N., à quelques pas de la prison de Montréal, siège obscur du F. L. Q., je frôle ton corps brûlant et je le perds aussitôt, je te reconstitue mais les mots me manquent. » (Aquin, p. 16) Le narrateur-héros se trouve dans un cinéma à Lausanne et il

s'imaginer Orphée à la recherche de son Eurydice, qui peut être la femme aimée, mais aussi le pays rêvé. Le bâtiment suisse qui abrite le siège du F.L.N. (Front de Libération Nationale de l'Algérie) n'est pas sans rappeler la lutte d'indépendance des Québécois. Cependant, contrairement au résultat de la guerre d'Algérie, la lutte pour un Québec libre sombre dans le désespoir avec l'emprisonnement des révolutionnaires dans la prison de Montréal, tout comme Orphée échoue dans sa tentative de ramener Eurydice des Enfers.

Le narrateur-auteur est arrêté, avant de commettre l'attentat, pour le vol d'une voiture et port illégal d'arme, et il décrit cet événement qui l'a amené en prison comme un accident. La prison intervient ainsi comme une rupture qui l'empêche de mener à bien ses projets de révolutionnaire. Cette fracture marque tout le roman : « Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. » (Aquin, p. 21). La rupture du destin d'Aquin se reflète dans l'alternance entre les espaces géographiques du Québec et de la Suisse, entre les voix narratives ainsi qu'entre l'histoire d'écriture et celle d'espionnage : « chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite [...], quand je songe que je suis emprisonné dans une cage irréfutable » (Aquin, p. 43). La fracture de la vie du narrateur-auteur se prolonge dans le récit du narrateur-héros. L'histoire d'espionnage en Suisse se décompose et est vouée à l'échec précisément parce qu'elle est contaminée par l'impuissance du narrateur emprisonné à Montréal.

La bifurcation des voix narratives est un exercice de survivance du récit et du narrateur. Puisqu'il est emprisonné et ne peut pas mener à fin sa mission de participer à la libération du Québec, le narrateur essaie de survivre dans l'histoire inventée qui a lieu en Suisse. En même temps, cette deuxième histoire est déstabilisée en permanence par la première, celle du narrateur emprisonné. L'échec de la personne incarcérée à Montréal s'impose sur tout le récit et le dernier chapitre du roman manque, précisément parce qu'il devrait être écrit après la libération du narrateur et du Québec. Pourtant, il n'arrive pas à sortir de la prison et ne peut pas anticiper la fin de sa réclusion. Ainsi, le récit reste emprisonné à l'instar de son auteur, en présentant seulement l'espoir qu'un jour, la libération sera possible.

Ainsi, l'image de la prison fragmente le récit des ouvrages fictionnels, mais leurs auteurs réagissent toujours en s'opposant à ce morcellement déchirant. Par là, ils semblent défendre leurs récits de la dissolution qui menace la consistance et même l'existence des personnages. En récupérant les ruptures produites par la présence de la prison, les auteurs analysés se consacrent à la mise en pratique de techniques de résistance. Des notions positives, comme l'amour pour une femme, pour un homme ou bien pour son enfant assurent souvent l'unité du récit. Les auteurs utilisent aussi des notions négatives dans le même but; par exemple, Étienne constate que la souffrance et les abus ne sont pas caractéristiques uniquement de la prison, mais aussi de la société (1994, p. 125-126).

*

Les techniques de résistance à l'oppression de l'incarcération remplissent des fonctions différentes dans les récits de vie et dans les ouvrages de fiction. Les témoignages insistent sur la représentation des méthodes pratiques qu'utilisent les personnages emprisonnés. Les prisonniers essaient de s'opposer aux gardiens qui leur imposent le silence et cherchent à parler avec les codétenus des autres cellules ou bien ils se mutilent afin de trouver une manière de négocier avec l'administration carcérale ou simplement pour pouvoir parler à quelqu'un, soit-il médecin. D'autres détenus publient des articles en risquant ainsi de devenir les ennemis du système punitif qui les pénalise davantage.

Dans les ouvrages de fiction, la résistance se traduit notamment par la fragmentation du récit ainsi que par le changement des perspectives et des voix narratives. La fragmentation du récit joue un rôle double, car d'un côté, elle risque de dissoudre le texte, mais d'un autre côté, elle contribue à la fictionnalisation salutaire. Entre 1910 et 2010, la majorité des ouvrages de fiction et des récits de vie sur la prison appartiennent à un genre mixte. Tant le témoignage que la fiction aident les auteurs à transmettre l'expérience limite de l'enfermement.

Bibliographie

AQUIN, Hubert. (2006 [1965]), *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

AUBENAS, Florence. (2010), « On va droit dans le mur. Interview par François Koch », *L'Express.fr*, 20 avril,

<http://www.lexpress.fr/actualite/societe/justice/on-va-droit-dans-le-mur_786145.html>.

BERCHTOLD, Jacques. (2000), *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à « Jacques le fataliste »*, Genève, Droz.

BROMBERT, Victor. (1975), *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti.

CHANTRAINE, Gilles. (2004a), « La mécanique du temps vide. Structure sécuritaire et réactions individuelles au temps carcéral en maison d'arrêt », dans D. Kaminski et M. Kokoreff (éd.), *Sociologie pénale : système et expérience*, Paris, Erès, p. 257-271.

—. (2004b), *Par-delà les murs*, Paris, PUF.

— et Jean BÉRARD. (2008), « La révolution pénitentiaire n'aura pas lieu », *Vacarme*, n° 45, <<http://www.vacarme.org/article1672.html>>.

CESEREANU, Ruxandra. (2006), *Panopticon: Political Torture in the Twentieth Century: a Study of Mentalities*, traduit par Carmen Borbely, Bucuresti, Institutul Cultural Român.

DICHY, Albert et Pascal FOUCHÉ. (1989 [1988]), *Jean Genet : essai de chronologie 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, Bibliothèque Jean Genet.

DOOB, Anthony N. et Cheryl Marie WEBSTER. (2006), « Countering Punitiveness: Understanding Stability in Canada's Imprisonment Rate », *Law & Society Review*, vol. 40, n° 2, p. 325-326.

- ÉTIENNE, Gérard. (1994 [1974]), *Le Nègre crucifié*, 3^e éd., Montréal, Balzac.
- GENET, Jean. (1969), *Miracle de la rose*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, p. 221-471.
- KNOBELSPIESS, Roger (2007 [1980]), *QHS, Quartier de haute sécurité*, Monaco, Éditions du Rochet.
- LAPLANTE, Jacques. (1989), *Prison et ordre social au Québec*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- LAROUCHE, Vincent. (2006), « Les gangs de rue se partagent Montréal », *Le Journal de Montréal*, 5 octobre, <<http://www.canoe.com/archives/infos/dossiers/2006/09/20060930-073830.html>>.
- NICOLAS, Lucienne. (2002), *Espaces urbains dans les romans de la diaspora haïtienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- RANSOM, Amy. « La littérature du traumatisme et la fiction traumatisante de Gérard Étienne », dans Mark Andrews, Danielle Dumontet et Lelia Young (dir.), *Gérard Étienne*, manuscrit inédit.
- RICŒUR, Paul (2003), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil.
- . (1991), *Temps et récit*, 4 tomes, t. III, Paris, Seuil.
- ROUILLAN, Jann-Marc. (2008), *Chroniques carcérales (2003-2007)*, Paris, Agone.
- SOBANET, Andrew. (2008), *Jail sentences: representing prison in twentieth-century French fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Stages ».

- TODOROV, Tzvetan. (2004 [1995]), *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- VACHERET, Marion et Guy LEMIRE. (2007), *Anatomie de la prison contemporaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- VASSEUR, Véronique. (2000), *Médecin-chef à la prison de la Santé*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Documents ».
- et Gabi MOUESCA. (2011), « *La prison doit changer, la prison va changer* », *avait-il dit*, Paris, Flammarion.
- WITT, Mary Ann Frese. (1985), *Existential prisons. Captivity in mid-twentieth-century French literature*, Durham, Duke University Press.
- ZIAD et Vincent LAROUCHE. (2010), *Moi, Ziad, soldat des gangs de rue*, Montréal, Les Intouchables.

Résumé

Les ouvrages sur la prison du 20^e siècle révèlent que, politique ou de droit commun, la prison utilise des méthodes contraignantes auxquelles les détenus opposent des stratégies diverses de résistance. Sur le plan narratif, la résistance à l'emprisonnement se traduit par des techniques littéraires qui favorisent la survivance des personnages et du récit. S'inspirant des théories de Paul Ricœur, de Gisèle Mathieu-Castellani et de Tzvetan Todorov, cet article analyse la résistance à l'enfermement dans les récits de vie de Roger Knobelspiess, de Véronique Vasseur, de Vincent Larouche et de Ziad, ainsi que dans les ouvrages fictionnels de Jean Genet, d'Hubert Aquin et de Gérard Étienne.

Abstract

The French and Quebecois works written on 20-century prisons, be it political or common law, reveal that they use constraining methods, which the prisoners oppose by various resistance strategies. On the narrative level, the resistance to imprisonment is expressed by various discursive methods that favour the survival of the characters and the story. Based on the theories of Paul Ricœur, Gisèle Mathieu-Castellani and Tzvetan Todorov, this article analyzes the resistance to imprisonment in life narratives by Roger Knobelspiess, Véronique Vasseur, Vincent Larouche and Ziad, as well as fictional works by Jean Genet, Hubert Aquin and Gérard Étienne.

L'épopée hors d'elle-même

Nelson Charest
Université d'Ottawa

Vincent Lambert
Université du Québec à Montréal

On peut s'étonner de l'espèce de mode qu'a connue l'épopée ces dernières années à la faveur de quelques épreuves d'agrégation qui l'ont remise à l'ordre du jour (Homère en 2007, 2010 et 2011; un programme « Permanence de la poésie épique au XX^e siècle » en 2010 et en 2011). Parmi les sites de référence sur l'épopée, notons celui qu'anime [Florence Goyet](#) pour le compte de l'équipe RARE (Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution) ainsi que celui du [CIMEEP](#) (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos) basé à l'Université fédérale de Sergipe, au Brésil. Les deux importants collectifs préparés

par Saulo Neiva (2008, 2009), dont on trouvera ici une contribution, les travaux de Madelénat (1986), de Goyet (2006) et de Labarthe (2007) ont contribué à réhabiliter un genre qu'on pouvait croire révolu en une époque cynique et désillusionnée comme la nôtre. Or, s'il est un aspect de l'épopée qui semble avoir peu vieilli et que met au jour le présent dossier, c'est la possibilité encore active d'une forme exploratoire qui conquerrait l'espace littéraire. Faisant suite au renouveau des études génériques, guidé par les importants travaux de Dominique Combe, les études de ce dossier s'interrogent sur les modalités d'un genre qui demeure à l'avant-plan des potentialités d'expression. D'où la nécessité de penser l'épopée comme un « débord », comme un objet hors de lui-même et qui assimile les frontières plutôt que de les laisser le gouverner. L'épopée a beau être territoriale, elle n'en traverse pas moins l'espace, l'espace conquis d'abord mais aussi celui à conquérir, qu'il soit intérieur ou extérieur; ce faisant, elle se module aux diverses voix/voies qu'elle rencontre et adopte pour ce faire toutes les possibilités langagières à sa disposition.

Depuis Hegel pourtant, on attribue à l'épique un rôle de fondation qui semble le condamner à ne briller qu'à la naissance d'une nation : fondation d'une identité collective, tissée par le chant des dieux et héros tutélaires, des croyances et principes moraux qui règlent les rapports sociaux, des forces humaines et naturelles qui s'affrontent dans le monde et dégagent des possibles saisis par la voix prophétique de quelque élu, poète de sa profession. Or, on sera ici sensible à ce que cette naissance sonne par le fait même la fin d'un autre cycle; fidèle au temps cyclique qui la gouverne, l'épopée apparaît à l'heure où une décadence se mue en naissance, où du bois mort renaît un arbre nouveau. Sans forcer le paradoxe,

c'est peut-être au fond au moment où on a cru à sa disparition que l'épopée s'est rendue visible, quand s'est posée la question d'une survivance de la modalité épique et de sa transformation. Enjambant la naissance d'une nation, qui apparaît elle-même redevable d'une certaine décadence, la modalité épique pourrait ainsi survivre et réapparaître à chaque époque de remise en question et de crise, comme le pouls d'une communauté en perpétuelle réinvention.

À ce titre, comment expliquer que l'épopée ait progressivement laissé place à sa modalité, la voix épique, et qu'elle soit devenue une entreprise utopique, elle qui aurait accompagné paisiblement l'humanité jusqu'à nous ? Victor Hugo l'a bien senti, qui ne peut que composer la « petite épopée », celle des héros éphémères, des bannis, des vents contraires et du battement inéluctable de la fortune à l'infortune ; la petite épopée devient le chant de l'homme fragmenté, et moderne, qui entrevoit des percées d'éternel mais ne peut saisir dans un continuum la marche combinée des astres, de l'inconnu et du terrestre. Il semble que la « matière épique » ait fini par excéder les limites de la nation, que cette « bible d'un peuple¹ » dont parlait Hegel ait progressivement connu, depuis Dante, Milton, jusqu'à la *Légende des siècles* ou aux grands poèmes philosophiques de Browning, une expansion démesurée que ne pouvait supporter le fil de la narration épique traditionnelle, faisant intervenir une galerie de personnages qui sont les maillons d'une chaîne discontinue remontant à l'origine obscure des civilisations. Trop à

¹ « Au titre de cette totalité originelle, l'œuvre épique est la légende, le livre, la bible d'un peuple et toute nation de quelque importance possède ce genre de livres absolument premiers, dans lesquels s'exprime ce qui constitue son esprit originel. » (Hegel, 1997, p. 310)

remémorer, donc, trop à honorer : une hypothèse est que, à l'aube du XX^e siècle, en même temps que l'épopée nationale recyclait ses figures et ses formules canoniques, la fonction « commémorative² » (Staiger) de l'épopée s'est vue confrontée à une mémoire impossible à reconstituer, ne trouvant d'origine que dans le présent lui-même, aux ramifications infinies. Est-ce un hasard si la dernière épopée classique en liste est *L'Odyssée* (1938) de Níkos Kazantzakis, comme si l'épopée en venait à se commémorer elle-même avant de fermer la porte sur son plus grand modèle ? Si le roman peut être considéré, avec Lukaács, comme « l'épopée d'un monde sans dieux » (p. 84), il n'est pas sûr que l'épique n'ait pas trouvé un vecteur d'un tout autre ordre dans la densité polymorphe de la poésie moderne. Plus nombreux qu'on ne le croit sont les poètes qui, au XX^e siècle, allièrent ces irréconciliables hégéliens que sont la poésie épique et la poésie lyrique : qu'on pense à W.B. Yeats, T.S. Eliot, Cavafy, Auden, Borges, Nazim Hikmet, Yannis Ristos, Derek Walcott, à d'autres poètes où l'épique est si prégnant, intériorisé, reformulé. Et doit-on de l'autre côté évacuer complètement tout lyrisme d'autres œuvres plus communément acceptées comme étant « épiques », Saint-John Perse, Pessoa et Ezra Pound par exemple, ou chez les grandes figures de la francophonie que sont Césaire, Senghor, Miron et Glissant ? Ces entreprises, souvent isolées en regard des grands mouvements constitués, méritent d'être considérées selon leur modalité épique, ce qui révèle en elles des réminiscences insoupçonnées et permet de mieux comprendre le renouvellement de l'épique au XX^e siècle.

² « Car à la différence du poète lyrique qui, par le souvenir, s'enfonce dans le passé, le poète épique commémore [*gedenkt*]. Et cette commémoration laisse intacte la distance aussi bien temporelle que spatiale. Elle présente le lointain en sorte que celui-ci s'étale sous nos yeux et nous fait face, tel un monde autre, prodigieux et plus grand. » (Staiger, 1990, p. 69-70)

Le présent dossier est issu d'un colloque présenté à l'ACFAS en mai 2009 sous le titre « Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise ». La double orientation de l'énoncé initial — à la fois attentif aux propriétés de l'épique au-delà du genre de l'épopée et à une tradition épique nationale en particulier — a donné lieu à des contributions diversifiées, difficilement conciliables à première vue. À la relecture cependant, une problématique d'ensemble émerge, celle d'une épopée hors d'elle-même, aussi bien dans une évolution moderne qui invite à une redéfinition de l'épopée traditionnelle que dans le possible réinvestissement de la « voix épique » par des formes et dans des œuvres qui pourraient lui sembler étrangères. Le dossier s'ouvre par les deux conférences qui ont inauguré ces journées de réflexion et qui permettent de faire le pont entre les épopées traditionnelles et modernes. Si, pour Jean Marcel, le champ d'émergence de l'épopée correspond à la phase de territorialisation des communautés culturelles, Jean-Louis Backès précise que cette fondation n'implique pas nécessairement une célébration des origines, mais qu'elle est indissociable au contraire d'une forme de décadence, de rupture avec un âge immaculé où l'on serait tenté de reléguer l'épopée elle-même. Mais comme le fait remarquer par la suite Saulo Neiva, on peut difficilement concilier le fameux décret d'Hegel (et de Lukacs à sa suite) voulant que l'épopée soit incompatible avec la modernité d'un « monde sans dieux » avec une floraison d'épopées au XX^e siècle, un renouvellement qui appelle donc une redéfinition du genre. Au-delà des réécritures et des bouleversements de l'épopée moderne, le présent collectif fait l'hypothèse d'une migration et d'une revalorisation de l'*epos* hors de l'épopée proprement dite, dans des formes et des œuvres qui paraissent inconciliables avec le modèle

traditionnel. Ainsi, Luc Bonenfant et Julien Marsot montrent, en s'appuyant sur « Le Centaure » de Guérin et « Après le déluge » de Rimbaud, que ces poèmes en prose modernes ont ce point en commun avec l'épopée de chercher à résoudre le conflit du personnage et du monde par la refondation textuelle de l'univers. Pour Étienne Beaulieu, c'est au contraire la dégénérescence qui, dans l'œuvre de Joseph de Maistre, fonde le caractère épique de la Révolution française comme catastrophe ne pouvant trouver de résolution que par le retour prophétique du roi. Par contraste, à travers les œuvres d'Aimé Césaire, de Derek Walcott, de Patrick Chamoiseau et d'Édouard Glissant, Corina Crainic montre les modalités modernes de l'épopée comme investissement de l'histoire par le peuple. Enfin, prenant prétexte du motif du fleuve Saint-Laurent, omniprésent dans la poésie patriotique du XIX^e siècle au Québec, Vincent Lambert tente de mieux cerner ce malaise, à la fois langagier et social, qui empêche la tonalité épique de s'épanouir pleinement dans le contexte québécois.

Bibliographie

- COMBE, Dominique. (2010), « L'épopée des Amériques : Miron, Césaire, Saint-John Perse », *Quebec studies*, vol. 49, printemps-été, p. 9-13.
- . (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires ».
- . (1989), *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.

- GOYET, Florence. (2006), *Penser sans concept : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».
- HEGEL. (1997), *Cours d'esthétique III*, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique ».
- LABARTHE, Judith. (2007), *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres ».
- LUKÁCS, Georg. (1989), *Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- MADELÉNAT, Daniel. (1986), *L'Épopée*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes ».
- NEIVA, Saulo (dir.). (2008), *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Narr, coll. « Études littéraires françaises ».
- . (2009), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Bern, Peter Lang.
- STAIGER, Emil. (1990 [1946]), *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, trad. Raphaël Célis et Michèle Gennart, avec la coll. de René Jongen, Bruxelles, Leeber-Hossmann, coll. « Philosophiques ».

Les conditions historiques de l'épopée

Jean-Marcel Paquette

Université Laval
Université Chulalongkorn

Nul ne songerait à dénier à Voltaire son éminent génie littéraire. Pourtant, ses cinquante-deux pièces de théâtre (dont plus des deux tiers sont des tragédies) constituent, dans son œuvre, un monumental et manifeste échec historique. Il avait commencé sa carrière par l'immense succès d'une tragédie (*Œdipe*, 1718) et d'un poème épique (*La Ligue ou Henry le Grand*, 1723, devenu *La Henriade* en 1728). Une petite anecdote fera comprendre le fondement obscur de cet échec. À une époque où il se trouvait au sommet de sa gloire de dramaturge (celle de ses multiples carrières à laquelle il tenait le plus), une

inconnue lui demanda naïvement : *Vous êtes bien l'auteur de O-édipe?* À quoi il répondit selon sa verve habituelle : *O-U-I, Madame*. L'ironie de Voltaire était de toute évidence une critique de la diction fantaisiste de la dame. Mais tout Voltaire se trouve concentré dans cette anecdote. Tout son échec d'auteur de tragédies aussi... L'esprit critique, voire caustique, dont Voltaire est le maître incontesté, se trouve en fait l'antagonisme absolu de l'esprit qui préside à la tragédie. Aristophane ferme la porte à Sophocle. Pourtant, Voltaire se tenait pour le successeur de Racine et se battait pour ainsi dire les flancs afin de rivaliser avec l'auteur de *Phèdre*. C'est comme si le ton de la tragédie se trouvait mal à son aise dans un siècle dit de « Lumières ».

En réalité, les genres sont comme des ancrages dans les fondations anthropologiques d'un temps et d'un lieu donnés. Il y a une esthétique stricte qui préside à l'œuvre échouée, comme il y en a une qui sert de champ d'émergence aux chefs-d'œuvre.

Le temps de l'épopée

La Grèce ancienne, on le sait, n'existe (culturellement) qu'autour d'Homère. C'est en ce sens que Ramon Menéndez Pidal pouvait affirmer que « l'épopée n'est pas purement et simplement un poème qui va emprunter son sujet à l'histoire, c'est un poème qui réalise la haute mission politico-culturelle réservée à l'histoire » (p. 481). C'est dire que par l'épopée, c'est la création verbale elle-même qui s'institue comme processus d'*historicisation*. D'où le sort particulier accordé, dans chaque culture, à ce texte premier, et ce sort est constitutif, dirait-on, du surgissement même du texte.

Sans être inscrite en clair dans le texte, cette proposition offerte à la fondation d'une culture se signale par son appartenance à une phase anthropologique capitale du développement de toute communauté culturelle, la phase de la *territorialisation*. Nous appelons ainsi le long processus qui consiste, pour une communauté (tribu, ethnie ou peuple) à occuper d'abord, puis à délimiter et à défendre un territoire donné. L'épopée aurait alors pour fonction de parachever sur le mode de l'imaginaire ce processus de délimitation du territoire. C'est sans doute pour cette raison que l'aire de production d'une épopée se confond toujours avec une aire linguistique précise. Une question alors se présente à l'esprit, et que je n'ai pas soulevée dans la définition de l'épopée que j'ai réalisée pour la *Typologie des sources du Moyen âge occidental*. Si l'épopée est bien le résultat symbolique de l'œuvre de territorialisation d'une culture, comment expliquer alors la fortune culturelle de certaines épopées *nationales* (par exemple, *La Chanson de Roland*) dans des cultures *étrangères*, le plus souvent par la voie de la traduction (*Ruolantes Liet* en Germanie, *Karlamagnus Saga* en Scandinavie, *la Chanson de Roland* franco-italienne, etc.) ?

Nous appellerons *champ d'émergence* l'ensemble des conditions susceptibles d'avoir favorisé, voire provoqué l'apparition d'une création telle que l'épopée primitive. Toutes ces conditions gravitent autour du fait central de la territorialisation, cette phase que, par une métaphore un peu vive, j'ai appelée ailleurs la *blessure première*. Voilà pourquoi sans doute l'*epos* est le plus souvent l'histoire d'une défaite ou, à tout le moins, d'un déshonneur passager dont *l'ascension aux extrêmes* (pour employer l'expression clé de Clausewitz) est la conséquence ultime et nécessaire.

Un autre facteur, non moins capital, réside dans l'originalité de la première manifestation d'un système linguistique (une langue) dans une forme créatrice : celle-ci exclut toute phase antérieure où, pour une langue donnée, l'activité littéraire aurait été consacrée à la traduction (le plus souvent, en domaine médiéval d'Occident, du latin). Cette condition suppose que la langue servant de véhicule à l'expression de la *forme* épique se trouve en quelque sorte *saisie* dans un état particulier offrant tous les caractères de ce qui nous apparaît aujourd'hui marqué par la *primitivité* et l'archaïsme verbal absolu.

C'est ainsi que nous devons, en fait, à ce *métabolisme* linguistique général la plupart des traits, souvent isolés par les critiques et qui nous apparaissent à si juste titre comme caractéristiques de l'épopée : parataxe, image ou métaphore non complexe, lexique à base d'unités de désignation hors de toute abstraction, description toute *en extérieur* des motivations intérieures des personnages, tendance à la démesure des nombres et des actes, etc.

Nous voici en mesure d'avancer une première phase de la définition de l'épopée : perçue comme texte fondateur d'une culture, l'épopée est la forme symbolico-littéraire correspondant à la phase de territorialisation d'une communauté linguistique et se manifeste à travers un état de langue portant les marques essentielles de la *naissance* (pour ne pas dire de la *primitivité*).

Poursuivons : la clôture territoriale, certes, renvoie à une société résolument guerrière, l'occupation et la défense d'un territoire se définissant d'abord et avant tout comme opération militaire. Voilà sans doute pourquoi la période épique d'une

société est universellement associée à l'*âge des héros*, qu'Hésiode situait entre l'âge du bronze et celui du fer, couvrant en gros la période de cette territorialisation primordiale que fut la sédentarisation. *Heroïc Age* : c'est aussi le titre d'une étude fondamentale sur l'épique comparée. H. M. Chadwick y confirme notamment que « l'on doit rechercher les fondements de l'âge héroïque non pas tant dans des affinités ethniques que dans l'existence de stade similaire de culture » (p. 433; je traduis).

Ainsi donc, l'Hellade du 8^e siècle avant Jésus-Christ, la civilisation sumérienne du 3^e millénaire, le domaine *west-saxon* du 8^e, la Castille du 12^e, la France du 11^e, etc. se seraient trouvés dans un stade *similaire de culture*, ce stade étant celui de la territorialisation, pourvoyeuse de guerres et, partant, de guerriers-héros. D'où, en conséquence, le sujet indéfectible que nous trouvons à la base de toutes les épopées : la guerre.

Ainsi, la guerre n'est pas le sujet de l'épopée du simple fait qu'elle agit comme le reflet d'une société nécessairement guerrière, mais bien parce qu'elle est offerte à l'acte narratif comme la tension par excellence. La guerre, en tant que structure de conflit, est originairement créatrice non seulement de nombreux types de *récits* (chroniques, épitaphes, plaintes, etc.) mais aussi et surtout de la narrativité même.

Avec son apparition, s'ouvre une phase inédite de la culture où l'historicité se voit supplantée dans sa fonction mémorielle par le surgissement de la fiction. Celle-ci vient en quelque sorte désagréger de l'intérieur l'intégrité et la nécessité du recours à l'histoire. En somme, elle répond à un besoin nouveau : faire apparaître l'histoire sous sa forme dramatique. Or l'élaboration de cette forme exige que la fiction intervienne

pour infléchir l'histoire dans le sens du drame : tout l'art épique y trouve sa résolution. Une constante que nous pouvons déceler dans toutes nos épopées (primitives ou tardives) se ramène à ce mouvement qui va de l'historicité en tant que vérité à la fiction en tant qu'aspiration à un ordre transhistorique.

L'épopée naît ainsi, non pas du récit historique comme on a pu généralement le croire, mais de l'abîme où l'esprit humain, à l'âge des héros, est en train de reconnaître la profondeur de l'écart entre la puissance émotive de l'histoire et le pouvoir novateur de l'invention; l'épopée enseigne que par le mot (c'est le sens grec du mot *epos*), bref par le langage, toute chose peut être transformée en quelque chose de radicalement autre, et notamment l'histoire en invention. Le recours à l'histoire est si bien la marque à quoi se reconnaît l'épopée que même les auteurs des sous-produits tardifs du genre, tout en ayant abandonné plus d'un caractère propre à l'épopée primitive, protesteront encore de la véracité de récits invraisemblables dont ils savaient bien eux-mêmes qu'ils étaient la plupart du temps sans véritable fondement historique.

Du fait de la position que l'épopée occupe simultanément sur plusieurs vecteurs, à l'orée du champ *littéraire*, au terme d'une phase finale de territorialisation, à la fission d'une conscience partagée entre l'histoire et la fiction, les études savantes qui lui ont été consacrées ont eu le plus souvent tendance à l'interroger dans son *ambiguïté* fondamentale en privilégiant son aspect de passage d'une tradition orale à une transcription écrite, ce passage étant perçu fréquemment comme responsable de certains traits contingents qui se révèlent être en fait, à l'analyse, des marques constitutives du genre lui-même.

C'est ainsi que l'on a accordé une extrême importance à certaines de ces marques (notamment le *schème formulaire*) auxquelles on attribue la plupart du temps la caractéristique de témoigner d'une transmission mnémotechnique fondée sur l'oralité.

Les trois niveaux

Pour monter en évidence la direction (le sens) de son déploiement, pour révéler en dernière instance la teneur réelle de son sujet (l'héroïsme guerrier) à travers le mode particulier d'une double présence, elle-même *conflictuelle*, de l'histoire et de la fiction, l'épopée met en œuvre une structure d'un certain type, à laquelle se trouve confié le développement de la narration.

Dans un premier temps, au niveau le plus général de son plan, l'épopée met en présence deux *principes* faisant en quelque sorte office de forces absolues et irréductibles (peuples, religions, régimes, etc.). Cet antagonisme premier sert de décor et de révélateur à un second niveau, celui où se produit dans l'un des deux camps en opposition un état de crise à la suite d'un événement mettant en jeu trahison, colère ou haine, inimitié, etc. À un troisième niveau, la tension s'intériorise au point de placer le héros principal au centre d'une *crise de conscience* à travers son rapport avec un double-ami, le tout se solvant par un échec rédempteur, parfois suivi d'un rétablissement général de l'ordre consécutif à l'anéantissement de l'un des deux *principes* de la situation initiale.

Tel est ce que H. R. Jauss a pu appeler (à propos d'un objet plus général) la « poétique immanente » (p. 90) déterminant universellement la structure de l'épopée. Au premier niveau se met en place, sous les figures les plus diverses, la grande polarisation caractéristique de l'univers épique (Chrétienté / Islam, royaume de Hrothgar / le géant Grendel, Achéens / Troyens, etc.) où vient s'imprimer en reflet l'état anthropologique en cours de parachèvement symbolique correspondant à la sacralisation du territoire.

Au deuxième niveau se fait inmanquablement jour une *crise* qui survient au sein de la société dont l'épopée a pour mission de se faire le chantre. Cette crise est elle-même le reflet de la violence inhérente à toute société *territorialisée*. Elle s'exprime, selon le cas, par un type de *mouvement d'humeur* (trahison, haine, colère), lui-même sans origine, inexplicable, *problématique*, et oppose les *frères d'armes* d'une même communauté (Ganelon / Roland, Unferth / Beowulf, Agamemnon / Achille, etc.). Elle est le pacte et la justification de la violence intra-communautaire. C'est à ce niveau que se trouve jusqu'à un certain point valorisée la marque créatrice de la société qui tirera de là même, dans le développement ultérieur de sa *culture*, son irrécusable fascination pour le texte fondateur.

En son troisième niveau, enchâssé dans les deux précédents, se révèle enfin ce que l'épopée a pour ultime fonction de faire apparaître dans la culture : l'exaltation de l'individualité héroïque à travers la problématique relation que le héros titulaire entretient avec une sorte de *double*, un autre lui-même, cette relation étant révélatrice à son tour d'une crise survenant à même la conscience du personnage. C'est là

l'identification du fameux *couple* si universellement répandu qu'on a pu le qualifier avec raison de proprement *épique* (Roland / Olivier, Achille / Patrocle, Gilgamesh / Enkidou, Kiso / I maï, etc.).

Ce couple épique est le produit de l'univers *a-psychologique* créé par le régime linguistique *rudimentaire* dont nous avons déjà fait état. Ce régime, constitutivement impuissant à rendre la donnée intérieure existentielle par le truchement d'un seul et unique personnage (comme sera en mesure de le faire le roman à travers le monologue intérieur) incarne, par diffraction, les deux termes de la *crise de conscience* dans deux personnages à la fois indissolublement liés et accidentellement *en conflit*.

Avec des modalités nécessairement variables d'un texte à l'autre de notre corpus, cette structure tripartite est décelable dans chacune des épopées primitives. Elle est même le signe interne le plus certain à quoi nous reconnaissons, à même le texte, que nous avons affaire à une véritable épopée, avec tous ses attributs. Chacun des niveaux de cette structure vient répondre, à même sa formation, à l'un des trois facteurs externes du champ d'émergence de l'épopée. Ce n'est pas là simple coïncidence : c'est que nous voici en présence d'un genre très fortement constitué et fondé.

L'épopée secondaire

En raison même de la place première qu'elle occupe dans la série chronologique des divers types de récits et du prestige que lui confère cette originalité comme *moteur* de toute narrativité, l'épopée primitive, sur une durée plus ou moins

longue selon les domaines, a donné lieu à un type précis d'exploitation de sa *matière première*. C'est le phénomène bien connu et, lui aussi, universel, de la tendance qu'a l'épopée de se prolonger dans un ou des cycles.

Chaque domaine épique peut avoir son mode particulier de cyclisation. Et s'il se trouve que l'on doive éventuellement réserver aux seules épopées primitives la définition stricte à laquelle nous sommes déjà partiellement parvenus et que nous serons bientôt en mesure de compléter, il ne faudra jamais perdre de vue que les œuvres des divers cycles, plus ou moins tardives, peuvent aussi se mesurer à cette définition, en raison même, parfois, de l'écart qui apparaîtra entre leur constitution réelle et le modèle proposé par définition.

Les produits ainsi définis (*chansons de geste* proprement dites, *spielmannsepos* ou *romencero*) n'appartiennent pas pour autant à une catégorie que l'on serait porté à dénommer *sous-genres*. Ils font partie intégrante d'un ensemble qui peut avoir son sens comme phénomène global. Aussi ne faut-il pas les dédaigner. Partie d'un cycle, et dussent-ils avoir perdu, au fur et à mesure de leur éloignement du champ d'émergence, certains caractères souvent fondamentaux du modèle fondateur, ils n'en sont pas moins constitutifs du genre épique, quelle que soit par ailleurs leur validité esthétique.

De la même manière, il faut prendre en sérieuse considération le fait que toute cette *matière épique* en voie de cyclisation emprunte, au cours de son évolution, certains de ses traits à un genre caractérisé qui a pu supplanter, voire déclasser l'épopée. C'est principalement le cas, dans toutes nos aires, des œuvres tardives fortement marquées par l'avènement d'un genre à la fois nouveau et proche : le roman, notamment le

roman de type courtois. Certes, le roman ne saurait être considéré comme le fruit d'une transformation de l'épopée : il n'a en commun avec celle-ci que d'être, dans le sens le plus strict, une narration. Son champ d'émergence aussi bien que sa constitution interne sont radicalement autres. Il se produit pourtant que des œuvres tardives du cycle épique soient investies par les traits caractérisés du roman, sans cesser pour autant de se présenter dans l'appareil qualifié de l'épopée (métrique, division strophique, prosodie rudimentaire, etc.). Ces œuvres doivent être sur certains plans (mais certains plans seulement) traitées comme des épopées, à moins que la contamination par un autre genre constitue l'objet même de la recherche.

L'épopée savante

D'un autre type, nous viennent des épopées dites *savantes*. Elles sont généralement plus tardives encore que les plus tardives parmi les œuvres des cycles issus de l'*epos* primitif. Elles n'en constituent pas moins un phénomène qui mérite d'être traité ici, si brièvement que ce soit. Après les *continueurs*, les imitateurs. C'est pour rivaliser avec Homère que Virgile compose l'épopée savante de l'*Énéide*, qui est un chef-d'œuvre du fait de sa poésie prodigieuse, non du fait qu'elle se présente comme épopée. En vérité, l'épique latin, c'est Ennius, non Virgile. Et c'est peut-être parce qu'Ennius constitue cet *unique moment* que l'Italie n'a jamais pu retrouver les conditions nécessaires à l'apparition d'une épopée, même à l'époque médiévale, d'où peut-être sa propension à emprunter, notamment à la France, sa *matière* épique (nulle part plus qu'en

Italie l'épique français n'a trouvé un milieu aussi favorable à la cyclisation, jusqu'au delà même de la Renaissance).

De même, c'est pour donner à sa communauté (qui n'en avait pas) une épopée comme en avaient tous les autres peuples de l'Europe occidentale que Camoëns écrit tardivement ses *Lusiades* (1572).

Les épopées savantes sont des tentatives tardives de répétition d'un modèle hautement valorisé, mais en l'absence de toutes les conditions composant le champ d'émergence. Pour cela même, elles sont le plus souvent des modèles achevés de l'échec esthétique. Il leur manque de se trouver au commencement qui est, pour l'épopée, le tout de son existence et de sa pertinence. *Problématisée* dans son origine par les études, l'épopée pose le problème même de l'*originalité* absolue.

Ayant repéré dans certaines conditions anthropologiques externes les origines de l'apparition de l'épopée, ayant vérifié que ces conditions se trouvent réfléchies sur un mode symbolique dans les textes, ayant passé en revue les problèmes que posent les modes de transmission, de cyclisation, de résurgence, les exceptions et les déviations, nous voici en mesure de poursuivre la composition de notre définition par l'addition de cette seconde séquence : l'épopée est le récit d'une action héroïco-guerrière se déroulant sur le double plan de l'histoire et de la fiction; elle est composée d'un triptyque où chacun des trois niveaux oppose des forces, le premier, de nature globale, le second, de nature sociale, le troisième, de nature existentielle; ce dernier niveau fait apparaître la figure du couple épique duquel émerge en fin de compte l'individualité singulière du héros titulaire.

Complément : il n'est qu'une épopée par communauté linguistique; mais la matière épique peut se prolonger pendant de longs siècles à travers une production appelée cycles épiques. Le cas de l'épopée savante n'a part à cette définition que par le privilège du corollaire. Apparue hors de tout le champ d'émergence de l'épopée primitive, elle subsiste, par volonté, à travers certains traits qui la rattachent à son modèle, soit dans la forme par la facture prosodique, l'emploi de l'archaïsme ou le recours à la chronique historique, soit dans l'essence telle qu'on se la représente : la démesure, le grandiose des sagas ou des fresques historiques, soit encore la célébration de la nation. Il est symptomatique que, dans toutes ces épopées savantes, le couple épique a, pour ainsi dire, tout à fait disparu... L'épopée savante ou tardive, une fois dépecée, est réduite à quelques-uns de ces traits : souffle épique, voix épique, vision épique, aventure épique...

Ce n'est pas un hasard si c'est précisément au 19^e siècle, époque de redéfinition des territoires par les nouvelles nations d'Europe et d'Amérique, que l'on s'est intéressé tout particulièrement à l'étude des épopées primitives, à les ressusciter, à les dégager de la tradition orale, comme en Finlande ou en Serbie, parfois à les créer de toutes pièces. Les auteurs traités dans ce dossier sont d'une façon ou d'une autre les héritiers de cette tradition savante.

Bibliographie

CHADWICK, Hector Munro. (1912), *Heroic Age*, Cambridge University Press.

JAUSS, Hans Robert. (1970), « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, vol. 1, mars, p. 79-101.

MENÈNDES PIDAL, Ramon. (1960), *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, Éditions A. et J. Picard.

PAQUETTE, Jean-Marcel. (1988), *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols.

Résumé

La problématique de l'épopée se confond avec la description de ses indices internes. Ceux-ci se rapportent à trois facteurs anthropologiques : territorialisation, violence intracommunautaire, apparition de la conscience individuelle. Ils donnent lieu, sur un mode symbolique, à une structure d'opposition à trois niveaux : guerre entre deux forces absolues, conflit entre deux entités du même camp, drame à l'intérieur du couple épique. Suivent, en corollaire, les problèmes particuliers soulevés par les épopées dites *secondaires* et par celles dites *savantes*.

Abstract

The problem of epic merges with the description of its internal indices. These relate to three anthropological factors: territorialization, social intraviolence, emergence of individual consciousness. They give rise, in a symbolic fashion, to a structure of opposition at three levels: absolute war between two forces, conflict between two entities of the same camp, drama within the epic couple. Following corollary, the specific issues raised by the so-called secondary epics and those called scholarly.

Épopée et décadence

Jean-Louis Backès

Université de Paris Sorbonne

Qu'est-ce que l'épopée?

À l'âge classique, on proposait de superbes définitions, toutes plus vagues les unes que les autres. Nous n'avons guère changé sur ce point. À l'âge classique, on n'hésitait pas à compléter la définition, quelle qu'elle soit, par un exemple, par un exemple pour ainsi dire exemplaire, singulier. L'épopée, c'était l'*Enéide* et tout ce qui, de près ou de loin, lui ressemblait. Cette manière de penser pourrait être qualifiée de « mythique ». Par opposition aux pensées de la raison, qui manient des catégories générales, la pensée mythique joue du singulier.

Aujourd'hui, l'*Énéide* a un peu perdu de sa prééminence. C'est une épopée parmi d'autres. Elle ne fournit pas la définition du genre. De plus, nous nous rappelons la célèbre parole de Saussure : « C'est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir les choses. » (1968, p. 31.) Le mot « épopée » a une longue histoire, pleine d'aventures. Il présente d'innombrables implications, qui ne sont pas toujours toutes réalisées, tant s'en faut.

Implications du mot « épopée »

L'exemple de l'*Énéide* mettait en évidence une implication importante : l'épopée racontait l'origine de la nation. Au XVI^e siècle déjà, au moment où se formaient les grands États européens, au moment où l'on inventait des normes pour les langues nationales, on souhaitait qu'un grand poème célèbre la terre des ancêtres. Ronsard tente, et manque, la *Franciade*. Camoens réussit les *Lusiades*. Le Tasse va plus loin : il fait l'épopée de la chrétienté. Le modèle virgilien est toujours présent.

Une des grandes vertus de l'*Énéide* est de réunir en un seul texte les deux poèmes majeurs de la tradition grecque : Énée voyage en mer, comme l'Ulysse de l'*Odyssée*; il fait la guerre, comme l'Achille de l'*Illiade*. Virgile a imité Homère; nul n'en doute. C'est même une de ses grandes vertus. Non seulement il offre un modèle, le modèle, à quiconque veut faire une épopée à la gloire de son propre pays, mais encore il montre que l'imitation est possible : ce qu'il a fait avec le texte grec, on peut le faire avec le sien.

Une question se pose, pourtant : les poèmes homériques n'évoquent pas l'origine de la nation grecque, à supposer que cette expression ait un sens dans la haute antiquité. Ulysse est un roi parmi beaucoup d'autres. Les Grecs, certes, sont unis contre les Troyens, mais les Troyens, qui parlent grec, qui ont des noms grecs, sont aussi admirables que les guerriers d'Argos ou de Thessalie. La chute de Troie, annoncée dans l'*Illiade*, n'est pas l'acte de fondation d'un État grec qui n'a jamais existé.

La remarque a son importance. Si « épopée » implique « célébration des origines de la nation », ni l'*Illiade* ni l'*Odyssée* ne sont à proprement parler des épopées.

Mais si l'on s'en tient au mot « origine », les choses se présentent de manière un peu différente. Laissons le mot se diluer dans un mot plus vaste. « Épopée » implique « passé ». C'est vrai dans un grand nombre de cas. Le Tasse a théorisé la chose : il faut que se soient écoulés trois ou quatre cents ans entre l'événement que l'on célèbre et celui qui le célèbre. Chose curieuse : ce délai est celui qui sépare la date présumée de la chute de Troie et la date présumée de la naissance d'Homère. C'est aussi — et Le Tasse pouvait ne pas le savoir — la longueur de l'intervalle qui sépare la mort du Roland historique et la mise par écrit de *La Chanson de Roland*. L'épopée dit des histoires d'autrefois.

Naturellement, cette implication n'est pas toujours réalisée : les *Lusiades* évoquent en 1572 un héros qui est mort en 1524. *Hermann und Dorothea*, que les Allemands classent volontiers parmi les épopées, évoque un événement tout récent. L'*Énéide* chante un passé très lointain, mais elle célèbre aussi le présent : le héros, aux Enfers, aperçoit la foule des grands hommes à venir, y compris les contemporains du poète. Rome

persiste dans sa grandeur initiale. Aucune allusion n'est faite à sa possible décadence, même provisoire.

Il n'en va pas de même dans toutes les épopées. Le passé est parfois l'objet d'une nostalgie. Parmi les grands guerriers de l'*Illiade* figure un noble vieillard, qui se souvient; on a parfois l'impression que pour Nestor, roi de Pylos, « les jeunes d'aujourd'hui ne valent pas les vieux », comme on chantait dans une parodie des *Burgraves*. Indépendamment de ce personnage, on peut songer à l'une de ces formules dont la maîtrise faisait les aèdes : plusieurs fois un combattant, oubliant les armes classiques, lance et épée, soulève une pierre pour écraser son adversaire, une pierre telle que « deux hommes d'aujourd'hui » (*Illiade*, v. 303) ne pourraient pas la soulever.

Ces minces détails rencontrent une grande idée, qui a inquiété plus d'un poète, à l'âge classique : les héros de l'épopée, qu'ils soient ou non fils de dieux, ne cessent, dans Homère et dans Virgile, de rencontrer sur leur route des Immortels. Ils appartiennent à un autre âge que le nôtre. C'était l'avis des premiers auditeurs, ou des premiers lecteurs, qui avaient renoncé, pour leur part, à voir les Olympiens face à face. C'était l'avis des admirateurs, quinze ou vingt siècles plus tard : ces dieux-là n'existaient pas; ils appartenaient au domaine de la fiction, du conte, du « il était une fois ». De toute façon, ils relevaient de la merveille, voire du miracle. Mais le grand Pan est mort, et il n'y a presque plus de miracles.

Le monde épique est-il un monde perdu? On pourrait parfois le croire, et que le mot « épopée » implique, en bien des cas, le mot « décadence ».

Survie de l'épopée

Mais si le monde que décrit l'épopée est un monde voué à la décadence, l'idée même d'écrire une épopée, depuis quelque temps, est en voie de se perdre : c'est l'épopée elle-même qui est en décadence.

Une formule abusivement célèbre proclame que « les Français n'ont pas la tête épique ». Il n'est pas nécessaire de la discuter; elle n'a presque aucun sens. Il suffira de rappeler qu'elle a été mise à la mode par la préface de *La Henriade*, que ce poème a passé, pendant quelques décennies, pour la réalisation enfin réussie de l'*Énéide* française et qu'il a, très rapidement, sombré comme beaucoup d'autres. On connaît la terrible remarque de Chateaubriand : « Si un plan sage, une narration vive et pressée, de beaux vers, une diction élégante, un goût pur, un style correct, sont les seules qualités nécessaires à l'Épopée, *La Henriade* est un poème achevé. Mais cela ne suffit pas. » (1966, p. 238)

Chateaubriand lui-même n'a pas mieux fait. Et ses *Martyrs* se sont presque évanouis, à l'époque où l'on retrouvait *La Chanson de Roland*. N'y a-t-il donc d'épopées que dans les premiers âges de l'humanité?

Une fois de plus, on a l'impression que l'épopée appartient à un âge mythique, à un âge où les héros étaient plus grands que nous, à un âge où les dieux visitaient en personne la terre. L'épopée ne se contente pas d'évoquer cet âge; elle lui appartient presque tout entière. Elle ne peut vivre qu'à son ombre.

Le XIX^e siècle reste marqué par cette image. Malgré tout, certains de ses poètes n'hésitent pas à reprendre la grande

route de l'imitation virgilienne. On le voit à un indice : la formule du prélude est constante.

Arma virumque cano [...] (Virgile, *Énéide*)

Of Man's First disobedience [...]

Sing Heav'nly Muse Milton (John Milton, *Paradise Lost*)

Je chante ce héros qui régna sur la France

Et par droit de conquête et par droit de naissance [...]

(Voltaire, *La Henriade*)

Cante uno chato de Prouvènço.

Dins lis amour de sa jouvènço,

A travès de la Crau, vers la mar, dins li bla,

Umble escoulan dóu grand Oumèrou

Iéu la vole segui¹. [...] (Frédéric Mistral, 1978, p. 52)

La formule consacrée est bien en place. Elle sera suivie de l'invocation à la divinité :

Tu, Segnour Diéu de ma patrio,

Que nasquères dins la pastriho,

Enfioco mi paraulo et douno-me d'alèn²! (p. 54)

La fidélité à la tradition homérique, par-delà Virgile, est affirmée de la manière la plus nette. Mais la volonté de servir la patrie ne l'est pas moins. Ce n'est pas qu'il soit question de dire les origines de la nation. Le monument est construit à la gloire de la Provence — y a-t-il une nation provençale? — et de sa langue, de « nosto lengi mepresado », de « notre langue méprisée ». Il n'est pas question de héros, de batailles, de

¹ « Je chante une jeune fille de Provence. — Dans les amours de sa jeunesse, — à travers la Crau, vers la mer, dans les blés, — humble écolier du grand Homère, — je veux la suivre. » La traduction française est due à Mistral lui-même.

² « Toi, Seigneur Dieu de ma patrie, — qui naquis parmi les pâtres, — enflamme mes paroles et donne-moi du souffle! — »

voyages sur la mer. L'héroïne est une jeune fille de la campagne; le héros est un vannier.

Et pourtant. On n'a pas lu six pages que maître Ambroise se met à chanter. Il chante la chanson du bailli de Suffren, qui est parti sur la mer pour défaire les Anglais. Le bailli, « lou Baile », est né près d'Aix-en-Provence; il embarque à Toulon; ses équipages sont provençaux. Après sa victoire, il va rendre compte au roi de France, son maître, et nul ne l'a plus revu. La chanson est ancienne.

— E vaqui, quand Marto fielavo,
Li cansoun, dis, que se cantavo!
Eron bello, o jouvènt, e tiravon de long..
L'er s'es fa'n pau vièi, mais que provo ?
Aro n'en canton de pu novo,
En franchimand³ [...] (p. 70)

Voilà que revient l'antique implication : quelque chose s'est perdu depuis les temps héroïques. Certainement, l'épopée n'est pas seule en cause. Tous les admirateurs de Nerval pensent à Sylvie, à la manière dont elle désapprend le chant des aïeules : elle phrase.

Mais revenons à cette expression qu'un francophone pourrait ne pas comprendre : « quand Marthe filait ». Mistral met une note, pour rappeler que Sainte Marthe a terrassé à Tarascon le monstre, la tarasque, et s'est alors établie près de la ville. En fait, les connotations sont plus riches encore : Marthe est celle qui agit, pendant que Marie écoute parler le Christ. De

³ « — “Et voilà, quand Marthe filait, — les chansons, dit-il, que l'on chantait! — Elles étaient belles, ô jouvenceaux, et tiraient en longueur... — L'air a un peu vieilli, mais qu'importe? — Maintenant on en chante de plus nouvelles, — en français [...]” »

toute façon, par la grâce d'un simple nom propre, on est renvoyé aux temps jadis, à l'époque des miracles.

Ne nous y trompons pas : le récit de Mistral est constamment réaliste; tous les événements qui se produisent relèvent du vraisemblable; nombre de descriptions portent sur l'activité quotidienne d'un domaine rural. Et pourtant...

Réalisme et merveilleux

Notons que le poète n'a pas dit de son poème qu'il était une épopée. Il s'est contenté du prélude et de la division en douze chants, comme dans l'*Énéide*.

Auguste Brizeux s'y est pris de manière encore plus discrète. S'il a prévu vingt-quatre chants, comme dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, il a renoncé aux formules du prélude. Ce n'est pas qu'il évite le ton solennel.

J'entends au loin, j'entends les landes s'éveiller!
Au murmure des flots lasses de sommeiller,
Les paroisses d'Arvor veulent que je les nomme ;
Merlin dans son tombeau triomphe d'un long somme :
Dormez encor, Merlin! O Bretagne, pourquoi,
Quand le monde inquiet partout marche sans loi,
Pêcheurs, sur vos îlots, pâtres, sous vos ramures,
Solitaires manoirs, pourquoi tous ces murmures?
Où les prendre ces chants que vous me demandez?
Silence, ô mers de l'ouest! l'esprit souffre, attendez! »
(Brizeux, p. 99)

Le poète a choisi la langue française, alors qu'il est capable d'écrire en breton. Il a choisi l'alexandrin à rimes plates, consacré à l'épopée par la tradition la plus sévère. N'a-t-on pas dit que Ronsard avait manqué son œuvre pour s'être limité au

décasyllabe ? Mistral, peut-être plus attentif à la tradition italienne, avait préféré une strophe complexe, et tout à fait originale.

Quelques indices suffisent. Les lecteurs ont reconnu l'épopée, ou tout au moins la tentation épique. Et certains d'entre eux se vexent. Ce n'est pas là exactement ce qu'on leur avait appris dans les écoles. « Un juge très autorisé a exprimé le regret qu'un poème intitulé *les Bretons* ne fût pas consacré surtout à la Bretagne héroïque des Du Guesclin et des Beaumanoir, des Montfort et des Clisson. » (Saint-René Taillandier, « Notice sur Brizeux », dans *Brizeux*, p. XL). Saint-René Taillandier précise que le « juge autorisé » est Charles Magnin et renvoie à la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} août 1845.

Gustave Planche pose la question autrement : « M. Brizeux a-t-il voulu faire un poème ? » (1855, p. 735) Évoquant un passage de *La Guerre des Gaules*, il demande si le poète « n'eût pas trouvé dans le journal militaire de Jules César l'étoffe d'une admirable épopée » (p. 749). Il pense aussi à Dom Lobineau, bénédictin, auteur d'une mémorable *Histoire de Bretagne* (1707). Il regrette que Brizeux ait « négligé avec le même dédain ces deux sources fécondes » (p. 750). Comme, de plus, à son avis, *Les Bretons* se présentent comme une suite d'épisodes assez peu liés les uns aux autres, il conclut que « le livre est plutôt un roman qu'un poème » (p. 750).

On voit la puissance des préjugés. Une épopée devrait s'appuyer sur l'histoire, sur le passé lointain, seul héroïque. Que reproche-t-on en fait à Brizeux ? Peut-être d'avoir, quelques années avant Mistral (*Les Bretons* paraissent en 1845 ; *Mirèio*, en 1858) chanté « un jeune paysan » et une « fille » toute

simple. Ces gens-là ont droit tout au plus au roman : Manzoni, après d'autres, l'a montré, dans ses *Promessi Sposi*.

Il y a pourtant des exemples. *Hermann und Dorothea* est sans doute une « idylle », dont les héros sont des gens du peuple. Goethe a d'ailleurs, pour les mettre en scène, renoncé à l'honorable hexamètre et retenu un vers plus léger. Cela ne signifie pas pour autant qu'il ait fait choix de personnages médiocres. Il raconte à Eckermann, le 23 mars 1829, qu'un ami lui a reproché d'avoir laissé l'héroïne prendre des armes pour se défendre. « Mais sans ce trait le caractère de cette extraordinaire jeune fille, tel qu'il convient au temps et aux circonstances, est détruit, et elle tombe au niveau de l'ordinaire. » (Eckermann, p. 466 ; je traduis).

C'est sur l'aspect exceptionnel, « extraordinaire » de ces héros sans illustration que repose toute la question.

Les héros et les traditions

Je voudrais montrer que Brizeux et Mistral ont tous les deux cherché à justifier la haute stature de leurs héros et de leurs héroïnes non seulement par leurs vertus propres, qui sont des vertus relativement banales, mais par la relation très particulière qu'ils et elles entretiennent avec une tradition encore vivante, quoique en train de s'éteindre.

« Ta couronne est tombée, antique souveraine ». (Brizeux, p. 100). Privé de contexte, ce vers n'est pas clair. Qui désigne-t-il ? La duchesse Anne, dont le mariage avec un roi de France a fait oublier l'indépendance de son domaine ? Une Bretagne allégorique, sacrifiée sur l'autel du jacobinisme ? Le contexte

offre une autre solution : on entend un peu plus tôt un appel à une « vivante harmonie ». Est-ce l'harmonie du paysage breton, évoqué en quelques vers ? Est-ce l'harmonie en elle-même, à laquelle Brizeux a consacré de nombreux poèmes à tendance philosophique ? L'idée de décadence est là, malgré tout.

Il faut aller plus loin. Tournons la page. Voici une cérémonie, un « pardon », une procession.

Les croix marchaient devant; sur un riche brancard,
Couverte d'un manteau de soie et de brocart,
La Vierge de Coad-Rî suivait, blanche et sereine,
Le front couronné d'or comme une jeune reine.
(Brizeux, p. 101)

La madone serait-elle une autre forme de l'« antique souveraine » ? Il faut d'abord noter une nette opposition, dans les vers qui suivent, entre l'humble ferveur des paysans et la piété confortable de ceux que le poète appelle « nous ». Ce sont les gens des villes qui sont par là clairement désignés, ceux qui vont

Souhaitant qu'à l'autel le prêtre abrège l'heure,
Et tout bas regrettant l'aise de leur demeure. (p. 101)

Le poète se considère-t-il comme l'un des leurs ? Rien n'est moins sûr. En tout cas, pendant quelque temps, on peut avoir l'impression que l'épopée oppose un pays profond encore religieux à une capitale où la civilisation a réduit la religion à un système de convenances formelles. Quelle religion ? Le christianisme, sans doute.

N'allons pas aussi vite. Rappelons-nous que la question du merveilleux païen ou chrétien a fait se déchirer les donneurs de leçons, il n'y a pas si longtemps, à propos de l'épopée. Pour peindre les Bretons de son temps, Brizeux ne peut pas ne pas

évoquer le culte chrétien. Il ne peut pas ne pas mentionner les « incrédules », dont le nombre augmente de jour en jour. Il ne faut pourtant pas s'étonner de le voir, au troisième chant, reporter plus loin ce schéma d'opposition.

La harpe a disparu. Notre terre est sans voix.
Nous ne savons plus rien des hommes d'autrefois.
(Brizeux, p. 117)

Le poème raconte alors l'histoire de la Bretagne depuis les plus lointains commencements, jusqu'au jour où

Tout fut soumis au Christ, et, signe triomphant,
La croix sanctifia la pierre du Peülvan. (p. 120)

Le développement est fait à la troisième personne. Dans le chant cinquième, c'est un personnage qui a pris la parole.

Notre pays s'en va! tout décline, tout passe!
Grand Dieu! pour renverser nos usages bénis,
Avec les cœurs sans foi les prêtres sont unis. (p. 133)

Un clergé éclairé a laissé tomber en désuétude des rites qu'il tient pour de pure superstition : on ne bénit plus les vaches au pardon de Carnac; saint Cornéli n'est plus supposé les protéger. Autrefois,

Tous vivaient confiants, les hommes et les bêtes ;
Et les jours de Pardons, m'assurait mon aïeul,
Lorsqu'on n'y menait pas son bœuf, il venait seul. » (p. 133)

Mais un autre personnage intervient :

Alors un étranger : « Vos pères et leurs prêtres
Eux-mêmes n'ont-ils pas oublié leurs ancêtres.
Dans le champ où ses bœufs ont tracé leur sentier,
Le char de Cornéli passa-t-il le premier?
Hu-Cadarn est-il donc mort dans votre mémoire? » (p. 134)

On peut avoir quelques doutes sur l'authenticité des doctrines antiques dont Brizeux se fait ici l'écho. Y croit-il? Non, sans doute. Ce qui l'intéresse, c'est la continuité qu'il observe entre les traditions : le christianisme, aujourd'hui en décadence, a repris des images, des récits, des gestes qui lui sont bien antérieurs. L'idée de revenir à ces rituels disparus n'a pas de sens. Il importe seulement qu'ils ne soient pas ignorés. L'étranger qui les fait revivre par la seule parole révèle finalement son identité.

— Eh! pourquoi

Ne vous dirais-je pas, Bretons, que c'était moi ? (p. 135)

Il vaut la peine de remarquer un phénomène étrange. Les critiques classiques n'ont pas tort : le poème de Brizeux est assez décousu, non seulement parce que les épisodes se succèdent sans vraiment s'enchaîner, comme les étapes du voyage d'Ulysse dans l'*Odyssée*, mais chacun d'eux est à peine développé. Brizeux manque d'ampleur; son lecteur peut avoir l'impression d'être toujours poussé en avant, de ne pas avoir le loisir de s'arrêter, de méditer. Mais ce tempo précipité est au service d'un souci d'informer, de faire connaître mille détails, tous plus précieux les uns que les autres, et ces détails construisent justement une continuité. Et l'on se retrouve, dans cette histoire toute moderne, en relation avec des dieux depuis longtemps évanouis. Il a suffi, peut-être, de ce léger décalage entre un village un peu arriéré et une ville fière de sa civilisation neuve; il a suffi par ailleurs que, de cette ville où se trouvent les livres, un homme revienne dans le pays de son enfance pour que le mot de « présent » se mette légèrement à vaciller. « Un présent n'existe pas », dira, probablement dans un autre sens, Mallarmé.

Les légendes de Provence se trouvent aussi, très souvent, en relation avec la très ancienne christianisation du pays. Sainte Marthe, évoquée au détour d'un vers, grâce à une expression pittoresque, joue un rôle essentiel dans la tradition. Le chant onzième de *Mirèio* fait raconter, par les Saintes elles-mêmes, au cours d'un rêve qui visite l'héroïne, comment elles sont venues de Judée en Provence, comment elles ont fait s'évanouir les rituels sauvages, la sorcellerie, les bêtes immondes. Tout le sixième chant était déjà consacré à l'évocation de la sorcellerie. Or, toute cette fantasmagorie est résolument moderne : c'est Mireille qui conduit Vincent blessé voir la Taven, qui connaît les anciens secrets. Mistral écrit là une manière de descente aux enfers, qui rappelle le chant onze de l'*Odyssée* et, plus encore, le sixième chant de l'*Enéide*. Brizeux avait trouvé, pour se livrer à une imitation analogue, un autre prétexte : la description des mines de Huelgoat. L'ancre de la sorcière est aussi réel, aussi contemporain, que les galeries

Où l'argent et l'étain, et le cuivre et le plomb,
Le quartz et le mica se suivent en filons. (p. 202)

Il faut remarquer que l'action de la sorcière est parfaitement efficace : vilainement blessé, Vincent retrouve la santé.

Il faut observer aussi que, entre les pratiques littéralement immémoriales, qui survivent dans les légendes de fées, et les récits à demi fantastiques sur des personnages historiques qui ont réellement connu le Christ, s'intercalent, en Provence, qui est la Provincia Romana, les images d'une mythologie plus familière, même si personne n'y croit plus. Mais est-ce bien de croyance qu'il s'agit ?

Dans la légende des Saintes, il est question de briser les idoles, et la Vénus d'Arles est confondue. Mais quand elle arrive

à Tarascon pour combattre un monstre plus primitif, les gens demandent à Marthe, avec les paroles même d’Ulysse à Nausicaa :

— Quau siés ? la cassarello Diano? [...] —
O Minervo la casto e la forto?⁴ (Mistral, p. 410)

Ce qui est ici en cause ne relève pas de la théologie; dans les derniers moments du paganisme, on a beaucoup réfléchi sur la nature des dieux; on les a accablés de significations allégoriques; on les a réduits en concepts. C’est d’une scène qu’il est ici question : la noble attitude d’un corps de femme suscite l’admiration. À la supplication d’Ulysse répond, dans l’*Illiade*, l’apparition d’Hélène sur le rempart.

Aristote l’a dit, il y a longtemps : l’épopée, comme la tragédie, met en scène des êtres humains qui sont « meilleurs » que la moyenne. Il avait, pour sa part, tendance à comprendre ses propres paroles en leur reconnaissant un sens qui intéresse la sociologie : ne pouvait être les meilleurs que ceux qui appartenaient aux grandes familles. Ses commentateurs, particulièrement à la Renaissance et à l’âge classique, ont surtout insisté sur le sens moral du mot; et souvent ils s’étonnaient qu’à côté du vertueux Énée, Achille le violent et Ulysse le menteur puissent faire figure de héros.

Des êtres simplement admirables

Plus d’un écrivain romantique a fait litière de ces préjugés; les uns ont choisi leurs protagonistes parmi les gens simples;

⁴« “Qui es-tu? la chasserresse Diane?” [...] — “ou Minerve la chaste et la forte?” »

d'autres ont évité de faire des leurs des parangons de vertu. Quelques poètes, poètes épiques, en vers ou en prose, ont cherché, dans le monde, des êtres simplement admirables, admirables d'abord par la beauté de leur attitude, des êtres qui font penser à ces fictions disparues : les innombrables dieux des innombrables paganismes. Ils ont su que les êtres admirables sont par définition en danger. La décadence les menace, ou la mort.

Certains ont médité sur la mort des dieux. Mistral a laissé mourir Mirèio. Brizeux avait, de loin, déifié Marie. C'était son premier recueil. Il l'avait appelé d'abord, bien qu'il fût en vers, « roman ». Bien vite, il s'en est repenti. Le roman est ce qui guette l'épopée affaiblie. Le roman, sous-genre de l'épopée, est la décadence de l'épopée, comme il est la décadence du mythe.

Le mot « épopée » est pour ainsi dire bardé d'implications. Quelles sont celles qui sont devenues irréalisables ? Quelles sont celles qui tiennent toujours ? Il y a beaucoup à réfléchir sur le mot de Goethe, *ausserordentlich*, que l'on peut traduire par « extraordinaire » ou encore par « hors normes ». Comment une jeune fille toute simple peut-elle être « extraordinaire » ? Hissée par Brizeux sur un autel tout poétique, Marie, la vraie Marie, disait : « Monsieur Auguste a toujours aimé rire. » Elle ne comprenait pas qu'elle était une héroïne épique. Et c'est justement parce qu'elle ne le comprenait pas qu'elle accédait à la grandeur de Mireille, qui est aussi celle de Nausicaa.

Bibliographie

- BRIZEUX, Auguste. (1861), *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. (1966 [1802]), *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion.
- ECKERMAN, Johann Peter. (1956 [1836]), *Gespräche mit Goethe*, Berlin, Aufbau-Verlag.
- MISTRAL, Frédéric. (1978 [1858]), *Mireille*, Paris, Garnier-Flammarion.
- PLANCHE, Gustave. (1855), « Poètes et romanciers modernes de la France. Auguste Brizeux ». *Revue des Deux Mondes*. 2^e série, t. 9, janvier-mars, p. 735-757.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1968 [1916]), *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.

Résumé

Les Bretons de Brizeux (1845) et *Mirèio* (*Mireille*) de Mistral (1858) ont été considérés comme des épopées au sens traditionnel du terme. On n'y trouve pas cependant plusieurs des traits essentiels du genre : les personnages n'appartiennent à aucun monde aristocratique et leurs aventures n'ont aucun caractère héroïque. Mais, comme dans les grandes épopées grecques et romaines, le poète tisse dans son histoire nombre d'allusions aux légendes du passé et exprime sa nostalgie d'un monde perdu. La décadence est un thème épique; comme telle, elle joue un rôle important dans les deux poèmes.

Abstract

Brizeux's *Les Bretons* (1845) and Mistral *Mirèio* have been considered as epics in the traditional meaning of the word. However some important features of the literary genre cannot be found in these poems: the protagonists do not belong to any aristocracy and their adventures are deprived of any heroic character. But, as in the great Greek or roman epics, the poet twistes in his story numerous allusions to the legends of the past and appears nostalgic of a lost world. Decadence is an epic theme, and plays as such an important role in both poems.

Épopée et modernité : sur la caducité et la réhabilitation d'un genre

Saulo Neiva

Centre de recherches sur les littératures et la
sociopoétique, CELIS EA1002
Université Blaise-Pascal (Clermont 2)

Quelle place la poésie épique occupe-t-elle dans les pratiques littéraires modernes? Lorsque nous tentons de répondre à cette question, nous constatons avant tout que la situation de ce genre aux XIX^e et XX^e siècles est fondamentalement paradoxale. Bien que nous puissions parler de la présence, voire du renouveau de l'épopée dans différentes littératures des XIX^e (Roulin, 2005; Neiva, 2008, p. 217-315) et XX^e siècles (Neiva, 2009b; Rumeau, 2009; Krauss et Urban, 2013), le discours critique présente souvent ce genre comme inadapté à la

modernité. Il est désormais perçu comme désuet ou comme étant en passe de le devenir, par différentes voix (Hugo, 1973 [1827]; Hegel, 1944 [1827]; Poe, 1989).

La problématique de la caducité se place au cœur des tentatives de réflexion sur l'épopée – dont la longue histoire remonte à la *Poétique* d'Aristote – depuis au moins la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ainsi, Christian Friedrich von Blanckenburg, dans son *Essai sur le roman* (*Versuch über den Roman*, Leipzig, 1774) reprend la parenté entre roman et épopée, présente dans des textes critiques depuis le XVII^e siècle, tout en inversant l'échelle des valeurs que ce rapprochement supposait jusqu'alors. Il ne s'agit donc plus de montrer la supériorité de la poésie épique mais d'indiquer que le roman, qui représente l'homme intérieur et son rapport au monde — et non le citoyen et les actions publiques — occupe désormais la place attribuée auparavant à l'épopée en tant que genre capable de proposer une représentation de la totalité de la vie.

Ce postulat de la caducité de la poésie épique se répand progressivement avant de s'affirmer de façon claire dans le discours critique au long du XIX^e siècle. À cette époque, l'épopée se voit destituée du rôle majeur qu'elle exerçait dans la hiérarchie des genres héritée de la Renaissance. Dans l'œuvre de Hegel, qui établit une échelle d'évolution où les genres littéraires, les âges des civilisations et les arts sont en correspondance, l'épopée se présente comme étant incompatible avec le « prosaïsme » du monde moderne (p. 163), postulat qui a d'ailleurs un impact considérable sur le discours critique ultérieur. Dans la lignée d'Hegel, Lukács (1968 [1920]), Bakhtine (1975) et leurs disciples placent ce principe de périodisation au centre de leurs réflexions sur la

transformation des genres, en opposant l'épopée au roman, qu'ils associent de manière inséparable à deux époques (respectivement, Antiquité et modernité), selon une téléologie d'inspiration hégélienne :

Nous parlons de l'épopée comme d'un genre précis, réel, qui est parvenu jusqu'à nous. Nous la voyons comme un genre complètement achevé et même figé, presque sclérosé. Sa perfection, sa haute tenue, l'absence totale de toute naïveté littéraire la désignent comme un genre vieilli au long passé (Bakhtine, 1975, p. 450).

Comme nous l'avons signalé ailleurs (2008, 2009a, 2009b, 2012, 2014), un tel paradoxe persiste sous une autre forme au siècle suivant, si bien qu'en dépit d'une production littéraire importante dans le domaine de la poésie épique, nous avons parfois l'impression d'être « désarmés » du point de vue de la théorie des genres pour examiner ces poèmes. Le fossé entre outils théoriques et production littéraire semble se creuser de façon irréversible. Par conséquent, malgré l'importance incontestable de la pensée de Lukács et de Bakhtine dans les études littéraires, nous ne pouvons nier que le caractère téléologique de leur pensée – et, surtout, l'adhésion quasiment unanime des spécialistes à toutes leurs hypothèses – a souvent conduit leurs partisans, de manière plus ou moins claire, à murer l'épopée dans un système clos de théorisation générique, en l'associant à une époque révolue. Ce cadre a en quelque sorte paralysé la réflexion sur la véritable portée de ce genre, suscitant également une indifférence à l'égard des transformations qu'il a connues au long des âges.

Or, justement, au XX^e siècle, l'épopée a continué de connaître des transformations, grâce notamment à la contribution de quelques auteurs importants. Sans tenter d'être

exhaustif, contentons-nous de citer certaines œuvres poétiques majeures du XX^e siècle : *Message* (1934) de Fernando Pessoa, *L'Odyssée* (1938) de Nikos Kazantzaki, le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire, *l'Épopée du Cheik Bédredine* (1939) et *l'Épopée de la Guerre d'indépendance* (1949) de Nâzim Hikmet, le *Chant général* (1950) de Pablo Neruda, les *Cantos* (à partir de 1954) d'Ezra Pound, *Indes* (1960) d'Édouard Glissant, *Omeros* (1990) de Derek Walcott. Ces poèmes ont joué un rôle prépondérant dans le panorama littéraire de notre époque. Mais aussi et surtout, ce sont des œuvres qu'il serait inconcevable d'examiner sans prendre en considération la manière dont elles « participent » (Derrida, 1986, p. 264) d'une tradition générique qui est considérée comme « morte ». Tous ces poèmes sont dotés de liens directs et délibérés avec la tradition épique occidentale, qu'ils réélaborent, en instaurant un dialogue stimulant et direct avec un fonds commun de contraintes formelles, thèmes, modes, motifs qui renvoient aux codes de l'épopée, contribuant ainsi à transmettre et à transformer ces mêmes codes.

Compte tenu de ce paradoxe, deux grandes questions s'imposent à nous. De quels outils pouvons-nous disposer pour surmonter ce paradoxe initial et pour examiner ces poèmes dans une perspective générique? Quel sens peut avoir le choix que ces poètes *modernes* font d'un genre considéré comme incompatible avec le « prosaïsme » du monde *moderne*?

Pour une conception moderne de la poésie épique

Notons avant tout que, pour examiner ces poèmes, il nous faut faire appel à une conception de la poésie épique qui soit

suffisamment dynamique pour tenir compte des transformations connues par ce genre au long des siècles - une souplesse inhérente à toute approche diachronique. Il ne faudrait pas pour autant que cela nous conduise à remplacer une « définition » de l'épopée, élaborée exclusivement à partir du corpus ancien – donc, trop restreinte pour tenir compte des enjeux de ce genre à notre époque - par une conception moins rigoureuse, qui serait trop vague, où le genre littéraire, le mode épique et la thématique héroïque seraient utilisés sans distinction, comme des notions interchangeables. Il ne s'agit donc pas de remplacer une vision classique de l'épopée par le « continuum épopée-épique-héroïque » - ce « continuum véritablement gênant » (Goyet, 2013) - puisque cette solution pourrait nous conduire assez rapidement à restreindre notre perspective d'analyse, comme lorsque les rapports entre épopée et modernité sont réduits à la problématique de la réappropriation romanesque d'un imaginaire épique hérité du passé (Labarthe, 2004, p. 205-224). Ce remplacement d'une vision classique du genre littéraire par le « continuum épopée-épique-héroïque » pourrait nous conduire également à considérer, par exemple, que tout texte héroïque est une épopée, ou que seul le mode épique, défini avant tout par un ton grandiloquent, est possible de nos jours.

Pour éviter d'adopter ce type de démarche et par souci de rigueur, il nous semble important d'indiquer une conception précise de la poésie épique et de signaler de quelle manière les poèmes de notre corpus s'y rattachent. Les poètes mentionnés ont composé de longs poèmes narratifs, qui visent à dépasser le prosaïsme immédiat par un « chant » fédérateur, à travers le récit d'un passé collectif, impliquant une réflexion sur le

présent et une tentative de dire la totalité (d'une époque, d'un espace, d'une famille, d'un clan, d'une nation). Ils actualisent ainsi l'acte d'anamnèse, dont le caractère actif est mis en avant par la distinction aristotélicienne entre évocation simple (*mneme*, mémoire) et remémoration (*anamnesis*, acte de rappel, recherche ou effort de rappel) (Ricœur, 2000, p. 22).

Par cette recherche active, qui est au cœur de la poésie épique, ces poèmes, d'une certaine façon, effectuent le « travail épique » dont nous parle Florence Goyet (« Dans et par le récit, l'épopée [...] confronte les visions du monde disponibles à son époque, elle fait jouer devant le public les options possibles en les développant, de façon à permettre à l'auditeur de juger chacune d'elles – c'est ce que j'appelle le "travail épique" [...]. », Goyet, 2008, p. 319) Dans ses travaux, cette comparatiste critique le caractère simplificateur des approches d'inspiration hégélienne et présente l'épopée comme un genre caractérisé avant tout par sa complexité. Elle interprète l'épopée antique et médiévale comme un genre littéraire fondamentalement problématique, un discours qui cherche à penser l'Histoire « sans faire appel à des concepts » et qui est capable de réfléchir sur les changements engendrés par une époque :

[Il] se trouve parmi [les conceptions présentées dans l'épopée] une conception radicalement nouvelle, inconnue auparavant, dont le texte fait l'« essai », dont il montre finalement la validité, et qui est celle que l'Histoire retiendra en effet [...]. Elle fait ainsi bien plus qu'« accompagner le surgissement et l'évolution des civilisations » [...]. Elle est acteur de l'Histoire, à qui elle permet de prendre forme, en permettant de penser le changement. (Goyet, 2008, p. 320-321)

À travers ce récit du passé, l'épopée réinterprète le présent :

Certes, ce que l'épopée représente explicitement, c'est en général une crise éloignée, fabuleusement ancienne ou inventée [...]. Mais *la crise ancienne est investie des traits du présent*. [...] C'est qu'on représente en réalité la crise actuelle, sous une forme différente. On la « modélise » pour parvenir à la penser vraiment, quand les outils conceptuels disponibles sont insuffisants. (Goyet, 2006, p. 557-558 ; nous soulignons)

La poésie épique moderne et contemporaine, toute proportion gardée, confronte elle aussi des « visions du monde disponibles à son époque », de façon « à permettre [au lecteur] de juger chacune d'elles », en faisant ainsi « l'essai » d'une conception, en montrant « la validité » et en permettant de « penser le changement ». Elle nous semble donc dotée de la complexité que Goyet attribue à son corpus antique et médiéval.

Notons au passage que cette conception de la poésie épique constitue une invitation à revoir un aspect de la théorie des genres littéraires que propose Käte Hamburger (1986 [1957]). Selon Hamburger, en effet, l'historien est présent dans son récit, rapportant ses personnages à son champ d'expérience propre, tandis que le romancier et le poète épique disparaissent entièrement de leur création, puisque leur univers est détaché de la sphère du réel et relève du fictionnel. Ne conviendrait-il pas de nuancer cette opposition entre l'historien et le poète épique à la lumière d'une redéfinition de l'épopée comme « acteur de l'Histoire » et comme récit représentant une crise ancienne qui est « investie des traits du présent » ?

Ces poèmes se caractérisent également par l'actualisation qu'ils réalisent d'un certain nombre d'éléments précis du code de l'épopée (comme l'ampleur du style grave ou sublime), par leur relecture moderne de certains thèmes (le bellicisme,

l'héroïsme), certains motifs classiques (comme la descente aux enfers) ou certains procédés ancestraux (c'est le cas du catalogue). Insistons cependant sur un point : cet acte d'*aggiornamento* de certains « traits de genre » (Fowler, 1982) caractéristiques de la poésie épique implique inévitablement une modification de leur signification et des fonctions qui leur sont attribuées – modification qui n'empêche toutefois pas que le processus de « reconnaissance » (Fowler, 1971, p. 201 *sq.*) de ces traits continue à se produire, au moment de la réception des textes.

Évoquons rapidement quelques exemples nous permettant d'illustrer cette démarche d'actualisation. Comment concilier la longueur caractéristique de la tradition épique et les fondements d'une poétique du fragmentaire, typique de la modernité ? Dans *Message* de Pessoa, *L'Épopée de la guerre de l'indépendance* de Hikmet et le *Chant général* de Neruda, cet effort de conciliation est indiqué par la présence d'une structure générale bien dessinée, qui rassemble cependant des pièces dotées d'une relative autonomie de lecture par rapport à l'ensemble où elles s'intègrent. De même, les poèmes de notre corpus frappent par leur cohérence interne et par leur dimension narrative, bien que souvent leur fil narratif soit très nettement problématisé, puisqu'il est parfois fractionné en ramifications, par le récit de multiples micro-histoires, comme chez Hikmet et Neruda, ou « concurrencé » par la présence d'un ton sarcastique d'indignation, comme chez Pound, Hikmet, Glissant et surtout chez Césaire.

À ce propos, ces poètes se réapproprient souvent l'ampleur de registre caractéristique du *gravis stylus* – le style grave ou sublime que, comme nous le savons, la roue de Virgile

associe à l'*Énéide* en le distinguant du style humble des *Bucoliques* et du style moyen des *Géorgiques* (Lausberg, 1982 [1949], § 465-469) – afin de souligner l'indignation emphatique de leur critique sociale ou politique. La description que Pound, dans le « Canto XV », fait de l'usure, cette « bête à cent pattes », « tumeur » qui condamne le monde moderne, en est un exemple, au même titre que, dans le célèbre « Canto XLV », le plaidoyer sentencieux qui est proféré contre ses effets stérilisants :

[...] with usura, sin against nature,
is thy bread ever more of stale rags
is thy bread dry as paper,
with no mountain wheat, no strong flour
with usura the line grows thick
with usura is no clear demarcation
and no man can find site for his dwelling.
Stonecutter is kept from his stone
weaver is kept from his loom
WITH USURA
wool comes not to market
sheep bringeth no gain with usura
Usura is a murrain, usura
blunteth the needle in the maid's hand [...]. (p. 229-230)

(« [...] par *usura* péché contre nature / sera ton pain de chiffes encore plus rance / sera ton pain aussi sec que papier / sans blé de la montagne farine pure / par *usura* la ligne s'épaissit / par *usura* n'est plus de claire démarcation / les hommes n'ont plus site pour leurs demeures. / Et le tailleur est privé de sa pierre / le tisserand de son métier / PAR *USURA* / la laine déserte les marchés / le troupeau perte pure par *usura*. / *Usura* est murène, *usura* / use l'aiguille, aux doigts de la couseuse / suspend l'adresse de la fileuse [...]. », 2002, p. 250-251)

Il en est de même lorsque Neruda dénonce la présence des multinationales en Amérique latine (« La Standard Oil Co », « La Anaconda Cooper Mining Co. », « La United Fruit Co. ») et,

notamment, lorsqu'il décrit le travail « monstrueux » d'excavation dans les profondeurs des mines, dans « La Anaconda Cooper Mining Co. » :

Nombre enrollado de serpiente,
fauce insaciable, monstruo verde,
en las alturas agrupadas,
en la montura enrarecida
de mí país, bajo la luna
de la dureza, excavadora,
abres los cráteres lunarios
del mineral, las galerías
del cobre virgen, enfundado
en sus arenas de granito
(Neruda, 2005 [1950], p. 333-335)

(« Nom lové de serpent, / gueule insatiable, monstre vert, / sur l'altitude réunie, / sur la monture raréfiée / de mon pays, sous une lune / de dureté, excavatrice, / tu ouvres les cratères sidéraux / du minerai, les galeries / du cuivre vierge, enchemisé / dans son sable épais de granit. », Neruda, 1977, p. 222)

Nous en trouvons un autre exemple emblématique chez Césaire qui, dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, se livre à une « recherche active » du passé collectif et, par ce biais, fait surgir un souvenir souillé par la violence (« Que de sang dans ma mémoire! Dans ma mémoire sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts [...]. / Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres! », (Césaire, 2006 [1939], p. 32), y compris la violence de la guerre et de l'héroïsme, thèmes qui sont ainsi réinterprétés dans une perspective sarcastique :

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Madhis, ni guerriers. Nous ne nous sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent la lance. (Césaire, 2006 [1939], p. 35)

Ce souvenir douloureux s'exprime à travers un chant porté par une voix collective (« "Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir" », *ibid.*, p. 21.), dont l'ampleur (« Voix pleine, voix large, tu serais notre bien, notre pointe en avant », p. 25) est suffisante pour renouveler la « vigueur oraculaire » de la tradition épique et qui, par ce biais, diffuse avec force l'indignation « haineuse » face aux horreurs du passé :

Mais qui tourne ma voix? Le fourrant dans la
gorge mille crocs de bambou.
Mille pieux d'oursin. C'est toi sale bout de
monde. Sale bout de petit matin.
C'est toi sale haine. C'est toi poids de l'insulte
et cent ans de coup de fouet.
C'est toi cent ans de ma patience, cent ans de
mes soins juste à ne pas mourir (p. 29).

Mentionnons enfin l'actualisation de la thématique héroïco-belliciste et de la représentation du passé collectif effectuée par ces poètes. Cet aspect de la réhabilitation de l'épopée nous permet de comprendre encore plus nettement les enjeux liés à la réécriture moderne de la poésie épique.

Nous savons en effet que la thématique héroïque, dans la perspective de la célébration du bellicisme, est mise en avant par les adeptes de l'équation simpliste « épopée=célébration » (Goyet, 2009), comme si ce genre littéraire tellement complexe pouvait être réduit à un simple chant de louange portant sur « les armes et les hommes ». De même, nous savons que la violence du conflit et de la guerre exerce une fonction primordiale dans la cosmogonie antique, dans un esprit qui s'éloigne fortement de la sensibilité moderne dominante et de

la conception de l'Histoire qui règne à notre époque. À la différence de l'époque moderne, chez les Anciens la thématique de la violence s'inscrit dans une cosmogonie où le conflit joue un rôle essentiel, au sein de laquelle la guerre, qui est perçue « comme cause première, et non comme résultat » (Madelénat, 1996, p. 69), divise les dieux et les mortels entre eux, jouant un rôle d'« ordalie du devenir » (*ibid.*, p. 65).

Ainsi, dans les poèmes de notre corpus, cette thématique est en général adaptée en vue d'une mise en avant de la place des héros anonymes ou des héros collectifs, une masse de personnages qui restent dans l'ombre des héros de l'Histoire, des noms que l'épopée classique occulte en général en dépit de son aspiration à dire la totalité. Nous avons affaire à une multitude de personnages dont les noms « ne sont pas inscrits dans le bronze », à l'instar des compagnons d'Ulysse que mentionne le « Canto XX » d'Ezra Pound :

'What gain with Odysseus,
They that died in the whirlpool
And after many vain labours,
Living by stolen meat, chained to the rowingbench,
That he should a great fame
And lie by night with the goddess?
Their names are not written in bronze [...]'
(Pound, 1987 [1954], p. 93-94)

(« 'Quel gain avec Ulysse, / Eux qui périrent dans le tourbillon / Et après maints labeurs vains, / Vivent de viande volée, enchaînés au banc de nage, / Pour qu'il jouisse d'une grande réputation / Et repose la nuit près de la déesse? / Leur nom n'est pas inscrit dans le bronze [...]' », Pound, 2002, p. 111-112).

Dans la même lignée, chez Neruda, le dessein de peindre un ample tableau collectif de personnages ayant marqué la construction de l'Amérique latine se manifeste par la

juxtaposition aussi bien de personnages dont l'Histoire officielle se fait l'écho (par exemple « Cortés », « Homenaje a Balboa », « Cuauhtemoc (1520) », « San Martín ») que, dans toute la partie intitulée « La Tierra se llama Juan » (La terre s'appelle Jean), de personnages populaires et anonymes qui « [combattent] derrière les libérateurs » :

Detrás de los libertadores estaba Juan
trabajando, pescando y combatiendo,
en su trabajo de carpintería o en su mina mojada.
Sus manos han arado la tierra y han medido
los caminos (Neruda, 2005 [1950], p. 436)

(« Derrière les libérateurs se trouvait Jean / qui travaillait,
pêchait et combattait, / dans sa menuiserie ou sa mine
mouillée. / Ses mains ont labouré la terre et mesuré / les
chemins », Neruda, 1977, p. 322)

En ce sens d'ailleurs, « l'effort de rappel » qui sous-tend la représentation du passé collectif proposée par ces poèmes implique très clairement une relecture du présent. Ces poèmes effectuent une anamnèse fondée sur des liens *explicités* entre ce passé et le présent. Dans les poèmes épiques du XX^e siècle, les liens entre le passé représenté et le présent d'écriture sont beaucoup plus palpables. Pound, par exemple, « face à une histoire contemporaine qui [lui] semble chaotique », pose clairement le présent « comme un centre fixe autour duquel tourbillonne [le passé] » (Aji, 2009, p. 151). Quant à Hikmet, les huit livres de son *Épopée de la guerre de l'indépendance* narrent des épisodes de l'histoire récente de la Turquie, à travers une remémoration visant à signaler comment la « [...] nation [turque] / non seulement vainquit l'ennemi, / mais changea son destin » (p. 94). Neruda, lui, poussé par le projet de « dire la totalité » de la vaste matière qu'est le passé historique, la terre et le peuple latino-américains, signale régulièrement combien,

dans son présent, il est « entouré » (« América », *Canto general*, p. 377-378) par la matière chantée, pour conclure par une prospection sur le sens de l'avenir de son continent :

Este libro termina aquí [...] y deseo
que continúe como un árbol rojo
propagando su clara quemadura.
[...]

Y nacerá de nuevo esta palabra,
tal vez en otro tiempo sin dolores,
sin las impuras hebras que adhirieron
negras vegetaciones en mi canto,
y otra vez en la altura estará ardiendo
mi corazón quemante y estrellado
(Neruda, 2005 [1950], p. 629)

(« Ici prend fin ce livre [...] et je désire / que tel un arbre rouge
il continue / à propager sa flamme claire. / [...] / Et ma parole
renaîtra, / dans un autre temps sans douleurs peut-être, / sans
ces brins impurs qui fixèrent / leurs végétations noires à mon
chant. / Et l'on verra flamber à nouveau et très haut / mon
cœur brûlant et étoilé », Neruda, 1977, p. 517-518).

Enfin, cette démarche de relecture du présent et de prospection sur l'avenir est également partagée par Césaire, où l'enthousiasme « prophétique » apparaît comme une des conséquences directes du travail d'anamnèse :

voum rooh oh
s'envoler
plus haut que le frisson plus haut que les sorcières vers
d'autres étoiles exaltation féroce de forêts et de montagnes
déracinées à l'heure où nul n'y pense les îles liées pour mille
ans!

voum rooh oh
pour que revienne le temps de promesse
et l'oiseau qui savait mon nom
et la femme qui avait mille noms
de fontaine de soleil et de pleurs

et ses cheveux d'alevin
et ses pas mes climats
et ses yeux mes saisons
et les jours sans nuisance
et les nuits sans offense
et les étoiles de confiance
et le vent de connivence (p. 28)

La double inscription de la poésie épique moderne

Comme nous pouvons le constater, ces poètes s'approprient la tradition épique et contribuent ainsi à transmettre et à transformer les codes qui caractérisent ce genre. Cette réhabilitation d'un genre considéré comme « mort » implique un processus d'inscription par rapport à des textes antérieurs et contemporains, qui s'effectue à travers un double mouvement, que nous pourrions décrire comme suit :

I) D'un côté, le poète épique du XX^e siècle affiche une filiation à l'égard d'un répertoire qui s'est enrichi au long des siècles (Homère, Virgile, Dante, l'Arioste, le Tasse, Camões, Ercilla, Milton, Whitman), indiquant ainsi un parcours de mémoire qu'il actualise par l'écriture et que le lecteur reconstitue par l'acte de lecture. Ces textes, qui forment une tradition générique spécifique, jouent le rôle de prototypes, puisque le poète moderne les cite ou les invoque pour exprimer la façon dont il se les approprie, s'en distingue et les réélabore dans sa propre perspective en instaurant avec eux une gamme très large de rapports; à ce propos, notons que nous ne saurions réduire cette large palette de rapports possibles avec un répertoire antérieur au fonctionnement binaire d'un « réinvestissement » par captation ou subversion, tel qu'il est présenté par Maingueneau (1991, p. 155-156). Parallèlement, le

poète se positionne aussi vis-à-vis de ses contemporains et nous invite à repenser un système des genres que le discours critique a tendance à caractériser par une double hégémonie : celle du roman, au détriment d'autres genres narratifs, et celle de la poésie à dominante lyrique, au détriment d'autres formes de poésie.

II) De l'autre côté, l'arrivée de ces nouvelles contributions modifie plus ou moins clairement la conception que le lecteur se fait de la tradition générique. Celle-ci, du coup, loin d'apparaître comme « morte », s'affirme comme un processus dynamique et en construction permanente, au fur et à mesure que le corpus qui la constitue est relu et que les « traits de genre » sont reconnus et réactivés. Un processus où ces « traits » sont à la fois transmis et transformés à travers la réception de chaque nouvel arrivant au sein de la tradition. Bien entendu, le déplacement provoqué par un nouveau venu est proportionnel à l'impact de celui-ci sur les pratiques littéraires postérieures; par exemple, l'arrivée des œuvres de Pound, de Neruda et, pour l'univers francophone, de Césaire, a pu modifier plus nettement la conception que l'on se faisait de la poésie épique, alors que la contribution d'autres auteurs a été moins fortement perçue par les lecteurs. Par ce déplacement, la transmission et la transformation de la tradition générique sont assurées. C'est pourquoi nous aurions raison de dire de ces poètes du XX^e siècle ce que l'écrivain argentin Alberto Manguel affirme au sujet de l'auteur de *l'Énéide* : « si Virgile doit beaucoup à Homère, l'inverse est également vrai car, après Virgile, Homère a acquis une nouvelle identité » (2007, p. 49). De même, si Pessoa, Kazantzaki, Césaire, Hikmet, Neruda, Pound, Glissant et Walcott doivent beaucoup au modèle homérique et virgilien, l'inverse est aussi vrai. En effet, grâce à

eux, au XX^e siècle, l'identité générique de la poésie épique s'est à la fois transmise et renouvelée, ce qui révèle également combien elle est loin de périr ou de se figer.

Pour illustrer la richesse de ce double mouvement d'inscription qui caractérise la réhabilitation de la poésie épique au XX^e siècle, évoquons un cas assez représentatif : celui de Derek Walcott, poète né à Sainte-Lucie, dans les Caraïbes, en 1930, et qui s'est vu attribuer le prix Nobel de littérature de 1992, deux ans après la publication de son poème *Omeros*. Interrogé sur le genre littéraire de son poème, le poète se montre hésitant quant à le qualifier d'épopée. Il le présente tantôt comme une épopée sans héros (Baer, 1996, p. 174), tantôt comme un long poème qui prend le roman comme modèle (p. 190), pour préciser enfin dans quel sens il souhaite le rattacher à la tradition épique :

I do not think of it as an epic. Certainly not in the sense of epic design. Where are the battles? There are a few, I suppose. But « epic » makes people think of great wars and great warriors. That isn't the Homer I was thinking of; I was thinking of Homer the poet of the seven seas. (p. 189)

(Je ne le vois pas comme une épopée. Certainement pas au sens d'un projet épique. Où sont les batailles? Il y en a quelques-unes, je suppose. Mais « épopée » nous fait penser aux grandes guerres et aux grands guerriers. Ce n'est pas à cet Homère-là que je pensais; je pensais au Homère poète des sept mers.)

Son hésitation peut être interprétée comme un signe de la tension qui caractérise le double mouvement d'inscription de son poème dans la tradition épique. Cet ouvrage manifeste en effet une intention d'inscription dans la lignée de la poésie épique, explicitée dès son titre, réaffirmée par le choix emblématique des noms de quelques personnages importants

(Achille, Hector, Helen, Philoctète), ainsi que par l'emprunt d'éléments formels caractéristiques de cette tradition générique (des hexamètres « homériques », disposés en tercets à la manière de Dante, selon une architecture bien dessinée); en outre, ce poème instaure à la fois un dialogue assez conflictuel avec Pound et un échange « fraternel » avec la poésie de Saint-John Perse et de Glissant. Cet acte d'inscription dans la tradition épique s'accompagne toutefois d'un positionnement clair vis-à-vis des pratiques littéraires « hégémoniques » au XX^e siècle, puisqu'il est mis au service de la représentation d'un univers contemporain marqué par le « prosaïsme » de la modernité, où des pêcheurs descendants d'esclaves, habitants d'un village caribéen, mènent une vie modeste et côtoient des touristes. Un prosaïsme qui est typique du genre romanesque, mais dont le poète extrait la matière pour ériger une allégorie sur le destin des peuples américains, sur le poids du passé, notamment lorsque celui-ci a été refoulé, et sur le besoin de contrecarrer l'amnésie historique par un effort de rappel, à travers l'anamnèse.

En envisageant la caducité et la réhabilitation de la poésie épique dans toute sa complexité, nous pouvons analyser la présence de ce genre littéraire au XX^e siècle comme un mouvement d'inscription de différents textes au sein d'une tradition générique qui, par ce biais, se transmet en même temps qu'elle se transforme. Cette inscription dans la tradition épique ne constitue pas une simple imitation naïve ou vaine des traits formels d'un genre du passé ; il s'agit au contraire d'un procédé légitime réactivation de ce genre, procédé qui est particulièrement digne d'intérêt pour l'interprétation de notre corpus. Nous ne devons pas confondre une telle démarche de réhabilitation avec une supposée « illusion de la continuité »,

imposture qui consisterait à penser les traditions génériques comme des réalités monolithiques ou des entités figées.

Notons enfin que cette démarche de réhabilitation de la poésie épique est particulièrement représentative du fonctionnement plus ample de la transformation des genres littéraires. Plus précisément, elle est représentative de l'aspect le moins étudié de cette transformation : la caducité. Le processus de caducité d'un genre, qui n'est pas inéluctable, relève de facteurs divers, comme la rupture dans la transmission des codes génériques, la modification des fonctions attribuées à ces codes au point de les rendre méconnaissables, la saturation d'un modèle formel ou la transformation d'une pratique sociale qui lui est associée. Il nous semble que, souvent, les enjeux liés à la caducité des genres ne sont pas examinés de façon adéquate parce que certains critiques font appel à une conception téléologique ou biologique de la transformation des genres, alors que celle-ci n'obéit pas à un schéma préétabli. La problématique de la réhabilitation de la poésie épique est particulièrement représentative de ce phénomène et de l'importance d'examiner la transformation des genres littéraires sans faire appel à un schéma préétabli.

Bibliographie

AJI, Hélène. (2009), « 'A poem including history' : genre épique et historicisme chez Ezra Pound et Williams Carlos Williams », dans Saulo Neiva (dir.), *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*, postface Daniel Madelénat, Berne, Peter Lang, p. 149-162.

- ARNOUX-FARNOUX, Lucile. (2004), « *Le Retour des caravelles* d'António Lobo Antunes, jeu intertextuel ou épopée moderne? », dans Judith LABARTHE (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Berne, Peter Lang, p. 205-224.
- BAER, William. (1996), *Conversations with Derek Walcott*, Jackson, University Press of Mississippi.
- BAKHTINE, Mikhaïl. (1975), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, préf. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard.
- CÉSAIRE, Aimé. (2006 [1939]), *Cahier d'un retour au pays natal*, dans *La Poésie*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques. (1986), « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée.
- FOWLER, Alastair. (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.
- . (1971), « The Life and Death of Literary Forms », *New Literary History*, vol. 2, n° 2, p. 199-216.
- GLISSANT, Édouard. (1960), *Les Indes*, Paris, Seuil.
- GOYET, Florence. (2009), « L'Épopée », dans *Bibliothèque Comparatiste, Vox Poetica*, <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>>.
- . (2008), « L'épopée comme outil intellectuel », dans Saulo Neiva (dir.), *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73.
- . (2006), *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion.

- HAMBURGER, Käte (1986 [1957]) *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil.
- HEGEL G. W. F. (1944 [1835]), *Esthétique*, tome III, 2^e partie, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne.
- HIKMET, Nâzim. (1980), *Un étrange voyage*, trad. M. Andaç. Paris, Maspéro.
- HUGO, Victor (1973 [1827]), *La Préface de Cromwell*, réimpression de l'édition de Paris, 1897, intr., texte et notes de Maurice Souriau, Genève, Slatkine Reprints.
- KAZANTZAKI, Nikos. (1971 [1938]), *L'Odyssée*, trad. de Jacqueline Moatti-Fine, Paris, Plon.
- LAUSBERG, Heinrich. 1982 [1949], *Elemente der literarischen Rhetorik : eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, Munich, Max Hueber.
- LUKÁCS, Georg. 1968 [1^{re} éd. : 1920], *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël.
- MADELÉNAT, Daniel. (1996), *L'Épopée*, Paris, PUF.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1991), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette.
- MANGUEL, Alberto. (2007), *Homer's The Iliad and The Odyssey. A Biography*, Vancouver / Toronto, Douglas & McIntyre.
- NEIVA, Saulo (dir.). (2008), *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73.

- (dir.). (2009a), *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*, postface Daniel Madelénat, Berne, Peter Lang,
 - (2009b), *Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX*, trad. Carmen Cacciaccaro, préf. Ivan Teixeira, Recife, Massangana / Fundação Joaquim Nabuco - Ministério da Cultura.
 - (2012), « Das rehabilitierte Epos? Die Einordnung eines „totes“ Genres im Spannungsfeld der Dichtung des 20. Jahrhunderts », dans Charlotte Krauss, Urs Urban (sous la dir.), *L'Épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XX^e siècle à l'époque contemporaine / Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute*, Berlin, Lit, p. 55-66.
 - (2014), « Épopée », dans Saulo Neiva et Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 474, p. 277-288.
- NERUDA, Pablo. (2005 [1950]), *Canto General*, Edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Catedra, 10^e éd.
- (1977), *Chant général*, trad. glossaire et chronologie Claude Couffon, Paris, Gallimard.
- PESSOA, Fernando. (1986 [1934]), *Mensagem*, éd. consultée : *Obra poética*, org. intr. e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, p. 67-89.
- POE, Edgar Allan. (1989), « L'art du conte. Nathaniel Hawthorne », dans *Edgar Allan Poe. Contes – essais – poèmes*, trad. de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles

traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, Paris, Robert Laffont, p. 1000-1002.

POUND, Ezra. (1987 [1954]), *The Cantos*, Londres, Faber & Faber, 4^e éd.

—. (2002), *Les Cantos*, trad. Jacques Darras, Yves di Manno, Philippe Mikriammos, Denis Roche et François Sauzey, Paris, Flammarion,

RICŒUR, Paul. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

ROULIN, Jean-Marie. (2005), *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation.

WALCOTT, Derek. (1990). *Omeros*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Résumé

Cet article examine la situation paradoxale de l'épopée au XX^e siècle, genre qui est considéré par la critique comme incompatible avec la modernité mais qui est transmis et renouvelé grâce à quelques poèmes qui ont joué un rôle prépondérant dans le panorama littéraire de l'époque.

Abstract

This paper examines the paradoxical situation of the epic in the twentieth century, a genre that is considered by critics as incompatible with modernity although it is transmitted and renewed through a number of important poems in the literary scene of the time.

Modalités épiques et modernités du poème en prose au XIX^e siècle

Luc Bonenfant et Julien Marsot

Université du Québec à Montréal

Des chansons d'*Atala* jusqu'aux *Illuminations*, le poème en prose du XIX^e siècle semble bel et bien traversé par un spectre épique. Ces bornes, qui vont de Chateaubriand à Rimbaud, n'ont cependant rien d'exclusif, tant il est vrai que l'on pourrait vraisemblablement choisir Ossian et Pierre Louÿs pour les marquer et, par-delà le problème d'érudition posé par de telles datations, l'important reste que le poème en prose du XIX^e siècle porte avec lui ce que Jean-Louis Backès a appelé l'« existence spectrale » (p. 35) de l'épique dans la littérature

romantique. Cela demeure vrai même quand le poème en prose se fait bref, comme chez Bertrand ou Baudelaire.

Après Lamartine, qui « redonn[e] à la poésie une conscience historique » (Bertrand et Durand, p. 42), les romantiques forgeront grosso modo le projet d'une poésie épique renouvelée. Conformément à ce projet, Maurice de Guérin reprend les principes esthétiques de l'épopée dans sa poésie en prose même s'il les détourne légèrement afin que le lyrisme y « occupe une situation particulière et voilée » (Vincent-Munnia, p. 193). Or, après lui, d'autres auteurs ont repris ce projet, dont Rimbaud, par qui nous ferons momentanément un détour à des fins comparatives pour montrer que ce que nous disons ici de Guérin ne se réduit pas à la seule coïncidence romantique, mais informe donc probablement plus généralement l'esthétique du poème en prose au XIX^e siècle.

Du mythique au poétique

Guérin envisageait d'écrire un long poème narratif, *Bacchus triomphant aux Indes*, dans lequel « Le Centaure » devait s'insérer. Le titre de ce poème resté inachevé laisse bien entendre le projet épique voulu par Guérin, tout porté qu'il est par des sèmes mythiques et guerriers, conjuguant du coup ce que Daniel Madelénat appelle « action et thèmes exceptionnels (l'héroïsme et le merveilleux) » (p. 18).

Tout en étant *stricto sensu* le segment, la partie, de ce poème plus vaste, « Le Centaure » appartient pourtant à la catégorie du long poème, ce qui l'apparente aussi à la poésie épique d'autant plus qu'il met en scène une véritable

cosmogonie : Chiron, le fils de Chronos, Macarée, le fils d'Éole, Cybèle, déesse de la nature sauvage, et Amphitrite, maîtresse des monstres marins, sont autant de personnages tour à tour convoqués dans le poème et qui contribuent à l'instauration d'un monde entièrement créé par la voix du Centaure. C'est dire que, en inscrivant ainsi, par le biais de la voix du personnage, ces éléments que sont le temps, le vent, la nature et la mer, Maurice de Guérin en arrive à recréer un univers dont l'ambition, épique, semble bel et bien équivaloir à la refondation textuelle du monde. En effet, « Le Centaure » met en place une série de médiations référentielles et lexicales qui empruntent à la tradition épique et mythologique : le pas de son personnage est celui du galop caractéristique de l'animal emblématique du *gravis stylus* virgilien alors que son lexique verse dans le registre élevé ou noble d'une tradition poétique convenue, notamment quand il écrit « onde » pour désigner l'eau. Les expressions sont aussi parfois directement empruntées à la tradition épique, comme c'est le cas du « vieil Océan, père de toutes choses » (Guérin, p. 212).

Suivant Lévi-Strauss, qui écrit que « la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (p. 248), il serait conséquemment tentant de réduire le texte guérinien à un schéma structural où le mythe devient la condition heuristique de l'ordonnancement des contradictions de l'être au monde, c'est-à-dire de l'*anthropos* au cosmos. Reste que ces éléments transposés d'une tradition antique admirée par Guérin réalisent en définitive la médiation entre des catégories essentielles de la poéticité.

Pour banale qu'elle puisse paraître, l'adresse homérique tout juste citée place en positions isotopes et allotopes au sein d'un même syntagme la matérialité d'un élément cosmologique juxtaposée aux qualités humaines ainsi médiatisées *par* et *pour* le tissu mythique. Car enfin, du moment où l'on accepte que la poéticité se définit à travers le sens contradictoire qui est posé et médiatisé par le langage dans la totalité organique de l'œuvre (voir Bougault et Groupe μ), les impropriétés langagières ou logico-sémantiques du texte de Guérin réalisent par le langage cette réconciliation entre le vivant humain et les éléments du cosmos dont l'écart est posé comme coextensif à la naissance du Centaure (laquelle est aussi le moment de la naissance de la voix du texte). Cet écart sera anéanti par la mort à venir du Centaure, sujet dont chaque souvenir valable reste marqué par le contact mémorable établi entre sa forme et celle du monde, comme l'indiquent les exemples suivants : « Je suis plus heureux que les torrents qui tombent des montagnes » (p. 210); « La lumière du jour [...] s'empara de moi avec violence, m'enivrant comme eut fait une liqueur funeste » (p. 207) ou encore, « Les lacs tranquilles me connaissent, mais les fleuves m'ont oublié » (p. 207). Comme l'écrit Suzanne Bernard,

[l]a pensée de Maurice de Guérin ne sépare pas le sensible de l'intelligible, double forme d'une seule réalité. [...] « Le centaure » est bien un poème par sa langue poétique, son refus de l'anecdote, par l'unité de sa structure et la manière dont s'y répondent le concret et l'abstrait, l'évocation plastique et l'attitude morale. (p. 81)

Envers et endroit sont ici simultanément énoncés : véritable non-lieu, l'espace du poème est finalement total parce que non régi par un principe d'opposabilité.

La subjectivation de l'épos

On pourrait penser que la parole épique et la parole poétique partagent un même ethos alors que l'*épos* est « soustrait à la contingence évanescence de la communication quotidienne » justement parce qu'il « nomme les choses et fonde l'être par le langage » (Madelénat, p. 19). Il n'en reste pas moins que le nécessaire blocage du principe de négativité propre au langage poétique permet de distinguer celui-ci du langage épique. En tant qu'il se constitue sur l'idée d'un autotélisme irréductible, justement parce que sa structure profonde « est régie par le principe d'opposition, alors qu'en langage poétique l'application du principe est bloquée » (Cohen, p. 45), tout poème ambitionne nécessairement la médiation rhétorique des isotopies « cosmos » et « anthropos » qui lui permettent de « radicalise[r] la portée unificatrice [de son] langage » (Groupe μ , p. 121). C'est dire que si « Le Centaure » se lit comme un poème épique plutôt que comme une forme dégradée — en prose — de l'épopée, c'est d'abord et avant tout parce qu'il résout le rapport de son personnage au monde dans la constitution même de sa fabrique textuelle et langagière.

L'ethos du texte de Maurice de Guérin deviendrait rapidement un ethos sublime (et donc, épique) en l'absence d'une telle médiation puisque ce serait d'abord l'antithèse formée par le rapport du Centaure au monde qui en deviendrait l'objet constitutif. « Le Centaure » se trouverait du coup ramené à une narrativité mythique le qualifiant parmi les formes modernes de la néo-épopée où « la succession dramatique » et « l'efficacité de la stylisation héroïque » (Madelénat, p. 236) deviennent les enjeux formels prépondérants, comme c'est le cas du genre romanesque. Or justement, au contraire de cela, la

totalisation poétique du « Centaure » provient notamment du fait que le texte se nourrit d'une médiation pré-textuelle qui n'est actualisable que dans la subjectivité énonciative du texte. En effet, le texte guérinien n'offre aucune description du Centaure en tant que personnage représentable; ce sont plutôt le monde et le discours du Centaure, tous deux subjectifs, qui sont offerts au lecteur, ce qui permet de réaliser la synthèse des opposés à travers l'identité exceptionnelle au monde dont le Centaure est prétexte¹.

Ainsi, ce n'est que par la mort à venir en dehors du poème et sur laquelle culmine pourtant le texte que se réalise parfaitement la promesse d'une médiation aboutie, quand le Centaure affirme : « Je me réduis et me perds rapidement comme une neige flottant sur les eaux, et [...] prochainement j'irai me mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la Terre » (p. 214). Le langage poétique n'est ici toujours que l'entremetteur entre la subjectivité et l'indicible; il se donne comme premier temps manifeste d'un procès de fusion envisagé comme seule vérité du monde par acceptation du *fatum* de la mortalité, abolition ultime de la distance sujet / objet qui se trouve à la source de l'individualité initiale d'une présence à la vie et au langage.

Si l'espace du monde est donc ici équivalent à l'espace intérieur de la mémoire réactualisée du Centaure, réduisant du coup l'écart entre *anthropos* et *cosmos*, le temps du texte est

¹ « Il faut envisager le langage dans un mouvement dialectique, poser que le régime poétique est celui qui fonctionne à la fois comme signe et comme signal. En effet, en tant que tentative de fixation d'un lien, la parole poétique vise à faire communiquer les disparates du monde et de la langue. Mais en tant qu'elle est munie de cette seule langue, elle reste sur le seuil, en maintenant les oppositions et les divergences. » (Bougault, p. 29)

aussi soumis à une homogénéisation par une logique itérative qui donne au contenu le statut d'abstraction. Comme l'écrit Marie-Catherine Huet-Brichard, « les héros guériniens ont beau raconter leur histoire et même inscrire celle-ci dans une durée, celle d'une vie, ils créent sans cesse l'illusion que la durée n'existe pas en évoquant un moment choisi comme exemplaire, mais qui a été vécu plus d'une fois » (p. 30). Nous sommes ici face à une fiction *du* langage plutôt qu'à une fiction *par* le langage, d'autant plus que « Le Centaure » offre un cas exemplaire d'homochronie, c'est-à-dire de mimétisme entre durée de l'œuvre donnée et temps énonciatif de la réalité.

Rimbaud et la métamorphose de l'héroïsme

Il serait éminemment réducteur de ramener ces questions que nous voyons chez Guérin à la dimension romantique qu'on y trouve. La question du spectre épique de la poésie en prose traverse bel et bien le XIX^e siècle tout entier, y compris là où on l'attendrait le moins, notamment dans des poèmes brefs et fulgurants comme ceux de Rimbaud, qui ne font pas non plus l'économie du spectre épique dont il est ici question.

Tout en faisant référence à un événement mythique, le poème inaugural des *Illuminations*, « Après le Déluge », annonce d'emblée une temporalité épique par l'historicité prophétique qu'elle suppose. Le monde renaissant qu'il donne à lire laisse rapidement pourtant surgir des images qui, bien que « merveilleuses », n'en sont pas moins affolantes : étals dressés, sang coulant, etc. Cette négativité du monde postdiluvien renverse ainsi le présupposé épique selon lequel le héros épique se veut « acteur ou complice enthousiaste du devenir »

(Madelénat, p. 251). En effet, le sujet lyrique, dans « Après le Déluge », appartient à un registre, en apparence plus contemporain de nous, que Madelénat appelle la « métamorphose [...] de l'héroïsme épique » (p. 250), métamorphose où l'homme doit se dresser *seul* contre l'horreur. En cela, très certainement, Rimbaud est fort éloigné de Guérin. Mais il n'en reste pas moins que, du point de vue de la constitution esthétique du poème en prose dans le XIX^e siècle, le poème rimbaldien indique que logos et représentation vont de pair dans l'homochronie poétique du texte.

Celui qui parle pour dire « Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise » (Rimbaud, p. 207) admet presque *illico* l'impossibilité de sa quête, cela au moment même où se clôt son texte : « La sorcière [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons » (p. 208). Envisagé à partir du problème épique, ce moment fugitif de la parole n'est plus seulement une « illumination », sorte de « fulgurance » où le temps réel se trouverait réduit au minimum, comme le veut la thèse communément admise de Suzanne Bernard. Au contraire, la clôture du texte appelle une correspondance immédiate entre la conscience du monde sous-entendue par le poème et l'actualisation verbale qu'en développe le sujet lyrique. Ici encore, la dichotomie anthropos / cosmos se trouve médiatisée par le logos en puissance dans une homochronie textuelle et, donc, poétique.

Contrairement à Guérin, et cela, pour des raisons historiques évidentes, Rimbaud ne cherche bien sûr pas à redire le monde dans sa totalité. Il s'agirait plutôt pour lui de refonder le genre du poème en prose. Néanmoins, « Après le Déluge » offre un exemple patent de résolution *poétique* du

conflit mythique. En effet, l'*epos* constituante accède de façon plénière au logos poétique, et ce, dans la mesure où la réconciliation des catégories du modèle triadique (*anthropos* / logos / cosmos) qui structure la poéticité (Groupe μ , p. 85-135) permet l'avènement du poème *par* le poème et son langage. Cette dialectique est d'autant plus forte qu'elle est appuyée par le rejet formulé des formes traditionnelles de la poésie, par exemple dans la strophe suivante : « Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, — et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps » (p. 208). Ce caractère résolument grotesque de l'églogue rimbalienne, forme pourtant historiquement idéale, trouve ainsi écho dans le prosaïsme allitératif et assonant de la phrase. Tout comme Bertrand et sa viole², la forme d'un corps poétique achevé se trouve ici rejetée en même temps que les principes allégoriques usuels de la poésie (le printemps annonce un échec plutôt qu'un renouveau). Ce rejet des métaboles habituelles des codes de la poéticité apparaît comme le signe de l'autotélisme constitutif du texte au moment même où le modèle triadique de la médiation logocentrique du rapport *anthropos* / cosmos se trouve lui aussi affirmé comme condition de sa poéticité.

Pour le dire autrement, « Après le Déluge » saborde la portée épique qu'il intertextualise par le recours au logos dans la formalisation même de son texte, qui devient de la sorte poétique. Rimbaud, bien sûr, prend acte des possibilités profondément modernes de la poéticité de la prose en la sommant de réduire en poussière toute velléité ancienne quant

² Sur le rapport sublime-grotesque dans « La viole de Gamba », voir Bonenfant.

à la reformulation poétique de l'*epos*. Il serait à cet égard tentant de lire la poésie guérinienne comme une proto-forme simplement parce que Guérin n'arrive pas tout à fait à se défaire d'une certaine tradition rhétorique et que son poème participe en plusieurs endroits du registre élevé de la roue de Virgile alors que celui de Rimbaud participe du registre bas de la même roue.

Pourtant, il faut bien voir que la véritable temporalité du texte de Maurice de Guérin — et c'est là un autre indice de sa modernité — se trouve peut-être finalement surtout instituée par les effets rythmiques de la prose, qui régularisent le présent de la lecture (qui est aussi le présent du texte) en tant que discours de son personnage. Dans ce contexte, on peut penser le rythme comme un vecteur complémentaire de la poéticité, dans la mesure où il s'agit d'une tendance à promouvoir la levée de l'arbitraire de la chaîne syntaxique en engendrant le discours par sa texture signifiante elle-même. La prose dénotative, arbitraire sur le plan de sa construction, entre en lutte ici contre les effets d'assonances, d'allitérations, de cadence et de régularité tonique, mais aussi de constructions syntaxiquement et sémantiquement symétriques qui traduisent la volonté de l'effet, comme du style, poétique, voire la volonté d'inscrire le vers dans la prose (Greene, 1978).

L'adresse « Ô Mélampe », qui ponctue régulièrement le texte guérinien, est par exemple une adresse creuse qui agit comme amarre discursive à une totalité narrative plus grande, englobante autant que virtuelle, ici posée *in absentia*. Tout en renvoyant à une situation communicationnelle elliptique et à un syntagme (et un actant) vide, elle agit très bien à la manière d'un blanc : divisant le texte avec une régularité qui n'est pas

sans créer l'attente structurale du discours qu'on retrouve à la lecture d'un poème versifié.

Le principe de répétition structurel des différents plans du texte s'accorde avec la conscience mythique de son topos, où l'ordre inaltérable du monde apparaît dans sa temporalité cyclique, temporalité abolie parce que répétitive. Le *perpetuum mobile* de l'éternel retour du paganisme est signalé par la mise en abyme des paroles du maître de Macarée : le Centaure, enchâssant dans ses propres mots les paroles rapportées de son maître vieillissant, redouble la situation qui nous donnée, marque le temps passé comme l'*idem* du temps présent et suspend le récit initiatique en plaçant la succession des êtres, comme des faits de paroles qu'ils profèrent, sous les auspices d'une inaltérable similitude.

Les modernités romantiques

Les textes de Guérin et de Rimbaud font un usage spécifique et culturel du logos qui engage une compétence de lecture particulière où la visée performative de la forme des deux textes confirme la totalisation spatiale de leur thème puisque, dans un cas, la naissance du Centaure marque l'apparition d'une parole que l'annonce finale de la mort imminente vient taire alors que, dans l'autre cas, le déictique initial « aussitôt » laisse entendre une hésitation que la phrase finale vient confirmer. C'est dire que, chez Guérin tout autant que chez Rimbaud, la « forme » s'accorde au « fond » pour faire du texte un objet poétique dont les plans langagiers sont structurés en fonction de la même visée signifiante, soit l'harmonisation des extrêmes conceptuels. L'ondulation régulière et continue de la prose

(chez Guérin) n'est pas alors sans rappeler la persistance importante du topos de la liquidité qui est constant dans les deux textes, que ce soit pour la naissance, les sentiments et la mort du Centaure chez l'un; ou encore à travers l'idée du déluge chez l'autre, laquelle fait du poème un monde renaissant, pur de son désordre après la catastrophe.

Chez Guérin, l'eau symbolise l'ordre vital et se fait dépositaire d'une nostalgie quant à l'incomplétude de l'être puisqu'elle est l'horizon ultérieur d'une mort fusionnelle avec le cosmos; chez Rimbaud, elle est la puissance dramatique qui précède une renaissance par le langage entrevue dans une zone intermédiaire entre lieu détruit et lieu émergent. D'où que ce topos aqueux (qui demeure à la fois vital et destructeur chez les deux poètes) devienne, au plan de la composition du texte de Rimbaud, une structure d'irrégularités et de dissonances corollaire au chaos thématique des vagues qui ont balayé le monde, et dont témoigne un mouvement simultané d'interruption et de relance phrastique. Cet apparent désordre compositionnel s'oppose certes au battement régulier et symétrique de la phrase de Guérin, laquelle entretient conséquemment un rapport plus harmonieux (et romantique) avec le cycle de la liquidité cosmique dont elle fait un mystère langagier et un prisme discursif.

L'abolition des contraires absolus par travail paralogique sur les mots et les choses trouve son ultime point de confluence dans les figures centrales des deux poèmes, lesquelles sont êtres de Nature absolus qui tentent d'en témoigner, mais aussi êtres de culture absolus, puisque seuls dotés d'une parole par laquelle tout ce qui est nous est donné. En inversant l'éthique de la représentation du Centaure, qui, chez Ovide par exemple,

n'est qu'action de violence s'opposant à la geste d'Égée et de Thésée (alors qu'ici, Égée et Thésée ne sont que souvenirs d'un âge disparu, à l'image de la lyre comme secret poétique désormais introuvable), Maurice de Guérin élabore une métapoétique qui, dans l'esprit du romantisme, redonne à l'altérité radicale d'une tradition la dignité de la voix. Nathalie Vincent-Munnia souligne à juste titre que « les textes en prose de Guérin sont donc certainement perçus au dix-neuvième siècle comme beaucoup plus originaux et novateurs qu'ils ne le sont aujourd'hui, mais sans doute moins en ce qui concerne l'écriture elle-même que du point de vue de leur forme » (p. 166). Cela est certainement en raison de ces rapports à un code épique subverti. Le commentaire implicite sur la tradition véhiculé par le texte prescrit un mode poétique de lecture qui abolit l'opposition habituelle entre la Culture et l'Autre qu'on trouve à la source habituelle du conflit narratif antique. Plus encore, on remarquera que la liberté « sauvage » de la prose dépasse le carcan culturel de la versification, qu'elle met en tension sans cesser de la signifier dans sa construction syntagmatique interne : ainsi, si l'espace naturel du Centaure est totalement habité, l'espace typographique de la page l'est autant, un peu comme il l'est finalement aussi chez Rimbaud, montrant bien que la modernité arrive bel et bien dès le romantisme.

La réflexivité épique du poème en prose

D'un texte à l'autre et donc, d'un pôle à l'autre du siècle, ce que nous constatons est bien l'amplification d'un phénomène de distorsion du poème épique, lequel inverse d'abord sa matrice thématique-narrative chez Guérin au profit d'un lyrisme

romantique implicite, pour culminer chez Rimbaud dans une déconstruction même de ce qui, chez Guérin, était structure renversée, *epos* et romantisme compris. Rimbaud développe donc les modalités poétiques autonomes du poème en prose qui, comme le mode épique, a bien subi un déluge, alors qu'il se trouve « lavé » de toute réminiscence du vers.

On remarquera par ailleurs que l'emploi des schèmes guerriers est sujet à un déplacement dans les deux cas : chez Guérin, c'est sous le mode d'un vieillissement pacifié que l'âge des héros n'est plus qu'un souvenir faisant l'objet d'un possible récit; chez Rimbaud, le monde apparaît plutôt désordonné comme au lendemain d'une catastrophe que beaucoup de commentateurs ont associée à la Commune. Il s'agit chaque fois de prendre acte par *l'epos* de la fin d'un monde *épique*. Encore une fois, en se plaçant au lendemain du déluge, le mot d'ordre, pour Rimbaud, est l'adoption de ce qu'on pourrait appeler un « temps le plus court » dans les aspects de sa représentation. Le poème en prose signifie la déconstruction de la tradition dans la mesure où, chez Guérin, le temps héroïque paraît éloigné de son récit encore connu alors que, chez Rimbaud, le monde vient d'être secoué, mais la sorcière conserve jalousement ce qu'elle sait, c'est-à-dire le récit (épique) même de l'événement dont on nous donne à constater les ruines encore fumantes. En somme, la passation par la parole qui assure la cyclicité de la tradition (laquelle, bien que promise à s'évanouir, demeure visible chez Guérin à travers la structure spéculaire des voix de Macarée et de Chiron) s'avère définitivement rompue par la radicalité même de l'événement épique en cause, le déluge. Rimbaud indique alors les limites du langage avec plus d'économie que Guérin dont le texte, rappelons-le, aboutissait sur la mort (et

son silence) comme médiation absolue dépassant le pouvoir du logos poétique.

Du coup, c'est la parole épique même qui est à fois présente et absente, dans chaque texte selon une économie singulière, presque diamétralement opposée. *L'epos* s'y retrouve chaque fois un peu plus près d'un désaveu de sa portée heuristique. Un désaveu qui est esquissé chez Guérin comme une mort lente, réalisé chez Rimbaud comme une catastrophe dépourvue de sens, sans jamais que l'un ou l'autre ne verse dans la dégradation du mode épique, en tant que s'y maintient une voix, celle du texte, dont la valeur reste signifiée à même son abolition. S'esquisse ainsi la spectralité épique, sorte de disparition (épique) de l'épique dans l'épique, en tant que tension, du poétique au métapoétique, au cœur de cette forme nouvelle qu'est le poème en prose. La comparaison des aspects de *l'epos* dégagés de chacun des textes suggère donc que, en ce qui concerne leur genre, l'évanouissement de l'épopée ne doit pas se comprendre comme une chute des hauteurs de la tradition vers les modalités prosaïques d'une forme mineure. Elle devrait plutôt être envisagée comme un mouvement autoréflexif du mode épique sur lui-même, lequel informe donc implicitement les structures linguistiques de la poéticité moderne sans toutefois nier sa propre valeur. La modernité irréductible de « Après le Déluge » confirme par conséquent la modernité même de la poésie de Maurice de Guérin : ce serait faire fausse route que de lire « Le Centaure » comme un texte orthodoxe où la médiation poétique relève de la norme convenue des schèmes de pensée mythiques. Au contraire, le poème de Guérin offre un modèle réel de modernité par le souci constant d'une inscription poétique des modalités épiques *dans* la prose, en un effet de totalisation qualitative et sublimée. Chez

Guérin comme chez Rimbaud, l'harmonisation des contraires que sont l'*anthropos* et le cosmos reste encore et toujours le moteur premier du vecteur poétique de textes dont les relations savamment tissées réalisent ce que Jean-Michel Le Lannou qualifie de « spatialité illimitée et continue » (p. 55), par laquelle la prose, rendue sublime (même dans le prosaïsme), trouve sa poéticité, et sa modernité.

Bibliographie

- BACKÈS, Jean-Louis. (2003), *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».
- BERNARD, Suzanne. (1959), *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
- BERTRAND, Aloysius. (2005 [1842]), « La viole de Gamba », dans *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, GF Flammarion, p. 127-129.
- BERTRAND, Jean-Pierre et Pascal Durand. (2006), *La Modernité romantique*, Bruxelles, Impressions nouvelles.
- BONENFANT, Luc. (2006), « Aloysius Bertrand : les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, p. 63-74.
- BOUGAULT, Laurence. (2005), *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- COHEN, Jean. (1995), *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti.
- GREENE, John C. E. (1978), « Maurice de Guérin, Barbey d'Aurevilly et les romantiques anglais : étude sur le poème

- en prose », *Revue canadienne de littérature comparée*, p. 169-177.
- GRUPE μ. (1990), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GUÉRIN, Maurice de. (1984 [1840]), *Poésie*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (1998), *Maurice de Guérin*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités ».
- LE LANNOU, Jean-Michel. (2000), « L'immensité de la vie. Être selon Maurice de Guérin », dans Marie-Catherine Huet-Brichard (dir.), *Maurice de Guérin et le romantisme*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », p. 45-63.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1957), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MADELÉNAT, Daniel. (1986), *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».
- RIMBAUD, Arthur. (1999 [1886]), *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition de Louis Forestier, Paris, coll. « Folio classique ».
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie. (1996), *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités ».

Résumé

Suivant l'hypothèse d'une persistance modale du genre épique dans la forme du poème en prose qu'invente le XIX^e siècle, cet article examine deux exemples respectivement situés en amont et en aval de la consécration du genre le plus innovateur de la modernité poétique, soit les poèmes « Le Centaure » de Maurice de Guérin (1840) et « Après le Déluge » de Rimbaud (1886). Comparer les divers aspects de l'antique *epos* dégagés de chacun des textes suggère que la soi-disant « disparition » de l'épopée est moins à comprendre comme une chute des hauteurs de la tradition vers les modalités prosaïques d'une forme mineure, qu'elle ne doit être envisagée comme un mouvement autoréflexif du mode épique lui-même, lequel informe donc implicitement les structures linguistiques de la poéticité moderne sans nier sa propre valeur.

Abstract

On the assumption of a modal persistence of the epic genre within 19th C prose poetry, this article examines two examples which respectively predate and follow the consecration of the form: Maurice de Guérin's "Le Centaure" (1840) and Rimbaud's "Après le Déluge" (1886). The comparison of various aspects of the ancient *epos* found in both texts suggests that the so-called "disappearance" of the epic is less to be understood as a fall from high tradition to the prosaic characteristics of a minor form, than it should be seen as a self-reflexive movement of the epic upon itself, thus implicitly encompassing the linguistic poetical structures of modern poetry without denying its own value.

L'épopée prosaïque de Joseph de Maistre

Étienne Beaulieu
Cégeg de Drummondville

Le contre-révolutionnaire Joseph de Maistre n'a pas écrit de récit, encore moins d'épopée. Cet ardent défenseur du pape, du trône et de l'autel, qui a d'abord été franc-maçon¹, a néanmoins

¹ Cependant, la franc-maçonnerie à laquelle Maistre a participé, de près ou de loin, a donné au jeune Maistre un cadre intellectuel beaucoup plus paradoxal qu'on serait porté à le croire, comme le souligne Jean-Yves Pranchère : « L'initiation maçonnique, en découvrant à Maistre les courants souterrains de l'âge des Lumières d'où le romantisme allait jaillir, lui a permis d'élaborer les principaux cadres intellectuels de sa propre réflexion métaphysique. Ce n'est pas dans l'étude des théologiens catholiques mais dans l'étude de théosophes à l'orthodoxie ambiguë, de Jacob Boehme à Saint-Martin en passant par Martinès de Pasqually, que Maistre a appris la doctrine chrétienne et approfondi son propre catholicisme. Son appartenance maçonnique signifie

laissé épars une théorie de l'histoire et du politique tenant de l'épique en ce que peut s'y lire la schème narratif général du retour (du roi ou de l'âme vers Dieu²), dont le modèle lointain et diffus demeure *L'Odyssée*. La trame narrative épique sert ainsi d'interprétant à une séquence historique maximale conduisant à une théodicée pour époque prosaïque. Dans la lignée providentialiste du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet (cf. Latreille, 1904, et Arnould, 1917), Maistre croit que l'histoire humaine, comme l'épopée, n'est qu'un perpétuel récit de guerre dont les faits et les événements sont guidés par la main invisible de la Providence : « L'histoire prouve malheureusement que la guerre est l'état habituel du genre humain dans un certain sens, c'est-à-dire que le sang humain doit couler sans interruption sur le globe, ici ou là; et que la paix, pour chaque nation, n'est qu'un répit » (de Maistre, 2006, p. 42). L'homme, à ce titre, ne se distingue pas de l'animal :

Ainsi s'accomplit sans cesse, depuis le ciron jusqu'à l'homme, la grande loi de la destruction violente des êtres vivants. La terre entière, continuellement imbibée de sang, n'est qu'un autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin, sans mesure, sans relâche, jusqu'à la consommation des choses, jusqu'à l'extinction du mal, jusqu'à la mort de la mort. (de Maistre, 2007, p. 661)

ainsi les conditions paradoxales de la formation de sa pensée : celles d'un conformisme non-conformiste ou d'une orthodoxie hétérodoxe, participant du courant des Lumières en même temps que du contre-courant de leur négation. » (p. 44)

² Pour Maistre, « l'histoire entière est un retour vers Dieu », comme le souligne Marc Froidefont en spécifiant bien qu'il s'agit là de « l'influence d'Origène [...] dans l'œuvre de Joseph de Maistre [qui] se fait sentir tant dans le cadre général de sa pensée que dans la manière d'aborder certaines difficultés » (2010, p. 14-15).

Au contraire d'une exception, la guerre est plutôt la norme. Mieux, « la guerre est divine en elle-même, puisque c'est une loi du monde » (p.661). Au sein de cette clameur guerrière généralisée et sans presque aucune interruption, quelques faits méritent la qualification d'épique, dont, au premier chef, l'épopée de Jeanne d'Arc, événement hors norme s'il en est :

Qui eût dit au fier Henri VI qu'une servante de cabaret lui arracherait le sceptre de la France ? Les explications niaises qu'on a données de ce grand événement ne le dépouillent point de son merveilleux ; et quoiqu'il ait été déshonoré deux fois, d'abord par l'absence [Chapelain] et ensuite par la prostitution du talent [Voltaire], il n'est pas moins demeuré le seul sujet de l'histoire de France véritablement digne de la muse épique. (de Maistre, 2006, p. 129)

Parce qu'elle conduit au retour du roi pendant l'une des périodes les plus noires de l'histoire de France, la Guerre de Cent Ans, cet événement mérite pour Maistre le qualificatif d'épique et sert de modèle interprétatif à la période révolutionnaire et impériale, pendant laquelle il attend impatiemment le retour d'un improbable roi et qui ne sera pas Louis XVIII, puisque selon lui, « la souveraineté est toujours prise, jamais donnée » (de Maistre, 2007, p. 705), en conséquence de quoi une charte ne saurait être octroyée aux yeux de ce théoricien de la souveraineté absolue. Un sujet épique et digne de ce nom doit donc pour Maistre comporter une situation narrative de catastrophe collective de grande ampleur, si possible portant atteinte à la royauté et dont la Révolution française fournit l'occasion rêvée, et dont le rétablissement de la monarchie sera la sanction finale, telles que le prévoient les prophéties maistriennes, destinées autant à plaire au roi en exil qu'à susciter l'espoir du parti contre-révolutionnaire.

Une théologie de la Révolution

Forcément paradoxale, l'œuvre absolutiste de Maistre, rédigée en pleine émergence de la démocratie à l'échelle occidentale, donne un écho théologique aux circonstances historiques hors du commun pendant lesquelles s'est élaborée sa conception des rapports entre les hommes et la Providence. Fortement impressionné par la Révolution française, ce légitimiste né dans une Savoie appartenant encore au royaume de Sardaigne a compris très tôt qu'il était contemporain et « témoin de l'un des plus grands spectacles qui jamais ait occupé l'œil humain » (de Maistre, 2006, p. 75). Maistre est l'un des contre-révolutionnaires qui s'est efforcé de comprendre la Révolution française avec le plus de lucidité. Dans les cercles aristocratiques et parmi les émigrés qui nient tout simplement l'événement, il souligne avec vigueur l'erreur du parti contre-révolutionnaire : « Il faut avoir le courage de l'avouer, Madame : longtemps nous n'avons point compris la révolution dont nous sommes les témoins ; longtemps nous l'avons prise pour un événement. Nous étions dans l'erreur : c'était une époque. » (de Maistre, 1846, p. 273) Refusant de réduire l'événement incroyable à un simple accident, il comprend, dès ses *Considérations sur la France* (1797), que « la révolution française est une grande époque, et [...] ses suites, dans tous les genres, se feront sentir bien au-delà du temps de son explosion et des limites de son foyer » (p. 39). C'est dire que pour lui, la Révolution, loin d'être le fruit du hasard, laisse transparaître les signes d'une nécessité d'ordre providentiel. Maistre opère de cette manière une distinction entre les circonstances et le hasard, car si d'une part, « dans la formation des constitutions les circonstances font tout, et [...] les hommes ne sont que des

circonstances » (p. 81), d'autre part, les circonstances ne relèvent, elles, jamais du hasard, puisqu'« il n'y a point de hasard dans le monde, et même dans un sens secondaire il n'y a point de désordre, en ce que le désordre est ordonné par une main souveraine qui le plie à la règle, et le force de concourir au but » (p. 157). Circonstancielle, la Révolution ne saurait pour autant être réduite à un hasard de l'histoire ; la *tabula rasa* à laquelle assistent les contemporains de la Révolution permet au contraire une écriture d'un genre nouveau, qui ne trace des signes qu'en soustrayant leur signification immédiate, car « si la Providence *efface*, c'est sans doute pour *écrire* » (p. 37). L'écriture divine, qui efface l'histoire pour mieux l'écrire, à moins qu'elle ne l'écrive en l'effaçant, fait de l'apparente contradiction qu'est la Révolution dans le plan divin une énigme qui relance la question insoluble des intentions de Dieu à l'égard des hommes. La Révolution se découvre ainsi comme une ponctuation d'un tout nouveau genre dans la prose divine : ses soubresauts et retournements, sa syntaxe si l'on veut, au contraire d'une absence de directions, montrent une intelligence à l'œuvre, dont les desseins nous échappent cependant :

Comme ces mots que je prononce dans ce moment vous prouvent l'existence de celui qui les prononce, et que s'ils étaient écrits, ils le prouveraient de même à tous ceux qui liraient ces mots arrangés suivant les lois de la syntaxe, de même que tous les êtres créés prouvent par leur syntaxe l'existence d'un suprême écrivain qui nous parle par ces signes; en effet, tous ces êtres sont des lettres dont la réunion forme un discours qui prouve Dieu, c'est-à-dire l'intelligence qui le prononce : car il ne peut y avoir de discours sans âme parlante, ni d'écriture sans écrivain. » (de Maistre, 2007, p. 695)

La prose de l'histoire parle ainsi à qui sait l'entendre, même dans l'apparente absence du locuteur et dans la cacophonie de la Révolution. Si « le roman est l'épopée des époques sans dieux » (Lukačs, 1968, p. 84), la Révolution est une épopée lors de laquelle Dieu s'est apparemment absenté — ce que soutient aussi Joseph Joubert en avançant que, lors de cet événement, « Dieu s'étoit retiré en lui et caché dans le sein de sa propre essence, comme notre soleil pour nous quand il s'offusque d'un nuage » (1994, p. 153-154). Apparemment romanesque, c'est-à-dire n'obéissant à aucune directive divine, mais en réalité épique, puisque les intentions de Dieu peuvent encore se lire dans l'événement, la Révolution prend un sens tout prosaïque (avec *et sans dieux*, selon les contradictions habituelles de la prose romantique) que Maistre lui-même ne pouvait qu'entrevoir.

Le paradoxe est le suivant : la Révolution témoigne d'une absence volontaire de Dieu, qui manifeste sa présence par cette voie insondable. La Révolution est une *felix culpa* tout historique et théologique grâce à laquelle émergera le monde moderne. Observant que le déroulement des événements semble s'effectuer selon les volontés d'une puissance extraordinaire, Maistre considère que « la révolution française mène les hommes plus que les hommes ne la mènent » (2006, p. 18). L'emballement de la Révolution, depuis la convocation des États généraux jusqu'à la Terreur, permet de lire, à qui sait le reconnaître, le mal dans toute sa puissance : « ce qui distingue la révolution française, et qui en fait un événement unique dans l'histoire, c'est qu'elle est *mauvaise* radicalement, aucun élément de bien n'y soulage l'œil de l'observateur ; c'est le plus haut degré de corruption connu ; c'est la pure impureté » (p. 64). La Révolution n'est ainsi pas un événement fortuit : elle

constitue au contraire une limite des capacités humaines à supporter l'effet du mal. En d'autres mots, la Révolution n'est pas un non-événement comme le voulaient nombre de contre-révolutionnaires, mais plutôt l'avènement d'une négativité confinant au mal absolu. S'inscrivant dans une lignée théologique remontant à Augustin, qui dénie l'être au mal et ne lui accorde qu'un faire, Maistre reprend à son compte cette théologie : « Le mal n'a rien de commun avec l'existence ; il ne peut créer, puisque sa force est purement négative : *le mal est le schisme de l'être ; il n'est pas vrai* » (p. 64). Par la transformation de la négation de l'événement en avènement suprême de la négativité qui s'y accomplit, Maistre reconnaît, dans la Révolution française, le signe d'une machination divine : « Il est doux, au milieu du renversement général, de pressentir les plans de la Divinité » (p. 53). Il ne fait ainsi plus aucun doute que la Révolution, loin d'être une abolition de la divinité, est au contraire un triomphe de sa volonté, c'est-à-dire une manifestation de la Providence décrétant une époque de châtement sur terre, une sorte d'épreuve destinée à faire le tri parmi les hommes, sur le modèle du déluge ou de la traversée du désert. La Révolution se change aussitôt en règne de la prose du mal pendant que la souveraineté épique attend l'heure de son retour.

Chutes historiques

Maistre donne de cette façon un tour surprenant à la théorie de la contre-révolution en édifiant une théologie pour époque révolutionnaire. Ce qui en fait un étrange défenseur hétérodoxe de l'orthodoxie, qui embarrasse même l'autorité catholique. Comme le souligne Cioran, Maistre « a transfiguré les fadaises

du catéchisme et prêté aux lieux communs de l'Église une saveur d'extravagance. Les religions se meurent faute de paradoxes : il le savait, ou le sentait, et, pour sauver le christianisme, il s'ingénia à y introduire un peu plus de piquant et un peu plus d'horreur. » (p. 11) Tout en demeurant fidèle à Rome et à la couronne de France, mais d'une manière telle que ces dernières allaient soigneusement le laisser à l'écart plus tard, Maistre entreprend de justifier l'injustifiable et de comprendre l'apparition du mal sur terre par la voix tonitruante de la Révolution. C'est là l'extravagance dont parle Cioran, aux yeux de qui « la justification de la Providence, c'est le donquichottisme de la théologie » (p. 18). Intenable, mais ouvrant des perspectives insoupçonnées, la pensée historique de Maistre, beaucoup plus qu'une simple fantasmagorie d'auteur en mal de style,

restituée, au contraire, toute sa violence à la dynamique historique, il en conserve l'intense charge dramatique et n'élué pas l'intervention du mal dans la succession des événements. Bref, il considère le temps humain dans toute son épaisseur, toute sa mobilité et jusque dans ce qu'il a d'inassimilable pour une conscience chrétienne, même si, guettant la palingénésie dans les séismes de l'histoire, il tente de retrouver un monde essentiellement statique dans le mouvement. (Glaudes, 1997, p. 14)

Ce repos au sein du mouvement se trouve pour Maistre dans un à-côté de l'histoire, c'est-à-dire dans une dimension concurrente au déroulement des événements et qui accompagne les hommes depuis les tout débuts de la création.

Il s'agit d'un temps spirituel concomitant au temps historique, comme si on ouvrait une porte imperceptible donnant sur l'invisible à même ce monde-ci. C'est le thème maistrien, qui enchantera Baudelaire (cf. Vouga, 1997), des

correspondances, en regard desquelles « pour tout homme qui a l'œil sain et qui veut regarder, il n'y a rien de si visible que le lien des deux mondes ; on pourrait dire même, rigoureusement parlant, qu'il n'y a qu'un monde, car la matière n'est rien » (de Maistre, 2007, p. 483). À trop vouloir expliquer l'homme par la matière, les Lumières ont causé un mal irréparable à la conscience et à l'histoire humaines, mais elles n'ont fait ainsi qu'aggraver un péché beaucoup plus ancestral, qui aurait eu lieu avant que le temps ne se mette en marche. Mieux : ce mal originel serait l'événement ayant mis en branle la durée, après « un âge d'or » situé « à l'origine des choses » et baigné « de lumières surnaturelles » (p. 494). Depuis, l'homme se trouve dans un état de dégradation n'allant que s'aggravant, non pas seulement par les péripéties jalonnant l'histoire des hommes, mais en vertu de leur nature même :

Tous [les êtres] sont dégradés, mais ils l'ignorent ; l'homme seul en a le sentiment, et ce sentiment est tout à la fois la preuve de sa grandeur et de sa misère, de ses droits sublimes et de son incroyable dégradation. Dans l'état où il est réduit, il n'a pas même le triste bonheur de s'ignorer : il faut qu'il se contemple sans cesse, et il ne peut se contempler sans rougir ; sa grandeur même l'humilie, puisque ses lumières qui l'élèvent jusqu'à l'ange ne servent qu'à lui montrer dans lui des penchants abominables qui le dégradent jusqu'à la brute. Il cherche dans le fond de son être quelque partie saine sans pouvoir la trouver : le mal a tout souillé, et l'homme entier n'est qu'une maladie. (p. 487)

Cherchant à s'élever, l'homme s'abaisse plus encore, d'une telle manière qu'il ne soit possible que de déchoir plus encore. L'anthropologie de Maistre comprend donc la différence humaine comme une question de péché originel, puisque

toute dégradation ne pouvant être qu'une peine, et toute peine supposant un crime, la raison seule se trouve conduite, comme

par force, au péché originel : car notre funeste inclination au mal étant une vérité de sentiment et d'expérience proclamée par tous les siècles, et cette inclination toujours plus ou moins victorieuse de la conscience et de lois n'ayant jamais cessé de produire sur la terre des transgressions de toute espèce, jamais l'homme n'a pu reconnaître et déplorer ce triste état sans confesser par là même le dogme lamentable dont je vous entretiens : car il ne peut être *méchant*, sans être *mauvais*, ni mauvais sans être dégradé, ni dégradé sans être puni, ni puni sans être coupable. (p. 489)

Le péché originel, doctrine augustinienne d'un « mal-nature », comme le nomme Paul Ricoeur, déplace l'imputation de l'individu à « l'inculpation en masse de l'humanité » (p. 268 et 276) et se change ainsi en une explication narrative et historique de l'humanité, puisque cette conception implique l'idée d'une transmission héréditaire d'un vice qui se perpétue de génération en génération, depuis Adam jusqu'à la Révolution française. S'appuyant sur l'orthodoxie augustinienne, la théodicée épique maistrienne est aussi, classiquement, une théologie de l'histoire.

La Révolution française témoigne d'une dégradation d'une humanité déjà déchue et criminelle, non pas seulement par la somme additionnée des péchés individuels, mais aussi et surtout par le crime collectif que constitue la mort de Louis XVI :

tout attentat commis contre la souveraineté, *au nom de la nation*, est toujours plus ou moins un crime national ; car c'est toujours plus ou moins la faute de la nation, si un nombre quelconque de factieux s'est mis en état de commettre le crime en son nom. Ainsi, tous les Français sans doute n'ont pas *voulu* la mort de Louis XVI ; mais l'immense majorité du peuple a *voulu*, pendant plus de deux ans, toutes les folies, toutes les injustices, tous les attentats qui amenèrent la catastrophe du 21 janvier. (de Maistre, 2006, p. 26)

Comme beaucoup de contre-révolutionnaires, Maistre s'en prend à la théorie de la volonté sous-tendue par la Révolution, sur un plan d'abord politique et ensuite théologique. Immédiatement après la *tabula rasa* des premiers moments révolutionnaires, « tout ce qui se laisse d'abord pressentir, c'est que le champ est libre pour des *principes* universels » (Starobinski, 1979, p. 39). Or, ces principes ne sont rien pour les révolutionnaires sans leur application, qui nécessite le concours de la *volonté générale* héritée du *Contrat social* de Rousseau. Les révolutionnaires se font donc les représentants de la volonté générale en acte :

Les décrets qu'ils énoncent ne tentent plus de prouver la vérité théorique de la doctrine de la volonté générale : ils sont voulus par une volonté générale déjà souveraine. Elle est à l'œuvre en eux, irréfutablement. La réponse (légendaire ou réelle, peu importe) de Mirabeau au marquis de Dreux-Brézé prend ici toute sa signification : « Nous sommes ici assemblés par la volonté nationale, nous n'en sortirons que par la force ». [...] Ainsi s'opère la descente des principes dans la réalité de l'histoire. Le discours de la raison, entraîné par la passion volontaire, cherche dans le monde son point d'insertion, son réceptacle. Les grands moments révolutionnaires sont les épisodes de cette incarnation : nous ne percevons désormais le discours de la raison que dans l'alliage qui l'unit à la tension volontaire des hommes d'action et à la résistance accidentelle du monde préexistant. (ibid., p. 42-43 ; c'est Starobinski qui souligne)

Il faut peser chacun des mots de Starobinski pour en déployer toute la portée : la volonté générale est une « descente dans la réalité », une « incarnation des principes », une confrontation à « la résistance accidentelle du monde préexistant » ; en elle se joue le drame de « la passion » qui se jette dans le temps par à-coups d'« épisodes ». Starobinski se fait plus explicite quelques pages plus loin, lorsqu'il fait allusion à certains écrivains

révolutionnaires qui « complètent la doctrine politique par le *roman étatique* » (p. 49 ; je souligne). À ce roman de l'État bourgeois en passe de triompher au XIX^e siècle (on songe à Balzac, dont la stabilisation de la notion de roman va de pair avec une concurrence faite à l'État civil), même malgré la Restauration historique, et peut-être grâce à elle, Maistre oppose l'épopée ésotérique d'un retour de la véritable souveraineté. Assimilant l'État révolutionnaire à la négativité du mal, il en fait le principe d'incarnation de la volonté par laquelle le péché se perpétue dans le monde depuis Adam. À cette volonté instituée et mise de l'avant, par exemple par Destutt de Tracy dans son *Traité de la volonté et de ses effets*, il oppose une passivité et une soumission à la souveraineté véritable qui lui permet d'envisager le futur avec une indifférence nouvelle. Pour lui, la volonté humaine est défaillante dans son principe même :

Toute intelligence est par sa nature même le résultat, à la fois ternaire et unique, d'une perception qui appréhende, d'une raison qui affirme, et d'une volonté qui agit. Les deux premières puissances ne sont qu'affaiblies dans l'homme ; mais la troisième est brisée, et semblable au serpent du Tasse, elle se traîne après soi, toute honteuse de sa douloureuse impuissance. C'est dans cette troisième puissance que l'homme se sent blessé à mort. Il ne sait ce qu'il veut ; il veut ce qu'il ne veut pas ; il ne veut pas ce qu'il veut ; il voudrait vouloir. Il voit dans lui quelque chose qui n'est pas lui et qui est plus fort que lui. (de Maistre, 2007, p. 488)

La volonté est en elle-même brisée ; elle ne peut vraiment vouloir ce qu'elle veut. Raison pour laquelle Maistre oppose à la volonté républicaine, forcée de déchoir un jour ou l'autre puisque fondée sur une faculté incertaine, une monarchie à venir beaucoup plus stable puisque soutenue par une indifférence que partagent hommes et dieux.

Une indifférence sacrificielle

Le recours à la théorie du péché originel a permis à Maistre de projeter le crime révolutionnaire sur le plan narratif maximal de l'histoire humaine afin de lui conférer une suite insoupçonnée. La théologie maistrienne veut en effet que « le bien et le mal soient distribués indifféremment à tous les hommes » (de Maistre, 2007, p. 464). Tous, indifféremment, sont susceptibles de recevoir le châtement d'un péché qu'ils n'ont pas nécessairement commis individuellement mais en tant qu'espèce pécheresse. Cette indifférence d'attribution est néanmoins structurée selon une échelle proportionnelle des crimes : « les châtements sont toujours proportionnés aux connaissances du coupable ; de manière que le déluge suppose des crimes inouïs, et que ces crimes supposent des connaissances infiniment au-dessus de celles que nous possédons » (p. 490). Mais cette théologie prévoit aussi que la damnation terrestre de l'homme puisse permettre la réversibilité des mérites, qui fonde la théorie maistrienne du sacrifice, selon laquelle les innocents peuvent et doivent souffrir les châtements que la conscience commune voudrait réserver aux coupables, conférant ainsi au bourreau le rang d'officiant théologique supérieur (cf. de Maistre, 1884-1887). Ce qui frappe dans la célèbre description du travail du bourreau dans *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, c'est l'indifférence nécessaire à son exécution : son œuvre faite, en effet, le bourreau « se met à table, et il mange ; au lit ensuite, et il dort ; et le lendemain, en s'éveillant, il songe à tout autre chose qu'à ce qu'il a fait la veille » (p. 470). Le bourreau est l'exécuteur indifférent d'une punition qui tombe indifféremment sur tel ou tel homme ; il est le bras séculier d'une indifférence supérieure

pour laquelle la souffrance de l'un paie pour le crime de l'autre. Pour Maistre, « *le juste, en souffrant volontairement, ne satisfait pas seulement pour lui, mais pour le coupable par voie de réversibilité* » (2007, p. 693). Nul doute que Maistre ne pense ici à Louis XVI et aux aristocrates sacrifiés par la Révolution : « Ainsi, il peut y avoir eu dans le cœur de Louis XVI, dans celui de la céleste Élisabeth, tel mouvement, telle acceptation capable de sauver la France » (p. 709). Ainsi, en partant de la Révolution, Maistre est conduit à penser le mal dans toute son ampleur et, comme souvent en théologie, c'est au plus profond de la descente infernale que se trouve la rédemption, puisque l'horreur du bourreau et du péché originel est ce qui damne l'humanité mais qui, du même coup, grâce au meurtre apparemment injustifié de son semblable, lui permet de s'acquitter de ses crimes et d'envisager la régénération de l'homme dans une indifférence littéralement divine.

L'utopie monarchique

Contre toute attente, le mythe révolutionnaire de la régénération de l'homme (cf. Ozouf, 1989) fait donc florès chez celui-là même qui s'oppose à la Révolution, dans un sens, il est vrai, plutôt marginal à l'époque révolutionnaire. La régénération en question prend en effet un tout autre sens chez Maistre, comme le remarque Pawel Matyaszewski en soulignant que « l'histoire de l'humanité serait donc, dès lors, celle d'un homme dégradé, déchu, qui, dépourvu de ses qualités intellectuelles primitives, [mais] pourtant appelé à la régénération, voire à remonter vers son état originel, à un stade de morale et de civilisation de plus en plus parfait et élevé » (p. 169 ; voir aussi Madouas, 1984). C'est en ce sens dans le mal

le plus absolu que se découvre la possibilité d'un futur plus juste et conforme à l'ordre divin : « Tout ce monde visible n'est fait que pour le siècle à venir : tout ce qui passe a ses rapports secrets avec ce siècle éternel où rien ne passera plus : tout ce que nous voyons n'est que la figure et l'attente des choses invisibles » (de Maistre, 2007, p. 736). C'est dans le temps de cette attente, au-delà des siècles et du temps lui-même, que s'insinue le moment utopique de la pensée de Maistre, qui est constitué, selon Bernard Sarazin, par une « projection dans l'imaginaire d'un troisième terme neutre qui résout la double négation des valeurs contradictoires : ni l'un ni l'autre, mais autre chose » (p. 22).

Cette troisième voix à laquelle fait appel de Maistre permet de reconsidérer sa pensée à l'aune de théories politiques contemporaines. La contradiction à résoudre par la neutralisation prosaïque qu'est l'utopie maistrienne oppose les concepts de « peuple » et de « multitude », qui se sont affrontés dans la guerre de la théorie politique moderne, comme l'explique Paolo Virno :

Il faut avoir à l'esprit que l'alternative entre « peuple » et « multitude » a été au centre des controverses du XVII^e siècle, au plan pratique (fondation des États centraux modernes, guerres de religion, etc.) et au plan théorico-philosophique. Ces deux concepts opposés l'un à l'autre, forgés au feu de contrastes très marqués, ont joué un rôle de première importance dans la définition des catégories politico-sociales de la modernité. Ce fut la notion « peuple » qui l'emporta. « Multitude » est le terme perdant, le concept qui a eu le dessous. (p. 7)

Sans mettre en opposition directement ces deux concepts et dans un sens directement inverse à celui que Virno cherche à ressusciter, Maistre les utilise néanmoins de manière à critiquer la théorie révolutionnaire du peuple tout en valorisant, au

passage et sans appuyer sur les termes, une multitude monarchique qui mettra fin à la geste épique du retour du roi.

Posant en effet que « le rétablissement de la monarchie, qu'on appelle *contre-révolution*, ne sera point une *révolution contraire*, mais le *contraire de la révolution* » (de Maistre, 2006, p. 166), Maistre s'en prend à la notion politique de peuple, qui n'a pour lui rien à voir avec les révolutions :

En formant des hypothèses sur la contre-révolution, on commet trop souvent la faute de raisonner comme si cette contre-révolution devait être et ne pouvait être que le résultat d'une délibération populaire. Le peuple craint, dit-on ; le peuple veut, le peuple ne consentira jamais ; il ne convient pas au peuple, etc. Quelle pitié ! le peuple n'est pour rien dans les révolutions, ou du moins il n'y entre que comme instrument passif. (p. 123)

À la révolution du peuple, fondée sur la volonté usurpée (puisqu'on a voulu vouloir pour le peuple, en son nom), Maistre oppose la contre-révolution de la multitude monarchique et souveraine :

Citoyens ! voilà comment se font les contre-révolutions. Dieu s'étant réservé la formation des souverainetés nous en avertit en ne confiant jamais à la multitude le choix de ses maîtres. Il ne l'emploie, dans ces grands moments qui décident le sort des empires, que comme un instrument passif. Jamais elle n'obtient ce qu'elle veut : toujours elle accepte, jamais elle ne choisit. [...] Dans la révolution française, le peuple a constamment été enchaîné, outragé, ruiné, mutilé par toutes les factions. (p. 127)

Autrement dit, le peuple est le nom que l'on donne à la multitude saisie par la volonté révolutionnaire, tandis que la multitude, en elle-même et pour ainsi dire à son état de nature, ne saurait vouloir quoi que ce soit, mais baigne au contraire dans une passivité sans mesure. Cette obéissance séculaire est aux yeux de Maistre l'instrument divin grâce auquel s'effectuera

le couronnement du roi quand il reviendra, de la même manière que le bourreau se découvrait l'officiant d'une religion de l'indifférence supérieure. C'est de fait à la multitude elle-même qu'il confie la tâche contre-révolutionnaire :

Cependant, tout annonce que l'ordre de choses établi en France ne peut durer, et que l'invincible nature doit ramener la monarchie. Soit donc que nos vœux s'accomplissent, soit que l'inexorable Providence en ait décidé autrement, il est curieux et même utile de rechercher, en ne perdant jamais de vue l'histoire et la nature de l'homme, comment s'opèrent ces grands changements, et quel rôle pourra jouer la multitude dans un événement dont la date seule paraît hypothétique. (p. 122)

Parce qu'elle ne veut rien et qu'elle est passive, c'est par la multitude obéissante et non réunie en une volonté révolutionnaire que seront accomplis les plans divins, selon un surprenant stoïcisme théologico-politique. Grâce au laisser-faire, la monarchie reprendra ses droits, sans qu'aucun plébiscite préalable ne lui en ait donné l'occasion légale : « Lorsque le Roi se présentera, sûrement on ne comptera pas les voix, et personne ne remuera ; d'abord par la raison que celui même qui préfère la république à la monarchie, préfère cependant le repos à la république ; et encore, parce que les volontés contraires à la royauté ne pourront se réunir. » (p. 124) La monarchie fleurira sur le terreau des volontés désordonnées et le roi reviendra non par le suffrage censitaire ou universel, mais par une acclamation silencieuse, tout simplement parce que le pouvoir ancestral des rois s'enracine dans un silence sans âge.

La monarchie silencieuse

Nul besoin de rendre explicite la légitimité de la monarchie ou de s'évertuer à justifier son existence, car la présence seule de la famille royale épuise toute forme de procès : « La famille des Bourbons ne peut être atteinte par les chefs de la république : elle existe; ses droits sont visibles, et son silence parle plus haut, peut-être, que tous les manifestes possibles ». (de Maistre, 2006, p. 144). Maistre fait ainsi appel au lien silencieux, inaperçu et souterrain qui relie le monarque à son peuple ou la constitution à la nation : « il y a même toujours dans chaque constitution quelque chose qui ne peut être écrit, et qu'il faut laisser dans un nuage sombre et vénérable, sous peine de renverser l'état ». (p. 82) Topos contre-révolutionnaire, l'argument maistrien postule que seule l'œuvre du temps permet d'établir un régime politique durable parce qu'ancré dans les mœurs et les habitudes. Comme l'explique Pierre Glaudes, Maistre projette cette question sur un écran théologique : « En vertu de cette logique qui postule une manifestation originaire de la Parole divine, il affirme la supériorité des lois transmises oralement sur les constitutions artificiellement fabriquées et figées dans des textes imparfaits par de pauvres esprits. » (p. 80) La critique que Maistre adresse à la Révolution touche en ce sens au cœur de la question des droits de l'homme et du citoyen, puisque si le temps permet d'ajuster une constitution à un peuple, cela signifie a contrario qu'une constitution imposée violemment et abruptement ne correspond à aucune nation. Reprenant l'argument romantique de la pluralité des cultures, Maistre affirme que « la constitution de 1795, tout comme ses aînées, est faite pour l'homme. Or, il n'y a point d'homme dans le monde. J'ai vu, dans ma vie, des

Français, des Italiens, des Russes, etc. ; je sais même, grâce à Montesquieu, *qu'on peut être Persan* ; mais quant à l'homme, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie ; s'il existe, c'est bien à mon insu. » (2006, p. 87) L'abstraction de la constitution vient de sa dimension écrite : « Le peuple le mieux constitué est celui qui a le moins écrit de lois constitutionnelles ; et toute constitution écrite est NULLE. » (de Maistre, 2007, p. 705) Partageant la méfiance platonicienne à l'égard de l'écrit, qui rompt les liens de consubstantialité entre les choses et la parole, Maistre déploie sa suspicion jusqu'à lui donner une dimension anthropologique : « Une constitution écrite telle que celle qui régit aujourd'hui les Français n'est qu'un automate, qui ne possède que les formes extérieures de la vie. L'homme, par ses propres forces, est tout au plus un *Vaucanson* ; pour être *Prométhée*, il faut monter au ciel ; car *le législateur ne peut se faire obéir ni par la force, ni par le raisonnement.* » (de Maistre, 2006, p. 93) D'un côté, l'écriture mécanique de la constitution qui ne peut que reproduire la vie et, de l'autre, la mécanique supérieure de la nature, qui n'est plus de la mécanique et qui n'est autre que la création monarchique :

Ouvrez les yeux, et vous verrez qu'elle [la constitution] ne vit pas. Quel appareil immense ! quelle multiplicité de ressorts et de rouages ! quel fracas de pièces qui se heurtent ! quelle énorme quantité d'hommes employés à réparer les dommages ! Tout annonce que la nature n'est pour rien dans ces mouvements ; car le premier caractère de ses créations, c'est la puissance jointe à l'économie des moyens : tout étant à sa place, il n'y a point de secousses, point d'ondulations ; tous les frottements étant doux, il n'y a point de bruit, et ce silence est auguste. C'est ainsi que, dans la mécanique physique, la pondération parfaite, l'équilibre et la symétrie exacte des parties, font que de la célérité même du mouvement résultent pour l'œil satisfait les apparences du repos. (p. 92)

Étrange renversement des arguments des Lumières, dont les spéculations sur la nature servent maintenant à Maistre de fer de lance contre-révolutionnaire, « tant il est vrai que cette force cachée que nous appelons *nature* a des moyens de compensation dont on ne se doute guère » (de Maistre, 2007, p. 568). Mais la nature à laquelle se réfère Maistre n'est pas exactement la nature immuable et anhistorique des Lumières. Comme le souligne Jean-Yves Pranchère, pour Maistre, « la *nature* est variable : elle est *historique*. Inversement, l'histoire est elle-même *naturelle*, puisqu'elle est faite par Dieu au même titre que la nature ; les véritables faits historiques, ceux qui par leur inscription dans la durée déclarent la volonté divine, ont la valeur d'une norme naturelle » (p. 354). La nature varie parce qu'elle est l'œuvre de Dieu, qui a jeté les hommes et toute sa création dans le temps et dans l'histoire. D'où l'idée d'une constitution silencieuse fondée sur l'évidence du lien de la pensée aux mots, car le rapport pensée/mot est lui-même variable dans l'histoire. Maistre insiste à plusieurs reprises sur son idée voulant qu'à l'origine, les mots exprimaient parfaitement la pensée, sans reste aucun :

La formation des mots les plus parfaits, les plus significatifs, les plus philosophiques dans toute la force du terme, appartient invariablement aux temps d'ignorance et de simplicité. Il faut ajouter, pour compléter cette grande théorie, que le talent onomatopée disparaît de même invariablement à mesure qu'on descend vers les époques de civilisation et de science. (2007, p. 505)

La descente historique vers la civilisation se ressent tant chez l'espèce que dans la poétique linguistique d'une nation, puisque « toute dégradation individuelle ou nationale est sur-le-champ annoncée par une dégradation rigoureusement proportionnelle dans le langage » (p. 485). Cette dégradation a pour

conséquence une perte de l'efficace onomastique et la pensée s'en perd doublement, par sa mise en mots d'abord et par sa saisie par les langues historiques ensuite : « Comme la pensée préexiste nécessairement aux mots qui ne sont que les signes physiques de la pensée, les mots, à leur tour, préexistent à l'explosion de toute langue nouvelle qui les reçoit tout faits et les modifie ensuite à son gré. » (p. 504) À la langue constituée historiquement, Maistre oppose la parole éternelle qui traverse toute langue et lui donne pour ainsi dire son âme :

Les langues ont commencé ; mais la parole jamais, et pas même avec l'homme. L'un a nécessairement précédé l'autre ; car la parole n'est possible que par le VERBE. Toute langue particulière naît comme l'animal, par voie d'explosion et de développement, sans que l'homme ait jamais passé de l'état d'aphonie à l'usage de la parole. Toujours il a parlé, et c'est avec une sublime raison que les Hébreux l'ont appelé ÂME PARLANTE. (p. 503)

C'est ce rapport incertain entre une parole animée et une langue aux possibilités finies parce qu'historiques (« les langues ont commencé ») que Maistre lègue au romantisme : la prose romantique découvre avec lui un espace béant entre la langue et la parole, que le mètre lyrique ne parviendra plus à contenir, par exemple dans le *Te Deum* : « [Le *Te Deum*] n'est point une *composition*, c'est une *effusion* ; c'est une poésie brûlante, affranchie de tout mètre ; c'est un dithyrambe divin où l'enthousiasme, volant de ses propres ailes, méprise toutes les ressources de l'art. Je doute que la foi, l'amour, la reconnaissance, aient parlé jamais de langage plus vrai et plus pénétrant. » (p. 667) C'est cet écart entre l'âme parlante et la langue que la prose romantique cherche à combler, selon une théologie de la parole débouchant sur une utopie politique d'un royaume à venir et dont il ne reste, en définitive, que les traces prosaïques.

Bibliographie

- ARNOULD, L. (1917), *La Providence et le bonheur d'après Bossuet et Joseph de Maistre*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.
- CIORAN, E.M. (1986 [1977]), « Essai sur la pensée réactionnaire. À propos de Joseph de Maistre », dans *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard.
- DE MAISTRE, Joseph. (2006 [1797]), *Considérations sur la France*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- . (1846 [1794]), *Discours de consolation à la marquise de Costa*, Paris, s. n.
- . (1884-1887), *Éclaircissement sur les sacrifices, Œuvres complètes*, édition *ne varietur*, Lyon-Paris, Vitte, vol. VII, p. 805-839.
- . (2007 [1821]), *Soirées de Saint-Pétersbourg*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins ».
- DE TRACY, Destutt. (1815), *Traité de la volonté et de ses effets*, Paris, Courcier.
- FROIDEFONT, Marc. (2010), *La Théologie de Joseph de Maistre*, Paris, Classiques Garnier.
- GLAUDES, Pierre. (1997), *Joseph de Maistre et les figures de l'histoire. Trois essais sur un précurseur du romantisme français*, Clermont-Ferrand, *Cahier romantique*.
- JOUBERT, Joseph. (1994), *Carnets*, I, Paris, Gallimard.
- LATREILLE, C. (1904), « Bossuet et Joseph de Maistre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, ^o 11, p. 263-281.

- LUKACS, Georg. (1968), *Théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoie, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- MADOUAS, Yves. (1984), *Critique et régénération chez Joseph de Maistre*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne [texte dactylographié].
- MATYASZEWSKI, Pawel. (2002), *La Philosophie de la société ou l'idée de l'unité humaine selon Joseph de Maistre*, Lublin, KUL.
- OZOUF, Mona. (1989), *L'Homme régénéré. Essai sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- PRANCHÈRE, Jean-Yves. (2004), *L'Autorité contre les Lumières. La philosophie de Joseph de Maistre*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières ».
- RICŒUR, Paul. (1969), « Le péché originel : étude de signification », dans *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, p. 265-282.
- SARRAZIN, Bernard. (1976), « Le comte et le sénateur ou la double religion de Joseph de Maistre », *Romantisme*, n° 11, p. 15-27.
- STAROBINSKI, Jean. (1979 [1973]), *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion.
- VIRNO, Paolo. (2002), *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaine*, traduit de l'italien par Véronique Dassas, Nîmes / Montréal, L'éclat / Conjonctures.
- VOUGA, Daniel. (1957), *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, José Corti.

Résumé

On trouve dans la pensée de Joseph de Maistre l'une des dernières tentatives globales de recouvrer l'unité du monde épique des civilisations anciennes. Maistre observe la Révolution française comme l'œuvre d'un dieu qui punit l'humanité de s'être écartée de l'ordre des choses et voit dans le retour du roi la seule sanction possible d'un événement politique majeur auquel il assiste à la manière d'un témoin anachronique.

Abstract

Joseph de Maistre's thought is one of the latest attempts to recover the epic world unity of antiquity. Maistre sees the French Revolution as the work of a god punishing an erratic humanity and views the return of the king as the only possible conclusion to a major political event which he witnesses anachronistically.

Courants épiques dans les littératures antillaises. L'exploration d'une conscience fragmentée

Corina Crainic
Université de Moncton

Dans son dernier livre, *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon définit entre autres les diverses modalités d'implication de l'intellectuel colonisé dans la lutte contre l'oppression, en l'occurrence contre le colonisateur. Il perçoit dans la création engagée un passage vers un mode d'expression dénaturé. Il écrit :

Il s'agit là d'une représentation non rythmée, sereine, immobile, qui évoque non pas la vie, mais la mort. Les milieux éclairés s'extasient devant cette vérité bien rendue mais on a le droit de se demander si cette vérité est réelle, si en fait elle n'est pas dépassée, niée, remise en question par l'épopée à travers laquelle le peuple se fraie un chemin vers l'histoire. (p. 214)

Ce que nous retenons du propos de Fanon n'est pas le jugement plutôt sévère de l'implication intellectuelle dans la restauration d'une société postcoloniale mais plutôt l'idée de l'épopée comme mode d'investissement de l'histoire par cette dernière. L'épopée est ici non seulement un chant *pour* un peuple mais *le* chant du peuple, sa voix qui tente d'intégrer la sphère de la légitimité. Elle devient une exploration du réel vitale, liée à la survie d'un monde. L'épopée est apparue en maints lieux mais nous pensons souvent d'emblée à l'épopée grecque, aux chants d'Homère, l'*Illiade* et l'*Odyssée* ou à l'épopée latine, à l'*Énéide* de Virgile qui chante la patrie et l'abnégation personnelle au profit du bien commun. L'Occident médiéval voit naître la chanson de geste, amalgame d'éléments fictifs et de faits historiques qui prône les valeurs chevaleresques et la foi chrétienne. L'épopée africaine (voir Niane), originellement orale tout comme la chanson de geste, est largement historique et vise à exalter et à légitimer un groupe. Tous ces textes remplissent une fonction essentielle à la cohésion sociale, celle des récits fondateurs qui sont à la fois des garde-fous et des références culturelles d'une société donnée. Ils constituent ni plus ni moins, affirme Hegel, la Bible d'un peuple, le récit fondateur « lié au monde en lui-même total d'une nation ou d'une époque » (p. 310), « ouvert en lui-même à des conflits entre des nations entières » (p. 331).

Ces notions semblent tout à fait appropriées lorsqu'elles décrivent les chants cités précédemment mais lorsqu'il s'agit de l'épopée antillaise, elles suscitent plusieurs questions. Déjà, est-il possible de définir l'univers antillais comme un monde en lui-même total ? Est-il question d'une ouverture à des conflits entre des nations entières ? En ce qui concerne le concept même de nation, il est juste de dire qu'il pose problème et qu'il est encore difficile de le manier sereinement. Il est aussi possible

d'exprimer des réticences à définir les Antillais comme un peuple, bien qu'ils le soient, soulignant ainsi une situation inédite, tout aussi désolante que propice à l'éclosion de nouveaux systèmes sociaux ou de nouvelles manières de les envisager, plus intéressantes, éventuellement moins réductrices. Ces réticences sont sans doute à imputer aux réalités récentes de l'esclavage qui séparent les hommes les uns des autres tout comme elles les maintiennent émotivement éloignés de leur terre natale. Édouard Glissant définit le malaise par son interprétation de la situation de la Martinique :

C'est là une île qui est comme une anthologie des paysages qu'on appelle tropicaux. Mais il n'est pas indifférent de reprendre ici la constatation que jamais le Martiniquais n'a le pressentiment ni l'inconscient tremblement de maîtriser cet espace. Toute collectivité qui éprouve la raide impossibilité de maîtriser son entour est une collectivité menacée. La terre soufferte est délaissée. Ce n'est pas encore la terre aimée. [...] La terre est à l'autre. (1997, p. 471)

Sans terre ou plus précisément sans relation intime et puissante à la terre, et sans éprouver le sentiment d'une véritable cohésion sociale, il est à l'évidence difficile d'envisager l'avènement d'une nation antillaise. Il est toutefois important de noter que, parallèlement au procès imputé à l'Europe à ce sujet, se développe l'idée selon laquelle l'aspiration même à une nation est au mieux superflue. Cela semble d'autant plus juste que l'idée même de nation ou d'État-nation, pour parler avec Jean-Marc Moura, relève d'un européocentrisme à combattre, du moins dans le cadre des littératures qui nous occupent. Selon lui,

[u]ne critique de l'eurocéocentrisme littéraire ne peut simplement proposer de remplacer un ensemble de textes par un autre ensemble de textes (fussent-ils africains, asiatiques ou

latino-américains), elle consiste d'abord à interroger divers postulats et particulièrement celui qui veut que les États-nations disposant d'une langue officielle soient les uniques formations culturelles qui produisent une littérature digne de ce nom. (p. 161)

En ce qui concerne la question d'un monde en lui-même total, rien n'est moins évident, tant sur le plan historique que sur celui des référents culturels. À l'instar de bien des sociétés américaines, les Antilles sont pendant longtemps tournées vers l'ailleurs, principalement vers l'Europe mais aussi vers l'Afrique et l'Asie. Elles ne sont pas, du moins pas à l'époque où se développe leur littérature, des lieux du sentiment identitaire bien défini. Comment pourrait-on alors y découvrir une épopée dite classique, qui chante la validité d'une nation et les batailles qu'elle livre éventuellement à une nation ennemie? D'une part, cette nation était encore il n'y a pas très longtemps indéfinie et, d'autre part, ce qui lui pose problème est en grande partie intériorisé. Le héros de cette épopée ne peut pas hisser à la hauteur d'un hymne national le peuple qui le constitue; il ne tire pas sa force d'une civilisation ancienne et unique et ne s'inscrit pas dans un récit qui étale le définitif des splendeurs spécifiques de son univers. Il ne s'abreuve pas à la source d'une culture; il tente plutôt de défaire les liens qui le séparent d'elle et, ultimement, de lui-même. Il évolue dans l'incertain et l'innommé et il doit non seulement rendre compte d'un univers, mais encore le découvrir réellement. Ce faisant, il peut affirmer avec Fanon qu'il s'agit de l'épopée d'un peuple qui trace son chemin vers l'histoire. Il s'agit donc ici de rendre compte des combats de l'épopée antillaise en accordant un intérêt particulier au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui a largement contribué à la prise de conscience de son peuple. Ce texte pave le terrain à d'autres œuvres qui luttent à

leur manière, c'est-à-dire en exprimant lucidement quelques très dures vérités et il constitue dans le contexte de cette étude le point de départ de la réflexion. Celle-ci s'attache à montrer la manière dont Derek Walcott compose avec une réalité complexe. De cet auteur, nous retenons principalement *Tiepolo's Hound*, œuvre d'exploration, et *Omeros*, poème où le narrateur révèle l'amour aux proportions épiques qu'il voue à son peuple.

Cahier d'un retour au pays natal : *inventaire des douleurs occultées*

Si nous nous permettons d'examiner le *Cahier d'un retour au pays natal* dans le cadre d'une analyse de l'épopée, ce n'est pas à cause tant de la forme que du fond du poème. Nous pourrions dire qu'il s'agit bien, du moins en partie, de poésie épique dans la mesure où elle cadre avec la définition classique du genre, selon laquelle il s'agit d'un long poème dont les thèmes et le style sont empreints de majesté, illustrant les préoccupations d'un personnage qui dédie ses efforts à sa communauté. Par contre, il n'y a pas d'intervention de forces surnaturelles, d'invocation à la Muse, d'annonce liminaire du thème ou de longue présentation des protagonistes. Il y a toutefois, illustré de manière magistrale sinon classique, le combat, sujet central de l'épopée, en l'occurrence le désir maintes fois formulé de légitimer un peuple. Il semble que le *Cahier d'un retour au pays natal* illustre cette première partie de la lutte de la société antillaise, qui consiste à prendre conscience des blessures, à nommer la douleur, à dénoncer l'ennemi qui, dans ce cas précis, est d'autant plus difficile à désarmer qu'il constitue une composante intime. En effet, l'opresseur a contribué à la création même de cette société et il est donc *aussi* un ancêtre.

D'autre part, ses prises de position blessantes sont intégrées par l'opprimé qui, de ce fait, perpétue à son insu ce qu'il est censé rejeter de toutes ses forces. Il s'agit donc d'un effort complexe, que Césaire dédie explicitement à son peuple :

Partir... j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies ». Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais : « Embrassez-moi sans crainte... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai ». Et je lui dirais encore : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir ». (p. 22)

D'emblée donc, au cœur même de ce qui correspond à la pure poésie lyrique définie par Aristote comme celle des émotions les plus personnelles, apparaît l'inscription du désir de porter un univers non seulement pour soi mais pour l'ensemble d'une communauté. Ce qui est revendiqué par la suite — la souffrance, les injustices, la misère, les effondrements — devient non seulement une manifestation de la sensibilité du poète mais aussi un sacrifice personnel au profit d'un peuple, à l'instar des dons de soi des épopées classiques. Celui-ci ne correspond pourtant pas à la définition habituelle selon laquelle il se définit par l'unité de la culture et des origines. Il défait les cadres habituels pour inclure non seulement les Martiniquais, mais aussi les autres Antillais, les Américains et les Africains :

Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond dans la calebasse d'une île et ce qui est à moi aussi, l'archipel arqué comme le désir inquiet de se nier, on dirait une anxiété maternelle pour protéger la ténuité plus délicate qui sépare l'une de l'autre Amérique; [...] Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie

dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité où la Mort fauche à larges andains. (p. 24)

Plus précisément, Césaire revendique au nom des héritiers de l'esclavage et de leurs ancêtres : « Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New-York et San Francisco » (p. 24), « Qui peut se vanter d'avoir mieux que moi ? Virginie. Tennessee. Géorgie. Alabama » (p. 25). Le peuple désigné ainsi dépasse largement le cadre des Antilles et, plus significativement, celui de la France. Il s'agit d'un des grands exploits du *Cahier* : la mise en lumière des liens entre la Martinique, les Antilles, l'Amérique et, ultimement, l'univers issu de l'esclavage et le déplacement des pôles référentiels vers l'espace culturel immédiatement proche. Son texte s'ouvre donc sur la lucidité et l'acceptation de soi. Ainsi, le poète écrit : « Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même. Je force les grandes eaux qui me ceignent le sang » (p. 34), « Par une inattendue et bienfaisante révolution intérieure, j'honore maintenant mes laideurs repoussantes » (p. 37).

Vaste projet que celui d'Aimé Césaire et nombreux sont ceux qui ont salué le succès immense de son poème. Par ailleurs, en 1959 et donc seulement vingt ans après la publication du *Cahier*, Frantz Fanon souligne l'importance des idées de Césaire :

Pour la première fois, on verra un professeur de lycée donc apparemment un homme digne, simplement dire à la société antillaise « qu'il est beau et bon d'être nègre ». Pour sûr, c'était un scandale. On a raconté à cette époque qu'il était un peu fou et ses camarades de promotion se faisaient fort de donner des

détails sur sa prétendue maladie. Quoi de plus grotesque, en effet, qu'un homme instruit, un diplômé, ayant donc compris pas mal de choses, entre autres que c'était un « malheur d'être nègre », clamant que sa peau est belle et que le « grand trou noir » est source de vérité ? Ni les mulâtres ni les nègres ne comprirent ce délire. Les mulâtres parce qu'ils s'étaient échappés de la nuit, les nègres parce qu'ils aspiraient à en sortir. Deux siècles de vérité blanche donnaient tort à cet homme. Il fallait qu'il fût fou car il ne pouvait être question qu'il eût raison. (2006, p. 31)

Dans ce contexte, la prise de parole de Césaire ne correspondrait pas encore à une aspiration conçue comme juste et valable. Cela s'explique pourtant : l'Européen nie pendant des siècles l'humanité de l'Antillais et ce dernier finit par adopter son point de vue et par développer un sentiment de honte et de culpabilité. Pour ne pas être conforme à l'être abject créé de toutes pièces par les puissances coloniales, l'Antillais s'efforce d'être autre, de cadrer avec ce que l'Autre définit comme idéal. Fanon écrit :

Culpabilité et infériorité sont les conséquences habituelles de cette dialectique. L'opprimé tente alors d'y échapper d'une part en proclamant son adhésion totale et inconditionnelle aux nouveaux modèles culturels, d'autre part en prononçant une condamnation irréversible de son style culturel propre. [...] Ayant jugé, condamné, abandonné ses formes culturelles, son langage, son alimentation, ses démarches sexuelles, sa façon de s'asseoir, de se reposer, de rire, de se divertir, l'opprimé, avec l'énergie et la ténacité du naufragé, *se rue* sur la culture imposée. (p. 47)

Il ne faut pas oublier que Fanon écrit aussi à partir de l'expérience coloniale algérienne et que celle-ci ne se définit pas par les mêmes termes que l'antillaise. Il y a dans la situation algérienne un « avant » et un « après » l'arrivée des colons européens et donc une identité algérienne distincte. En ce qui

concerne les Antilles, la situation se complique dans la mesure où elle est véritablement *née* de la catastrophe coloniale et qu'il est donc bien plus difficile, sinon impossible, de déterminer ce qui est à Soi et ce qui relève de l'Autre. L'opposition et même l'existence des deux pôles Soi/Autre sont donc en ce contexte à remettre en question.

Divers événements contribuent pourtant à la prise de conscience d'un peuple qui devient plus réceptif aux propos de Césaire. Après avoir baigné pendant des siècles dans le désir de s'identifier exclusivement à l'Europe (et à ce qui relève de l'Europe en lui), il adhère avec force au nouvel idéal de la négritude :

Et Césaire, chantre fidèle, répétait : « qu'on a beau peindre en blanc le tronc de l'arbre, les racines en dessous demeurent noires ». Alors il devint réel que non seulement le noir-couleur était valorisé, mais le noir-fiction, le noir-idéal, le noir dans l'absolu, le noir-primitif, le nègre. Qu'était-ce, sinon provoquer chez l'Antillais une refonte totale de son monde, une métamorphose de son corps ? Qu'était-ce, sinon exiger de lui une activité axiologique inversée, une valorisation du rejeté ? (*ibid.*, p. 33)

Aussi bienfaisant que le chant de Césaire soit, il semble, selon certains, remplacer un problème par un autre et le jugement de Fanon est en 1964, date de la publication de son livre *Pour la révolution africaine*, sans appel. Ainsi, la négritude ne lui apparaît pas comme une solution valable mais comme un mirage. Le psychiatre, qui travaille pourtant en Afrique et qui de toute évidence le fait avec empathie sinon passion, s'exprime comme suit :

Ainsi donc l'Antillais, après 1945, a changé ses valeurs. Alors qu'avant 1939 il avait les yeux fixés sur l'Europe blanche. Alors que pour lui le bien était l'évasion hors de sa couleur, il se

découvre en 1945, non seulement un noir, mais un nègre et c'est vers la lointaine Afrique qu'il lancera désormais ses pseudopodes. (p. 34)

Et, plus avant :

Alors, tourné vers l'Afrique, l'Antillais va la héler. Il se découvre fils d'esclaves transplantés, il sent la vibration de l'Afrique au plus profond de son corps et n'aspire qu'à une chose : plonger dans le grand « trou noir ». Il semble que l'Antillais, après la grande erreur blanche, soit en train de vivre maintenant dans le grand mirage noir. (p. 36)

Selon Fanon, la départementalisation correspond à un malaise profond; elle en découle et l'exacerbe tout à la fois. À son avis, le puissant désir de Césaire laisserait entrevoir la béance d'une dépossession d'autant plus cruelle qu'elle découvrirait grandes des blessures loin d'être guéries. Le poème épique qui devait exalter un peuple et le convaincre de sa valeur et de sa légitimité le déporterait davantage de lui-même. Son propos s'attache à ce qu'il définit comme les limites de ce premier chant qui s'est voulu — et a été aussi, et ce, à plusieurs égards — rédempteur.

Tiepolo's Hound de Derek Walcott ou les chants d'un monde inédit

Longtemps après Césaire, Derek Walcott publie *Tiepolo's Hound*, poème dédié à Camille Pissarro. Amoureux notoire de la peinture et peintre lui-même, Walcott évoque la vie et l'œuvre de l'artiste ainsi que son parcours depuis son île natale de Saint-Thomas, ancienne colonie danoise, jusqu'à l'Europe et, plus précisément, Paris, lieu de ses premières rencontres artistiques, et Pontoise, village où il élit domicile. Là où le poème de Césaire invoque la valeur d'un peuple, son apport unique au monde,

celui de Walcott s'occupe principalement du seul destin d'un peintre, de la condition et de la sensibilité de l'artiste. Sa lecture laisse toutefois entrevoir la trame ténue d'un questionnement majeur de la réalité antillaise et de la charge conflictuelle qui sourd de son rapport au monde. L'auteur crée le chant aussi douloureux qu'affectionné d'une culture se définissant d'abord par son absence de contours définitifs. Par le biais d'une exploration de la vie de Pissarro, il écrit un long poème à tonalité épique qui, à l'instar du *Cahier du retour au pays natal*, s'inscrit dans le registre qui nous occupe grâce à l'effet d'emphase correspondant à la solennité du chant épique, des phrases longues et complexes qui amplifient l'action représentée, la modalité exclamative qui souligne les sentiments du narrateur et les comparaisons et métaphores qui exacerbent l'impression de puissance et de violence.

Le texte exalte la réalité-mosaïque de ce peintre tiraillé entre maintes origines et maintes terres et constitue peut-être aussi un écho des questionnements de l'auteur, lui-même déchiré entre plusieurs pôles. Il est aussi intéressant de remarquer que si le *Cahier* exprime les affres d'un retour aux Antilles, *Tiepolo's Hound* dépeint les désirs et les souffrances qui accompagnent le départ, en l'occurrence celui de Pissarro vers la France, mais aussi celui de nombreux Antillais dont le poète lui-même, pour lequel Sainte-Lucie n'est désormais que l'un des lieux de vie. Un thème qui s'impose alors est celui du sentiment de l'indéfini, de l'écartèlement entre plusieurs espaces, aussi vitaux qu'irréconciliables, comme le décrit le paragraphe suivant :

A ceiling from Tiepolo: afternoon light will ripen/ the sky over
Martinique to alchemical gold,/ a divided life, drawn by the

horizon's hyphen/ and no less irresolute as I grow old (Walcott, 2000, p. 97).

Un plafond de Tiepolo : la lumière de l'après-midi/ fait mûrir et transmue en or le ciel de la Martinique,/ ma vie est divisée, entraînée par le trait d'union de l'horizon,/ et mon irrésolution ne diminue pas avec l'âge. (Walcott, 2004, p. 117)

Cette existence divisée n'est pas sans rappeler l'imaginaire de l'artiste qui, très jeune, puisait déjà goulûment à toutes les sources disponibles, sans distinguer entre les antillaises et les européennes :

A hill town in Mantegna, afternoon light/ across Les Cayes, and dusks of golden wheat,/ as pupils we needed both worlds for the sight :/ of Troumassee's shallows at the Baptist's feet (p. 14).

Une ville de Mantegna dans les collines, la lumière/ de l'après-midi sur Les Cayes, et des crépuscules de blé dorés,/ nous autres élèves avons besoin du spectacle des deux/ mondes : les bas-fonds de Troumasse aux pieds du Baptiste. (Walcott, 2004, p. 24)

Influences, paysages, sources d'inspiration européennes et antillaises, le tout est pris en compte non pas en fonction d'un sentiment identitaire à définir absolument, d'un besoin de trancher en d'un principe du même et de l'Autre, mais selon une logique qui en appelle à la beauté ou, plus précisément, au Divers qui tisse et enrichit l'esprit de l'artiste. Les seules limites qu'il impose à la part européenne de ses intérêts artistiques sont celles de son goût personnel. Il n'a ainsi aucune affinité avec les aquarelles empreintes de retenue qui reproduisent la campagne anglaise de son père, mais il nourrit sa soif de couleurs et de sensibilités italiennes ou françaises tout comme celles de son île.

Par ailleurs, son désir de côtoyer aussi l'art européen découle d'un intérêt propre et n'est pas conçu comme une aliénation. Et s'il ne renie pas la composante européenne de sa culture, il ne plonge pas non plus dans le désir de la seule négritude, désir qui cadre plus difficilement avec la pluralité qu'il exalte malgré toutes les difficultés qu'elle pose. Il ne s'agit pas pour autant d'occulter la domination que l'Europe a exercée sur les Antilles. Le poète écrit donc :

The empire of naming colonised even the trees,/ referred our leaves to their originals ;/ this was the blight on our minds, a speckled disease./ In the convulsive olives of Van Gogh's Arles,/ lime trees tried to be olives they could not become,/ not less real than reproductions in a book,/ but certainly less hallowed. Reality was riven/ by these reproductions, and that blight spread/ through every noun, even the names we were given,/ the paintings we studied, the books we loved to read./ The gommier in flower did not mimic the dogwood/ or snow at the roots of white cedar, or Queen Anne's lace,/ an apple orchard, or April's autumnal firewood ;/ they were, like the breadfruit, true to their sense of place./ That tree ! Bow to its dark green, motionless power,/ my love, its heart fragrant as baked bread/ in grace, in shared communion, it makes us poor/ as apostles. In it our history is remembered. (p. 92)

Les noms de l'empire ont colonisé jusqu'à nos arbres,/ renvoyant nos feuillages à leurs originaux ;/ notre esprit a été niellé, une maladie à tâches./ Dans les oliviers torturés de l'Arles de Van Gogh, les limes/ s'efforçaient d'être des oliviers – ce qu'ils ne pouvaient pas/ devenir –, non moins réels que les reproductions/ dans les livres, mais certainement moins sanctifiés. La réalité/ était clivée par ces reproductions, et la maladie s'étendait/ à tous les noms, même à ceux que l'on nous donnait,/ aux peintures que nous étudions, aux livres que nous aimions lire./ Le gommier en fleur n'imitait pas le cornouiller, / ni la neige au pied du cèdre blanc, ou la carotte sauvage,/ un verger de pommiers ou le bois-cuir automnal en avril ;/ comme l'arbre à pain, ils étaient fidèles à leur sens du lieu./ Cet arbre-

là ! Incline-toi devant sa force verte immuable,/ mon amour,
son cœur sent bon le pain qui cuit,/ dans la grâce et la
communion, il nous rend pauvres/ comme des apôtres. Il est la
mémoire de notre histoire. (Walcott, 2004, p. 110-111)

Bien qu'il soit conscient du cortège de difficultés qui embrase les îles, Walcott n'établit pas l'équation selon laquelle la souffrance s'ouvre obligatoirement sur le refus d'un Autre défini uniquement à l'aune des douleurs qu'il inflige. Il ne définit pas deux manières, deux natures, deux lieux par ce qui les oppose, même s'il ne nie jamais le contexte hybride inédit et malaisé dans lequel il se trouve. Il envisage plutôt l'ambiguïté comme le point de départ d'une exploration fructueuse de soi. Il ne lui semble alors pas nécessaire d'appréhender un univers culturel en niant les apports d'un autre, ni d'imposer des hiérarchies, ni donc d'avoir besoin ultérieurement de s'en défaire. Il serait difficile même de retrouver les traces d'une revendication empruntant les accents désespérés du *Cahier*, qui suggèrent l'acceptation *malgré tout* d'un monde, le retour obligatoire mais pas nécessairement désiré vers lui. Césaire décrit ainsi ce qui le désole :

Et voici que je suis venu ! De nouveau cette vie clopinante
devant, moi, non pas cette vie, cette mort sans sens ni pitié,
cette mort où la grandeur piteusement échoue, l'éclatante
petitesse de cette mort, cette mort qui clopine de petites en
petites. (p. 23)

Il s'agit ici d'une lucidité qui exprime le malaise et la nécessité de faire corps avec ce monde pour le modifier, le sortir de sa gangue, le bonifier un peu. Les écrits de Walcott révèlent davantage la possibilité d'embrasser les aspects inusités de la vie antillaise, de ne pas abolir les contradictions mais d'en éprouver les modulations, toutes inconfortables qu'elles puissent être, les adopter comme siennes et, qui plus est,

comme égales à tout ce qui élève et nourrit l'esprit humain ailleurs. Il s'agirait de l'avènement d'un imaginaire différent et la position adoptée par l'écrivain rappelle celle de Patrick Chamoiseau, qui commence son essai *Écrire en pays dominé* par le constat d'un empêchement défini non pas comme la fin mais bien un recommencement :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? (p. 17)

Cette même évidence que relève *Tiepolo's Hound* s'ouvre sur la beauté de ce qui est (aussi) à soi, tel que cet arbre à pain qui n'a jamais été décrit dans les livres scolaires des enfants de sa génération, qui est pourtant un symbole de son histoire, et de ce qui est — en apparence — hors de soi, c'est-à-dire un pan de la culture européenne à laquelle il puise dès qu'il refuse de s'attarder uniquement à ce qu'elle-même a puisé en lui. La particularité de ce texte réside en ce qu'il exprime une sensibilité de l'irrésolution assumée, côtoyée volontiers avec la conscience qu'elle est, malgré tout, la seule voie praticable. En choisissant d'investir la sensibilité de Pissarro, peintre doublement exilé, d'abord parce qu'il est issu d'une famille sépharade émigrée aux Antilles, ensuite parce qu'il a délaissé les siens pour vivre en France, où il demeure à toutes fins pratiques un étranger, il décrit une part de sa réalité écartelée entre divers univers référentiels. Ce poème dépeint ainsi une nouvelle présence au monde, tissée d'une incertitude abordée assez souvent selon son aspect plus bénéfique, qui revendique l'altérité fondamentale.

L'ambition d'*Omeros*, poème épique malgré les protestations de Derek Walcott, semble être autre sans pour autant s'éloigner tout à fait des préoccupations de son ode au Divers. Si *Tiepolo's Hound* s'évertue à relever les difficultés tout comme les beautés des Antillais et de la vie qu'ils créent à partir d'un inconscient divisé, *Omeros* analyse aussi ce qui sourd de cette émotivité souterraine, sous la surface qu'on s'efforce, là comme ailleurs, de garder lisse, peu importe le prix à payer. Son projet consiste ainsi à plonger dans cette identité faite de manques et d'absence pour restituer à son peuple une définition de soi qui l'honore et l'élève et qui lui manque cruellement. Il est donc question de rétablir la mémoire pour se sortir enfin de ce que Robert D. Hamner définit comme une amnésie :

By marginalizing the accomplishments of his people, history has consistently denied his archipelago the trappings of military and political recognition. Rectifying that selective amnesia for indigenous West Indians, Walcott provides a unique literary experience, a highly allusive New World assimilation of disparate influences. (p. 2)¹

Comme le passage cité ici l'indique, une des stratégies de l'auteur consiste à explorer l'héritage de la diversité, des « influences disparates » et souvent contradictoires, du moins en apparence, qui constituent la réalité antillaise. Pour ce faire, cette autre odyssée se distancie en quelque sorte de ce qui la précède, que ce soit l'*Odyssée* ou les travaux précédents de

¹ En marginalisant les accomplissements de son peuple, l'histoire a systématiquement refusé à son archipel les attributs de la reconnaissance militaire et politique. En rectifiant cette amnésie sélective pour les natifs des Antilles, Walcott offre une expérience littéraire unique, une assimilation d'influences disparates fortement représentative du Nouveau Monde. (je traduis)

Walcott, en s'attardant non pas au voyage concret, le passage vers des terres nouvelles, mais à l'exploration sensible de ces univers multiples. Nous proposons de définir cette dernière notion non seulement par une étude du Divers de la réalité antillaise telle que dépeinte dans *Tiepolo's Hound* mais aussi par celle du Divers en soi, en cette intimité même qui accueille les composantes multiples de ce Nouveau Monde dont il est question. Dans *Another Life*, le poète entame ce même exercice qui lui permet d'appréhender le monde en imaginant les émotions des hôtes bafoués, les Caraïbes qui, bouleversés par l'irruption meurtrière des colons, se réfugient dans la mort, unique et tragique issue de secours :

Sauteurs ! Their leap into the light ? I am no more/ than the lithe dreaming runner beside me, my son, the roar/ of his heart, and their hearts, I am one with this engine/ which is greater than victory, and their pride/ with its bounty of pardon, I am one/ [...] I am all, I am one/ who feels as he falls with the thousand now his tendons harden/ and the wind god, Hourucan, combing his hair... (p. 72)

Sauteurs! Leur saut dans la lumière ? Je ne suis rien de plus/ que cet agile coureur rêvant à mes côtés, mon fils, le ronflement/ de leurs cœurs, je ne fais qu'un avec ce moteur/ plus grand que la victoire, et leur orgueil/ prodigue en pardon, ne fais qu'un/ [...] je suis tous, je suis celui/ qui tombant avec les milliers d'autres sent se durcir ses tendons/ et le dieu du vent, Hourucan, peignant ses cheveux... (Walcott, 2002, p. 99)

Il ne s'agit donc pas d'une préoccupation récente de Walcott, ni exclusive à lui. Notons par exemple que Patrick Chamoiseau décrit un même rapport à son histoire dans un essai (1997) où le Divers relève d'une intimité qui n'y oppose pas de résistance et n'opère pas de choix. Il tente de comprendre le monde à partir de composantes définies comme le « Moi-Amérindiens », le « Moi-Créoles » mais aussi le « Moi-Békés ». En imaginant les

préoccupations de tous ses ancêtres, les bafoués tout comme les usurpateurs, l'auteur accepte la part composite de lui-même et s'ouvre ainsi à sa réalité. Pour sa part, Walcott choisit plutôt d'embrasser toutes ses origines, les caraïbes et les africaines mais aussi les coloniales, malgré tout ce qu'elles comportent de cruel et de repoussant. Ainsi, *Omeros* s'attarde à l'histoire d'un couple d'Anglais installés à Sainte-Lucie, lieu qu'ils perçoivent d'abord comme un havre exotique où il est possible de tisser une part de paradis, qui par ailleurs se refuse farouchement. Le couple est partiellement et symboliquement adopté par le narrateur, qui y voit un peu de ses propres parents :

There was Plunkett in my father, much as there was/ my
mother in Maud. Not just the morning glories/ on our
verandah's lilac bougainvilleas [...]. (Walcott, 1990, p. 263)²

Il s'agit bien sûr d'une allusion aux parents de l'auteur, au père, Warwick Walcott, Anglais amoureux d'art installé à Sainte-Lucie, et à Alix, qui s'occupe de couture mais aussi de fleurs. En étudiant les complexités de ce couple et, en particulier, de l'homme qui cache très mal l'absence des origines nobles pourtant ardemment désirées, le poète révèle tout un pan de la réalité de son île, la part usurpatrice mais tout aussi souffrante, bien qu'à un degré différent de celle qui relève de l'Afrique. Il est question aussi des rêves déçus d'une Irlandaise aimante qui a suivi son mari jusqu'en ce rêve stérile et qui ne pense qu'à un retour en sa terre natale. Ce désir demeure aussi inassouvi que celui d'un petit héritier ou même de la simple paix de l'âme que l'ancien combattant est venu chercher ici en vain. Malgré des efforts considérables, Plunkett n'arrive pas à trouver le bonheur

² Il y avait Plunkett dans mon père, tout autant qu'il y avait/ ma mère dans Maud. Pas seulement les gloires du matin/ sur les bougainvillées lilas de notre véranda [...]. (je traduis)

à Sainte-Lucie et il ne réussit même pas à jouer la comédie de la noblesse coloniale et fortunée qui s’amuse sereinement. Bien qu’il soit à l’image de ceux qui ont pris possession de l’île et régenté des esclaves, dont Helen, la domestique, est l’héritière, il s’élève dans l’estime du poète, qui voit en lui non seulement un peu de son père mais aussi une part de lui-même. En effet, tout comme lui, l’Anglais veut chanter la beauté d’une femme en qui il reconnaît une grandeur qui dépasse largement le statut alloué dans sa maison :

Plunkett, in his innocence,/ had tried to change History to a metaphor,/ in the name of a housemaid ; I, in self-defence,/ altered her opposite. Yet it was all for her./ Except we had used two opposing stratagems/ in praise of her and the island. (*ibid.*, p. 271)³

Au cœur même de cette reconnaissance de l’Autre et de ce qu’il reflète de soi (de ses aspirations, de ses remords à l’égard d’une histoire dont il a bénéficié directement, ne serait-ce que par le statut qui fait encore de lui un patron pouvant donner des ordres à une femme si pauvre qu’elle en vient à voler et, plus cruel, à *se voler* en vendant ses services de servante et de serveuse à des touristes en quête d’exotisme) se cache aussi une condamnation. Ce Plunkett qui a goûté au même envoûtement que le poète n’en est pas moins le représentant de ceux qui ont conquis par la force. Cela n’invalide pas ses souffrances ni son appel à la beauté salué d’ailleurs par le poème, mais il n’en reste pas moins qu’il suscite la dérision tout autant que le dégoût :

³ Plunkett, dans son innocence,/ avait essayé de changer l’Histoire en une métaphore,/ au nom d’une servante; Moi, en légitime défense,/ j’ai modifié son contraire. Pourtant tout cela était pour elle,/ À l’exception du fait que nous avions deux stratagèmes différents/ pour la glorifier elle et l’île. (je traduis)

I forgot the melody of my own accent,/ but I knew I'd caught him, and he knew he'd been caught,/ caught out in the class war./ [...] Not real colonial gentry, but spoke like/ them from the height of his pig-farm, but I felt as tired/ as he looked. Still, he'd led us in Kipling's requiem. (p. 269)⁴

C'est dire qu'à aucun moment le poème ne sacrifie à la lucidité, même s'il s'agit de reconnaître qu'en cet Autre colonial se dessinent les contours paternels et même ceux d'un artiste qui tente de revoir l'histoire à la lumière de ses remords. Ainsi, malgré la pitié suscitée par le masque du conquérant qui tombe et trahit nul autre que le vulgaire patron d'une ferme de porcs, il n'est jamais question d'oublier le drame qu'il représente. L'allusion à Rudyard Kipling, défini aussi comme le poète de l'impérialisme britannique, souligne qu'au-delà de la sensibilité artistique, des déchirements identitaires vécus *aussi* par le colonisateur et qui en font à certains égards un frère, Plunkett n'en reste pas moins un représentant du passé horrifique. Son aspiration à écrire ne l'exonère pas, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans une tradition impérialiste que Kipling, récipiendaire par ailleurs du premier prix Nobel de littérature, incarne très bien. Ses textes, censés décrire l'Inde aux lecteurs anglais, renforcent à leur manière l'assise impériale. Il n'est évidemment pas le seul à procéder de la sorte et Edward Said décrit un processus s'inscrivant dans un programme très vaste :

Le lecteur découvrira vite que le récit est essentiel à mon argumentation. Pour une raison simple : au cœur de ce que disent explorateurs et romanciers sur les étranges contrées du

⁴ J'ai oublié la mélodie de mon propre accent,/ mais je savais que je l'avais attrapé et il savait qu'il avait été attrapé,/ pris de court dans la lutte des classes./ [...] Pas la vraie petite noblesse coloniale, mais a parlé comme/ eux de la hauteur de son élevage de porcs, mais je me suis senti aussi fatigué/ qu'il semblait être. Pourtant, il nous avait menés dans le requiem de Kipling. (je traduis)

monde, il y a des histoires, et c'est aussi par des histoires que les peuples colonisés allaient affirmer leur identité et l'existence de leur passé. Dans l'impérialisme, l'enjeu suprême de l'affrontement est évidemment la terre; mais, quand il s'est agi de savoir à qui elle appartenait, qui avait le droit de s'y installer et d'y travailler, qui l'entretenait, qui l'a reconquise et qui aujourd'hui prépare son avenir, ces problèmes ont été transposés, débattus et même un instant tranchés dans le récit. Comme l'a suggéré un auteur, les nations elles-mêmes *sont* des narrations. Le pouvoir de raconter ou d'empêcher d'autres récits de prendre forme et d'apparaître est de la plus haute importance pour la culture comme pour l'impérialisme, et constitue l'un des grands liens entre les deux. (p. 13)

Par ailleurs, l'effort que constitue la prise en compte de la puissance des représentants coloniaux, l'étude de ce qu'elle reflète de soi et de ce qu'elle opprime en soi, n'est pas sans rappeler celui d'autres écrivains antillais de la génération qui suit Césaire. Déjà en 1964, année de la publication de son roman *Le Quatrième siècle*, Édouard Glissant décrit non seulement l'existence misérable des esclaves et des marrons mais aussi les angoisses des maîtres, d'une manière qui pourrait être qualifiée de révolutionnaire dans la mesure où il serait difficile de concevoir une incursion dans cette conscience abhorrée ailleurs, que ce soit à des époques précédentes mais aussi chez certains des écrivains contemporains. L'effort que suppose une telle entreprise n'est jamais dupe de la férocité des personnages décrits. Le narrateur de ce roman n'édulcore ainsi aucunement les personnages des propriétaires de plantations qui font preuve d'une grande cruauté envers les esclaves. Il arrive pourtant à décrire la passion tragique d'un planteur pour une femme qui le délaisse et qu'il n'arrive pas à oublier, avec ce qui semble être le désir d'y déceler une humanité malgré tout, humanité qui ne l'absout pas mais qui le rend plus complexe et

d'autant plus terrifiant. Ce dernier périt lors d'une dernière, et abominable, transaction, au moment même où elle devient illégale :

Ainsi se termina la dernière bataille : lourde, engluée dans la confusion des ténèbres. La Roche solitaire sur son entablement, les yeux révulsés vers les étoiles dures là-haut, et près de là le flot des déportés qui cherchaient déjà des pierres pour briser leurs fers, pendant que la *Rose-Marie* disparaissait au large. [...] Lui qui élevait déjà, dans son catafalque de roches, l'impénétrable rempart derrière lequel ses descendants, débilisés de tant d'entêtement et d'âpre solitude, se mureraient à jamais. Car il était venu mourir en marge de la terre qu'il avait dominée, non pas sur l'humus, ni sur l'argile grasse, ni même sur le sable chaud, mais au creux d'un rocher que sa main morte semblait encore agripper. Rejeté par la terre sur ce contrefort stérile où l'embrun des vagues ne l'atteindrait pas une seule fois. (Glissant, 1964, p. 186)

Le jugement est sans appel et alors que s'éparpillent en ce monde nouveau les premiers hommes qui n'y seront jamais vendus, La Roche meurt sans même bénéficier du symbolisme rédempteur d'une terre qui, au lieu de le recevoir, le rejette tout autant que la mer, éléments primaires qui le refusent, telle une ultime insulte, et auxquels il ne pourra contribuer, qu'il ne pourra enrichir d'aucune manière, ni de son corps, ni de ses actes. Par ailleurs, en paradoxe presque rituel, le roman se termine sur une note euphorique :

Puisque la mer avait brassé les hommes venus de si loin et que la terre d'arrivage les avait fortifiés d'une autre sève. Et les terres rouges s'étaient mélangées aux terres noires, [...] pour enfanter dans la calebasse cabossée sur les eaux un nouveau cri d'homme, et un écho neuf. (*ibid.*, p. 285)

Se pose alors la question de ce que ce chant du Divers suppose, à qui il s'offre réellement, qui il invite en son espoir. Tous,

réellement ? Ou encore, tous à l'exception des La Roche stériles, dont même la terre ne semble pas vouloir ? La poétique de Glissant, tout comme celle des écrivains qu'il fréquente et qu'il cite (notamment William Faulkner et Saint-John Perse, à la fois Békés et talentueux), permet de penser qu'aucun bémol n'est mis à son acceptation de l'Autre. Seulement, elle évite les écueils d'une acceptation qui relèverait de la naïveté. Patrick Chamoiseau, écrivain qui se réclame aussi de Glissant, procède de manière similaire en acceptant d'ouvrir sa sensibilité à ce même Faulkner et surtout à Perse (qualifié par ailleurs de « poète-chien » par le narrateur de *Biblique des derniers gestes*). S'il arrive à les accepter dans son panthéon des artistes aimés, cela n'empêche aucunement la dénonciation passionnée des « conquistadores » et esclavagistes qu'ils représentent néanmoins. L'intérêt envers ces êtres pourtant détestables est manifesté dès *Texaco* et il occupe une place de plus en plus importante dans les romans subséquents, *L'Esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*.

Cette brève incursion dans les travaux d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau nous permet de comprendre que la démarche de Walcott s'inscrit dans une poétique développée par des écrivains antillais qui soulignent à maintes reprises son importance. Cela pourrait être défini par la volonté d'appréhender le Divers en soi tout en faisant un effort de lucidité constant. L'entreprise semble déjà épique, ne serait-ce que par cette seule ambition, mais *Omeros* se donne à lire comme une épopée pour d'autres raisons, que l'écrivain s'évertue à réfuter. Robert D. Hamner relate ses propos :

It is against the conventions of an entrenched classical tradition that Walcott protests when he contends that his *Omeros* is not truly a heroic poem. Since it lacks the superhuman characters

and monumental battle scenes, he will concede only that, "I suppose in terms of the scale of it – as an undertaking – it's large and does cover a lot of geographic elements, historical ground. I think that's the word. I think the reason why I hesitate about calling it that is I think any work in which the narrator is almost central is not really an epic. It's not like a heroic epic". (p. 3)⁵

Si la figure du narrateur est effectivement centrale, il n'en reste pas moins que le désir qui habite le poème demeure résolument épique. Il s'agit en effet d'une immense lutte, même si les lieux et surtout les raisons du combat diffèrent de l'épopée dite classique. Aux questions que lui pose cet *Omeros* si étonné d'être reconnu, il répond que s'il ne saurait plus être question de se battre pour la beauté d'une femme, il est encore possible (et nécessaire) de le faire pour l'amour d'un peuple : « Love is good, but the love of your own people is/ greater. » (Walcott, 1990, p. 284)⁶

La motivation principale d'*Omeros* est celle de cette tendresse envers le peuple dépossédé qui traverse avec tant d'insistance la littérature antillaise. Et c'est pour lui que le narrateur a suivi les traces de l'épopée classique, pour transposer cette lutte antique en son monde, pour ses raisons particulières et donc aussi avec des armes différentes. Une d'elles consiste en un procédé à la fois simple et complexe, qui

⁵ C'est contre les conventions d'une tradition classique bien établie que Walcott proteste quand il affirme que son *Omeros* n'est pas vraiment un poème héroïque. Puisqu'il manque des personnages surhumains et les scènes de bataille monumentales, il admettra seulement : « je suppose qu'en termes de l'échelle – en tant qu'entreprise – c'est grand et ça couvre beaucoup d'éléments géographiques, et d'histoire. Je pense que c'est le mot. Je pense que la raison pour laquelle j'hésite à la définir ainsi, c'est que je pense que n'importe quel travail dans lequel le narrateur est presque central n'est pas vraiment une épopée. Ce n'est pas comme une épopée héroïque ». (je traduis)

⁶ « L'amour est bon, mais l'amour de ton peuple est/ plus vaste. » (je traduis)

permet de défaire la mémoire de la gangue du passé. Ainsi, le narrateur dit avoir voulu nommer les lieux, les êtres, les choses, baptiser un entour dénaturé par un imaginaire imposé. Vouloir nommer cet univers, c'est déjà avoir reconnu qu'il y a un manque, une aliénation, une dépossession. Cela suppose aussi qu'on ait pu affronter la souffrance et les vérités de son passé. Le passage qui précède indique aussi que le nom d'Omeros a été découvert non pas dans une bibliothèque mais bien grâce à une fille, en l'occurrence cette Helen dont le destin est noué au peuple de Sainte-Lucie. Le narrateur indique encore une fois l'importance accordée aux siens et la volonté de *lire* dans sa terre, et d'y découvrir ses propres mythes :

The ocean had/ no memory of the wanderings of Gilgamesh,/ or whose sword severed whose head in the *Iliad*./ It was an epic where every line was erased/ yet freshly written in sheets of exploding surf/ in that blind violence with which one crest replaced/ another [...]. (*ibid.*, p. 296)⁷

Le passage suggère donc que l'épopée de son monde réside en sa réalité même, en sa nature, lieu défini comme inculte, témoin de tant d'horreurs. La trace du passé se refuse pourtant de maintes manières, tout comme les connaissances d'une culture qui s'offre le luxe de connaître les épopées d'un autre temps, mais elle semble s'inscrire à sa manière dans un inconscient qu'interroge *Omeros*. Elle est ainsi à l'image des Caraïbes et des Arawaks, hôtes disparus de cette terre d'Amérique. La tâche colossale que s'est donnée *Omeros* consiste justement à laisser apparaître cette autre trace, celle d'un peuple qu'il nomme et en

⁷ L'océan n'avait/ aucun souvenir des errances de Gilgamesh,/ ou de quelle épée avait coupé quelle tête dans l'*Iliade*./ C'était une épopée où chaque ligne avait été effacée/ pourtant récemment écrite dans les draps du ressac éclatant/ en cette violence aveugle avec laquelle une crête a remplacé/ une autre [...]. (je traduis)

qui il salue la renaissance en un monde auquel il redonne la mémoire des racines diverses qui l'habitent désormais.

Conclusion

Le souffle épique qui traverse ces poèmes d'Aimé Césaire et de Derek Walcott semble tendu vers un même but, celui de la libération d'un peuple. Il ne s'agit pas d'une délivrance par les armes mais la lutte n'en demeure pas moins le thème central. Il est question d'un combat d'ordre symbolique à une époque où l'insistance coloniale se noue à la vie antillaise par le biais d'une domination subtile qui mobilise avant tout le terrain intellectuel. Certes, les deux écrivains procèdent de manières différentes, mais ce qui est en jeu ici ne relève pas tant de poétiques dissonantes que de moments historiques qui exigent des procédés particuliers. La question demeure cependant de savoir si le *Cahier d'un retour au pays natal* aurait pu opérer un tel renouveau s'il n'avait pas crié aussi fort la souffrance. Il est possible de voir en quoi le propos a été nécessaire à un poète qui a dénoncé l'insulte d'une humanité reniée. Se dessine pourtant aux Antilles un appel autre, décrit par Patrick Chamoiseau comme suit :

Le vieux guerrier me laisse entendre : [...] les États occidentaux avaient transformé leur *pays* en *Territoire*, c'est-à-dire qu'ils avaient déployé, sur la diversité originelle de leur espace, les centralisations de l'*Unicité*. Ils avaient écrasé des langues au profit d'une langue. Ils avaient étouffé des cultures au profit d'une culture. Ils avaient enterré des histoires sous la fiction d'une Histoire, les dieux sous un Dieu, et cætera. (*un temps, puis sa voix se réinstalle, café grillé*) [...] Le territoire devint la gueule armée de l'Unicité. Et cette gueule s'ouvrit sur le monde par le biais des Découvertes puis des expansions coloniales [...]. (1997, p. 26)

La volonté de se définir surtout grâce à une seule ascendance s'inscrit dans un procédé établi par les colonialistes. Selon ce point de vue, c'est précisément à cause de cette difficulté à concevoir l'Autre et la part de l'Autre en soi que l'humanité a développé les manières meurtrières qui ont conduit à l'exclusion qu'a constitué l'esclavage dans les Amériques. Il devient dès lors impérieux de combattre cette acception du Divers qui est à la source même du désastre et qui associe tout ce qui relève de l'Autre à la part foncièrement mauvaise de l'humanité. Dans *Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant écrit :

La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une « catégorisation des cultures » qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures *ataviques* et cultures *composites*. [...] Et j'ai eu l'occasion d'expliquer que pour moi la culture atavique, c'est celle qui part du principe d'une Genèse et du principe d'une filiation, dans le but de rechercher une légitimité sur une terre qui à partir de ce moment devient territoire. Je ferai l'équation « terre élue = territoire ». On sait les ravages ethniques de cette conception magnifique et mortelle. (p. 60)

L'alternative proposée ici suggère une nouvelle définition du composite, d'un univers aux racines multiples qui acceptent leur valeur respective malgré les difficultés majeures que l'exercice comporte. Les poèmes de Derek Walcott semblent relever de cette nouvelle acception de l'identité qui se lance dans une exploration du Divers. Cela ne relève certainement pas de la facilité et les souffrances consenties sont ici aussi multiples. *Omeros* fait souvent référence à un passé tissé d'éléments divers, inusités mais tous valables. À partir de la constatation de la valeur des origines disparates, le poème

s'ouvre sur l'appréciation du peuple nouveau auquel elles ont donné naissance, dépassant ainsi résolument la nostalgie de la culture atavique, symbolisée en l'occurrence par la Grèce antique, à laquelle il fait allusion sans pour autant y fonder tout son imaginaire. Au terme de sa traversée de la mémoire, le poème permet de restituer au peuple qu'il décrit un nom qui lui convienne et qui ne soit pas dénaturé par la domination d'une puissance coloniale. Au bout de la souffrance, cet « organisme hybride » semble enfin digne de toute la lumière qu'il se refusait. L'œuvre exalte non seulement la dignité bafouée saluée par Césaire mais aussi le chaos apparent, cachant une réalité complexe qu'il faut accueillir et accompagner. La volonté exprimée dans *Omeros* permet de comprendre que ce qui se joue en ce chant relève aussi du désir de découvrir ou de recréer un espace aux racines d'un type nouveau :

I have chosen to call *Omeros* an « epic of the dispossessed » because each of its protagonists is a castaway in one sense or another. Regardless of whether their ancestry is traced to the classical Mediterranean, Europe, or Africa, or is confined to the Americas, they are transplanted individuals whose separate quests all center on the fundamental need to strike roots in a place where they belong. In this respect *Omeros* qualifies as a « foundation » epic, one that inscribes a people's rightful name and place within their own narrative. (Hamner, 1997, p. 3)⁸

⁸ J'ai choisi d'appeler *Omeros* une « épopée du dépossédé » parce que chacun de ses protagonistes est un naufragé d'une manière ou d'une autre. Indépendamment de leur généalogie tracée en Méditerranée classique, en Europe ou en Afrique, ou limitée aux Amériques, ils sont des hommes transplantés dont les quêtes respectives sont centrées sur le besoin fondamental de créer des racines dans un endroit où ils puissent appartenir. À cet égard, *Omeros* apparaît comme une épopée de la « fondation », celle qui inscrit un nom légitime du peuple et un lieu à l'intérieur de leur propre récit. (je traduis)

La fondation peut alors se faire selon la logique décrite par Édouard Glissant, selon lequel la poétique de la racine unique doit faire place à celle des racines multiples, qui correspond non pas obligatoirement à une rêverie utopique mais bien à la réalité de la civilisation composite contemporaine. Cet univers entre ainsi dans une actualité que les œuvres littéraires antillaises auront prédite : « Je crois que la littérature, autour de cette question de l'identité, entre dans une époque où elle produira de l'épique, de l'épique nouveau et contemporain » (Glissant, 1996, p. 67). L'épique nouveau correspondrait ainsi à l'épique du Nouveau Monde et indiquerait aussi la voie des acceptions futures des identités en mutation. Et ces identités relèvent de la rencontre, des imaginaires qui se traversent, parfois dans la souffrance, en tentant comme Césaire de ne pas ployer complètement sous la souffrance que cela peut susciter et d'accompagner le processus par un appel à la beauté :

Et dans les pires instants des foudres colonialistes, Aimé Césaire s'écriait : « Nous avons rendez-vous là où les océans, ces matrices de la beauté, eux aussi déjà se rencontrent » [...] Le plus immense des rendez-vous, l'exigeante perspective. (Chamoiseau, 2013, p. 47)

Enfin, les poétiques elles-mêmes peuvent s'appréhender différemment, Walcott ayant désiré à l'évidence restituer une nostalgie similaire à celle de Césaire, et sans doute aussi à celle de Fanon, en dosant différemment des émotions tendues pourtant vers une même aspiration, une même libération :

Césaire. Perse. Glissant. Difficile d'envisager une entité pareille. Notre habitude antillaise est plutôt de les vivre un à un. Comme une succession de solos de gwoka sans le grand chœur des « voix-derrière ». Mais Glissant, ce cher maître, disait écrire « en présence de toutes les langues du monde », comme Bach qui pour jouer à son meilleur niveau, imaginait de se trouver en

face des meilleurs musiciens de tous les temps. On pourrait donc ajouter que Glissant écrivait en présence de Faulkner. Il a écrit en présence de Char. Il a aussi écrit en présence de Césaire. Et il est indéniable que ces derniers ont dû œuvrer en sa présence. Dès lors, une relation s'est établie entre eux qui n'est pas d'évidence. (*ibid.*, p. 12)

Peut-être Walcott a-t-il fait de même, n'établissant pas des barrières entre les poétiques, n'opérant pas de coupures très sévères. Peut-être aussi a-t-il simplement déroulé le fil de la pensée, adoptant une posture autre mais ayant à l'esprit un seul et même objectif : rectifier le tir et habiller d'un peu de grâce des paysages intimes longtemps dévastés.

Bibliographie

- BÉNAC, Henri. (1964), *Guide littéraire*, Paris, Hachette.
- BOEHMER, Elleke. (2005), *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, New-York, Oxford University Press.
- CÉSAIRE, Aimé. (1990 [1939]), *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Guérin.
- CHAMOISEAU, Patrick. (1992), *Texaco*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard.
- . (2002), *Bible des derniers gestes*, Paris, Gallimard.
- . (2007), *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard.
- . (2013), *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey.

- FANON, Frantz. (2002 [1961]), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte.
- . (2006 [1964]), *Pour la révolution africaine*, Paris, La Découverte.
- GLISSANT, Édouard. (1964), *Le Quatrième Siècle*, Paris, Seuil.
- . (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- . (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, Gallimard.
- HAMNER, Robert D. (1997), *Epic of the Dispossessed. Derek Walcott's Omeros*, Columbia, University of Missouri Press.
- HEGEL, G. W. Friedrich. (1997 [1832]), *Cours d'esthétique*, t. III, Paris, Aubier.
- NIANE, Djibril Tamsir. (1971 [1960]), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.
- SAID, Edward W. (2000 [1993]), *Culture et impérialisme*, traduit par Paul Chemla, Paris, Fayard.
- WALCOTT, Derek. (2009 [1972]), *Another Life*, London, Lynne Rienner Publishers.
- . (2002 [1972]), *Une autre vie*, traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, Gallimard.
- . (1990), *Omeros*, New-York, Farrar, Strauss and Giroux.
- . (2000), *Tiepolo's Hound*, New York, Farrar, Strauss and Giroux.

- (2004 [2000]), *Le Chien de Tiepolo*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, Monaco, Éditions du Rocher.

Résumé

Les Antilles sont pendant longtemps tournées vers l'ailleurs, principalement vers l'Europe, mais aussi vers l'Afrique et l'Asie. Elles ne sont pas, du moins pas à l'époque où se développe leur littérature, des lieux du sentiment identitaire bien défini. Comment pourrait-on alors y découvrir une épopée dite classique, qui chante la validité d'une nation et les batailles qu'elle livre éventuellement à une nation ennemie ? D'une part, cette nation était encore il n'y a pas très longtemps indéfinie et, d'autre part, ce qui lui pose problème est en grande partie intériorisé. Le héros de cette épopée ne peut pas hisser à la hauteur d'un hymne national le peuple qui le constitue; il ne tire pas sa force d'une civilisation ancienne et unique et ne s'inscrit pas dans un récit qui étale le définitif des splendeurs spécifiques de son univers. Il ne s'abreuve pas à la source d'une culture; il tente plutôt de défaire les liens qui le séparent d'elle et, ultimement, de lui-même. Il évolue dans l'incertain et l'innommé et il doit non seulement rendre compte d'un univers, mais encore le découvrir réellement. Ce faisant, il peut affirmer avec Fanon qu'il s'agit de l'épopée d'un peuple qui trace son chemin vers l'histoire. Il s'agit donc ici de rendre compte des combats de l'épopée antillaise en accordant un intérêt particulier au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui a largement contribué à la prise de conscience de son peuple. Ce texte pave le terrain à d'autres œuvres qui luttent à leur manière, c'est-à-dire en exprimant lucidement quelques très dures vérités, et il constitue dans le contexte de cette étude le point de départ de la réflexion. Celle-ci s'attache à montrer la manière dont Derek Walcott compose avec une réalité complexe. De cet auteur, nous retenons principalement *Tiepolo's Hound* œuvre d'exploration, et *Omeros*, poème où le narrateur révèle l'amour aux proportions épiques qu'il voue à son peuple.

Abstract

The Caribbean are for a long time oriented towards elsewhere, mainly Europe but also Africa and Asia. They have not, at least not at the time their literature develops, a well-defined sense of identity. How could we then discover a classic epic who sings the validity of a nation and the battles she may wage against an enemy nation? On the one hand this nation was still not too long ago indefinite, and secondly, the issues are largely internalized. The hero of this epic can not create a national anthem that represents the people, he does not draw his strength from an ancient and unique civilization and is not part of a story that spreads the splendor of his universe. He is not enlightened by the core of his culture, at best he attempts to undo the ties that separate him from it, and ultimately himself. He evolves within the instability of the unnamed and must not only account for a universe, but actually discover it. In doing so, it can be said with Fanon that this is an epic depicting a people who makes its way into history. Therefore we will study the Caribbean epic with a particular interest towards the *Cahier d'un retour au pays natal* by Aimé Césaire who has contributed greatly to the awareness of his world. This poem paves the ground for other works that are struggling in their own way, that is to say by expressing lucidly some harsh truths and it is, in the context of this study, the starting point for a reflection that attempts to show how Derek Walcott dealt with a complex reality. We will analyse mainly *Tiepolo's Hound*, poem of exploration, and *Omeros*, in which the narrator reveals the love of epic proportions he feels for his people.

L'épopée du trop grand fleuve : le Saint-Laurent dans la littérature québécoise

Vincent Lambert

Université du Québec à Montréal

le brouillon d'une épopée sans cesse réécrit.
 toujours en travail.
 sorte de gésine qui ne finit jamais.
 Jacques Brémond, « L'écriture des eaux »

La vieille épopée canadienne fut une épopée de tableaux, d'épisodes. Assez peu sont rassemblés dans une épopée proprement dite : *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette en 1886, *Aux temps héroïques* d'Arthur Guindon en 1922 et *Les Laurentiades* de Moïse-Joseph Marsile en 1926. Non que Fréchette ait particulièrement fait autorité, bien au contraire,

mais la grande épopée nationale s'écrivait mieux en petits médaillons de figures élues, isolées, magnifiées magnifiantes. L'agonie de Cadieux, par exemple, fut chantée sur plus de cent pages dans une vingtaine de poèmes, sur environ soixante-dix ans. Les innombrables odes à la France suivent de près, même chez des poètes plus discrets comme Alfred Garneau et Eudore Évanturel.

Le fleuve Saint-Laurent jouit d'un autre type de révérence. Dans un essai méconnu publié en 1884, « Un soir sur la grève », Arthur Buies lançait la question : « Mais où sont les poètes du Saint-Laurent ? », alors que le Mississippi et l'Hudson, depuis un siècle, « sont entrés dans ce concert de l'imagination enchantée » (p. 483) aux côtés du Danube et du Rhin. Voici son explication : « Le Saint-Laurent ne se prête pas à la poésie, à moins que ce ne soit celle de Milton, du Dante ou de Victor Hugo. Cette grande nature a des rudesses d'ébauches, des hardiesses et des échevellements qui ne vont pas aux vers de l'élégie, à ces vers qui soupirent au bord des lacs. » (p. 484) Comme la plupart de ses contemporains, Buies se représentait le fleuve comme un être colossal, sauvage, impropre aux épanchements de la subjectivité, demandant à être civilisé par un poète au long souffle.

Le fleuve irréductible

Doit-on comprendre avec Buies que le poète canadien était d'une nature trop fragile pour se mesurer à l'outrance légendaire du territoire ? On ne se gênait pas pour le suggérer. Mais en vérité, je crois tout simplement que, dans son for intérieur, il était ailleurs. Je crois qu'il aspirait à vivre lui aussi

cette proximité avec la nature qu'il avait rencontrée chez les romantiques européens, et c'est pourquoi il écrivit étonnamment très peu de poèmes sur le fleuve Saint-Laurent, irréductible à la contemplation parce que trop propice au surgissement des caravelles françaises, pour se tourner vers des lieux de moindre envergure comme les lacs, où il pourrait non pas chanter mais se mettre à l'écoute, se laisser gagner par ce frisson mystérieux dont on parlait tant. Le lac est, n'en déplaise à Buies, un lieu favorable, le lieu d'une communion possible, mais aussi un lieu où la poésie fait l'apprentissage d'un certain regard associé au travail du peintre, comme en témoigne cet extrait d'une lettre de Nérée Beauchemin à Louis Fréchette, à propos d'un « Lac » dont il anticipait la comparaison avec celui de Lamartine : « Dans le titre, oui, mais pour le reste, je m'en défends. En poésie, comme en peinture, il faut observer le vrai, et il ne faut peindre, si je ne me trompe, que d'après nature. Mon lac est-il assez vrai, assez vif, assez nature ? Ai-je réussi à peindre ses mirages, ses eaux claires, ses herbes aquatiques, son vaste silence et sa calme fraîcheur ? » (p. 5) Beauchemin répondait ainsi au souhait de Benjamin Sulte : « Fermons le livre et allons voir le vrai *Lac*. » (Taché, 1881, p. 17) Buies est assez peu nuancé quand il voit, dans ce magnétisme des lacs, le signe d'un irrépressible épanchement sentimental, mais il n'a pas tort dans un sens : moins qu'à la poésie proprement dite, le Saint-Laurent semble impropre au paysage. Il oppose son immensité à toute ambition picturale. Impossible de l'enclorre dans un cadre : le « pittoresque ne va guère à sa taille ; il le rejette ou le dédaigne comme un agrément puéril ; une sorte de grandeur implacable lui fait repousser les embellissements de l'art comme des profanations. » (p. 484) Était-ce bien le cas ? Il suffit de lire un

poème comme « A Sunset on the Lower St. Lawrence » d'Archibald Lampman pour s'apercevoir que le grand fleuve aimait aussi être envisagé d'un point de vue particulier, comme un tableau, et les Canadiens anglais donnèrent de bons exemples d'une intimité possible avec l'immensité du fleuve. Le grand œuvre que Buies réclamait avait d'ailleurs été écrit quelques années plus tôt. Il s'agit du *St Lawrence and the Saguenay* (1856) de Charles Sangster, un poème descriptif en cent dix chants qui mène le narrateur des Mille-Îles aux mouettes solitaires du grand Golfe.

Que Milton, Dante et Victor Hugo soient appelés en renfort est déjà un bon indice de ce que pouvait représenter, à l'époque, la figure du grand barde : une sorte de héros civilisateur dominant l'espace du verbe et du regard, un ténor du lieu. Rappelons le célèbre mot de Marcel Dugas, pourtant grand défenseur du lyrisme moderne, pour indiquer à quel point ce fantasme était généralisé : « Qu'il se dresse sur les Laurentides, cet Homère attendu de tous ! Nous le voulons. » (p. 103) Cela, alors qu'il qualifie Fréchette ou William Chapman de « pompier qui s'époumone en s'efforçant à donner l'illusion d'être un poète épique » (p. 94). Mais il faut savoir que Dugas se faisait du barde homérique une idée bien différente de celle proposée dans *La Légende d'un peuple*. On doit y voir avant tout, comme chez Buies je crois, l'expression d'une foi aveugle en une « imagination créatrice » que Dugas attribuait en propre aux « artistes primitifs », une imagination capable de « vivifier la montagne », de « jeter la flamme à travers les matières inertes » (p. 92). Par contre, Dugas trouvait « le Saint-Laurent détestable quand on y voit certaines gens réfléchir leur visage satisfait dans l'éclatant miroir » (p. 100), des gens qui « vident le mot patrie de toute essence noble » (p. 100). Sans doute pensait-il à

des vers comme ceux-ci, de Chapman, offerts à James MacFerson LeMoine, qui venait de donner au fleuve une première monographie historique et descriptive, *The Chronicles of the St. Lawrence* :

Oui, mon fleuve, ton flot est bouillant d'éloquence :
À mon âme sans cesse il parle de la France
Et des hauts-faits qui font son immortalité ![...]
Roule donc libre et fier, en fécondant ta plage,
Et réfléchis toujours la grandiose image
Du drapeau de la liberté ! (p. 35)

Ce type de poème cherche à marquer un territoire par la grande Histoire. Les scènes qui se jouent sur les planches du continent sont d'ailleurs souvent des scènes de conquête : Cartier plantant la croix, Louis Hébert bêchant la terre, etc. La fameuse description édénique du Mississipi dans *La Légende d'un peuple*, avec sa savane et son silence immémorial, ne fait que préparer l'entrée en scène du civilisateur : Jolliet, venu « [p]rendre possession de ce domaine immense » (p. 91).

Le poète canadien aimait dire qu'il voyait son Histoire, son fleuve, comme des épopées en soi, remplies d'éloquence. Son épopée à lui ne serait qu'un pâle reflet de l'originale, une épopée plus petite que nature. Deux vers du *Cap Éternité* de Charles Gill résument assez bien cette disproportion : « Que tes fleuves si grands, ô mon pauvre pays, / Te fassent pardonner tant d'hommes si petits ! » (p. 39) Ainsi, les poètes n'hésitaient pas à chanter l'impuissance de leurs chants face au grand fleuve, au nom d'une virginité inaliénable qui résistait à toute inscription, même à celle de l'Histoire. Le fleuve ne fut pas seulement une large voie d'intronisation héroïque, il était aussi une image d'écueils, de néant, de ténèbres. C'était bien connu : on y sombrait allègrement. « Notre fleuve, il a attiré les

découvreurs comme le gouffre attire les barques » (p. 9), écrit Damase Potvin dans *Le Saint-Laurent et ses îles*. Dans *La Légende d'un peuple*, Adamastor menace à tout moment de surgir, le géant des tempêtes qui empêche les navigateurs de franchir le Cap de Bonne-Espérance dans *Les Lusiades*, l'épopée de Camoëns. « Les fiers navigateurs iront-ils jusqu'au bout ? » (p. 57), demande Fréchette. Il n'y a pas d'épopée sans adversaire, et rien n'est plus héroïque que de s'enorgueillir de la puissance de son ennemi. En fait, le Saint-Laurent en courroux était, à l'époque, un véritable cliché iconographique, comme l'indique un dessin publié dans *L'Opinion publique* en mai 1876 (il sera repris en première page du *Monde illustré*) : « Le vieux St. Laurent secouant ses entraves », montrant un Saint-Laurent personnifié en vieillard forcené, couronné d'algues, bondissant des eaux glacées. Pamphile Le May et Albert Ferland parlaient du fleuve en débâcle comme s'il trouvait là son image la plus fidèle, celle d'un colosse qui se soulève de son lit et se défait de ses entraves.

Le Saint-Laurent supportait donc une forme paradoxale d'héroïsation populaire. On aimait se le représenter comme un être inviolable, résistant à tous les outrages, ceux de l'art comme ceux de la navigation, porte d'entrée mais aussi gardien redoutable du continent. Ainsi se développèrent une épopée du fleuve en grande allée du musée national et, conjointement, une épopée du fleuve en figure irréductible. Des images qui s'accordent en s'excluant, si l'on peut dire. D'une part, on aimait rappeler que le fleuve charriait encore les échos de la Conquête, que l'Histoire canadienne n'était pas écrite dans les pierres des châteaux, comme en Europe, mais dans ses rochers, dans ses îles innombrables. Cartier était bien passé par ce fleuve, selon William Chapman : « La brise du soir chante son épopée »

(p. 83). « O Cap ! », tonnait Charles Gill, « Le Seigneur s'est penché sur ta page de pierre, / Digne de relater des faits prodigieux. » (p. 58) Cela dit, on insistait volontiers sur la sauvagerie du fleuve, une virginité gardée intacte, que nul ne saurait altérer. Aucun fait, même le plus glorieux, n'était digne de s'inscrire sur des pages aussi gigantesques. Le fleuve devenait ainsi le symbole d'une pérennité archaïque, le « [t]émoin pétrifié des premiers jours du monde » (Gill, 1919, p. 63), et le Cap Éternité, un autre de ces monuments incorruptibles au passage du temps qui parsèment la littérature de l'époque : « Il a vu tout changer, pendant qu'il échappait / À la terrestre loi des choses périssables. » (p. 63) Dans un poème de *Patrie intime* intitulé « Le fleuve », écrit en 1917, Nérée Beauchemin rappelait cet « âge orageux des aurores premières » (1928, p. 45) où le fleuve coulait, identique à lui-même à travers le temps : « Il passe. Que lui font les tributs qu'il absorbe ? / En sera-t-il plus beau, plus grand, plus glorieux ? » (p. 46) Mais voilà, chez Beauchemin, cette irréductibilité elle-même est récupérable : on y voit miroiter le reflet d'un « peuple qui déferle et déborde en tous lieux » (p. 47). L'hostilité présumée du fleuve comme son entêtement à couler dans l'indifférence des chants qui le célèbrent devenaient donc prétexte à identification nationale. Sa persistance à demeurer tel sous la marche de la civilisation est à l'image d'un peuple obstiné, « sûr de ne jamais mourir » (p. 47). Cette persistance *contra naturam*, antithétique, est le critère essentiel de l'héroïsme épique selon Harold Bloom (voir 2005, p. XIV).

Chez Gill, au contraire, l'envergure titanesque du Saguenay opposait sa « mystérieuse et noire Éternité » (p. 63) à l'orgueil de toutes les conquêtes :

Après votre néant, quand d'autres millénaires
Sur d'autres vanités tendront d'autres oublis,
Le Cap sera debout sur les eaux solitaires.
Debout sur les débris des nations altières. (p. 67)

Charles Gill projetait un grand poème en plusieurs chants sur le fleuve Saint-Laurent, dont *Le Cap Éternité*, publié juste après sa mort en 1918, ne fut que le premier volume. L'œuvre devait s'ouvrir par un tableau de cet appendice noir du Saint-Laurent qu'est le fjord du Saguenay : « le fleuve Noir, le fleuve de la Mort », écrit-il, « Surgit de sa crevasse ouverte au flanc du monde » (p. 14). Nous ne sommes pas loin des belles pages de Buies sur le fjord dans *Le Saguenay et le Bassin du lac Saint-Jean*, décrit comme un cataclysme figé, une armée de géants pétrifiés dans leur élan. N'oublions pas que le romantisme avait sculpté les regards : le sublime le plus terrifiant passait dans les mœurs. Des centaines de personnes s'offraient chaque année une croisière pour aller vérifier l'ampleur de cet amas légendaire, au cœur duquel on pouvait éprouver comme nulle part ailleurs sa petitesse fragile et insignifiante. Quel poète allait donc oser se mesurer à pareille énormité ? Gill y travailla pendant une quinzaine d'années, annonçant un poème placé sous le patronage de Dante (illustré par Gustave Doré) comme s'il était inconcevable de chanter seul un fleuve aussi grand, sans passer par les chemins éprouvés d'une œuvre tutélaire. Deux vers du *Cap Éternité* sont particulièrement éloquents sur l'écueil fatal rencontré par les conquérants du vers : « Désormais, l'art m'attache au bord du fleuve abîme ; / Je le voudrais chanter dans mes vers, mais en vain. » (p. 46) Le fleuve Saint-Laurent appelait donc une œuvre impossible et qu'on ne pouvait faire autrement que tenter, avec toutes les ressources du superlatif. Marie LeFranc décrira bien l'espèce d'émulsion désespérée

entourant la porte d'entrée inaccessible du continent : « Fleuve du Saint-Laurent ! On ne pense à toi que par exclamations. On ne voudrait t'écrire qu'avec des lettres majuscules. » (p. 118)

Si Buies compare le Saint-Laurent au Danube et au Rhin, c'est qu'il éprouvait le poids énorme d'un héritage. À quoi ressemblerait une littérature nationale qui n'aurait pas donné à son fleuve (et quel fleuve !) un poème digne de lui ? Autrement dit, le problème avec ce grand poème improbable, c'est que tant d'autres l'avaient écrit. Telle est la vraie fatalité : le regard sur le fleuve ne pouvait qu'être un regard de seconde main. C'est un regard sédimenté, un regard fait de tant de regards et de mots bien appris qu'il doit se désapprendre, s'il veut vraiment voir. On prétendait que le Saint-Laurent était, comme Dieu, impropre à la littérature, même si l'on aimait croire qu'après Chateaubriand, tous les romantiques de l'Ancien Monde rêvaient d'un pays aussi démesuré. La situation était un peu tragique : la littérature ne suffisait pas à traduire le fleuve, mais il n'y avait pas d'autre chemin pour se l'approprier que les mots, que les noms.

Un poème d'Albert Ferland sur le Saint-Laurent, « Le Fleuve primitif » (1926), est justement une fable rappelant que la découverte du fleuve est liée au mystère du nom. Avec l'homme, celui « qui va pensif, voit les choses, les nomme », le fleuve sortit « de la nuit des Temps mystérieux » où il coulait « introublé, sans sachems et sans nom » (p. 99-100). On l'a souvent regretté : au contraire du Canada, du Saguenay, de Mistassini ou Ottawa, le Saint-Laurent a dû renoncer à son nom, à ses nombreux noms d'origine amérindienne, dont le plus connu est sans doute Magtogoek, de l'anishnabé, traduit le plus souvent par « le fleuve aux grandes eaux », mais aussi par « le

chemin qui marche », version qui inspira peut-être le mot de Pascal : « Les rivières sont des chemins qui marchent, et portent où l'on veut aller. » (p. 1099) Tout au long d'*Indiens d'Amérique*, Marius Barbeau se plaît quant à lui à rappeler un autre nom, fleuve des Moluës, attribué par des marins bretons quelques années avant la venue de Cartier, comme pour insister sur la fragilité de ces appellations du moment sous lesquelles le fleuve coule depuis toujours, innommé malgré tout, malgré *nous*. Le simple fait d'évoquer l'un des noms révolus du Saint-Laurent semble réveiller le véritable fleuve enfoui sous l'épaisseur du mythe, dans le rappel d'un temps où l'Histoire n'avait pas lieu. C'était avant le 10 août 1535, fête du diacre Laurent, assassiné à Rome en 258 : Jacques Cartier jette l'ancre dans une baie qui, par un malentendu inopiné dû, paraît-il, à la traduction espagnole de ses relations de voyage, donnera son nom au fleuve, un nom qui ne s'imposera finalement que sur les cartes de Samuel de Champlain.

Renâître au fleuve

Quand, dans les années 1960, années de fondation mais aussi de démystification nationales, Jean-Guy Pilon écrivait : « Le fleuve qui en a assez des croisades et qui n'aspire qu'à être fleuve » (cité par Resch, 1989, p. 108), peut-être songeait-il à cette galerie de personnages que la littérature du siècle précédent s'était dépensée à glorifier, en jouant les mêmes scènes de conquête et d'établissement périlleux. Le fleuve, derrière, avait cessé de couler, s'était figé en décor idéologique.

On sait à quel point Pierre Perrault rêvait d'une œuvre majeure sur le Saint-Laurent, une œuvre qui serait à l'image

même du fleuve. Il regrettait lui aussi que son découvreur officiel ait choisi le nom du « saint du jour » en « continuant ainsi la vision mythique d'une Europe des Écritures » (2001, p. 186). Retrouver le Saint-Laurent, selon lui, c'était « chercher un passage qui relie le monde à l'écriture » (2001, p. 171). Le plus étonnant est qu'il chercha d'abord ce passage dans les mots d'un autre, à savoir Jacques Cartier, ce « premier poète du fleuve » (1998, p. 14) auquel il revint pour trouver dans ses *Briefs récits* les traces d'une présence originelle, des noms encore mal ajustés à cette réalité neuve. Il avait d'abord ouvert le voyage de Chateaubriand en Amérique, sans pourtant rien trouver à propos du fleuve : « J'étais donc privé de mots, d'idées, de notions, d'images. » (cité par Jaubert, 1989, p. 64) La question est simple : pourquoi donc en fallait-il ? Comment expliquer qu'un premier regard sur le fleuve Saint-Laurent n'ait longtemps semblé possible que par le biais des livres ?

Dans *Le Visage humain d'un fleuve sans estuaire*, publié en 1998, la difficulté demeure de savoir « comment, en somme, nommer un fleuve » (p. 17) tel que lui, dont les « envergures / susceptibles d'épopées » (p. 9) demandent un langage à la mesure de sa démesure. Tout le poème (d'une soixantaine de pages) prend son essor dans cette aporie, à même le défaut d'une langue appropriée : « pour en parler un tant soit peu / je dirai à quel point il échappe / au langage » (p. 9). Peut-on dire que le défi posé par le grand fleuve à l'écriture, de Buies à Perrault, reste inchangé ? Il s'agit encore d'aborder un lieu qui est un non-lieu, une utopie fuyant de toutes parts, et ce débordement est justement ce qui le définit le mieux. Dans les deux cas aussi, le recours à un langage médian est nécessaire, comme si l'excessivité du fleuve appelait des mots venus d'ailleurs, que l'écrivain doit importer dans son propre registre.

La différence est que les relais ne sont plus les mêmes. Le relais européen (les grands poètes épiques de la tradition) fait place, chez Perrault, à un relais autochtone :

comment, en effet, parler
avec des mots empruntés à l'empire du latinage,
des mots régentés par des académies bien civilisées,
de la sauvage grandeur
et de l'impitoyable immensité ? (1998, p. 11)

Perrault cherche plutôt un langage vernaculaire, un lexique de longue fréquentation. Les mots qui conviennent au fleuve seraient nés à son contact, forgés expressément pour le traduire. Cette spontanéité, il la retrouve dans les récits de Cartier, mais aussi dans les *chouennes* des habitués du Saint-Laurent, ce « fleuve qui cherche ses mots dans la parlure » (p. 17), donc hors des livres et du langage officialisé, dans la bouche même d'une mémoire en déclin. Ainsi donc, chez Perrault comme au XIX^e siècle, on ne peut parler du fleuve sans recourir à la mémoire. C'est en effet dans un passé défunt que Perrault renoue avec une forme de *prima vera*. Le fleuve est moins accessible par les sens que dans le rappel d'une ancienneté mythique au langage élémentaire, une aube des commencements dont nous serions les héritiers d'un autre temps, mésadaptés modernes, « tributaires de cet immense va-et-vient de mer / qui nous échappe de plus en plus » (p. 27).

C'est à se demander si, dans la littérature québécoise, le Saint-Laurent fut jamais contemplé à l'instant, dans l'immédiateté d'un tête-à-tête, comme c'était le cas au Canada anglais dès le XIX^e siècle. Il suffit de feuilleter le fabuleux *Fleuve sans fin* de Robert Marteau pour constater que la chose, son salut par les mots, était bien possible, mais cette fois en renonçant à toute commémoration. Dès la première page, la

longue histoire du fleuve est dévaluée au nom d'un acte de présence :

Salut, beau fleuve [...] ton histoire longtemps fut dite sur la peau corroyée de l'élan, mais pas plus que les dieux tu n'as besoin de mémoire. Et moi j'ai juste à venir et à rester en un même point de l'une ou l'autre de tes rives pour que tu sois là, non pas immobile à attendre, mais accourant et fuyant. (p. 10)

Au fond, Marteau répond au souhait de Pilon : le fleuve n'est qu'un fleuve, laissé à son être, ne signalant rien d'autre que lui-même. Tout à fait anhistorique dans beaucoup d'œuvres récentes, le Saint-Laurent devient un haut-lieu de force muette et de dépouillement. Pensons à cette scène de *La Neuvaine*, le film de Bernard Émond, reprise en couverture d'*Une idée simple* d'Yvon Rivard : deux personnages muets, seuls à deux — « On est seul face au fleuve » (p. 22), écrit Christiane Frenette — dans une grisaille suspendue, exposés au fleuve comme à leur propre fragilité, livrant leur destin confus au grand large. On trouve une scène du même genre dans *Mensonges* de Christiane Duchesne : « Lorsque Émile la surprenait ainsi sur le coteau, perdue dans son nuage à regarder le fleuve, il se contentait de rester à ses côtés le temps qu'il fallait, la reconduisait chez elle et l'embrassait sur les deux joues, sans un mot. » (p. 20) Souvent, les personnages contemporains se tournent vers le fleuve dans une sorte d'exaspération, prêts à céder l'initiative à un silence qui les dépasse. Le grand inconnu du fleuve appelle une passivité désarmante, comme chez Lise Tremblay : « Il ne connaissait pas d'autre manière de regarder le fleuve : se tenir debout et se taire. » (p. 29) Là, ils arrivent aux limites de leurs pouvoirs, rasséréné par le roulis éternel et la vastitude, mais aussi réduit à presque rien, dénudé, offert. Deux adolescents vont s'y noyer dans *La Terre ferme*, et le vieux Saint-Laurent

apparaît comme une divinité ambigüe, terrible et salvatrice, une « variation du désert » (p. 73) qu'il faut « vénérer de loin » (p. 40) pour ne pas céder à une « tentation, un vrai désir : *disparaître* » (p. 69). C'est pourtant là, dans *Le Siècle de Jeanne*, qu'Alexandre renoue avec le sentiment élusif d'être rentré chez lui : « cette sensation d'être exactement à ma place dans le monde, de participer à ce qui s'y joue » (p. 375). La contradiction n'est qu'apparente : dans les deux cas, le fleuve (sacré) est un lieu limite, d'aboutissement. On y va pour ne pas en revenir indemne, à la fois pour s'oublier et se retrouver, mourir et renaître. Dans un tel lieu de recommencement, le contraire d'un lieu de mémoire, on s'étonne de voir ressurgir une figure bien connue :

Bref, je me plais maintenant à penser que je suis, à ma façon, un découvreur et un conquérant. Cartier a planté des croix de bois sur le long du Saint-Laurent, au nom du roi de France, moi je me crucifie sur ces autres petites croix que sont les instants, et je me plante comme ça un peu partout, porté par l'espoir que si je réussis non seulement à survivre à toutes ces petites morts mais à en faire une source inépuisable de vie, je pourrai, par je ne sais quelle alchimie, donner un peu de cette vie, de cette joie à Alice et à Jeanne. (p. 384)

La différence entre l'héroïsme de Jacques Cartier et d'Alexandre, comme entre la poésie patriotique du XIX^e siècle et celle des contemporains, c'est que les conquérants d'hier, positifs et civilisateurs, sont engagés maintenant dans une conquête négative, ne cherchent de salut que dans leur propre effacement. D'une épopée de la domination, qui veut prendre possession, nous voici dans une épopée de la participation, un chant du monde comme on en trouve chez Giono ou chez Sri Aurobindo. C'est pourquoi le fleuve est rendu à son altérité, à son être étrange, influent. Le monde se réapprend à son contact,

dans une sorte de renversement qui le redonne à vivre, comme si l'on frôlait la mort de près : « Ce fleuve rend tout unique : les arbres, les galets, les regards. » (Frenette, 2000, p. 13) Bien sûr, *La Terre ferme* ou *Le Siècle de Jeanne* ne sont en rien des épopées, même si dans les deux romans, comme dit Alexandre, « vivre c'est la plus grande fidélité aux morts » (Rivard, 2005, p. 294). Il reste, dit-il plus loin, que « [s]on verre est trop petit pour écoper ces océans que sont les grands romans épiques » (p. 349) : la grandiloquence a fait place au « chant des muets » (voir Rivard, 2006), le ténor du lieu à une silhouette presque fondue dans l'espace, à l'écoute.

Et pourtant, chez Rivard, nous ne sommes pas très loin d'un autre chant du monde, qu'on ne peut omettre ici, l'*Ode au Saint-Laurent* de Gatien Lapointe. Dans ce long poème écrit en 1961, le poète est un pourvoyeur de noms comme en rêvait Perrault, des noms qui n'ont rien d'emprunté ou d'artificiel. Ils souscrivent aux éléments, pactisent avec le monde : « D'abord je te baptiserai dans l'eau du fleuve » (p. 77). En fait, Lapointe n'a pas complètement renoncé à l'esprit des premiers conquérants, sauf que son narrateur cherche à marquer un territoire non plus en le civilisant ou en le possédant, mais en l'incorporant. Être des commencements, il se confond avec la terre à nommer en même temps qu'il en est la créature, prenant « souffle dans le limon du fleuve » (p. 67) tout en pouvant dire : « Le monde naît en moi. » (p. 80) De leur côté, Robert Marteau et les personnages de Frenette et Rivard sont beaucoup plus localisés, mais leur humilité n'est pas dénuée de fécondité non plus. On a l'impression qu'au bord du fleuve, ils s'inclinent devant une immensité qu'ils entrevoient pour eux-mêmes, à laquelle on les sent prêts à se donner. À les entendre, les « hommes si petits »

de Charles Gill n'ont pas à rougir devant un aussi grand fleuve. Ils sont même invités à s'amoindrir davantage.

Ainsi, cette petite histoire du grand fleuve par les textes ressemble au récit d'une incarnation. De lieu commémoratif, national, le Saint-Laurent se dégagerait peu à peu de son abstraction muséale pour se concrétiser dans les regards. Cette évolution n'est pas sans accréditer un grand récit moderne selon lequel le Québec aurait pris, à l'aube des années 1960, ce que Miron appelait « le chemin du concret » (p. 18), passant de l'irréalité à la prise de conscience, de l'idéalisme à la confrontation. Cette interprétation se vérifie dans les textes, mais doit être nuancée : d'une part, même au XIX^e siècle, le fleuve résiste aux projections, impose sa masse obscure à l'ambition synthétique, refuse les noms, les fonctions qu'on lui assigne ; de l'autre, il n'est pas certain que les écrivains modernes soient moins « irréels » que leurs ancêtres devant le fleuve. Il semble encore qu'on aille au fleuve pour rentrer chez soi, être baptisé, se confirmer l'existence. Et lui demande en retour le tribut d'une vie, le don de la littérature à son œuvre.

Bibliographie

- BEAUCHEMIN, Nérée. (1928), *Patrie intime*, [Montréal], Librairie d'Action canadienne-française.
- . (1974), *Son œuvre*, édition critique par Armand Guilmette, Montréal, PUQ.
- BLOOM, Harold. (2005), *The Epic*, Philadelphia, Chelsea House.
- BUIES, Arthur. (1884), « Un soir sur la grève », dans *Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. 3, p. 483-491.

- CHAPMAN, William. (1876), *Les Québécoises*, Québec, Typographie de C. Darveau.
- DUCHESNE, Christiane. (2013), *Mensonges*, Montréal, Boréal.
- DUGAS, Marcel. (1919), *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent éditeurs.
- FERLAND, Albert. (1926), « Le Fleuve primitif », *Mémoires de la Société royale du Canada*, section I, p. 99-100.
- FRÉCHETTE, Louis. (1989), *La Légende d'un peuple*, introduction de Claude Beausoleil, Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- FRENETTE, Christiane. (2000), *La Terre ferme*, Montréal, Boréal, coll. « Compact ».
- GILL, Charles. (1919), *Le Cap Éternité*, présentation d'Albert Lozeau, Montréal, Le Devoir.
- JAUBERT, M. (1989), « Le fleuve Saint-Laurent dans l'œuvre de Pierre Perrault », *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 27, p. 63-71.
- LAPORTE, Gatien. (1985), *Ode au Saint-Laurent* précédée de *J'appartiens à la terre*, Trois-Rivières, Éditions du Zéphyr.
- LEFRANC, Marie. (1931), *Au pays canadien-français*, Paris, Fasquelle.
- MARTEAU, Robert. (1986), *Fleuve sans fin. Journal du Saint-Laurent*, Paris, Gallimard.
- MIRON, Gaston. (2004), « Poussière de mots », présentation de Pierre Nepveu, *Contre-jour*, n° 5, p. 11-28.
- PASCAL. (1954), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- PERRAULT, Pierre. (2001), *Partismes*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires ».
- . (1998), *Le Visage humain d'un fleuve sans estuaire*, Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- POTVIN, Damase. (1940), *Le Saint-Laurent et ses îles*, Montréal, Bernard Valiquette.
- RESCH, Yannick. (1989), « Le fleuve Saint-Laurent dans la poésie québécoise », *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 27, p. 108-112.
- RIVARD, Yvon. (2005), *Le Siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal.
- . (2006), « Le chant des muets », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, p. 142-150.
- TACHÉ, Louis H. (1881), *La Poésie française au Canada*, préface de Benjamin Sulte, Saint-Hyacinthe, Imprimerie du Courrier de Saint-Hyacinthe.
- TREMBLAY, Lise. (2001), *La Pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

Résumé

Cet article retrace un parcours, celui des représentations du fleuve Saint-Laurent dans la littérature québécoise, de la seconde moitié du XIX^e siècle à l'époque contemporaine. De lieu commémoratif, national, le Saint-Laurent épique de Louis Fréchette et de William Chapman se dégagerait peu à peu de son abstraction muséale pour se concrétiser dans le regard de Robert Marteau ou de Christiane Frenette. Si l'épopée, genre commémoratif et patriarcal, est plus susceptible de dompter l'immensité du fleuve au XIX^e siècle, il semble que, depuis 1960, notamment avec *Ode au Saint-Laurent* de Gatien Lapointe, le grand fleuve exige un grand poème qui tient plutôt du chant du monde et donc d'une épopée non plus civilisatrice, mais participative. D'hier à aujourd'hui cependant, au-delà de ce renversement de perspective, le fleuve continue de représenter un possible retour chez soi, une forme de renaissance et de recommencement.

Abstract

This article traces the picture of the St-Laurent's river in the Quebec's literature, from the mid-19th century to the contemporary era. Starting with Louis Fréchette and William Chapman, this analysis shows that the St-Laurent's river is primarily an epic, memorial and national one, but becomes step by step a more concrete thing in the eyes of Robert Marteau or Christiane Frenette. If the epic of the 19th century, a commemorative and patriarchal genre, tries to tame the river's greatness, it appears that, since 1960 with the Gatien Lapointe *Ode au Saint-Laurent* for example, the river's Poem becomes rather a world's canto, an engaged epic rather than a civilized one. But then and now, beyond this perspective reversal, the river always represents a possible back home, a kind of renewal and rebirth.

Le journalisme au miroir de la littérature (à moins que ça ne soit l'inverse)

Bertrand Labasse
Université d'Ottawa

Ébranlant le vieux canon belle-lettriste — qui, à dire vrai, en a vu d'autres —, une décennie a suffi pour ériger la production journalistique en un « objet littéraire à part entière — au même titre que le drame romantique ou que tel roman de Balzac » (Vaillant, 2001, p. 7). Si besoin était, l'imposant foisonnement des colloques, ouvrages et articles qui s'en sont saisis depuis le début du siècle confirmerait amplement, par le nombre et par la valeur, combien cette transgression était nécessaire, tant pour l'histoire culturelle en général que pour la compréhension des œuvres littéraires elles-mêmes — qui, depuis le XIX^e siècle, se sont construites avec ou contre le journal, mais toujours par

rapport à lui — et encore pour l'histoire de la presse, à qui les spécialistes de la littérature (ainsi qu'ils se présentaient sans détour) ont permis de redécouvrir les productions journalistiques non seulement comme des discours, des témoignages ou des indices¹ mais aussi en tant que textes.

Pour autant, ces renouvellements n'ont pas aplani — ce serait mauvais signe — tous les problèmes qu'ils ont mis ou remis au jour. Un bilan récent (Vaillant, 2011) et un colloque plus récent encore (Héron et Thérenty, 2014) incitent à s'arrêter sur l'un d'eux.

Étant admise la flatteuse proposition initiale selon laquelle *toute production journalistique peut, a priori, s'approcher comme une œuvre littéraire*, l'équité la plus élémentaire suggère d'accorder à la littérature une légitimité réciproque dans l'ordre journalistique : *tout texte d'écrivain paru dans un journal peut, a priori, s'approcher comme du journalisme*. De là, un pas suffit pour accoler, dans la meilleure tradition de la littérature enfantine², le titre de journaliste à des patronymes parfois évidents (« Colette journaliste », « Zola journaliste », etc.), parfois beaucoup moins. Or, en confrontant cette proposition à ses limites, le colloque « Cocteau journaliste » et l'ouvrage qui en découle³ pourraient en constituer le test.

C'est pourquoi, abandonnant toute idée de recension (« quinze contributions », « varié », « complet », « passionnera

¹ « [...] en dépit de sa richesse et de sa diversité, l'histoire de la presse a jusqu'ici été surtout pensée en termes d'institution : la presse comme institution (histoire des titres et des entreprises), ses liens avec l'institution politique ou avec celles de la "sphère publique". » (Kalifa et Vaillant, 2004)

² « Les pieds nickelés journalistes » (1961), « Mickey reporter » (1978), etc.

³ Auquel on se référera dans la suite de cet article par les initiales CJ.

les amateurs de Cocteau », etc.), cet article se propose de saisir cette occasion pour revenir sur la proposition d'Alain Vaillant : « À l'intérieur du couple presse / littérature, c'est évidemment la littérature qui pose les problèmes définitionnels les plus graves. » (p. 23) Au cours de cette étude, « théorique » en ce qu'elle appuie sur nombre de textes mais non sur un corpus défini ni même sur une période circonscrite, on adoptera un cheminement concentrique, partant des écrits de presse de Cocteau pour élargir l'examen à certains des « problèmes définitionnels » dont ils sont les révélateurs, l'étendre encore à la textualisation du réel en général, puis le dilater jusqu'à englober des questions aussi familières (et décourageantes) que celle de la littérarité et de l'épistémologie des études littéraires, dont on soutiendra que l'une et l'autre pourraient retirer quelques éclairages utiles de la prise en compte des textes journalistiques « ordinaires ».

Il va sans dire qu'un tel parcours impose de sérieux raccourcis et interdit du même coup toute prétention à construire un dispositif démonstratif implacable : il s'inscrit donc plutôt dans la lignée générique des « réflexions » et « propositions », empruntant là une forme un peu désuète d'un point de vue scientifique mais non dépourvue de vertus heuristiques.

Une production « journalistique » ?

Abstraction faite de la détestation que Cocteau manifestait inlassablement à l'égard de la presse⁴, la multiplicité de ses

⁴ « Quoi ? Le poète aurait lutté des années contre le journalisme, contre ses séides [...] pour se voir in fine qualifié à son tour d'un terme infamant ?

contributions à celle-ci n'a rien pour surprendre d'un polygraphe avide d'explorer à peu près tous les champs et supports de l'expression créative, jusqu'à la radio et la publicité. La majorité de ses écrits de presse s'inscrit toutefois dans la tradition des textes d'esprit ou de jugement culturel, la sphère équivoque de la chronique, qui connaîtra son apogée avec les feuillets de *La Presse* de Girardin mais qui accompagnait l'écriture d'information depuis sa naissance ou presque sans pour autant se confondre avec elle⁵. La tradition contre laquelle s'est produite la « révolution à laquelle nous assistons depuis vingt ans dans le journalisme et qui se résume ainsi : décadence de la chronique et progrès du reporter » (Filon, 1889, p. 378). La tradition, en somme, vis-à-vis de laquelle s'est élaboré ce que, depuis la fin du XIX^e siècle, on tient pour du journalisme :

Le Matin ne publiera pas de feuilleton. C'est là un mode de journalisme qui ne saurait trouver place dans un journal débordant d'informations et de nouvelles. (*Le Matin*, 1884, p. 1)

Indépendamment de leur valeur propre, ce ne sont donc pas ces textes qui interrogent le mieux ce qu'il peut bien y avoir de journalistique dans un journal : s'il suffisait d'y prendre place pour s'y assimiler, les mots croisés, les bandes dessinées et même la publicité ne sauraient être distingués des articles d'actualité (mais songe-t-on à publier « General motors journaliste » ou « Coca cola journaliste » ?).

Il ne s'agit évidemment pas de tracer autour du journalisme une frontière qui prétendrait en expulser la

Journaliste ne surgit jamais en effet sous sa plume que par marque de dépréciation. », résume Guy Ducrey (CJ, p. 157) en introduction à un florilège de citations dans ce sens.

⁵ Les différences de contenu, de style et même de posture entre *la Gazette* et *le Mercure galant* témoignent dès le XVII^e siècle de cet écart.

chronique ou la critique, genres traditionnellement métis, mais plutôt de se concentrer ici sur une série d'articles plus inattendue et, surtout, plus intrigante, car plus typiquement journalistique dans son objet : le tour du monde de Cocteau pour le compte de *Paris-Soir*.

Archétype de la presse à grand tirage, le quotidien, dont Camus, qui y fut brièvement secrétaire de rédaction, dénonça « l'abject esprit de midinette [...]. La sentimentalité, le pittoresque, la complaisance, tous ces refuges visqueux où l'homme se défend dans une ville si dure à l'homme » (1962, p. 212), était aussi éloigné d'une revue culturelle qu'il est possible de l'être, mais il appréciait fort les contributeurs célèbres (Mac Orlan, Saint-Exupéry, etc.) et les récits exotiques. La proposition de Cocteau d'effectuer avec son ami Marcel Khill, dont c'était l'idée, un voyage sur les traces et dans les délais des personnages du « Tour du monde en 80 jours » de Jules Verne ne pouvait donc manquer de le séduire.

Des navires en partance, des palaces coloniaux, des péripéties assurées et un grand journal pour les raconter : toute l'imagerie populaire du journalisme au long cours se trouve ainsi convoquée. Mais, pour paré qu'il soit de certains des attributs les plus colorés du grand reportage, ce récit doit-il vraiment être considéré comme tel ? Qu'une chercheuse aussi incontestable que Marie-Ève Thérénty, spécialiste s'il en est de l'étude littéraire du journalisme, y voie « une forme de reportage exemplaire, canonique » (CJ, p. 211), donne un poids certain à cette hypothèse. De fait, ainsi qu'elle le relève, le tour du monde de Cocteau s'inscrit « dans un dialogue intertextuel avec le genre [du grand reportage] tel qu'il se construit à l'époque » (CJ, p. 206). Cocteau lui-même, dans son premier

article⁶, évoque le projet de « poursuivre notre timide essai de reportage⁷ [...] et de prendre le large, n'importe lequel » (TdM, p. 18).

Pourtant, dès ce premier article, le doute s'insinue. Si le reportage y est allusivement mentionné — surtout comme une occasion « de prendre le large » —, c'est à de toutes autres influences que se réfère le plus explicitement Cocteau :

Dès le départ, nous devons prendre le rythme des familles Perrichon et Fenouillard [...]. Ces personnages de Töpffer et de Christophe, plus encore que ceux de Verne, furent à l'origine de cette poésie amoureuse qui nous habite depuis l'enfance et nous met le diable au corps⁸. Le vrai Japon, c'est madame Fenouillard et ses filles, grisant les gardes pour délivrer leur époux et père en perçant la cloison de papier [...]. Car les enfants rêvent sur ces épopées burlesques. Ils les déforment à leur usage et ils y puisent les éléments de féeries profondes. (p. 19)

Joignant — si l'on peut dire — le geste à la parole, l'auteur commence le récit de ses tribulations par une ridicule confusion d'horaires de train et une course éperdue dans un entrechoquement de sacs :

Si je vous raconte ces détails, c'est pour vous faire comprendre cette impossibilité française de se mettre en branle sans alpenstocks, sans marche pied pris d'assaut, sans billets cherchés dans toutes les poches et sans paquets qui tombent. (p. 20)

⁶ Toutes les citations du « Tour du monde en 80 jours » de Cocteau (désigné par « TdM » dans la suite de cet article) sont issues de l'édition de 2006.

⁷ Le premier essai, « timide » en effet, était le récit d'une promenade en bateau avec Marcel Khill, publié — sous le titre « Retrouvons notre enfance » — par *Paris-Soir* en août 1935.

⁸ Il est difficile de ne pas remarquer cette allusion à Raymond Radiguet, mais on peut hésiter à y voir plus qu'une évocation de circonstance.

Un *alpenstock* pour sauter de trains en bateaux ? Alors que les reporters professionnels se dispenseraient volontiers à bord d'un aussi encombrant bâton de montagne (Gaston Leroux disait justement d'un de ses confrères qu'il « fait le tour du monde sans un bâton » [1901, p. 1]), c'est en revanche l'accessoire traditionnel des voyageurs rocambolesques, comme Tartarin de Tarascon et, plus tard, M. Dumollet.

Entrepris dans de telles dispositions, le voyage de Cocteau semble donc moins s'inspirer de la tradition du reportage qu'annoncer les débuts d'un nouveau type de contenu médiatique : opportunément publié en août 1936, l'année même des premiers congés payés, il préfigure d'une certaine façon ces longs délassements d'été, fictionnels ou non, avec lesquels les journaux agrémenteront les vacances de leurs lecteurs au plus creux de l'actualité.

Mais Cocteau étant Cocteau, qui prétendrait assigner ou refuser un statut à son récit s'exposerait à se voir aussitôt contredit par celui-ci. Dès son second texte, en effet, le poète, loin de tout badinage, administre une véritable leçon d'écriture journalistique, portant celle-ci à un niveau que peu de professionnels, avant ou après lui, parviendront à approcher. La leçon n'est certes pas dans la méthode : traverser hâtivement une ville, en taxi et de nuit, avec pour seule source d'information le murmure des fontaines, n'est pas connu comme la façon la plus rigoureuse d'inventorier la réalité. La leçon est dans le regard et dans la main, dans la capacité à saisir au clair de lune une Rome silencieuse, pétrifiée par la dictature mussolinienne comme par le poids de ses propres monuments, et, en une poignée de lignes seulement, à la faire ressentir avec une intensité saisissante.

Une source d'inspiration pour le journalisme ? Sans aucun doute. Un modèle ? On frémit d'y penser. Sous un titre éloquent — « Croisière vers le peu de réalité » —, l'examen par Michel Coulomb de la séquence asiatique du récit de Cocteau y relève avec une indulgente cruauté tout ce que ces comptes rendus doivent à la « capacité fabulatrice » (CJ, p. 152) du poète. Au-delà des détails suspects et des interprétations hasardeuses, une invention frappe par son ampleur, celle d'une métropole entière, pas moins, qui évoque vaguement Kuala Lumpur sans lui correspondre : « non, décidément, Cocteau n'y a jamais mis les pieds » (p. 154).

Les nombreux écarts avec la vérité qui parsèment les articles du Tour du monde — y compris le récit de son exaltante rencontre avec Charlie Chaplin⁹ — entretiennent la perplexité : est-il donc plus « journaliste » qu'il n'est sinologue ou égyptologue, lui dont les exégèses des coutumes chinoises ou des rites pharaoniques effareraient sans doute les savants les plus conciliants ? S'il est heureusement inutile de se prononcer en la matière, c'est que Cocteau lui-même a apporté la réponse dans son discours de réception à l'Académie :

Messieurs, lorsque j'admire un peintre, on me dit : « Soit, mais ce n'est pas de la peinture. » Lorsque j'admire un musicien, on me dit : « soit, mais ce n'est pas de la musique. » Lorsque j'admire un dramaturge, on me dit : « soit, mais ce n'est pas du théâtre. » Lorsque j'admire un sportif, on me dit : « soit, mais ce

⁹ Admettons sans trop de réticences qu'il a bien existé un acteur et réalisateur nommé Charlie Chaplin. Et que Cocteau l'a bien rencontré à bord du *Karoa*, l'Américain témoignant lui-même du fait dans ses mémoires. Mais la coïncidence entre les deux récits s'arrête quasiment là : « Le matin suivant, je me promenais seul sur le pont. Tout à coup, à mon horreur, Cocteau apparut, tournant un angle à bonne distance. Mon Dieu ! Je cherchais hâtivement une voie d'évasion lorsqu'il m'aperçut et, à mon soulagement, s'élança à travers la porte du grand Salon. » (Chaplin, 1964/2012, p. 381, notre traduction)

n'est pas du sport. » (C'est ce que j'entendais après chaque match d'Al Brown.) Et ainsi de suite. Mais alors, demandais-je : « Qu'est-ce que c'est ? » Mon interlocuteur hésite, l'œil dans le vague et murmure : « je ne sais pas... C'est autre chose. »

J'ai fini par comprendre que cet autre chose était, somme toute, la meilleure définition de la poésie. (1960, p. 148)

Ainsi son Tour du monde et ses divers écrits pour la presse ne permettent-ils de réserve — « soit, mais ça n'est pas du journalisme » — qu'au prix d'une invocation, piteuse en effet, de cet « autre chose » que le poète revendique.

Le reportage en son miroir

Le legs le plus fascinant de Cocteau au journalisme ne réside évidemment pas dans sa méthode, mais il ne se trouve peut-être même pas dans son écriture. Il tient à ce que le poète, qui s'y connaît en miroirs, présente au journalisme en général, et au grand reportage en particulier, des reflets énigmatiques d'eux-mêmes où se brouille ce qu'ils sont, ne sont pas ou pourraient être. En d'autres termes, ceux d'Alain Vaillant, il leur pose avec nonchalance « les problèmes définitionnels les plus graves ».

Parmi les comptes rendus lointains dont *Paris-Soir* et ses concurrents de l'entre-deux-guerres étaient si friands, Pierre Albert prend soin de distinguer « les grands reportages à l'occasion des multiples crises et guerres qui agitaient le monde, les enquêtes [... et ...] les récits de voyage teintés d'exotisme » (1972, p. 478). Cette dernière catégorie ne paraît pas seulement convenir plus aisément que la première aux souvenirs rapportés par Cocteau ; elle s'inscrit aussi dans une tradition de presse plus ancienne. C'est en effet dès la première moitié du XIX^e siècle, rappelle Sylvain Venayre, que

[...] se diffusa progressivement la pratique consistant, pour le journal, à financer le voyage d'un écrivain sur un lieu dont il devait rapporter un récit, lequel, écrit à la première personne et soumis à l'exigence du code romantique de « l'impression », n'en prétendait pas moins dire la vérité sur ce qu'il avait vu. (2007, p. 50)

Le distinguo paraît évident : la typicité du reportage — grand ou non — l'associe depuis ses origines à une quête extrinsèque, celle de la *nouvelle*, qui le suscite (comme les guerres de Crimée et de sécession, premiers terrains des envoyés spéciaux) ou qu'il construit lui-même en se rapprochant de l'« enquête » pour dévoiler une réalité méconnue (le bague, les marchés d'esclaves, la Russie des soviets, etc.). Par contraste, un périple n'ayant d'autre objet que la contemplation d'un pittoresque dépourvu d'« actualité », voire sans autre sujet que lui-même, s'apparenterait plus à ces autoportraits de touristes en vacances dont les pyramides ou le Taj Mahal ne forment que l'arrière-plan.

Or, rien ne peut mieux ébranler cette dichotomie qu'un poète en partance pour le tour du monde. En effet, le défi de Jules Verne (dont l'origine fictionnelle réside, du reste, dans un article de presse¹⁰) avait, bien avant Cocteau, inspiré nombre de journaux et de journalistes. Précédant le poète, des reporters aussi indiscutables que Nellie Bly, du *New York World*, ou Gaston Stiegler, du *Matin* (pour ne citer qu'eux), avaient entrepris le voyage sans manifester le moindre doute sur le caractère « journalistique » de leur initiative :

L'idée m'en est venue un dimanche. J'avais passé la majeure

¹⁰ Rappelons que, dans le roman, un article du *Morning Chronicle* affirmant que 80 jours suffisent désormais pour faire le tour du monde occasionne la controverse, puis le pari, qui lanceront les héros autour de la terre, ce qui ramène leurs aventures à une sorte de *facts checking* poussée à l'extrême.

partie de la journée et la moitié de la nuit à essayer en vain de trouver quelque idée pour un article de journal. C'était mon habitude d'imaginer des sujets le dimanche et de les soumettre à l'approbation ou la désapprobation de mon rédacteur en chef le lundi. (Bly, 1890/2009, p. 5, notre trad.).

Il faut dire actuellement, en 1901, au début de ce siècle, en combien de jours se fait le tour du monde. Est-ce en quarante, en quarante-cinq, en cinquante jours ? Nous ne le savons pas d'une façon précise. Il n'y a qu'une manière sérieuse d'acquiescer cette notion, c'est d'aller la chercher, c'est de faire le trajet soi-même. La direction du *Matin* a compris l'intérêt de la question et m'a chargé de la résoudre sur place. (Stiegler, 1901a, p. 1).

Pourtant, Nellie Bly sera, plus encore que Cocteau, son propre sujet, et elle se souciera encore moins que lui de décrire le monde qu'elle traverse. Quant à Gaston Stiegler, ses impressions (contraintes, il est vrai, par la brièveté des étapes et le coût du télégraphe) sont parfois si sommaires qu'elles paraîtraient plates sur la carte postale de n'importe quel vacancier : « Le temps est très beau. Moscou, sous sa robe multicolore, est tout éclatant au soleil. Je me promets une pérégrination charmante. » (Stiegler, 1901b, p. 1) Les lecteurs de son livre pourront, plus tard, savourer la réelle qualité de son regard¹¹, mais ce sont bien ses dépêches succinctes et, surtout, sa victoire sur ses concurrents qui lui vaudront, sous la

¹¹ Passant du journal au livre, le journaliste ne manquera pas, par exemple, de développer tout ce qu'il avait condensé dans l'adjectif « multicolore » : « À Moscou tout est couleur et mouvement. Cette ville, où il n'y a pas de cafés et où la vie publique se réduit à peu de chose, est pourtant une des plus animées du monde, et serait une des plus gaies si le peuple y avait de la bonne humeur et de l'entrain. Excepté les tons gris et neutres de chez nous, on y voit toutes les teintes, les plus variées et les plus claires, des couvents rouges, des casernes jaunes, des églises d'azur, des maisons roses, et sous le soleil de l'été elle produit l'effet d'une ville du midi. Mais les gens, lourds et méditatifs, la tête penchée, ont l'air de promener je ne sais quel deuil dans une salle de fête. » (Stiegler, 1901c, p. 37)

plume emphatique de Gaston Leroux, les titres de « premier reporter du monde » (Leroux, 1901b, p. 1) et de « premier journaliste de la terre » (*ibid.*, p. 2).

Aussitôt le départ donné, ces deux randonnées s'étaient éloignées à grandes foulées de l'idéal journalistique. C'est que, dès leur annonce, l'un et l'autre de ces projets avaient suscité des initiatives rivales. Contre le *New York World* et Nellie Bly, le magazine *Cosmopolitan* décide d'aligner une autre journaliste, Elizabeth Bisland. Contre *Le Matin* et Gaston Stiegler, le *Journal* lance le non moins chevronné Henri Turot, rendant caduque la noble déclaration du premier : « J'avertis tout de suite le lecteur que je ne voyage pas pour gagner un pari. » (Stiegler, 1901a, p. 1) Du moins demeure-t-on dans les deux cas entre professionnel(le)s de bonne compagnie. Mais le second duel, celui de 1901, tourne à la farce lorsque William Randolph Hearst s'y invite à son tour. Le magnat de la presse populaire américaine ne dépêche pas un reporter aguerri mais trois concurrents adolescents, dont chacun représente l'un de ses journaux (Chicago, New York, San Francisco) après avoir été élu par les professeurs des écoles locales. Un concours de pronostics destiné aux lecteurs achève d'enlever tout vernis de respectabilité journalistique à cette course publicitaire que *Le Matin* prend pourtant assez au sérieux pour s'indigner des tricheries des Américains.

N'eut été Cocteau, un voile d'insouciance aurait facilement couvert ce moment d'égarement du reportage au long cours. Mais le voyage de Cocteau est là et interroge : en quoi tiendrais-je moins du grand reportage que les récits du « premier reporter du monde » ou de cette Nellie Bly que célèbrent tant les écoles de journalisme ?

La question est d'autant plus sérieuse que, pour Marc Martin, c'est justement la répétition, désormais plus facile, des périple des reporters par des écrivains qui annonce la fin de l'âge d'or du grand reportage :

Faire le voyage déjà fait par un reporter, n'est-ce pas le signe que l'on n'est plus au moment où il faut percer les mystères des pays traversés ? [...] Le changement apparaît de manière encore plus significative quand c'est Jean Cocteau qui effectue pour *Paris-Soir*, du 29 mars au 19 juin 1936, ce qu'il dénomme « Mon premier Tour du Monde en 80 jours » [...]. En se plaçant du côté du journalisme de presse, on entrevoit déjà la mise en cause du métier même de grand reporter dont les effets éclateront au cours des années 1950. (2007, p. 127-128)

Fictions du « grand » reportage

L'embarras que suscite la notion de grand reportage n'est certes pas né de Cocteau et du livre qu'il vient de susciter, mais ceux-ci le ravivent opportunément. Les journalistes eux-mêmes en sont généralement venus à éviter cette locution, qu'ils laissent aux organisateurs de festivals, aux éditeurs de recueils... et au grand public. Certes, le titre de « grand reporter » correspond encore, en France, à un échelon salarial des conventions collectives, titre flatteur mais incertain que l'on attribue à ceux qui, leurs aptitudes établies, refusent d'abandonner le terrain pour les responsabilités éditoriales. Mais cette désignation ne circonscrit pas plus le « grand reportage » que celle de danseur étoile n'impose l'existence d'une « danse étoile » : « Disons que la qualification vaut surtout pour un organigramme [...]. Aujourd'hui, il n'y a pas plus de petits ou de grands reporters qu'il n'y a de petit ou de grand reportage. », tranche le manuel d'une école professionnelle

réputée (de Broucker, 1995, p. 160). Tous conviennent, en tout cas, que ce n'est pas une question de distance, ni de risques encourus. C'est... C'est... « C'est autre chose ! », soufflerait Cocteau.

Réputé trivial ou insoluble dans son champ d'origine, ce problème définitionnel n'en a pas moins été réinvesti par les spécialistes de la littérature, pour qui les questions de genre ne sauraient être prises à la légère. La démarche, comme il se doit, part des textes eux-mêmes et excelle à relever, tant « avant 1914 » (Thérenty 2006) qu'« au cœur des années trente » (Boucharenc, 2004), des caractères communs à beaucoup d'entre eux, comme la mise en scène du reporter et des aléas qu'il surmonte, l'authentification du récit par le témoignage de la chose personnellement vue et entendue, ou encore la relation presque épistolaire que le reporter établit avec le lecteur à qui il s'adresse.

Il va toutefois sans dire que les inductions textuelles, si elles dessinent bien une certaine typicité générique, ne peuvent fournir de caractère suffisant ou même nécessaire : elles ne permettraient pas plus d'exclure l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand¹² que d'inclure les nombreux reportages ne recourant pas à la première personne, voire ceux d'Albert

¹² « Je suivais, à peu près armé comme le janissaire, portant de plus un fusil de chasse [...]. Nous grimpions au grand trot les montagnes, et nous les descendions au galop, à travers les précipices : il faut prendre son parti : les Turcs militaires ne connoissent pas d'autre manière d'aller, et le moindre signe de frayeur, ou même de prudence, vous exposerait à leur mépris. Vous êtes assis, d'ailleurs, sur des selles de Mameloucks, dont les étriers larges et courts vous plient les jambes [...]. Le soir on arrive quelquefois à un kan, mesure abandonnée où l'on dort parmi toutes sortes d'insectes et de reptiles sur un plancher vermoulu. On ne vous doit rien dans ce kan [...] : c'est à vous de vous procurer des vivres comme vous pouvez. » (Chateaubriand, 1812, p. 87-89)

Londres sur le bombardement de la cathédrale de Reims (que pourrait disqualifier l'emploi du « nous » de distanciation).

Force a donc été de recourir à des considérations extratextuelles. La plus évidente est le fait d'être commandité par un journal, « capitale si l'on veut pouvoir distinguer toute une littérature de voyage [...] d'un reportage au sens journalistique du terme » (Boucharenc, 2004, p. 74). Mais, comme le souligne aussitôt cette auteure, « la commande d'un quotidien d'information ne suffit pas à donner toutes les garanties de l'authentique reportage » (p. 76), et d'en donner comme exemple, justement, précisément... le tour du monde de Cocteau ! De même, la référence à une écriture sur le vif, inscrite dans la temporalité de ce qu'elle rapporte, peut trouver de nombreuses attestations — dont les dépêches précitées de Gaston Stiegler —, mais ne résiste pas aux reportages, et non des moindres, publiés après le retour de leurs auteurs ou témoignant simplement d'une décantation assez peu spontanée.

Sans prétendre trancher ici une question aussi incertaine, on peut émettre l'hypothèse qu'un repère essentiel sur l'essence du « grand » reportage se trouve dans le paradoxe fondateur qui le situe à la fois dans la continuité du reportage d'information journalistique et à l'exact opposé de celui-ci. On sait que la « révolution » déjà évoquée plus haut, la différenciation entre journalistes et écrivains ou essayistes au sein de la masse jusqu'alors indistincte des gens de lettres, est née de la prépondérance octroyée (ou plutôt rendue¹³) aux nouvelles, la recherche des faits l'emportant sur l'esprit et le style :

¹³ Le premier journal francophone, au XVII^e siècle, comme le premier quotidien au XVIII^e étaient tous deux consacrés aux nouvelles.

Nous avons dit que les grands journaux donnaient peu de nouvelles, ajoutons qu'ils les donnent rarement fraîches et convenablement assaisonnées ; des préoccupations d'un ordre plus élevé dont nous apprécions la portée et l'influence détournent leurs rédacteurs de ces soins assidus. (*Le Petit journal*, 1863, p. 1)

Ainsi les mérites des journalistes professionnels, les *reporters*, ne s'expriment-ils, au sein d'un processus ostensiblement industrialisé, qu'en termes de promptitude, d'abondance d'informations et, bien sûr, de véracité :

Le principal mérite du *Figaro*, il faut bien le dire, est d'être généralement mieux et plus rapidement informé que la plupart de ses confrères. [...] Le service de reportage spécial au *Figaro*, largement rétribué, commandé par un chef expérimenté, contrôlé par des sous-chefs intelligents, apporte chaque jour aux bureaux du journal un contingent de nouvelles de toutes sortes qui sont immédiatement examinées ; celles-là seulement, dont la véracité est bien prouvée, trouvent place dans les colonnes du journal. (Villemessant, 1873, p. 2)

La célèbre article dans lequel Hughes Le Roux oppose « le vieux journalisme et le nouveau » en 1887 (et non en 1888 comme l'indiquent notamment¹⁴ Boucharenc, 2004, p. 18, et Thérenty, 2007, p. 206) force assez le contraste entre « les vieux maréchaux de la chronique » et le reporter « à peine autorisé à signer d'une initiale ses articles sans prétention littéraire, uniquement préoccupé d'exactitude », pour qu'il soit nécessaire d'insister sur ces archétypes, largement attestés par ailleurs

¹⁴ Bien des auteurs (dont, confessons-le, celui de ces lignes) se sont à un moment ou à un autre appuyés comme elles sur Paul Ginisty, sorte de Viollet-le-Duc de l'histoire de la presse, dont l'*Anthologie du journalisme* a sauvé de l'oubli des textes importants au prix de restaurations audacieuses. Ainsi le titre « Le reporter », inventé par Ginisty, fait-il fi de la graphie « reporteur », ostensiblement employée par Le Roux dans l'article original mais « corrigée » par l'anthologiste.

(voir, par exemple, Larousse, 1875, ou Filon, 1889). Indépendamment de leur réalité — les positions et pratiques effectives étant souvent moins tranchées —, ils soulignent combien le reportage, centré sur la nouvelle et le fait vérifié, symbolise le journalisme moderne, tant pour les professionnels que pour le public. Or, le développement en France de l'appellation de « grand reportage », dont les anglo-saxons n'ont jamais éprouvé le besoin, ne correspond pas à l'amplification quantitative (plus long, plus loin...) que l'adjectif aurait pu suggérer, ni simplement au besoin de se distinguer de la lie des « petits » reporters de faits divers. Tandis que le reportage avait consacré symboliquement le journalisme par l'exclusion du littéraire, le « grand reportage », en un retournement spectaculaire, célébrait au contraire les retrouvailles du journalistique et du littéraire. « Grand » vient donc rapprocher ce que « reportage » avait disjoint peu avant, mais cette réconciliation n'est possible qu'après que le journalisme s'est affirmé dans sa spécificité. Hughes Le Roux, dans son apologie du journalisme moderne, n'avait rien prophétisé d'autre, en annonçant qu'une fois disparues les « spirituelles élucubrations » des « hommes [...] du passé », le reportage

montera des bas-fonds du journal à la surface. Il tentera tous les gens de mérite, les artistes, les littérateurs, ceux qui savent voir, deviner, composer, écrire, ceux qui ont des impressions justes et profondes, ceux dont le regard perce les contours, va à l'âme des hommes et des choses. (*loc. cit.*)

Cette reconfiguration, cependant, n'a rien de simple, car elle ne dispense plus le talent de s'inscrire dans les normes symboliques qui caractérisent — en principe, sinon dans les faits — le journalisme nouveau. Ainsi peut-on bel et bien envisager le grand reportage en termes de distance, mais il

s'agit de la distance que son auteur est habilité à prendre par rapport aux formes impersonnelles et objectivantes de l'écriture de presse « ordinaire » (embarrassés pour traduire l'expression française, les anglo-saxons recourent parfois à « reporter at large », qui en traduit bien l'idée). Cet écart dessine à sa façon le territoire du reportage : trop contraint, le récit n'est pas vraiment « grand » ; trop désinvolte, il n'est plus du « reportage ».

Du journalisme d'auteur ?

Percevoir le grand reportage comme doublement lié, par ses contraintes journalistiques d'un côté et ses ambitions auctoriales de l'autre, n'est pas radicalement nouveau en soi¹⁵ mais l'aborder comme une démarche fondamentalement antinomique conduit à s'interroger sur la nature de cette antinomie. Un grand reportage, après tout, ne pourrait-il être impeccablement journalistique et admirablement créatif et singulier ?

Le canon même du « genre » alimente le doute. Peu de reporters, somme toute, ont assez marqué son histoire pour en être reconnus comme des maîtres (ou simplement pour être connus) en dehors du cercle des spécialistes. La même poignée de noms se dégage invariablement : Albert Londres et Joseph Kessel, bien sûr, et peut-être Lucien Bodard ou Henri Béraud. Or, ces parangons du grand reportage ont invariablement en commun, outre leur talent de plume, la « distance » qu'ils

¹⁵ Voir notamment l'opposition entre la « littérarité » et la « littéralité » du reportage, analysée par Boucharenc (2006), ou l'institutionnalisation du grand reportage dans les années 1930 étudiée par Aron (2012).

pouvaient prendre avec la rigueur des faits. Au delà d'une subjectivité assumée (qui conduira Béraud à ses égarements collaborationnistes), c'est bien la véracité même — non pas de leurs récits mais de détails colorés de ceux-ci — qui a été mise en doute. Bodard, qui fascinait autant pour sa capacité à décrire une guerre sans presque quitter le bar de son hôtel que pour son style et ses intuitions, occupe sans difficulté un rôle à part, un peu canaille, dans l'imaginaire journalistique, mais le cas d'Albert Londres perturbe plus : ce que l'on accorde à Gargantua ne convient pas à Don Quichotte. D'où l'âpreté des échanges entre les gardiens de ce symbole et ceux qui, comme Jean-Pierre TAILLEUR ou Claude MOISY, lui opposent les principes journalistiques.

Exemplaire Albert Londres ? Pas vraiment si l'on considère sa propension à confondre journalisme et littérature, information et fiction, militantisme et rigueur. [...] Ses emballements poétiques, sa relation fantasque avec les faits et ses dénonciations des injustices « à la Victor Hugo » peuvent avoir leurs vertus dans un autre ordre d'activité créatrice. Mais je les ai toujours considérés comme incompatibles avec le sain et rigoureux exercice de l'information. (Moisy, 2004, souligné par nous)

Force est de constater que, si rien n'interdit en théorie de marier dans le grand reportage le plus haut niveau des valeurs « autoriales » et « journalistiques », une sorte de fatalité veut que les figures tutélaires du journalisme français ne paraissent s'être élevées dans les unes qu'au détriment, au moins partiel, des autres. Sans doute, leur notoriété même a pu conduire à examiner de façon plus tatillonne la fiabilité de leurs articles (à l'instar de ceux d'Hemingway¹⁶). Mais, en tout état de cause, ces

¹⁶ « excellent écrivain, Hemingway était déficient en tant que reporter » (Harrison, 1994, p. 11, notre traduction)

écarts à la vérité pure ne remettent pas vraiment en cause leur place au panthéon du grand reportage. Car si l'on peut montrer que la promesse d'un certain type de vérité est le fondement même de l'épistémologie constitutive du journalisme (Labasse, à paraître) et, dans une perspective plus normative, qu'elle constitue « sa première obligation » (Kovach et Rosenstiel, 2001, p. 37), les accrocs à cet engagement complexe ne disqualifient pas nécessairement leurs auteurs. L'important est dans la revendication de ces principes, l'allégeance à l'ensemble diffus, modérément consensuel et parfois contradictoire de valeurs, de méthodes, d'attitudes et de traditions professionnelles qui forme la culture du journalisme, y compris lorsqu'il s'agit de contester celle-ci de l'intérieur.

Ici, Cocteau peut à nouveau fournir un précieux repère. On doit pour cela le rapprocher — au mépris des époques, des contextes et des continents — d'un autre jalon non moins déconcertant, Hunter S. Thompson, dont l'un des plus célèbres récits, « Las Vegas Parano », entre curieusement en résonance avec le sien (sous un prétexte quelconque, deux amis partent en voyage aux frais d'un journal. Assez peu soucieux de décrire ce qu'il était venu voir, le narrateur se préoccupe essentiellement de faire partager son ressenti de l'instant et son goût pour les errances nocturnes). L'un et l'autre marchent sur les traces d'un mythe (le « cœur du rêve américain » dans le second cas), l'un comme l'autre pourrait avoir écrit « L'admiration me laisse froid. Je veux des coups de foudre. La haine ou l'amour. »¹⁷ mais, comparé aux extravagances d'un Thompson embrumé de LSD et de mescaline, le récit gentiment opiacé de Cocteau paraît infiniment plus proche d'un reportage, quel que soit le sens que

¹⁷ Ça ressemble à Thompson, mais c'est bien Cocteau (*op. cit.*, p. 132).

l'on veuille donner à ce terme. Pourtant, les divagations de l'Américain (violemment rejetées par le journal commanditaire mais accueillies par un autre) appartiennent sans nul doute à l'histoire mondiale du journalisme : dans leurs outrances, elles marquent ce point extrême que l'on a appelé avec fascination et effarement le « Gonzo journalism ». Le récit de Cocteau, lui, ne trouve pas même de place dans le volet français de cette histoire, comme s'en indigne Jean Touzot (1999, p. 9). C'est que, si Thompson a déploré jusqu'à la fin de n'être pas sorti du journalisme, Cocteau n'a jamais prétendu, imaginé ou souhaité en faire partie. Comme le soulignait à juste titre Thérénty, « plus que le contrat donné par le directeur du journal, c'est un ethos qui permet de différencier nettement voyageur et reporter » (2006, p. 102). Mais alors... « Cocteau journaliste » ?

L'identité dessine la ligne mieux que les textes : si le Ragueneau¹⁸ de *Cyrano de Bergerac* n'est pas vraiment un poète, ce n'est pas parce que ses vers sont médiocres (on peut fort bien être un vraiment mauvais poète), c'est parce qu'il est essentiellement, *foncièrement*, un pâtissier. Les journaux, du reste, ne manquent généralement pas de caractériser leurs envoyés spéciaux allogènes. Ainsi *L'Intransigeant* accueille-t-il avec Marinetti « le premier récit d'une bataille moderne vécue et décrite par un poète » (1911, p. 2), tandis que Malraux est dûment présenté comme le « Prix Goncourt 1933 » (1934, p. 1) et Saint-Exupéry comme « le célèbre pilote-écrivain » (1936, p. 1). Les bénéfices promotionnels de ces étiquettes sont évidents, mais celles-ci constituent aussi un avertissement clair : celui qui va écrire n'est pas tenu au respect des normes et usages professionnels (aussi élastiques que soient ceux-ci en France).

¹⁸ On parle ici du personnage, et non de son infortuné modèle.

Périls et vertus des distinctions

Si floue que soit l'identité journalistique, les indices de sa revendication individuelle et les formes et degrés de sa reconnaissance constituent des repères importants pour lire n'importe quel écrit de presse, mais ces éléments deviennent essentiels lorsqu'il s'agit de « grand reportage », justement parce que celui-ci résulte de l'interaction, féconde mais contradictoire, entre deux¹⁹ ordres de valeur.

Méconnaître l'un d'eux au nom de l'autre peut conduire à la tentation (perceptible dans la note de Touzot supra) de corriger *ex cathedra* l'histoire du journalisme pour y inclure tel ou tel auteur révérend, ou même à des assertions renversantes, comme la croyance que nul ne se souviendrait de cette « Miss Bly » si elle n'avait eu « l'idée tout de même saugrenue de rivaliser avec un héros de roman », affichée avec candeur par un spécialiste reconnu de Blaise Cendrars (Leroy, 2001, p. 145).

On voit ici que la délégitimation peut fonctionner dans les deux sens : si les écrivains sont peu mentionnés dans les monographies sur la presse (comme le remarque également Boucharenc, 2004, p. 12-13), les journalistes ne sont guère plus admis par le champ littéraire traditionnel qu'ils ne l'étaient au temps de la fameuse charge de Brunetière contre les livres de journalistes : « [...] voilà le reportage, et voilà sous quelle forme il est en passe, traîtreusement, de s'introduire, je ne dirai pas seulement dans le roman, je suis obligé de dire dans la littérature contemporaine. » (1883, p. 223)

Tandis que le passé journalistique d'un auteur ou ses

¹⁹ Et parfois, si l'on y ajoute l'engagement politique, trois ordres de valeur.

collaborations ultérieures ne sont en rien disqualifiants vis-à-vis de la postérité — l'histoire littéraire s'en trouverait, sinon, singulièrement dépeuplée —, c'est bien la posture identitaire qui dessine l'invisible frontière, comme si la consécration dans un ordre exigeait l'abjuration de l'autre²⁰ ou s'il existait « une guerre non déclarée entre le journalisme et la fiction » (Underwood, 2013). De fait, si l'on excepte évidemment l'habile Kessel, le nombre des écrivains capables de susciter des études universitaires sans pour cela avoir renié le journaliste en eux (Roger Lemelin ? Sorj Chalandon ?) paraît étonnamment réduit face à tous ceux qui l'ont ostensiblement relégué au rang de marchepied ou d'apprentissage, souvent parce que c'était effectivement le cas mais souvent aussi pour prendre, bon gré mal gré, leurs distances avec une image professionnelle devenue un obstacle à leur reconnaissance littéraire :

Quand Ernest Hemingway travaillait comme reporter pour le *Kansas City Star*, le *Toronto Star*, et d'autres journaux pendant les années 20, ses expériences journalistiques ont été considérées comme un « apprentissage » pour son œuvre ultérieure, et son écriture a été rabaissée comme étant « juste du journalisme ». Mais lorsqu'il réutilisa mot pour mot des portions du même matériel dans des romans, ce fut élevé à la dignité de littérature [...]. Pourquoi le journalisme est-il si difficilement apprécié au moment de sa création, avec tous ses problèmes, contradictions, limites et anomalies ? (Zelizer, 2004, p. 1, notre traduction)

À l'évidence, la charge développée par Barbie Zelizer dans un ouvrage au titre éloquent (*Prendre le journalisme au sérieux*) est historiquement justifiée, mais elle n'en arrive pas moins une

²⁰ Indépendamment, bien sûr, de leurs mérites propres. Le fait qu'une large part de l'imposante production livresque d'origine journalistique, hâtive ou triviale, paraisse mal armée pour résister à l'épreuve du temps ne suffit pas à expliquer le faible nombre des livres de journalistes accédant à la postérité.

bonne décennie trop tard, en tout cas dans le champ des études littéraires francophones. Comme on le rappelait en introduction, la tour d'ivoire a ouvert ses portes — sans beaucoup de combats, si ce n'est d'arrière-garde — aux textes médiatiques. Est-ce à dire, à l'heure des premiers bilans, que toutes les distinctions se sont évanouies ? Évidemment non, et c'est fort heureux, car on peut soutenir que la prise en compte de ces différences, plutôt que leur occultation, ouvre des perspectives encore plus vastes aux travaux sur la littérature médiatique.

Certes, les hiérarchies et les distinctions tendent à sauvegarder ce vieux tropisme lagarde-et-michardien de la dévotion aux *Grands Auteurs*, dont on évoquait plus haut quelques exemples, mais ce n'est pas un prix trop élevé à payer au regard de tous les éclairages que la question « En quoi ceci est-il différent de cela ? » (par exemple le fait divers et l'art du roman, ou encore... Cocteau et le journalisme) peut encore apporter, tant à l'étude de la littérature qu'à celle des médias.

Ainsi en va-t-il de la question, familière et pourtant négligée, de la référentialité. Dès lors que, à quelques expériences littéraires près, tout texte vise d'une façon ou d'une autre à figurer un état possible du monde et de ses occupants (l'écrit se prêtant moins à l'abstraction que la peinture ou la musique), son degré de conformité avec ce qu'il entend représenter en constitue a priori une dimension fondamentale. Cependant, l'invention de la littérature au XIX^e siècle et la consécration de son triptyque « évident » (roman-poésie-théâtre) ont conduit à n'accorder que peu d'attention à cette dimension, comme si l'assimilation de la littérature à la fiction réduisait son rapport au réel à une considération anecdotique.

Certes, on a assez moqué les mousquetaires de Dumas galopant au milieu des champs de pommes de terre, culture inconnue en Europe à leur époque, et Zola lui-même, tout arc-bouté qu'il fut contre l'idéologie romantique de l'imagination (« Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel. » ; 1880, p. 208), a dû se justifier :

Des critiques, éplucheurs de détails, après avoir gratté l'œuvre dans tous les sens, ont découvert que j'avais commis l'impardonnable anachronisme de mettre à l'horizon [...]. Je luttai d'abord pour l'amour des dates, mais ces masses étaient trop tentantes [...] j'ai succombé, et mon œuvre ne vaut certainement rien, si les lecteurs ne peuvent se résoudre à accepter cette erreur volontaire de quelques années dans les âges des deux monuments. (1884, p. 187)

Mais, au-delà de ces escarmouches récurrentes, le réel n'est le plus souvent considéré qu'en tant que source d'inspiration (*untel et l'Afrique*) ou en tant que thème (*la représentation de la misère chez untel*).

C'est de l'étude des mémoires et autobiographies qu'est venue la vive dénonciation, étonnamment récente, de ce « déficit théorique » face « aux *res factae* qui souffrent, pour la majorité, de se trouver dans l'angle mort de l'attention critique » (Jeannelle, 2004, p. 280). Les questions de distinction entre écriture fictionnelle et écriture du réel avaient certes soulevé occasionnellement un intérêt théorique, notamment chez Genette (1979/2004), qui soulignait que la narratologie avait « consacré une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction [...] comme en vertu d'un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence, ou en modèle de tout récit » (p. 141), mais sans que cette attention ne connaisse de postérité significative.

Toutefois, le cas des textes médiatiques incite à aller plus loin que celui des mémoires en avançant que la référentialité, plutôt que de tracer une discontinuité, constitue bel et bien une « dimension » globale de l'écrit (au sens ordinal du terme). Échappant aux cadrages a priori, cet angle permet en effet de considérer la totalité des textes comme un continuum étagé par leur rapport au réel. Dans un premier temps, les catégories usuelles paraissent s'accorder sans trop de difficulté avec cette perspective, mais seulement sous leurs manifestations les plus typiques (soit, du plus au moins référentiel, les travaux scientifiques, les écrits journalistiques, les textes d'idées, la fiction réaliste, la fiction fantastique, etc.). Bien des textes brouillent ces frontières et certains inversent même les positions. Ainsi la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* par Perec, dans sa sèche platitude, dépasse-t-elle en précision référentielle n'importe quel récit journalistique. De surcroît, certaines des classifications les mieux établies peuvent couvrir la totalité du spectre : c'est évidemment le cas des mémoires et autobiographies, mais ce peut être aussi celui du théâtre²¹ et, plus encore, de la poésie. Si la poésie scientifique et l'actualité en vers, florissantes à l'époque classique, ne subsistent guère qu'à l'état de traces, les textes (articles ? poèmes ? éditoriaux ?) consacrés à la guerre par Coteau dans la revue *Le Mot* ou les figurations de Marinetti sur le même thème témoignent de leur persistance contemporaine. Mais au bout du compte, n'est-ce pas la majeure partie de la poésie qui relève, comme le journalisme, de la « non-fiction », par exemple lorsqu'elle vise à traduire les sentiments éprouvés à l'égard d'une personne, d'un paysage ou de n'importe quelle autre chose « existant » ?

²¹ On peut songer par exemple aux « reconstitutions ».

Décidément, ce n'est pas dans la fiction que la littérature pourra trouver le secret de sa littérarité, la fiction n'en étant, tout au plus, qu'un cas particulier.

Plongeons résolument dans l'abîme qui s'entrouvre : cette fiction ne serait-elle, au bout du compte, qu'une facilité ? Comme le remarque Pierre Bayard (2011) — lequel n'hésite pas à rapprocher les meilleurs auteurs et Jayson Blair, le journaliste-faussaire du New York Times —, imaginer un lieu est moins fatigant que s'y rendre pour de bon. De même, inventer des personnages et des situations réclame sensiblement moins de temps et d'énergie qu'il n'en faut pour enquêter, inventorier scrupuleusement la réalité et se soumettre à son joug, souvent si terne. Évidemment, le réel, bien souvent, n'est pas à la hauteur de la fiction : si triste qu'il soit, le suicide de Delphine Delamare est moins intéressant que celui d'Emma Bovary. De plus, la référentialité ne se limite pas à la factualité : la « vérité » des personnages et des scènes, y compris imaginaires, dépasse évidemment la question de leur existence effective (sans pour autant échapper en rien aux contraintes référentielles²²). C'est à ce titre que toute fiction peut se dire un discours sur le monde réel, porteur de vérités qui, pour n'être pas factuelles, n'en sont pas moins profondes. Mais c'est à ce même titre que Bodard, comme bien d'autres, justifiait ses bidonnages journalistiques :

La réalité, qu'est-ce que c'est ? Une chose très subjective. Tout ce qu'on sent dans un pays, ce sont des potentialités, il s'agit de

²² Les jugements critiques sur le caractère plus ou moins « invraisemblable », « artificiel », « stéréotypé », « simpliste », etc., de personnages ou de situations romanesques témoignent de la persistance de ces contraintes jusque dans les univers les plus fictionnels.

les rendre et c'est une question de talent. Où est la frontière entre le subjectif et l'objectif, quel est le dosage exact ? c'est assez difficile à dire. (1970, p. 38)

Or, ce n'est pas seulement une « question de talent » : toutes choses égales par ailleurs (circonstances, intrigue, écriture, etc.), un récit présenté comme véridique aura toujours plus de poids qu'un récit inventé. Pour poignant que soit le jeune rescapé des massacres de Chio imaginé par Hugo, il le serait évidemment plus s'il avait été réel. À l'inverse, le journal d'Anne Frank resterait bouleversant sous la plume d'un écrivain contemporain, mais beaucoup moins. La réalité n'est pas un détail. Elle possède une puissance qui lui est propre et, comme le coût de cette puissance est élevé en termes de contraintes narratives, la tentation de la revendiquer sans en acquitter le prix est constante, ainsi qu'en attestent, par exemple, les dénonciations récurrentes qui visent les mémoires embellis ou fabriqués (Henri Charrière, Misha Defonseca, James Frey, etc.)

En somme, l'œuvre idéale, à la fois impeccablement factuelle et admirablement créative, reste un Everest encore inviolé pour la littérature comme pour le journalisme.

Variabilité du sens des réalités

Une prise en compte plus attentive de la factualité comme l'une des dimensions fondamentales de l'univers de l'écrit contribue à rejeter la dichotomie implicite mais prévalente qui oppose des journalistes maîtres des faits et des écrivains régnant sans partage sur l'imagination et le style. Contrairement à l'identité littéraire ou journalistique, et bien qu'il soit par ailleurs un élément essentiel de cette dernière, le rapport au réel constitue

moins une démarcation corporative entre journalistes et écrivains qu'une frontière épistémologique entre les écrivains²³ en général et la réalité du monde qu'ils traduisent en mots. C'est pour n'avoir pas réellement perçu son importance que la sphère francophone, voire latine, traditionnellement désinvolte en la matière (*se non è vero è ben trovato*)²⁴, demeure si en deçà des dynamiques qu'elle a suscitées sous d'autres cieux. À l'inverse, en effet, le monde anglo-saxon — justement parce qu'il est le plus attentif à cette frontière (« facts are sacred ») — est celui qui a le plus vigoureusement et systématiquement entrepris l'exploration des richesses, y compris littéraires, qui s'étendaient au-delà. Ainsi, le berceau du journalisme positiviste et du fact-checking était aussi, dans les années 1960, celui du *New Journalism*, un réinvestissement de l'écriture du réel où se mêlaient journalistes et écrivains, et dont Tom Wolfe n'hésitera pas à affirmer qu'il a « causé la panique, détrônant le roman comme le premier des genres littéraires, ouvrant la première direction nouvelle dans la littérature américaine en un demi-siècle » (1972, p. 1, notre traduction).

Sans débattre ici de la rigoureuse factualité d'une telle

²³ L'emploi antérieur d'« écrivains », que Barthes (1964) oppose à « écrivains », contraint à se rabattre sur cet hyperonyme malsonnant pour désigner à la fois les uns et les autres sans recourir à l'appellation de « gens de lettres », décidément désuète.

²⁴ L'article d'un critique littéraire du *nouvel Observateur* sur les affabulations reprochées à un auteur américain en est révélateur jusqu'à la caricature (volontaire ?) : « en réalité, Mortenson ne serait allé à Korphe qu'un an après sa tentative de gravir le K2. Contrairement à ce qu'il prétend, il n'aurait pas été kidnappé par des talibans en 1996. Le lecteur indulgent pour les errements de la vanité humaine dira : et alors ? Étonnamment, ce sont ces petits arrangements avec la vérité qui semblent, à la lecture de la presse américaine, avoir le plus choqué l'opinion. Ce n'est pas une surprise : on sait depuis longtemps maintenant que les Américains n'aiment pas les mensonges, même petits, même pieux. » (Caviglioli, 2011)

affirmation, ni même de la réalité de la bannière commune sous laquelle ce manifeste enrôlait aussi bien Norman Mailer que Truman Capote et bien d'autres, force est de constater que le nouveau monde a autrement mieux réalisé que l'ancien la prophétie séculaire d'Hughes Le Roux (*supra*) pour qui le reportage ne manquerait pas de conquérir « les littérateurs, ceux qui savent voir, deviner, composer, écrire [...] ceux dont le regard perce les contours, va à l'âme des hommes et des choses ». Affaibli par les libertés prises par certains auteurs avec les faits, le *New Journalism* a en effet été relayé par la mouvance plus vaste de la *Creative Nonfiction*, dont l'expansion ne se dément pas dans le champ éditorial comme dans l'enseignement universitaire et même scolaire (au point de soulever des protestations²⁵). Mais en réalité, les racines de ces approches du réel sont beaucoup plus profondes qu'on ne l'imagine traditionnellement. L'idée, bien ancrée depuis la fin du XIX^e siècle, selon laquelle le journalisme américain ne connaissait que la plate sécheresse des reportages factuels, laissant aux Français le raffinement de la plume et des idées, pouvait certes rassurer les professionnels qui la soutenaient alors (Fernand Xau, Pierre Giffard, etc.), mais la persistance de cette croyance française est curieuse si l'on considère que le *Literary Journalism* a commencé à devenir une forme foisonnante et critiquement reconnue à partir de la fin de la

²⁵ Par exemple celles de Douglas Hesse qui, il y a plus de vingt ans déjà, s'interrogeait sur la valeur pédagogique de ces formes non canoniques, mais aussi sur les motivations de leurs promoteurs : « Pour le dire crûment, dans un paysage surchargé d'universitaires, un moyen de gagner de l'espace d'expression est de déclarer de nouveaux territoires ouverts à la colonisation. Tout à coup, il n'y a plus seulement des textes vierges à explorer, mais un genre vierge, pas seulement des pays mais des continents. [...] Déclarer ce territoire en affirmant la littérarité de l'essai est un geste qui comporte des profits collectifs autant qu'institutionnels. » (1991, p. 324, notre traduction)

guerre de Sécession (voir Hartsock, 2001), qu'il a ensuite régné dans des magazines aussi lus qu'*Atlantic Monthly*, le *New Yorker* ou *Esquire* bien avant que l'on n'évoque le *New Journalism* ou la *Creative Nonfiction*, et qu'il n'a nullement disparu depuis, d'où le chaos actuel des désignations alternatives et des définitions entrecroisées.

Ce chaos définitionnel, qui continue à susciter aux États-Unis nombre de débats critiques et universitaires, est sans doute déconcertant, mais moins déconcertant que l'indifférence réservée par la plupart des chroniqueurs parisiens et des départements de littérature française au vague fourre-tout conceptuel que les libraires (qui, eux, ont besoin d'une étiquette) ont nommé « Essais et documents ». Par une suprême ironie, le colloque annuel de l'*International Association for Literary Journalism Studies* s'est tenu plusieurs fois en France, mais à l'initiative de départements d'études anglophones, sans qu'un auteur français n'y soit abordé.

En somme, l'antique mission de gardiens de l'ineffable, assignée par Sainte-Beuve, paraît toujours dominer les études de lettres françaises :

deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté (1839, p. 691).

On pourrait évidemment multiplier les exemples de transgression par rapport à cette feuille de route, dont le plus évident est la prise en compte, de moins en moins timide, de la « paralittérature » (*sic*) fictionnelle dans les études littéraires. Il n'en resterait pas moins que l'écriture du réel demeure, pour

l'essentiel, hors de la zone d'attention francophone — et surtout française —, si ce n'est, à la rigueur, sous des formes égocentrées, légitimées par la notoriété culturelle de certains de leurs auteurs (telles que les écrits de voyage, mémoires, journaux intimes et correspondances, compléments usuels d'une œuvre romanesque reconnue). Il suffit, en revanche, d'essayer quelques mots clefs comme « *creative nonfiction* » dans un catalogue de librairie en ligne pour se faire, par comparaison, une idée assez juste de l'insouciance francophone qui frappe toujours le champ de l'écriture d'enquête ou d'observation. Un domaine qui, dans une langue, déchaîne une offre éditoriale de plusieurs centaines d'ouvrages (manuels, anthologies, traités, etc.) continue à ne rencontrer, dans une autre, qu'un quasi-silence. Si « littérature » est synonyme de « fiction », cette lacune éditoriale n'est qu'anecdotique. Si ce n'est pas le cas, elle est le signe, ou plutôt l'un des signes²⁶, d'un dénuement assez embarrassant. D'où l'importance du renouveau qui s'est presque simultanément amorcé en Belgique (à partir des études sur le journalisme²⁷) et en France (à partir des études littéraires). Mais d'où l'importance, aussi, des difficultés qu'il reste à surmonter.

Littérature, où es-tu ?

Le problème essentiel réside dans la construction des objets, à la croisée de perspectives disciplinaires différentes, mais aussi à celle de cultures professionnelles hétérogènes. Les défis de désignation (*nonfiction créative, journalisme littéraire*, etc.) qui,

²⁶ Le nombre de cours d'analyse ou de création littéraire consacré à ce « genre » (?) en est un autre.

²⁷ Voir Lits (2008), Lallemand (2011), Meuret (2012), Vanoost (2013), etc.

en français comme en anglais, guettent tout travail en la matière en sont le témoin, voire le centre. Or, ils sont exactement de même nature que la perplexité que requiert un titre comme *Cocteau journaliste*. L'exemple presque idéal que fournit le poète incite ainsi à généraliser les réflexions qu'il a alimentées plus haut et à différencier formellement les objets, concentriques, de la nonfiction et du journalisme. Dans cette perspective, le journalisme, quelque épithète qu'on lui accole, décrit une pratique définie par son projet (il n'y a pas de journaliste involontaire) et situé par rapport à une culture professionnelle (y compris en se confrontant à celle-ci). La nonfiction, pour sa part, renvoie à un domaine beaucoup plus large et plus graduel, défini seulement par son rapport à la factualité. La première catégorie est culturelle ; la seconde est épistémologique. La première tend à séparer reporters et littérateurs ; la seconde les réunit au sein d'un continuum textuel : aborder de façon distincte la « journalistitude »²⁸ d'un auteur (disons... Cocteau) et la « factualité » de ses récits ne conduit donc pas aux mêmes observations.

Reste, évidemment, le troisième terme de l'équation décrivant les écritures du réel, la décourageante énigme de la « littérarité ». Si celle-ci ne faisait guère de doute dans le cas du poète, elle paraît beaucoup plus discutable dans le cas de la plupart des textes journalistiques ordinaires, c'est à dire éphémères (« La littérature est le contraire du journalisme », assénait ainsi Gide, 1993, p. 18). Toutefois, comme le souligne Alain Vaillant, « il faut inverser la perspective et se demander, de manière bien plus radicale, comment un texte médiatique —

²⁸ Une fois encore, le lexique disponible montre ses limites, contraignant à ce désastreux barbarisme.

donc voué par nature à la plus large diffusion publique — pourrait ne pas être littéraire » (p. 22-23). La question est d'autant plus intéressante que ses enjeux dépassent largement son objet originel. En se confrontant aux textes médiatiques, le champ littéraire peut éclairer non seulement ceux-ci mais aussi sa propre essence. Mais le risque demeure, suivant en cela un tropisme familier, de ne prélever dans le journalisme que les morceaux nobles — les textes de « vrais » auteurs (Colette, Cendrars, etc.) — et, plus généralement, les « beaux textes » (chroniques, grands reportages, tribunes, etc.). Alain Vaillant lui-même, après avoir retranché les plus bas morceaux — les textes purement pratiques tels que la météo — ne concède au reste qu'une « littérarité précaire et conditionnelle » (p. 26) :

La plupart de ces nouvelles, prises dans le flux continu de l'actualité où les événements du jour recouvrent et effacent ceux de la veille, n'ont de validité que pour le jour même de leur publication, ne concernent que les lecteurs de ce jour précis. [...] l'article d'information n'est destiné qu'à une lecture immédiate et ponctuelle, alors que le texte littéraire, par sa nature communicationnelle, est censé avoir la capacité de durer. (*ibid.*)

Pour autant, ces textes posent aux belles-lettres la question même (symétriquement inversée) que le tour du monde de Cocteau posait au reportage : en quoi suis-je différent ? D'où l'on inférera, en première analyse, que la « journalistitude » (*re-sic*) et la « littérarité » sont le même genre de chose : une considération sociale, fondée sur les valeurs propres à un champ. Ce n'est pas bien nouveau, mais il n'est pas inutile de poursuivre le parallèle. La question du journalisme avait amené à distinguer cette catégorisation sociale d'une caractérisation plus englobante fondée sur la factualité des textes eux-mêmes. Or, le champ littéraire connaît lui aussi un mode de

caractérisation élargi, graduel et fondé sur les textes : leur poétique, évidemment (au sens moderne du terme : l'agencement spécifique du langage et non l'élévation du style). De même que le centrage sur la fiction avait maintenu dans l'ombre la dimension essentielle que constitue la référentialité de toute œuvre, de même peut-on noter que l'invocation de l'actualité — avec tout ce qu'elle implique de périssable — a généralement²⁹ dispensé de se pencher sur la poétique des textes journalistiques ordinaires.

Si, comme on l'a suggéré plus haut, l'apport le plus fécond de l'approche littéraire aux abondants travaux préexistants sur l'histoire et la sociologie du journalisme est bien d'amener à lire les articles de presse *en tant que textes* — c'est-à-dire « de prendre la presse comme un objet littéraire à part entière, relevant des méthodes de poétique, de rhétorique, voire de linguistique traditionnellement mises en œuvre pour l'étude des autres formes génériques » (Thérenty, 2003, p. 630) —, encore faut-il les lire tous. Un examen attentif permettrait par exemple de réaliser que ces écrits cachent, derrière le dénuement stylistique revendiqué par la plupart des professionnels³⁰, des performances narratives proprement extraordinaires. On sait que le procédé type de construction du récit journalistique repose sur la structuration dite « en pyramide inversée » (voir Labasse, 2012). Développée au XIX^e siècle aux États-Unis et toujours largement employée, cette forme suppose que les premières lignes condensent l'essence de l'information (*qui a fait quoi, quand, où, pourquoi, comment*) puis que les éléments se succèdent du plus important au moins

²⁹ Les faits divers criminels, par la fascination qu'ils exercent, ont cependant suscité l'intérêt de divers auteurs (R. Barthes, D. Kalifa, etc.)

³⁰ « Le journalisme n'est pas de la littérature » (Voirol, 1992 p. 15).

important. Pour les étudiants en journalisme et les plus traditionnels de leurs professeurs, il s'agit de la façon « normale » de décrire et raconter :

L'écriture journalistique ne peut connaître qu'un seul plan [...]. Le premier paragraphe de tout article doit dire le cœur de l'affaire. La suite les développe par ordre d'importance décroissante. Sans doute, les modalités de cette écriture-là sont très variées [...]. Mais la construction est invariable. (Mouriquand, 1997, p. 48)

Il suffit pourtant de soumettre des étudiants en lettres au même exercice pour vérifier, à l'aune de leur désarroi, combien cette construction « normale » est inouïe : ni l'Oulipo ni le Nouveau Roman n'ont imaginé un tel dispositif. Et il ne s'agit pas là d'une exploration expérimentale ou d'un cauchemar d'écrivain, mais de la forme ordinaire des nouvelles, telles qu'elles sont chaque jour publiées dans les journaux et sur Internet. Ainsi peut-on envisager le récit journalistique comme une littérature à contraintes multiples, non seulement formelles (comme la structuration ou encore l'astreinte aux mots courts et aux phrases brèves) mais aussi et surtout référentielles (factualité, impartialité, recoupement, etc.). Pour autant, comme l'admet Mouriquand, ses modalités sont « très variées » : même pour ceux qui s'en tiennent au moule de la pyramide inversée, le choix premier de l'agent (qui ?) de l'action (quoi ?) et des autres éléments circonstanciels permet, pour une même information, de multiples combinaisons et le classement de la suite par ordre d'importance confronte à une variété de possibilités plus vertigineuse encore. Il paraît difficile, dès lors, de leur dénier un intérêt narratif réel sans le dénier du même coup à une bonne partie de la littérature du XX^e siècle. Mais la mosaïque des articles effectivement issus de ces normes n'a guère été étudiée,

pas plus que ne l'ont été ceux qui s'en écartent et bien d'autres aspects et formes par lesquels le journalisme inscrit dans le texte la « réalité » du monde.

Les articles de presse attendent toujours qu'on les lise vraiment, tant pour eux-mêmes que pour les éclairages qu'ils peuvent apporter par contraste aux récits littéraires : se concentrer sur les « grands auteurs » et les « textes nobles » du journalisme — se contenter, en un mot, d'élargir un peu les frontières de l'histoire littéraire — serait renoncer aux profits épistémologiques majeurs que recèlent encore les questions symétriques du journalisme comme objet littéraire et de la littérature comme approche du journalisme.

Conclusion

Cocteau n'est pas journaliste. C'est la remarque que suscite, avant même de l'ouvrir, le recueil (par ailleurs remarquable) publié récemment sur ce thème. Et pourtant, le rapprochement inattendu qu'opère son titre est particulièrement stimulant, le réfuter ou le soutenir étant également délicat.

À l'instar de la fiole de colorant versée par des hydrographes dans un réseau fluvial, la dilution des textes de presse du poète dans la vaste mouvance du récit journalistique peut permettre d'observer des sinuosités, des perméabilités et des diffluences plus ou moins visibles en temps ordinaire. C'était, en tout cas, l'approche adoptée par cet article.

Suivre ce repère dans quelques-uns de ces méandres a ainsi conduit à avancer plusieurs remarques et propositions sur les rapports entre le journalisme et la littérature en tant que

constructions sociales, que pratiques textuelles et qu'objets de recherche. Son propos, on l'a dit, n'était pas de démontrer formellement une thèse principale, mais plutôt de contribuer à illustrer les riches perspectives qu'ouvre la rencontre des travaux sur ces deux champs. En s'interrogeant mutuellement, ils tendent en effet à exposer non seulement leurs propriétés formelles mais, plus généralement, leur façon d'être et même leur raison d'être.

Bibliographie

- ALBERT, P. (1972), « La presse française de 1871 à 1940 », dans C. Bellanger et *al.* (dir.), *Histoire générale de la presse française*, t. III, Paris, Presses universitaires de France, p. 447-622.
- ARON, P. (2012), « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *Contextes*, n° 11, s. p.
- BARTHES, R. (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BAYARD, P. (2011), *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bly, N. (2009), *Around the World in Seventy-Two Days*, Rockville, Wildside Press.
- BODARD, L. et J.-C. ZYLBERSTEIN. (1970), « Bodard à la question », *Le nouvel Observateur*, n° 274, 9 février, p. 38.
- BOUCHARENC, M. (2006), « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, s. p.

- . (2004), *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BRUNETIERE, F. (1883), *Le Roman naturaliste*, Paris, C. Lévy.
- CAMUS, A. (1962), *Carnets 1 ; mai 1935 - février 1942*, Paris, Gallimard.
- CAVIGLIOLI, D. (2011), « Qui veut mentir dans un best-seller et gagner des millions ? », *Le nouvel observateur*, 21 avril.
- CHAPLIN, Charlie. (2012), *My autobiography*, New York, Melville House.
- COCTEAU, J. (1960), *Poésie critique II*, Paris, Gallimard.
- . (2009), *Tour du monde en 80 jours*, Paris, Gallimard.
- DE BROUCKER, J. (1995), *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, Paris, Éditions du CFPJ.
- DE CHATEAUBRIAND, F.-R. (1812), *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, et revenant par l'Égypte, la Barbarie, et l'Espagne*, [seconde édition], Paris, Le Normant.
- DE VILLEMESANT, H. (1873), « Les informations du Figaro », *Le Figaro*, n° 81, 22 mars, p. 2.
- FILON, A. (1889), « Courrier littéraire », *Revue politique et littéraire (Revue bleue)*, n° 12, p. 378-381.
- GENETTE, G. (2004), *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GIDE, A. (1993), *Conseils au jeune écrivain ; De l'influence en littérature*, Paris, Proverbe.
- GINISTY, Paul. (1920 et 1922), *Anthologie du journalisme. Du XVII^e siècle à nos jours*, 2 vol., Paris, Delagrave.

- HARRISON, S. L. (1994), « Hemingway as negligent reporter: New Masses and the 1935 Florida hurricane », *American Journalism*, vol. 11, n° 1, p. 11-19.
- HARTSOCK, J. C. (2001), *A History of American Literary Journalism. The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- HESSE, D. (1991), « The Recent Rise of Literary Nonfiction: A Cautionary Essay », *Journal of Advanced Composition*, vol. 11, n° 2, p. 323-333.
- HERON, P.-M. et M.-É. THERENTY (dir.). (2014), *Cocteau journaliste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- JEANNELLE, J.-L. (2004). « L'acheminement vers le réel. Pour une études des genres factuels : le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, p. 279-280.
- KALIFA, D. et A. VAILLANT. (2004), Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle, *Le Temps des médias*, n° 2, p. 197-214.
- et al. (dir). (2012), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau Monde.
- KOVACH, B. et T. ROSENSTIEL. (2001), *The Elements of Journalism*, New York, Three Rivers Press.
- L'INTRANSIGEANT (1911), « La guerre. Nouveaux combats en Tripolitaine », *L'Intransigeant*, n° 11485, 25 décembre, p. 2.
- . (1934), « Demain : À la découverte de la capitale mystérieuse de la reine de Saba », *L'Intransigeant*, n° 19906, 2 mai, p. 1.

- . (1936), « Espagne ensanglantée », *L'Intransigeant*, n° 20734, 11 août, p. 1.
- LABASSE, B. (à paraître), « Du journalisme comme une mésoépistémologie », *Communication*, vol. 33, n° 1.
- . (2012), « Structures narratives et congruence cognitive : cas du summary lead et de la pyramide inversée », *Rédactologie / Canadian Journal for Studies in Discourse and Writing*, vol. 24, n° 1, p. 65-83.
- LALLEMAND, A. (2011), *Journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck.
- LAROUSSE, P. (1875), « Reporters », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 13, p. 993.
- Le MATIN (1884), « Au lecteur », *Le Matin*, n° 1, 26 février, p. 1.
- Le PETIT JOURNAL. (1863), « Paris », *Le Petit Journal*, numéro spécimen, p. 1.
- Le ROUX, H. (1887), « La vie à Paris », *Le Temps*, n° 9540, 18 juin, p. 2.
- LEROUX, G. (1901a), « Gaston Stiegler », *Le Matin*, n° 6303, 25 mai, p. 1.
- . (1901b), « L'arrivée à Paris », *Le Matin*, n° 6368, 2 août, p. 1-2.
- LEROY, C. (2001), « Emmène-moi autour du monde!... ou Comment Phileas Fogg est devenu reporter », dans M. Boucharenc et J. Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, p. 139-149.
- LITS, M. (2008), *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck.

- MARTIN, M. (2007), « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », *Le temps des médias*, n° 7, p. 118-129.
- MEURET, I. (2012), « Le journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *Contextes*, n° 11, s. p.
- MOISY, C. (2004), « Albert Londres, le mauvais maître », *Médias*, n° 2, septembre.
- MOURIQUAND, J. (1997), *L'Écriture journalistique*, Paris, Presses universitaires de France.
- SAINTE-BEUVE, C.-A. (1839), « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, n° 19, p. 675-691.
- STIEGLER, G. (1901a)., « Le tour du monde... en combien de temps ? », *Le Matin*, n° 6286, 12 mai, p. 1.
- . (1901b), « Le tour du monde en X... jours ; Les premières étapes », *Le Matin*, n° 6307, 2 juin, p. 1.
- . (1901c), « *Le tour du monde en 63 jours* », Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.
- THERENTY, M.-È. (2003), « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 103, p. 625-635
- . (2006), « Les “vagabonds du télégraphe” : représentations et poétiques du grand reportage avant 1914 », *Sociétés & Représentations*, n° 21, p. 101-115.
- . (2007), *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil.
- THOMPSON, H. S. (1977), *Las Vegas parano : une équipée sauvage*

- au cœur du rêve américain*, trad. Philippe Mikriammos, Paris, H. Veyrier.
- TOUZOT, J. (1999). « Portrait d'un "animal très bizarre" : l'écrivain-journaliste », *Littératures contemporaines*, n° 6, p. 9-14.
- UNDERWOOD, D. (2013), *The Undeclared War between Journalism and Fiction. Journalists as Genre Benders in Literary History*, New York, Palgrave Macmillan.
- VAILLANT, A. (2001), « Préface », dans M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), *1836, l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 6-14.
- . (2011), « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires*, n° 6, p. 21-33.
- VANOOST, M. (2013), « Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique », *Les Cahiers du journalisme*, n° 25, p. 140-161.
- VENAYRE, S. (2007), « Le voyage, le journal et les journalistes au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 8, p. 46-56.
- VOIROL, M. (1992), *Guide de la rédaction*, Paris, Éditions du CFPJ.
- WOLFE, T. (1972), « The birth of 'the new journalism'; eyewitness report by Tom Wolfe », *New York Magazine*, vol. 4, n° 7, 14 février, p. 1 et 30-45.
- ZELIZER, B. (2004), *Taking journalism seriously: News and the academy*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- ZOLA, É. (1880). *Le Roman expérimental*, Paris, G. Charpentier.
- . (1884). « Une page d'amour », *Le Figaro, Supplément littéraire*, n° 47, 22 novembre, p. 187.

Résumé

Un nombre croissant de travaux franchissent le fossé qui s'est creusé au XIX^e siècle entre le journalisme et la littérature. Mais s'ils offrent de nouvelles visions des champs qui s'étendent de l'un et l'autre côté de cette délimitation passablement floue, ils soulèvent aussi des difficultés, qu'un ouvrage récent consacré à « Cocteau journaliste » rappelle opportunément. Saisissant cette occasion, le présent article se propose, à partir du cas d'école que constitue le « journalisme » de Cocteau, d'examiner plus généralement certaines des questions définitionnelles et des perspectives stimulantes que recèle encore l'approche littéraire des textes journalistiques.

Abstract

A growing number of studies cross the nineteenth century ditch between journalism and literature. But, while they offer new views of the fields that extend from either side of that blurred boundary, they also raise difficulties, as a recent book on "Cocteau journalist" calls to mind. Taking this opportunity, this article intends, from the perfectly ambiguous case of the "journalism" of Cocteau, to examine more generally some of the definitional issues and challenging perspectives involved in the literary approach of journalistic texts.

Jacqueline Chammas,
*L'Inceste romanesque au siècle des Lumières :
de la Régence à la Révolution (1715-1789),*
Paris, Honoré Champion, 2011, 433 p.

Catherine Dubeau
University of Waterloo

Si le thème de l'inceste traverse la littérature occidentale (voir d'Astorg, 1990), il occupe une place singulière dans la littérature française du XVIII^e siècle, comme si, en dépit de l'appel général aux Lumières, une ombre — ici sulfureuse — nécessitait d'être conservée, entretenue et polie au creux des fictions. Une ombre qui, contre toute attente et par-delà son évidente fonction érotique, se révèle le prolongement inattendu mais ô combien fertile des débats sociaux, philosophiques,

religieux et politiques en vigueur. Jacqueline Chammas en fait la démonstration dans un essai issu de sa thèse de doctorat : *L'Inceste romanesque au siècle des Lumières : de la Régence à la Révolution (1715-1789)*. D'une très grande clarté, cette étude propose l'analyse d'une cinquantaine de romans et contes « à la lumière des lois et en regard du fait social » (p. 9) que constitue l'inceste. Il s'agit donc pour l'auteure de délaisser le genre théâtral (ayant jusqu'ici retenu l'attention d'une majorité de critiques) et de renouveler dans un cadre exclusivement narratif la lecture d'un objet tabou, traditionnellement abordé sous l'angle du libertinage ou, plus récemment, de la psychanalyse, de l'histoire et de l'érotisme, entre autres approches. Jacqueline Chammas lit plutôt ces représentations à l'aune de l'histoire des idées. En effet, souligne l'auteure,

[...] l'acte incestueux en soi n'est pas le but ultime du discours. C'est un agent d'érotisation du roman certes, mais il n'est pas que cela. Il est aussi une révolte contre l'emprise idéologique régnante, une dénonciation de la désorganisation de la famille, une critique des mœurs. De plus, il est un moyen d'accession à une intimité qui cherche à naître dans un cadre où la raison — personnifiée par l'autorité — et la nature — représentée par l'amour incestueux — se trouvent dans une tension continue. (p. 11)

Le propos est organisé en quatre parties, respectivement consacrées à la définition de l'inceste dans le contexte légal, religieux et social du XVIII^e siècle français (partie I), puis à l'analyse textuelle de représentations romanesques de l'inceste selon trois catégories distinctes : l'inceste « consanguin exotico-utopique » (partie II), l'inceste « consanguin dans un cadre contemporain » (partie III) et, enfin, l'inceste dit « spirituel » (partie IV).

La première partie, relativement brève, fournit toutes les définitions (discours de juristes, dictionnaires, encyclopédie) et données historiques indispensables pour bien saisir la nature capitale du crime d'inceste dans la réalité française des Lumières (comme aux siècles précédents), les châtiments qui lui sont associés (la peine de mort au premier chef), mais aussi l'assouplissement de ces peines au fil du siècle (l'application de la loi « varie [...] selon la couche sociale des coupables », p. 20). Elle évoque également l'expérience bien réelle qu'a constituée l'inceste pour nombre de contemporains, parmi lesquels Louis XV et les sœurs Nesles, le duc de Choiseul et sa sœur la chanoinesse de Remiremont, Claudine de Tencin et son frère, sans oublier Voltaire et sa nièce.

Conseiller au Grand-Conseil, représentatif de la juridiction en vigueur, Muyart de Vouglans définit l'inceste dans *Les Loix criminelles de France dans leur ordre naturel dédiées au Roi* (1780) comme « [t]oute conjonction illicite qui se fait avec des personnes que les loix Canoniques & Civiles ne permettent pas d'épouser, à cause de la parenté ou affinité, soit naturelle, soit spirituelle, qui se trouve entr'eux » (p. 226 ; cité p. 18). L'affinité « naturelle », résume Vouglans, désigne une parenté « qui se forme par les liens du sang, ou bien qui se contracte par le Sacrement du Mariage, entre le mari et les parens de sa femme, & réciproquement entre la femme et les parens de son mari » (*ibid.*). L'affinité « spirituelle » concerne quant à elle non seulement les rapports impliquant un membre du clergé, mais aussi les individus liés par le sacrement du baptême (cas cependant très rare en littérature, remarque l'auteure) : le parrain ou la marraine d'un côté, le baptisé ou encore les parents du baptisé de l'autre. Les parties II et III concernent plus particulièrement des incestes fondés sur une affinité du

premier type, dite « naturelle », et tout d'abord dans un cadre exotique et / ou utopique.

Cette première catégorie d'inceste romanesque est peut-être celle qui montre avec le plus d'évidence la fonction philosophique du tabou en question, puisque l'utopie et, plus généralement, la distance temporelle et / ou géographique sont fréquemment convoquées en littérature dès lors qu'il s'agit de porter un regard critique sur les institutions et idéologies en place, puis de leur substituer de nouveaux modèles. Les *Lettres persanes* nous viennent tout naturellement en tête et l'histoire d'Aphéridon et Astarté (Lettre LXVII, d'Ibben à Usbek) ouvre la série de cas littéraires analysés. À ce titre, le roman exotico-utopique constitue un excellent « laboratoire d'expérimentation de la philosophie du siècle » (p. 12) et l'inceste y est très présent. L'idée de nature, dont on connaît la fortune dans les écrits de l'époque, est cruciale : « [...] on entend sa "voix", elle est mère-nature ; on l'assimile à la morale et on la met en compétition avec la religion et avec la loi ; elle s'empare des personnages à leur insu. » (p. 29) Pour autant, les fictions convoquées n'adoptent pas toutes la même perspective sur les rapports idéaux entre religion, État et vie privée. Si une majorité de textes font de l'inceste une pratique naturelle (par le fait même légitime) et le moteur d'une réflexion sur la sévérité excessive des institutions politiques et religieuses, d'autres renversent son statut, jusqu'à en faire, comme dans la société galligène créée par Tiphaigne de la Roche (*Histoire des Galligènes ou Mémoires de Duncan*, 1765), l'unique forme d'union permise sur l'île et, en définitive, une autre image du despotisme. Des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu à *Icosaméron* (1788) de Casanova, en passant par les *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Madame de Graffigny, le *Supplément*

au voyage de Bougainville (1772) de Diderot et *L'Homme sauvage* (1767, 1784) de Mercier, pour ne citer que les titres les plus célèbres de cette première partie, on assiste à une revendication de plus en plus affirmée du droit à la vie privée, à une révision en profondeur des rapports entre lois civiles et religion :

La littérature de l'inceste exotico-utopique a fini, dans l'ordre qui est le sien, par anéantir la conception de la vérité universelle établie en France depuis l'avènement du catholicisme et par lézarder les fondements juridiques de la société. Chaque décennie a mené un peu plus loin les idées de celle qui l'a précédée dans la définition et dans l'expression du crime et de la vertu, de la culpabilité et de l'innocence. (p. 181)

Là où le roman exotico-utopique misait sur la distance géographique ou la création pure et simple d'un autre monde pour permettre l'éclosion d'une société toute nouvelle, à l'abri des lois juridiques et canoniques en vigueur en France, l'inceste consanguin dans un cadre contemporain mise plutôt sur le silence, sur une césure encore plus nette entre vie publique et vie privée, puisque l'inceste ne saurait être ici une pratique socialement acceptée. Par la force des choses, les incestes y évoluent en vases clos et les romans analysés dans cette troisième partie jouent davantage, selon nous, la carte jouissive mais néanmoins risquée, voire perverse, d'une réalité soumise à l'ordre du fantasme. Un fantasme d'ailleurs partagé, en amont de la création littéraire, par certains auteurs convoqués (Restif de la Bretonne et Mirabeau, par exemple). Très souvent, la voix du sang se confond avec la voix du désir et règle la loi des affinités sexuelles — le *Cleveland* (1739) de Prévost est à ce titre très éloquent —, que les personnages se sachent ou non, d'emblée, de la même famille. Par ailleurs, Jacqueline Chammas note une évolution marquée, tout au long du siècle, des fictions

incestueuses relevant de cette catégorie : indissociables d'un horizon religieux où le « salut de l'âme » constitue l'enjeu « majeur », signes d'une terrible « désorganisation de la famille » dans la première moitié du XVIII^e siècle, elles tendent par la suite à « se modifier pour remplacer leurs retombées tragiques par des conséquences, sinon heureuses, du moins neutres » (p. 185) : « À l'avènement de la Révolution, la relation incestueuse n'est plus vue comme un péché, mais comme une "donnée juridique et un enjeu social" » (p. 186). Si ces fictions se distinguent des versions exotico-utopiques, elles n'en partagent pas moins la même quête de « liberté » et d'« intimité », le même désir de voir s'émanciper les lois civiles de celles de la religion (*ibid.*). Mais là où l'utopie se permet de représenter des sociétés souvent comblées par la pratique toute naturelle et légale de l'intimité incestueuse, les fictions contemporaines passeront par des mises en scène des plus tragiques et accompagneront les unions interdites d'épopées expiatoires — on le voit en particulier dans *Le Masque de fer* (1747) de Mouhy ou encore dans *Le Paysan perversi ou les dangers de la ville* (1776) et *La Paysanne perversie ou les dangers de la ville* (1784) de Restif de la Bretonne, ou même chez le Sade des *Crimes de l'amour* (1787-1788) —, avant d'oser, comme chez Mirabeau ou Andréa de Nerciat, réserver au plaisir — aussi scandaleux soit-il — un espace privé, non dénué de rire, de bonheur, et à l'abri des regards extérieurs.

Ces motifs de la retraite et du secret, qui concourent à la préservation d'un espace où peuvent s'épanouir les pratiques criminelles et licencieuses, apparaissent consubstantiels aux fictions mettant en scène les incestes spirituels. Ici, la parenté « morale » prend le pas sur la parenté réelle, et les romanciers s'ingénient à peindre clercs et religieuses à l'aune de leur lubricité débordante :

Réguliers et séculiers, de l'évêque au petit moine et de la nonne à la prieure, transgressent les lois tout en exprimant leurs aspirations à une réforme fondamentale de leur condition ecclésiastique et revendiquent, pour leur vie privée, d'autres lois basées sur une morale naturelle qui devrait leur accorder un droit inaliénable au bonheur individuel. (p. 356)

Les Nones galantes (1740) et *Thérèse philosophe* (1748) de Boyer d'Argens, *Le Portier des Chartreux* (1741) de Gervaise de Latouche, *Margot la ravaudeuse* (1748) de Fougeret de Monbron ou encore *Hic et Hec* (1780-1786?) de Mirabeau, pour ne citer que quelques titres analysés dans le cadre de cette quatrième et dernière partie — qui surprend par sa brièveté —, tous ces textes rivalisent d'ardeur dans la peinture de religieux et religieuses passés maîtres dans l'art de la duplicité. Le crime ne se situe plus dans l'inceste lui-même, mais dans le scandale que causerait son dévoilement public. Aussi faut-il lire ces fictions comme les symptômes d'un désir et d'une volupté qui, muselés par les traditions et par les lois, recherchent toutes les voies de contournement possibles, multiplient les lieux de leur expression et explosent, enfin, en des scènes qui, au nom de la nature, célèbrent le corps en jouissance. Afin de ne pas compromettre l'agrément des lecteurs et d'attiser leur intérêt, les auteurs prennent soin de conserver à l'inceste spirituel une aura criminelle en faisant intervenir, par exemple, un « vocabulaire incestueux familial » ou en intégrant « de vrais partenaires consanguins, et cela avec plusieurs variantes » (p. 372). Enfin, cette partie fait, plus que les précédentes, songer aux rapports entre réalité et fiction, et cela, dès les préfaces ou incipits, qui n'ont de cesse de revendiquer l'origine supposée réelle des cas exposés dans les textes. Sans prétendre à une parfaite adéquation de ces univers fictionnels avec la réalité quotidienne du clergé, il n'en reste pas moins, comme le

souligne l'auteure, que les pratiques véhiculées dans ces romans mettent au jour les conséquences d'un problème bien réel — celui du célibat forcé — et contestent directement la loi :

Tout au long du siècle, l'inceste spirituel fictif a mis en valeur les plaisirs interdits, mais pour cela il a démasqué, sur une grande échelle, les détours, la fausseté et les artifices du monde ecclésiastique réel. En signalant les contradictions inhérentes à la loi, la littérature de l'inceste lève nombre de voiles. Elle "ouvre une crise qui met directement en cause les règles juridiques les plus fondamentales" et rappelle, par la même occasion, que "les lois ont une origine historique, et non nécessairement transcendante". (p. 395)

En somme, l'étude proposée par Jacqueline Chammas se révèle exemplaire dans son souci de bien distinguer les catégories d'inceste romanesque, tout en les faisant dialoguer entre elles, et cela, à partir d'un corpus des plus diversifiés, juxtaposant auteurs consacrés et *minores*. L'ensemble conserve toutefois un format et un discours qui rappellent la thèse plus que l'essai : s'il convainc aisément le lecteur, il ne l'emporte pas toujours et, à dire vrai, le choix d'une structure enchaînant systématiquement résumés et analyses favorise certes la clarté et la consultation ponctuelle, mais peut rendre la lecture intégrale fastidieuse et dilue parfois les conclusions essentielles de l'analyse, heureusement restituées au terme de chaque partie. On s'étonne par ailleurs que soient escamotés le XIX^e siècle et la majeure partie du XX^e siècle dans une conclusion qui réserve une place à la postérité de l'inceste romanesque. En effet, affirmer que « quelques romans épars de l'inceste ont pu paraître après la Révolution » (p. 406), que « la représentation de l'inceste n'a jamais cessé d'être écrite », et ne porter son attention, en fin de compte, que sur la « poussée spectaculaire du roman de l'inceste » (p. 407) à partir des

années 1990, c'est passer trop rapidement sous silence l'importance immense du motif — en particulier sous sa forme adelphique — dans la littérature romantique, réaliste, symboliste, décadente (Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Zola, Élémer Bourges, Paul Adam), ou encore au siècle suivant (Musil, Cocteau, Duras), comme en témoignent d'ailleurs les travaux de Bertrand d'Astorg, cité plus haut. Loin de nous l'idée de nier l'affirmation selon laquelle, au-delà de la Révolution française, « la représentation de l'inceste telle qu'on l'a vue sous l'Ancien Régime n'avait plus sa raison d'être » (p. 406), mais l'on aurait selon nous encore mieux fait sentir la spécificité de cet inceste en prenant soin de définir un peu plus en détails les enjeux et formes de ses représentations romanesques ultérieures. Malgré ces quelques réserves (tout à fait mineures en comparaison de l'apport du livre), il nous faut saluer la nouveauté et l'originalité des interprétations proposées dans cet ouvrage. C'est là le signe d'une grande réussite, puisqu'il s'agissait de se dégager de la séduction érotique pour voir ce qui se cache en-deçà. Le nombre de romans et de contes abordés, la restitution détaillée des enjeux juridiques, sociaux, religieux et politiques associés au sujet, de même que la grande clarté des analyses proposées en font un ouvrage désormais incontournable pour quiconque s'intéresse, d'un point de vue de l'histoire des idées, à l'inceste et à ses représentations littéraires à l'époque des Lumières.

Bibliographie

ASTORG, Bertrand d'. (1990), *Variations sur l'interdit majeur : littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ».

MUYART DE VOUGLANS, Pierre-François. (1780), *Les Loix criminelles de France dans leur ordre naturel dédiées au Roi*, Paris, Merigot le jeune, libraire ; Crapart, libraire ; Benoît Morin, imprimeur.

Domenica De Falco, *La Femme
et les personnages féminins chez les Goncourt*,
Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités »,
n° 138, 2012, 328 p.

Sébastien Roldan
CERIEL - Université de Strasbourg

Depuis un quart de siècle, la critique littéraire, sous l'impulsion du mouvement féministe, a accordé beaucoup d'attention à la représentation de la femme et du féminin au sein des littératures de tous horizons. Le grand XIX^e siècle en France constitue l'un des points focaux de cette enquête, et ce, pour deux raisons principales : d'une part, c'est à ce moment-là que sont posées les assises d'une société qui est encore la nôtre; d'autre part, l'égalité des hommes et le décloisonnement des classes sociales si chèrement acquis alors s'accompagnent de

l'accroissement de l'inégalité et du cloisonnement des sexes. C'est durant la seconde moitié du siècle que cette tendance « compensatrice » atteint son point culminant quand, en littérature, l'archétype de l'ange, idéal inatteignable de pureté céleste, cède le pas à celui de la femme fatale, rivale duplice à la chair inextinguible. Aussi de nombreux ouvrages et études ponctuelles récents ont-ils été consacrés à examiner l'image des protagonistes féminins telle qu'on la rencontre chez Baudelaire et les poètes symbolistes ou chez des romanciers comme Zola, Villiers de l'Isle-Adam ou Rachilde.

Mais qu'arrive-t-il lorsque l'enquête est poussée jusqu'à entrer dans l'œuvre d'écrivains comme Edmond et Jules de Goncourt, dont l'hostilité envers la femme dépasse notoirement celle de la plupart de leurs contemporains? Grande est la tentation de discréditer d'emblée les écrits des deux frères sur la base d'un florilège de citations plus truculentes les unes que les autres, lorsqu'il s'agit d'étudier les figures féminines chez les auteurs du *Journal*, ce monument de la misogynie fin-de-siècle. Voilà le premier écueil qu'évite Domenica De Falco dans le bel essai qu'elle a fait paraître aux éditions Champion, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*. Si elle met en lumière la part conjoncturelle qu'il y a dans le mépris affecté par les deux frères envers les femmes (un mépris lisible dans la presque totalité des écrits du temps), l'auteure signale également que, sous la plume des Goncourt, « cette misogynie est si manifestement exprimée qu'elle devient suspecte » (p. 17). C'est donc une invitation à faire la part des choses que nous propose d'abord l'auteure. Celle-ci se montre sensible au fait que le XIX^e siècle, malgré tout, est « l'époque où une position de sujet à part entière devient possible pour la femme (du moins théoriquement) » (p. 17). Or, la littérature naturaliste

en général et tout spécialement l'œuvre des Goncourt tendent à problématiser de manière éloquente cette liberté nouvellement acquise au « sexe faible » : l'insistance de ces écrivains sur la soumission constante et presque complète de la femme à l'empire de ses sensations et aux rythmes biologiques de son corps remet en cause tacitement (et parfois explicitement) l'idée du libre arbitre féminin.

On voit tout l'intérêt dégagé par un ouvrage comme celui de Domenica De Falco, qui aborde de front ces épineuses questions, essentielles à l'univers goncourtien, à la poétique naturaliste, autant qu'au discours social de l'époque. Déployant une somme impressionnante d'érudition, l'auteure offre les jalons historiques, sociaux, scientifiques, mais aussi littéraires, marquant l'évolution du statut de la femme au cours du XIX^e siècle. Elle souligne la « démystification progressive et généralisée » du féminin par « une vision moins idéale et de plus en plus charnelle et désenchantée » (p. 33). La femme, cet être fait de chair que le siècle positiviste relègue « objectivement » (mensurations et statistiques à l'appui) au statut d'intermédiaire entre l'homme et l'animal, s'impose en effet dans l'*épistémè* comme une instance prisonnière d'une physiologie par définition détraquée (qu'il revient au mari de redresser) et, de ce fait, est perçue comme un agent potentiellement néfaste à la collectivité (puisque vouée à la déperdition morale et sociale) : « Ce corps – malade, imparfait, déséquilibré – est donc donné à la femme comme son pire ennemi : non seulement il la fait souffrir, mais elle doit s'en méfier, car aucun contrôle, aucune discipline ne pourraient enrayer ses pulsions ni corriger ses excès » (p. 28), note entre autres l'auteure.

Montrant un talent particulier pour relever les contradictions et apories du discours social de l'époque, Domenica De Falco propose un essai formé de trois parties qui sont autant d'attributs définitoires de la femme selon les Goncourt : « Corps », « Parures » et « Discours ». Chacun de ces grands moments de la réflexion se subdivise en une série de chapitres (de six à dix, selon la partie) permettant de cibler ou bien un aspect spécifique de l'attribut à l'étude ou bien le traitement que reçoit cet attribut dans l'un ou l'autre des romans goncourtiens. Défilent ainsi les questions du corps marchandise et du corps spectacle, celles de la mode et de l'emmurement de la femme sous les étoffes dont elle se pare, celles du mot d'esprit féminin et de la parole empruntée de l'actrice ou de la religieuse. Au passage, l'auteure offre des analyses approfondies de chacun des nombreux romans où les Goncourt font d'un personnage féminin la figure centrale. Une bibliographie exhaustive des œuvres des deux frères (incluant les rééditions) et des travaux qui leur ont été consacrés facilite le repérage des données; elle est assortie d'un index des noms propres et d'une table des matières fort bien montée, permettant au lecteur de naviguer aisément à travers le volume.

La réflexion, ici, prend un ferme appui sur les travaux antérieurs consacrés à l'œuvre des Goncourt (R. Ricatte, J.-L. Cabanès, P.-J. Dufief, B. Vouilloux, etc.) et sur ceux qui ont exposé la figure de la femme dans l'imaginaire social du second XIX^e siècle (N. Schor, B. Dijkstra, A. Martin-Fugier, M. Dottin-Orsini, J. Borie). Elle n'en ouvre pas moins de belles pistes quant aux enjeux essentiels de la beauté et de la parure féminines. De plus, l'auteure retrace la difficile prise de parole des femmes dont le seul langage à être entendu est celui – non verbal – que véhicule le corps; elle réévalue en outre la « féminilité », ce

néologisme goncourtien, qui désigne à la fois une féminité innée encore en train de naître de l'animalité adolescente (selon la préface de *La Faustin*) et une féminité d'une grâce exquise qui distingue la Parisienne des autres jeunes femmes (dans *La Fille Élisa*).

Le lecteur de *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt* s'enthousiasmera pour certains rapprochements effectués par Domenica De Falco, qui sont inhabituels au sein de la critique goncourtienne. Pensons au parallèle entre les Goncourt et le philosophe misogyne Arthur Schopenhauer (auteur de la *Métaphysique de l'amour* et de l'*Essai sur les femmes*), un penseur qu'ils n'ont pas lu, mais dont la pensée converge puissamment avec la leur. Il faut aussi mentionner, de manière analogue, la très grande présence de Charles Baudelaire dans cet essai : le « Peintre de la vie moderne » y sert de point de comparaison favori. À la fois étonnants et réjouissants, ces recoupements inusités dans le vaste champ de la pensée du XIX^e siècle attestent l'originalité du regard posé par l'auteure et enrichissent de beaucoup la portée de ses observations. On retiendra également quelques belles remarques faites à propos des plus riches et complexes protagonistes goncourtiens, dont l'analyse permet à Domenica De Falco de montrer sa très grande perspicacité de lectrice : se trouvent ainsi débusqués la mort qui loge à même le corps de la femme dans *Germinie Lacerteux* (p. 79), le pouvoir d'épanouissement détenu par la religion dans *Sœur Philomène* et *Madame Gervaisais* (p. 58), la « défloration symbolique » vécue par l'héroïne éponyme de *Chérie* au moment d'endosser la robe blanche de première communiant, laquelle, aux yeux de la jeune fille, vaut pour la robe de mariage (p. 148). Enfin, on saluera le fait que les notes de bas de page ne se bornent point à

rapporter l'information bibliographique des citations données, mais offrent souvent des compléments d'analyse précieux et clairvoyants; il en va ainsi de la note où l'auteure décompose le nom de Jupillon syllabe par syllabe, afin d'interpréter les grâces de l'onomastique goncourtienne (p. 162).

Le mouvement général de l'ouvrage, repérable également à l'échelle réduite de chacune des trois parties, consiste à exposer d'abord avec force détails (parfois sur des dizaines de pages) le contexte épistémologique et le discours social qui façonnent les représentations du féminin de l'époque, pour ensuite examiner l'image de la femme telle que l'offrent les Goncourt dans leurs romans et dans le *Journal*, à partir d'un florilège de citations puisées çà et là parmi les écrits goncourtiens. Coupant les extraits cités de leur contexte narratif et diégétique, cette approche court le risque de réduire le texte littéraire au rang de pur document historique et de l'asservir au rôle de simple miroir de la réalité discursive du temps. Heureusement, l'auteure, dans ses analyses, montre en règle générale beaucoup d'adresse et une maîtrise exemplaire des concepts ou des enjeux discursifs abordés, de sorte qu'elle met bien en évidence les paradoxes inhérents au discours tenu par les Goncourt et, plus largement, par leur siècle à propos du corps, du vêtement et de la parole féminins. Il faut dire que sa compréhension de l'œuvre des deux frères s'affirme avec justesse et finesse : son intelligence des phénomènes textuels propres à l'écriture goncourtienne la conduit à poser nombre d'hypothèses heureuses et fécondes, par lesquelles elle parvient à déboulonner plusieurs mythes tenaces et spécieux entourant la pratique d'écriture des frères romanciers et diaristes.

Cependant, certains de ces éclairs de génie où la lucidité et le discernement de Domenica De Falco ouvrent de nouvelles perspectives auraient exigé une démonstration plus développée pour bien convaincre les lecteurs moins familiers de l'œuvre ou de l'univers des Goncourt. Mais si, par moments, l'analyse des données textuelles paraît timide, naïve ou simpliste (lorsque la réflexion s'en tient à exposer les tensions idéologiques mises en jeu par la figure de la femme et ses attributs), l'on ne s'égare jamais à la lecture de l'essai de Domenica De Falco. D'ailleurs, le texte est découpé en courts chapitres, eux-mêmes à l'occasion subdivisés en sous-sections qui orientent le propos à intervalles réguliers et permettent au lecteur de mettre à bon profit la table des matières, afin de cibler le passage précis qui l'intéresse. Sans doute cet aspect plus « scolaire » de l'ouvrage est-il un vestige encore trop apparent de la thèse que fut d'abord ce texte. Il n'en demeure pas moins que la multiplication de segments récapitulatifs ou prospectifs dessert la lecture continue du livre page à page, à quoi s'ajoutent les redondances et le côté hachuré du texte, qui rompent le rythme et la fluidité de la pensée si bien qu'on a parfois l'impression de passer du coq à l'âne en cours de démonstration.

Malgré ici et là quelques erreurs d'inattention (emploi de la locution « les Goncourt » pour parler d'un roman écrit par le seul Edmond, défaillances de la mise en page lors de certaines citations longues) ou répétitions gênantes (plusieurs notes ressassant la même information, extraits cités en deux endroits différents du livre pour prouver la même notion), la pensée de l'auteure dans cet ouvrage est limpide et progresse sans s'encombrer de détails anecdotiques ou de digressions oiseuses. Corollairement toutefois, certains concepts phares appartenant à la *doxa* de l'époque et aujourd'hui discrédités

sont trop vite expédiés; par exemple, la théorie de l'imprégnation popularisée par Michelet (mentionnée plusieurs fois par l'auteure) aurait mérité d'être expliquée pour le lecteur néophyte, ne serait-ce que brièvement, dans le cadre d'un ouvrage comme celui-ci. Comme tout livre, l'essai de Domenica De Falco a le défaut de ses qualités.

Si, dans cette monographie sur deux auteurs encore aujourd'hui trop peu lus, il arrive qu'on feuillette vingt-cinq pages sans rencontrer une seule fois la plume artiste des Goncourt, on y découvre tout de même que le discours des deux frères à propos de la femme est plus « complexe, ambigu et contradictoire » (p. 289) que le laissent croire les lectures superficielles de leur œuvre. Domenica De Falco effectivement réhabilite, autant que faire se peut, ces « célibataires acharnés » (p. 290). À ce compte, il faut applaudir l'entreprise comme une réussite par laquelle les amateurs et les curieux pourront redécouvrir ces deux auteurs (qui n'en font qu'un) pour ce qu'ils furent : de très grands écrivains, soucieux dans leur écriture avant tout d'observation, d'exactitude et d'art.

Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé.*
Une politique de la lecture,
Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, 206 p.

Cosmin Toma
Université de Montréal

Mallarmé résiste. C'est là l'apanage de son œuvre, dont le couronnement n'a pas totalement fait taire les accusations d'illisibilité. Après *La Faute à Mallarmé* de Vincent Kaufmann¹, dont le titre désigne sardoniquement le « coupable » à l'origine de la mouvance « théorique-réflexive » (la « *French Theory* », pour employer un bien piètre raccourci), Jean-François Hamel s'empare à son tour du poète pour nous donner à lire un siècle de débats politico-littéraires français, tout sauf étrangers à

¹ Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011.

l'histoire relatée par Kaufmann. Encore une fois, c'est des *lecteurs* de Mallarmé qu'il est ici question et non de Mallarmé « lui-même² », évoqué dans l'avant-propos, puis vite relégué aux marges d'un livre qui ne parle pourtant que de lui. Plutôt que de proposer une énième lecture « révolutionnaire » de l'œuvre mallarméenne, Hamel opère l'analyse spectrographique d'un XX^e siècle animé par des passions politiques et littéraires radicales, renversant jusqu'à cette imprenable « tour d'ivoire » qui aurait défini, selon bon nombre de critiques – Pierre Bourdieu en tête –, la posture mallarméenne. Mais peu importent ici les contradictions. Comme Hamel le dit bien au sujet de l'« hystérésis » sartrienne et de son perpétuel décalage vis-à-vis d'un prétendu « *Zeitgeist* », toute lecture politique d'un texte littéraire « est affaire de détournement et de montage, reconfigurant les textes et leurs traits significatifs, reformulant de vastes ensembles de signes en quête d'une signification actuelle » (p. 203).

Or, de manière fort significative, dans ce dernier chapitre intitulé « Lire pour son époque », Hamel maintient ses distances. Vis-à-vis de Mallarmé, bien entendu, comme il le fait tout au long de son ouvrage ; vis-à-vis de toutes les voix qu'il prend à témoin pour faire résonner l'écho frondeur du poète ; mais aussi vis-à-vis du « contemporain » comme tel. Ainsi, le regard mesuré et érudit de l'auteur, d'une froideur remarquable en ce qu'il semble éviter tous les écueils partisans, témoigne d'une certaine manière de « notre » rapport à l'œuvre mallarméenne, même si rien n'est moins sûr. En effet, il est peut-être malvenu de prêter des intentions autres

² Le titre est une allusion à Jean-Pierre Faye et à son article « Le camarade "Mallarmé" ».

qu'historiques et descriptives à cette écriture dont la neutralité exemplaire (Minuit oblige ?) n'est troublée que par la fièvre qui anime les citations surgies du passé. Il faut, semble nous signifier Jean-François Hamel, laisser résonner les propos de ces autres temps qui furent tout aussi décalés que le nôtre mais qui ont néanmoins l'avantage d'être « légendaires », c'est-à-dire, suivant l'étymologie, plus « lisibles ». Hors de l'anachronisme, point de politique de la lecture.

Hamel le rappelle d'entrée de jeu : Mallarmé n'est pas, à proprement parler, une figure « historique » ; c'est plutôt une figure « du souvenir », ce qui le rend d'autant plus fantomatique, c'est-à-dire fantasmatique. Au-delà d'une poignée d'affirmations à caractère politique – et l'on sait que tout en étant « [p]lus démocrate qu'un Flaubert, moins *dépolitiqué* qu'un Baudelaire, Mallarmé ne fut pourtant ni communard ni communiste » (p. 11) –, il faut prendre les projections de ses lecteurs au sérieux. On commence donc par « Mallarmé, professeur de morale », article de Michel Leiris paru en pleine occupation sous couvert d'anonymat, où l'auteur de *L'Âge d'homme* souligne « l'absolue intégrité » de celui qui se serait refusé « à toute compromission » en prenant le parti « d'enseigner l'anglais dans un lycée plutôt que de voir les produits les plus déliés de sa pensée se changer en une marchandise » (cité dans *Camarade Mallarmé*, p. 23). Leiris fait d'ailleurs le pont entre cette forme de résistance plus modeste et celle dont il importe d'être capable face aux événements alors en cours, scellant par là une homologation qui fera date et d'après laquelle l'« hermétisme » n'est pas un ésotérisme ou un simple retrait apolitique, mais ce que Mallarmé appelle l'« action restreinte », interprétée par ses héritiers comme l'attente d'un avenir plus propice aux bouleversements utopiques.

Les modèles d'une telle lecture ne font certainement pas défaut. On connaît l'exaltation heideggérienne de la parole poétique ainsi que la lecture benjaminienne de Baudelaire, que Hamel nous rappelle au passage dans une sorte d'interlude sur la pertinence de la poésie « en des temps de détresse » (selon la formule consacrée). Pour Heidegger, Hölderlin est le poète qui aura le mieux pallié l'oubli de l'être, prenant la relève des philosophes et faisant signe par là vers l'accomplissement « destinal » d'un peuple, les Allemands. Loin de ces considérations pour le moins inquiétantes, mais lié à elles par une conjoncture historique funeste, Walter Benjamin « trouve dans l'œuvre de Baudelaire la prophétie d'un monde voué à la catastrophe » (p. 35), exigeant par conséquent une rupture décisive, avant qu'il ne soit trop tard. Vingt ans plus tôt, du côté français, Gide, Valéry, Proust et Claudel, sans parler de la NRF, jouent un rôle indispensable dans la préservation des archives mallarméennes, non seulement en prolongeant certains aspects de sa poétique à travers leurs propres pratiques scripturales, mais aussi en entretenant son statut de « roi des poètes » (on serait tenté de dire, dans la langue que lui-même enseigna presque toute sa vie, qu'il fut *a poet's poet*). C'est d'ailleurs cette conception qui, encore aujourd'hui, est la plus répandue, souvent évoquée en conjonction avec la « poésie pure » pourtant théorisée par Valéry.

Avec Henri Mondor et sa *Vie de Mallarmé* (1941), les enjeux politiques de l'œuvre commencent à se manifester de plus en plus ouvertement. C'est le moment de la « nationalisation » de ce poète dont la langue fut initialement perçue comme trop étrange pour ne pas être étrangère. Ainsi, à la suite de l'ouvrage biographique de Mondor, la figure de Mallarmé « rappelle que les Français ne sont pas les Allemands et que l'idéologie fasciste leur

est étrangère » (p. 57), position que Maurice Blanchot reprendra à son compte dans sa chronique du *Journal des débats* et qui peut se formuler comme suit : Mallarmé est universel parce qu'il est français. « Faux pas » auquel Blanchot remédiera par la suite en proposant des lectures toujours plus fines et plus complexes de l'œuvre mallarméenne qui, dans la période d'après-guerre, s'opposeront presque systématiquement à Sartre et à sa notion de littérature « engagée³ ». Ceci dit, la fin des hostilités aura effectivement permis de rassembler des écrivains aux vues divergentes sous la rubrique, plus vaste que celle de « résistance », de l'anti-vichysme, donnant ainsi le coup d'envoi à de nouvelles relectures de l'œuvre.

C'est sous l'égide de la Terreur, quelque peu rejouée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, que Mallarmé s'impose comme emblème absolu de la mort et de la liberté telles qu'elles opèrent, de manière privilégiée, au sein de l'espace littéraire. Faisant allusion à la fameuse distinction, proposée par Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*, entre écrivains de la Maintenance et écrivains de la Terreur, Blanchot radicalise ce dernier pôle dans son essai *La Littérature et le droit à la mort*, tandis que le jeune Roland Barthes sollicite, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, le nom de Jacques Hébert, porte-parole des sans-culottes, pour s'inscrire « dans une lignée avant-gardiste qui noue l'historicité de la littérature à l'éruption d'une violence purificatrice » (p. 65). Reproduisant ce même geste à son insu tout en s'opposant à Blanchot et à Barthes, Sartre fustige, à travers l'apologie baudelairienne de l'art pour l'art, le

³ Cela rend absolument inexplicable la décision d'apposer l'étiquette « existentialiste » aux interprétations blanchotienne et barthésienne de Mallarmé (*Camarade Mallarmé*, p. 62).

« collaborationnisme » qui serait inhérent au camp autonomiste, dénonçant au passage « l'autodestruction du langage » (« Orphée noir », cité dans *Camarade Mallarmé*, p. 71) prétendument opérée par Mallarmé et les surréalistes. Mais ces critiques seront de courte durée face aux arguments d'un Blanchot de plus en plus politisé (à gauche), s'acheminant vers la théorisation, au début des années 1980, d'une « communauté inavouable » où mort, écriture et négation se relayent en s'inspirant encore une fois, bien que de manière plus subtile, de Mallarmé.

Avec l'avènement du structuralisme s'inaugurent le primat des systèmes et du langage et, par extension, une forme paradoxale d'engagement où l'immanence textuelle occupe une place fondamentale. Dès la fin des années 1950, Sartre commence à servir de repoussoir à une nouvelle génération d'écrivains et de théoriciens qui exalte surtout l'inventivité formelle, exemplairement incarnée par l'œuvre mallarméenne. C'est l'ère du Nouveau Roman, bien entendu, mais aussi de la revue *Tel Quel* et du désir non pas « d'offrir à la société une claire conscience d'elle-même pour la guider de proche en proche vers la cité des fins, mais de confronter les lecteurs à des textes dont l'illisibilité même les amènera à démonter les ressorts linguistiques de la domination » (p. 113). Pour faire vite, *La Révolution du langage poétique* de Julia Kristeva en représente peut-être l'articulation la plus exhaustive. Mais Hamel se fait également attentif aux accointances qui lient Philippe Sollers à Jacques Derrida. En effet, la « Double Séance » de ce dernier, prononcée en deux temps au sein du groupe telquelien, avant d'être reprise dans *La Dissémination*, est un texte phare dans l'histoire de la réception des œuvres de Mallarmé, entérinant son autospécularité et la liant au projet philosophique plus vaste d'une théorie de la *différance*. Hamel nous relate également la

querelle opposant Sollers (*Tel Quel*) à Jean-Pierre Faye (*Change*), celui-ci s'insurgeant contre « le double postulat d'une autonomie du langage et d'une intransitivité de la littérature » (p. 137).

Le quatrième et dernier chapitre, « Le cygne des fins de siècle », se penche sur la période postérieure aux enthousiasmes des années 1960. Et c'est avant tout la rémanence ou non du mot même de « communisme » qui préoccupe les théoriciens qui auront tenté de repenser le « camarade » Mallarmé après sa glorification textualiste-maoïste. Jean-Claude Milner, disciple de Louis Althusser, aura ainsi fait de Mallarmé le témoin de la fin d'une ère qu'il aura à peine connue – celle du communisme –, rejoignant par là l'image apolitique d'un Mallarmé chantant de son vivant la fin d'un siècle, jusqu'à ce que XIX^e et XX^e se confondent en un même anachronisme. Alain Badiou, quant à lui, consacre un chapitre entier de son grand œuvre, *L'Être et l'événement*, aux espoirs révolutionnaires suscités par la langue de l'*Après-midi d'un faune*, espoirs auxquels il importe de rester aussi fidèle qu'à la Commune ou à la Révolution chinoise. Fidélité qui ne va pas de soi pour Philippe Lacoue-Labarthe, car pour lui, c'est plutôt la différence essentielle entre les deux termes du couple mythique « Wagner-Mallarmé » qu'il importe de faire ressortir et qui consiste en ceci : « l'œuvre de Mallarmé, par sa résistance aux tentations désastreuses du wagnérisme, rappelle, en des temps de détresse, l'obligation éthique de soustraire l'art et la littérature au culte des héros et à la politique du mythe » (p. 171). Enfin, Jacques Rancière tente de soustraire l'auteur du *Coup de dés* au catastrophisme ambiant, postulant qu'il ne saurait y avoir d'espoir ou de justice à venir si l'on supprime la poésie et ses figures.

Le dernier chapitre et la conclusion de *Camarade Mallarmé* se heurtent à une difficulté de taille, inévitable pour tout ouvrage qui s'achemine vers ce présent qui, par définition, se dérobe à la saisie critique. Il semblerait qu'après les tentatives de Milner, de Badiou, de Rancière, etc. – tentatives désespérées de se réconcilier avec l'échec d'un espoir qui nous paraît en voie de disparition –, ne demeure que le décalage temporel dont Hamel lui-même fait preuve en clôturant son livre sur une analyse de l'« hystérésis » sartrienne tout en maintenant sa posture glaciale à l'égard de Mallarmé et de son cortège d'herméneutes. Faut-il en déduire qu'en cette deuxième décennie d'un XXI^e siècle encore commençant, seules subsistent la *figure anachronique* de Mallarmé et, par conséquent, la synthèse des lectures qu'on a pu en donner autrefois ? Cette interprétation est tout à fait légitime, et *Camarade Mallarmé* est destiné à l'incarner de manière durable, tant l'érudition de Jean-François Hamel impressionne⁴. Mais après Hamel, il faut se demander si l'œuvre mallarméenne comme telle ne serait pas plus « illisible » que jamais. Car peu importe la force et la nécessité absolues de l'anachronisme comme technique de lecture – de l'histoire textuelle comme discipline scientifique –, on peine à réprimer l'impression que le Livre – que ce soit l'« explication orphique de la terre » ou, plus modestement, « le livre à venir » de Blanchot – se retire de plus en plus en lui-même, ne laissant que des témoignages de lectures anciennes dans son passage poussiéreux.

⁴ Cela dit, il ne faut pas négliger d'autres lecteurs contemporains, plus radicaux et plus audacieux dans leur désir de dépasser l'histoire de la réception mallarméenne (cf. Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la Sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011).

Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix,
Imaginaires de la vie littéraire.
Fiction, figuration, configuration,
Rennes, Presses de l'Université de Rennes,
coll. « Interférences », 2012, 376 p.

Geneviève Sicotte
Université Concordia

Cet ouvrage collectif, dirigé par trois membres du GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), rassemble les contributions de plus d'une vingtaine de chercheurs s'intéressant aux représentations des écrivains dans la fiction. Le champ de l'investigation se concentre assez classiquement sur les 19^e et 20^e siècles, et l'on trouve au fil des contributions les figures familières de Balzac,

Mallarmé, Gide ou Nelligan. Cependant, une ouverture vers les littératures populaires, avec des études sur Stephen King ou la *chick lit*, viennent offrir des perspectives dont le contrepoint s'avère rafraîchissant.

Dans l'introduction, Michel Lacroix expose le projet en rappelant ses deux moments fondateurs dans le champ théorique contemporain : la « mort de l'auteur » qu'annonçait Barthes il y a plusieurs décennies et le recadrage épistémologique sur la « fonction-auteur » que Foucault proposait parallèlement. Ces ruptures, expose Lacroix, ont fait que l'auteur ne peut être repris comme un objet d'étude allant de soi. Il est désormais plutôt conçu « comme une complexe construction historique, juridique mais aussi paratextuelle et textuelle » (p. 7), qui donne lieu non pas à une théorisation unique, mais à un chantier de recherche qui, tout lui étant spécifiquement consacré, possède une certaine forme de variété et d'éclatement (p. 8). Le recueil ne revendique pas une unité non plus, mais cherche tout de même à explorer un axe distinct, celui des « figurations d'écrivains fictifs, conçues comme narrativisations particularisantes, individualisantes, qui opèrent un travail de "présentification", donnent à voir un acteur dans un contexte, un "monde" spécifique » (p. 12-13). Il s'agit donc de s'éloigner de la figure de l'écrivain solitaire pour privilégier les représentations où l'écrivain fictif se donne à voir en société ou en interaction. Le projet, au final, voudrait permettre de comprendre comment, « au moment où elle s'impose comme espace social, la littérature se pense comme lieu de socialisation, d'ancrage identitaire et de travail collectif, ceci par le biais de la forme et des codes romanesques » (p. 13). Ainsi l'entreprise, bien que fondée sur l'analyse de textes de fiction, vise à mettre en relation les interactions entre ces

représentations fictives et le champ littéraire réel. Puisqu'il ne saurait ici être question de faire ici le relevé de chacune des contributions, on en suivra quelques moments plus saillants.

Le recueil, après l'ouverture, est divisé en quatre parties. Dans la première, « Personnages génériques et écrivains imaginaires », sont conviés les types, voire les archétypes, de l'homme de lettres, du « rond-de-cuir », de l'écrivain engagé, de l'auteur de *chick lit* ou de l'écrivain afro-américain. Si certaines de ces représentations sont assez convenues — voir par exemple le profil qu'offre l'écrivain dans les physiologies du 19^e siècle, ou sa représentation comme gratte-papier dans la fin-de-siècle —, d'autres figures sont plus originales. Ainsi, Marie-Pier Luneau analyse la mise en fiction de l'auteur de *chick lit* et note que, bien qu'ils semblent remettre en question les « topiques associés au statut de l'écrivain (notamment la question du don, le rapport à la solitude, la dénégation de l'économie via l'indifférence à la promotion), ces romans restent traversés par une certaine recherche de consécration littéraire » (p. 87). Ils ironiseraient ainsi la figure de l'écrivain(e) mais tout en s'inscrivant à l'intérieur du cadre qu'ils semblent contester. Ce qui fait conclure que même dans le domaine populaire, la quête de reconnaissance passe par l'adhésion à des modèles reconnus et canoniques de la littérature. Afin de nuancer cette conclusion, il faut peut-être aller au-delà des représentations thématiques et s'interroger sur l'impact dévaluant, voire dissolvant, qu'a la forme de ces textes, souvent consternante de banalité, sur leur propos ostensiblement littéraire. Ce travail sur la forme, Charline Pluvinet le met davantage de l'avant dans son analyse de la posture d'écrivain de Percival Everett. En effet, celui-ci joue des codes romanesques pour rendre son œuvre inclassable. Il

produit ainsi une sorte de « double fictionnel afin de révéler en retour l'absence d'auteur qu'elle masque » (p. 102), ce qui lui permet dès lors de revendiquer, en tant qu'auteur réel *et* fictif, la liberté de sa démarche créatrice.

La seconde partie du recueil, « Personnages légendaires et histoire littéraire », examine des représentations fictives de cercles littéraires (le naturalisme ou le surréalisme) ou d'écrivains (Mallarmé, Nelligan ou Nimier comme personnages de récits). Il s'agit de voir comment les récits intègrent et transforment ces données référentielles pour cristalliser un certain propos sur l'état des lettres. Pascal Brissette se penche la figure d'Émile Nelligan dans *Le Beau Risque* (1940) de François Hertel. Visité à l'asile par un professeur et ses élèves, Nelligan offre une récitation au cours de laquelle il semble retrouver la clarté et l'enthousiasme de sa jeunesse; pourtant, sa folie en fait désormais un « écrivain déchu » (p. 145). Or cette tension non résolue structurerait le roman d'Hertel, qui ne parle de littérature que pour en promouvoir l'abandon : la figure du poète est ici un contre-modèle problématique destiné à persuader les jeunes gens « de cesser d'écrire et de passer à l'action » (p. 145), et dont l'inscription paradoxale témoignerait de la « fragilité extrême de l'institution littéraire québécoise de l'avant-guerre ainsi que du surinvestissement symbolique dont la littérature est le lieu » (p. 149). D'autres recours à des figures réelles d'écrivains ont des visées et des effets bien différents. Jean-Philippe Martel retient le cas de Roger Nimier, associé au groupe des Hussards et qui apparaît en tant que personnage de fiction dans plusieurs récits (ceux par exemple de Frank et de Céline). Pour Martel, la position conflictuelle et paratopique de Nimier dans le champ littéraire opère dans la fiction comme un « élément de scénographie [...] par lequel passe une partie de la

prétention à la légitimité des œuvres le mettant en scène » (p. 180). Effet légitimant, donc, mais dans le cadre d'une sociabilité littéraire qui se veut alternative et parallèle, et qui positionne aussi de cette façon les œuvres qui inscrivent Nimier comme personnage de leur univers. Ces deux cas de figure, celui de Nelligan et celui de Nimier, témoignent ainsi d'usages opposés. Au final, ils montrent que les récits qui se servent des figures d'écrivains réels pour en faire des personnages de fiction exposent et travaillent des enjeux non pas biographiques mais bien esthétiques.

La troisième partie, « Médiateurs et médiatisations », s'arrête aux intermédiaires et aux institutions qui structurent le monde des lettres et que la fiction dépeint. Guillaume Pinson s'attache à l'une des figures les plus exemplaires, celle du journaliste, qui « active une axiologie qui excède en réalité l'espace du roman, celle du statut problématique de l'écrivain-journaliste dans l'échelle des légitimités » (p. 204). On le sait, cette figure règne négativement sur la littérature tout au long du 19^e siècle, emblématisant les contradictions qui structurent le champ. Or elle se modifierait considérablement avec l'apparition de la figure du reporter, qui prend le premier plan dans « des fictions du journaliste qui ne mettent plus au centre de leurs préoccupations l'écriture, la création, le rapport conflictuel de la littérature et de la société » (p. 211). Ce basculement traduirait donc un renouvellement des conceptions du littéraire et une appropriation positive de l'imaginaire médiatique. Ailleurs dans cette partie, Michel Lacroix et Björn-Olav Dozo étudient la représentation fictionnelle des prix littéraires, tandis que Sylvie Ducas aborde les représentations négatives de la bibliothèque. Les figures du traducteur, du biographe et de l'éditeur complètent ce

« personnel du roman » qui trace les contours d'une sociabilité souvent en crise et oppositionnelle.

Enfin, dans la quatrième partie, intitulée « Vies et masques », défilent de manière peut-être moins unifiée des écrivains qui se mettent eux-mêmes en scène en multipliant les alter ego fictifs. Chez André Gide, Claude Simon, Christine Angot ou Stephen King, ces alter ego permettent aux écrivains réels de se projeter de façon réflexive dans un espace qui est celui de l'esthétique plutôt que du vécu mais leur démarche, dans le même temps, expose le fait que la frontière entre la réalité et la fiction ne tient plus vraiment. Pour Claude Simon, étudié par Paul Dirks, cet apparent paradoxe prend la forme d'une création qui tend à l'autobiographie tout en étant tissée d'extériorité et de socialité. L'écrivain devient lors un « générateur de souvenirs » (p. 308) et l'écriture une « [o]bjectivation de soi qui ne s'opère pas tant dans une tentative d'auto-analyse plus ou moins narcissique que dans un effort, ni autobiographique, ni autofictionnel, mais autographique, de saisie littéraire de ses antinomies, en premier lieu littéraires » (p. 308). La pratique de Christine Angot saisit et redispense autrement la mise en scène de soi puisque l'écrivaine revendique non seulement d'exister dans ses textes, mais de se créer littéralement dans sa vie et ses interventions réelles. De façon éclairante, Jacques Dubois rapproche cette pratique de celles des artistes participatifs dont l'œuvre n'est pas tant un texte ou un artefact qu'une performance (p. 338).

Ce recueil rassemble donc des contributions solides, dont la cohérence ne fait aucun doute. Tout chercheur s'intéressant aux représentations de la vie littéraire y trouvera de quoi

alimenter sa réflexion. On pourrait cependant s'interroger sur la persistance des chercheurs à braquer le projecteur sur la littérature en tant qu'objet thématique, figure ou motif. L'autoréflexivité est un fait marquant de la littérature en régime moderne. Mais cette position n'est pas sans risque, dont au premier chef celui de l'isolement : au moment où elle se constitue en univers autonome, la littérature se penche sur elle-même comme si, la clôture étant posée, admise et revendiquée entre elle et le monde, il ne lui était plus possible de s'ouvrir à autre chose. Or à l'instar de cette littérature retranchée, la théorie ici se fait réflexive et se concentre sur les enjeux liés à la littérature. Pourtant, dans d'autres formes narratives (le cinéma, la série télé) comme dans d'autres secteurs ou d'autres cultures littéraires, les fictions continuent à parler du monde. Dès lors, on peut aussi aspirer à ce que la théorie littéraire parle d'autre chose : des processus et des jeux de signification, de l'inscription esthétique des formes de l'imaginaire, des transformations du matériau symbolique que la fiction opère... Autant de sujets qui, faisant sortir la théorie du cadre peut-être étroit de la littérature, pourraient apporter une certaine revitalisation à un domaine qui peine à trouver sa légitimité dans la culture contemporaine.

Jean Morency, *La littérature québécoise
dans le contexte américain.*

Études et explorations,

Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, 180 p.

Pierre-Luc Landry

Université d'Ottawa

Jean Morency réfléchit depuis quelques décennies à la littérature québécoise et aux liens que celle-ci entretient avec son contexte d'émergence; c'est donc dire que ses recherches partent du principe évident mais souvent occulté que la littérature québécoise est une littérature de langue française produite en terre d'Amérique. Son plus récent ouvrage, finaliste au prix Victor-Barbeau de l'Académie des lettres du Québec en 2013, est un collage d'essais écrits et publiés entre 1992 et

2005 et qui « ont tous en commun de traiter des relations entre la littérature québécoise et les littératures américaines, et plus particulièrement de la question de l'américanité, entendue dans un sens continental » (p. 5). La dernière remarque est importante : pour Morency, ce « nouveau paradigme critique dans le champ des études québécoises » (p. 9) ne concerne pas uniquement la présence ou la représentation des États-Unis dans la littérature produite au Québec, mais bien plutôt l'ensemble des liens qui unissent les collectivités des trois Amériques. « On confond encore trop souvent américanité et étatsunicité, écrit-il, limitant du même coup la portée opératoire du concept à des questions d'influence littéraire ou culturelle, ou aux références qui sont faites, à l'intérieur du corpus littéraire québécois, aux États-Unis et aux paysages américains. » (p. 68) Si le corpus principal des études de Morency est québécois (et/ou canadien-français) et que ses références sont surtout étatsuniennes, on trouve, dans les dix textes qui composent le recueil, des références aux littératures brésilienne et cubaine, par exemple, et de nombreuses filiations intellectuelles avec les penseurs du Nord comme du Sud sont établies à mesure que la pensée de Morency se déploie.

La division du recueil rend bien compte de cet état de fait. Tandis que la première partie se concentre sur « l'américanité québécoise » et la présence américaine dans la littérature québécoise, la deuxième explore certaines « perspectives comparées » à travers différents motifs mis au jour par des études de cas plus immanentes. L'ouvrage de Morency ne propose pas une somme finie de savoir, mais plutôt une *exploration* du phénomène littéraire américain et québécois, comme l'indique son sous-titre. La nuance est importante, car il ne semble pas y avoir chez le chercheur de volonté totalisante

ou de désir de sédimenter le discours critique : les essais de Morency fourragent dans un très large corpus en se penchant sur certaines intuitions afin de les mettre à l'épreuve du texte et du contexte d'une manière qui, sans être péremptoire, n'en est pas moins rigoureuse et appuyée sur une argumentation étayée. Bien que le collage de textes engendre certaines répétitions et que quelques raccourcis argumentatifs agacent par leur irruption soudaine et inhabituelle, l'ouvrage de Jean Morency convainc en ce qu'il remplit exactement la mission qu'il s'était donnée : étudier et *explorer*, surtout, la littérature québécoise dans le contexte américain.

Le Québec, le Canada et les États-Unis

Dans la première partie du recueil, Morency tente de définir ce que serait l'américanité québécoise. Il commence en s'intéressant aux modalités de la présence des États-Unis dans le roman québécois depuis les années 1970. Toutefois, un détour historique est nécessaire d'entrée de jeu puisque de nombreuses traces du phénomène peuvent être observées dans le corpus national québécois depuis le XIX^e siècle. Néanmoins, pour le chercheur, il faut attendre le XX^e siècle pour que la plus simple « imagerie » et « représentation » (p. 11) des États-Unis – orientée par les pôles de l'attraction et de la démonisation – se transforme en véritable « ouverture sur la littérature américaine elle-même », voire en présence littéraire ou métalittéraire dans les travaux des intellectuels, des écrivains et des traducteurs des années 1930, qui auront agi comme « agents de transferts interculturels » entre les deux espaces géographiques et nationaux. L'année 1978 marquera un jalon important « dans l'expression de l'américanité au sein de

l'univers fictionnel québécois » : cette année-là, Victor-Lévy Beaulieu fait paraître *Monsieur Melville* tandis que Jacques Poulin publie *Les Grandes Marées*. Ces deux ouvrages sont animés d'ambitions « démesurées » (p. 13) : celle de s'approprier, par anthropophagie culturelle, le grand écrivain américain Herman Melville pour « favoriser la naissance des lettres québécoises », chez Beaulieu, et celle de traduire en français, sans la trahir, « aussi fidèlement que possible, la réalité américaine », chez Poulin. À partir de ce moment, l'intertexte américain occupe une place de plus en plus importante dans la littérature québécoise, « jusqu'à oblitérer en grande partie l'intertexte français, du moins l'intertexte contemporain » (p. 16). Cette observation mène l'auteur du recueil à affirmer, en conclusion du premier chapitre, que « [l]e français québécois [serait] [...] une variété nord-américaine du français lui-même, la plus apte peut-être à exprimer l'Amérique anglo-saxonne » (p. 20).

Ceci étant posé, Morency suggère que l'engouement de la critique et des écrivains des quarante dernières années pour la question de l'américanité de la littérature québécoise « dissimule des préoccupations de nature institutionnelle que François Ricard (1988) lie à la volonté que manifestent les jeunes littératures de se démarquer de celles de mères parties » (p. 22). Ainsi, la littérature québécoise serait « américaine » pour éviter d'être « française », et Morency affirme que ce phénomène n'est pas nécessairement observable dans les autres régions francophones du Canada, où la question de l'américanité se poserait autrement. Il consacre le deuxième chapitre de son essai à cette réflexion menée à partir de quelques exemples seulement, ceux de Jacques Poulin, de Gabrielle Roy, de Daniel Poliquin et de Jacques Savoie; autrement dit, il retient un écrivain par « grande région » :

Poulin au Québec, Roy dans l'Ouest, Poliquin en Ontario et Savoie en Acadie. L'une des observations de Morency est problématique : selon lui, la contestation des frontières entre les genres littéraires, « phénomène qui traverse l'esthétique moderne et ses prolongements postmodernes, se pose avec une acuité accrue dans les pays américains » (p. 27). En fait, ce n'est pas tant cette hypothèse que sa (beaucoup) trop courte démonstration qui dérange, *Moby Dick* étant le seul exemple convoqué pour appuyer cette intuition développée en un paragraphe de quelques phrases à peine. En évoquant la soi-disant « nature profondément baroque » du roman sud-américain (p. 27), Morency se rapproche de l'essentialisme d'un Alejo Carpentier, par exemple, qui affirmait à peu de détails près la même chose en 1975 dans *Lo barroco y lo real maravilloso*. Son regard devient plus nuancé lorsqu'il se pose sur les œuvres à l'étude, mais au final, le chapitre passe trop peu de temps sur celles-ci pour qu'il apporte quelque chose de nouveau à la discussion.

Le troisième chapitre s'intéresse aux transferts culturels qui ont opéré entre les États-Unis et le Canada français, dans la perspective de l'histoire de la littérature et de ses agents, afin de montrer que « l'américanité de la culture et de la littérature québécoises semble liée, en partie du moins, au rôle déterminant qu'ont rempli dans les années 1920 et 1930 quelques intellectuels et écrivains, ayant tous participé, selon différentes modalités, à ce mouvement de mobilité géographique » entre les deux pays (p. 34). Cette hypothèse est rigoureusement testée et démontrée et le chapitre, plus démonstratif qu'argumentatif, offre un panorama fort appréciable des nombreux transferts ayant eu lieu grâce, entre autres, à Pamphile Le May, Robert Choquette, Alfred

DesRochers, Rosaire Dion-Lévesque, Louis Dantin, Olivier Asselin et Jean-Charles Harvey. En effet, cette époque marque « un tournant important dans l'évolution de l'imaginaire littéraire du Québec » et l'Amérique cesse « d'être un simple territoire » pour devenir « objet de savoir et de culture. » (p. 48-49)

Le quatrième chapitre s'ouvre sur un aveu qui semble devenir le leitmotiv de tout le livre : Morency écrit que cet essai proposera un « survol trop rapide » (p. 51) de son objet d'étude, qui est cette fois-ci le roman de la route au Québec. La répétition est lassante, d'autant plus que la continuité entre l'essai qui commence et celui qui vient de se terminer n'est assurée par aucune transition. Les pages qui suivent se contentent de suggérer « quelques pistes d'analyses relatives à ce sous-genre romanesque » fort populaire afin de voir « comment s'opèrent certains transferts culturels et médiatiques » (p. 51). Ce ne sont pas les rares exemples convoqués par Morency qui sont intéressants dans ce chapitre, mais bien plutôt la conclusion à laquelle le chercheur aboutit : bien plus que de « traduire un état de colonisation culturelle ou littéraire » en raison de l'influence immense des États-Unis sur le corpus des romans de la route québécois, ceux-ci expriment « un syncrétisme culturel très intéressant » (p. 66). Les emprunts aux traditions étatsuniennes sont faits par les écrivains québécois de manière ouverte, active et délibérée, et permettent de combiner américanité et québécoité d'une manière qui évite l'assimilation qui plane constamment sur le Québec comme une épée de Damoclès.

Dans le cinquième chapitre, Morency revient au concept d'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade évoqué plus tôt et au lien qu'il établit entre la dévoration culturelle

proposée par le moderniste brésilien et l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Ce lien n'est pas anachronique, selon lui, puisque le rapport problématique que le Québec entretient avec l'Europe et les États-Unis est permanent. Morency explique ainsi l'articulation entre américanité et anthropophagie culturelle chez Beaulieu :

En plaidant pour la venue du « nouvel homme » qui ne participera pas au monde ancien, Beaulieu touche de près au mythe américain du renouvellement et de la métamorphose, qui s'avère l'un des mythes importants, sinon le mythe majeur, du Nouveau Monde. Mais ce mythe consacrant la rupture n'exclut pas, chez Beaulieu, l'intégration de toutes les influences possibles, qu'elles soient européennes ou américaines, puisque le pays équivoque [le Québec] se situe quelque part entre les deux continents. Or, cette intégration ne s'effectue jamais de façon occulte, comme le voudrait la vieille théorie des influences littéraires, mais de manière on ne peut plus claire, et c'est ici qu'on rejoint les notions d'intertextualité et d'interdiscursivité, qui me semblent indissociables de la question de la dévoration culturelle. (p. 72)

Ce rapport est présent tout au long du livre de Beaulieu, que Morency considère comme le sommet de son œuvre (p. 74), ouvrage emblématique du Québec des années 1970 et 1980 qui « cherche non seulement à maintenir le “relais français” [...] mais aussi à découvrir ou à redécouvrir le “relais américain”, dans une dévoration culturelle qui se fait tous azimuts » (p. 81).

Les Amériques plurielles : perspectives comparées

Dans la deuxième partie de son recueil, Morency propose cinq essais qui s'inscrivent dans une perspective comparatiste, dont il explique ainsi la nécessité et le caractère :

la comparaison des littératures américaines n'acquiert peut-être tout son sens créateur que si l'on accepte de prendre en considération, ne serait-ce que spéculativement, une possible unité qui traverserait, en les reliant, les imaginaires collectifs en terre d'Amérique, par-delà les clivages sociaux et culturels, unité qui serait à rechercher [...] du côté de l'idée même du Nouveau Monde telle qu'elle se manifeste en Amérique, du Brésil aux États-Unis, de l'Argentine au Canada, du Chili au Québec; car ce n'est finalement jamais rien d'autre que cette idée, héritée de la Renaissance européenne et qui fut naturellement récupérée par les peuples américains, qui se dévoile dans la diversité des manifestations traduisant ce qu'on nomme l'américanité. (p. 85)

Le premier cas de figure qu'il propose d'étudier est celui du recommencement, de la transformation et de la métamorphose, topoï qu'il trouve dans certaines œuvres de Washington Irving, d'Alejo Carpentier et de Gabrielle Roy. Ainsi, l'américanité se construit non seulement aux États-Unis, mais aussi à Cuba et au Canada-français, puisque les œuvres des trois écrivains sont, pour Morency, autant de déclinaisons d'une même sorte de « romantisme » américain (p. 96), motivé par la volonté « de recommencer, de repartir à zéro, de remonter le cours du temps » (p. 97).

Le chapitre suivant explore le paradoxe constituant de l'américanité. Considérant que celle-ci « ne peut jamais se définir autrement qu'en fonction d'une culture autre, dominante, en l'occurrence celle de l'Europe, qui lui sert à la fois de repoussoir idéologique et de relais obligé » (p. 99), Morency étudie les « modalités du décrochage européen des littératures américaines ». Pour lui, les rapports que les littératures américaines, de manière générale, entretiennent avec la culture des pays européens sont de deux ordres. Le premier est celui de l'institution : il s'agit donc de rapports

extralittéraires qui sont reliés, entre autres choses, « à l'affirmation des littératures nationales, à l'apparition des instances de production, de diffusion et de consécration, aux revendications liées au monde de l'édition et des droits des auteurs, etc. » (p. 101) Le second ordre, strictement littéraire, concerne « la littérature en tant que pratique symbolique », les réseaux de thèmes, les genres, les formes littéraires, etc. La distinction entre les deux ordres devrait permettre, selon le chercheur, « de définir enfin l'américanité », qui serait, au final, « davantage une *quête* de l'identité américaine qu'une *affirmation* de cette même identité ». Apparaît alors toute l'importance des thèmes de la transformation et de la métamorphose étudiés au chapitre précédent. L'hybridation semble aussi importante dans cette quête, et Morency explore rapidement comment ladite quête s'exprime d'abord aux États-Unis, ensuite au Brésil et, finalement, un peu « à retardement » (p. 109), au Québec.

Dans un autre essai, Morency met en relation le mythe du grand roman américain et le phénomène du texte national canadien-français. Il existe pour le chercheur certaines convergences entre ces deux manifestations, notamment celles de la mégalomanie et du discours idéologique. En effet, il affirme ceci :

[le] fantasme du grand roman américain sembl[e] mettre en lumière deux grandes caractéristiques des littératures coloniales en voie d'affirmation et de légitimation par rapport aux littératures métropolitaines : premièrement, une tendance toute provinciale à la mégalomanie et aux grandes ambitions, deuxièmement, un assujettissement du littéraire à un discours idéologique qui ne relève pas toujours du champ restreint de la littérature, mais ressortit à une forme de nationalisme littéraire qui, aujourd'hui, peut faire sourire. (p. 118)

C'est ainsi qu'il établit une corrélation entre le mythe du grand roman américain, rêve toujours vivant chez certains écrivains mégalomanes, et l'affirmation de la littérature canadienne-française comme littérature nationale, qui aurait passé ou passerait toujours par une certaine forme de patriotisme idéologique pour lequel la littérature devrait servir de courroie de transmission.

L'ouvrage se termine sur deux chapitres un peu plus faibles, à notre avis, qui se contentent d'étudier certains cas bien précis dans un angle thématique ou structurel particulier : d'abord, une petite enquête sur l'omniprésence de l'imaginaire de la fin dans les littératures étatsunienne et canadienne-française – le titre du chapitre promettait un parcours exploratoire « [d]e Poe à Melville et Crémazie » (p. 131), mais un seul paragraphe est consacré à ce dernier, malheureusement – puis, pour finir, une étude sur « [l']expérience des frontières dans le roman américain et québécois » (p. 145). Morency montre bien, dans cet ultime essai, « la prégnance et le rayonnement de cet imaginaire des frontières » tout en rappelant quand même qu'il ne s'agit pas toujours de quelque chose de très positif :

Contrairement à ce qu'on pense généralement, le mythe américain de la frontière n'est pas précisément caractérisé par l'optimisme : comme il débouche souvent sur la mort, il ne prend tout son sens que si on le considère comme un récit transitoire et inachevé, exprimant une réalité sociale en constante mutation, et par conséquent vouée à la perte et à la disparition de ce qui a été et ne sera jamais plus (les grandes forêts, les prairies, les déserts, la Californie, la Lune, etc.). (p. 153)

L'ouvrage de Morency ne bénéficie malheureusement pas d'une conclusion générale, ce qui vient accentuer l'impression de lire les « papiers collés » d'un chercheur brillant, impression plutôt positive si l'on accepte l'idée d'un recueil exploratoire, mais contrariante pour quiconque souhaiterait lire quelque chose de plus « complet », une somme d'études plus achevées aux résultats convaincants et explicatifs. L'essai reste éclairant et fort intéressant, malgré ce bémol que nous ne pouvons passer sous silence, et promet, semble-t-il, des suites qui ne pourront être que supérieures, notamment par la finesse de leurs conclusions.