



Vol. 11, no 2, Printemps-été 2016

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>

Réécritures et transfictions : quand le texte littéraire se métamorphose

Maryse Sullivan, Hélène Labelle, Mathieu Simard

Université d'Ottawa

Le présent dossier découle d'un colloque du même nom tenu à l'Université d'Ottawa les 18 et 19 septembre 2014 et parrainé par le professeur Christian Milat, que nous remercions d'emblée pour son appui lors de la préparation du colloque et de l'élaboration de ce dossier. Cet événement fut l'occasion de réfléchir à deux phénomènes qui, chacun à sa manière, réactivent différents textes, univers diégétiques et personnages littéraires en leur permettant d'investir un nouvel espace d'imagination : la réécriture et la transfictionnalité. Le concept de transfictionnalité a été élaboré en 2001 par Richard Saint-Gelais et développé en détail dans son livre *Fictions transfuges*.

La transfictionnalité et ses enjeux (2011). Nous remercions Richard Saint-Gelais, qui fut conférencier d'honneur au colloque et qui propose dans le présent dossier un texte intitulé « Révélation transfictionnelles », aux côtés de Christian Milat, qui fut également conférencier d'honneur et qui signe pour sa part un article sur la notion de réécriture.

Le dossier « Réécritures et transfictions : quand le texte littéraire se métamorphose » cherche à poursuivre et à élargir les réflexions amorcées dans le cadre du colloque tenu à l'Université d'Ottawa en déclinant les notions de réécriture et de transfiction en autant de théories que de praxis. Les influences littéraires sont à la fois un prétexte à la création et un *pré-texte* qui inspire de nouvelles œuvres, distinctes et innovatrices, entretenant différents rapports avec le texte original. S'intéressant à la reprise de textes autant qu'au recyclage de personnages et de diégèses, ce dossier rassemble donc des analyses qui, partant toujours d'une œuvre littéraire, s'interrogent sur la relation et sur les filiations entre un texte initial et sa transformation, que celle-ci soit littéraire, scénique, cinématographique ou plastique.

Il est notamment question, dans ce dossier, d'opérations comme la parodie (transformation ludique du contenu), le travestissement (transformation ou dégradation par un style satirique) et la transposition (transformation sérieuse), qui permettent à un texte d'être modernisé et recomposé pour un nouveau public en adoptant souvent une nouvelle voix (e) (voir Genette, 1982). Outre les parodies, travestissements et transpositions, les continuations, *sequels* et *prequels* se révèlent aussi des objets d'étude du présent dossier. Ces procédés consistent à allonger les intrigues en proposant une suite à un

récit considéré clos, en suggérant un prolongement à une œuvre considérée inachevée ou en ajoutant un récit en amont de l'intrigue principale (Genette, 1982, p. 182 et 222-223; Saint-Gelais, 2011, p. 27). Les prolongations et les prolongements permettent aux auteurs d'élargir les univers diégétiques qu'ils ont eux-mêmes créés, ou celui d'un autre auteur, et de placer une nouvelle intrigue dans un monde déjà conceptualisé, et entre les mains de personnages déjà imaginés. Souvent considérés plus légitimes, les *prequels*, suites ou continuations *autographes* laissent les créateurs imaginer la vie de leurs personnages avant ou après leurs premières aventures racontées, donnant la possibilité aux lecteurs de suivre leur cheminement fictionnel. En revanche, lorsque de nouveaux auteurs choisissent de reprendre le monde fictionnel d'un autre écrivain (*prequel* ou *sequel* allographe), les histoires sont souvent accueillies comme une possibilité parmi d'autres (Saint-Gelais, 2011, p. 72-74).

Les collaboratrices et les collaborateurs de ce dossier traitent aussi plus largement des transfictions, c'est-à-dire des œuvres qui ne reprennent pas seulement des textes antérieurs, mais qui reprennent des personnages et des univers diégétiques (Saint-Gelais, 2011, p. 16-17). Il existe divers types de transfictions qui, à leur façon, élargissent des mondes fictionnels connus et ajoutent, en quelque sorte, d'autres exploits au « curriculum vitæ » de personnages célèbres en recyclant des éléments de leur fiction (Durocher, 2014, p. 51). Les transfictions regroupent également les œuvres où s'effectuent des annexions ou des croisements entre diverses fictions et où plusieurs héros ou éléments de fictions variées sont récupérés et réunis. Pensons par exemple aux « mondes

des contes de fées », tels ceux de *Shrek* (2001, 2004, 2007, 2010), *The Sisters Grimm* (2005-2012) ou *Voyage au pays des contes de fées* (2013), qui accueillent plusieurs héros nés de contes distincts. Ces transfictionnements sont différentes de celles qui proposent des expansions et des versions en ce qu'elles se rattachent non pas à *une* diégèse préexistante, mais à deux ou plusieurs diégèses jusque-là indépendantes (Saint-Gelais, 2011, p. 187), créant une sorte de « carrefour littéraire ». Allant plus loin que l'hypertextualité, les transfictionnements et le phénomène de la transfictionnementalité permettent à des protagonistes existants d'élargir leur univers fictionnel et de s'étendre davantage dans l'imaginaire.

Les mythes classiques ou modernes – et, surtout, leur récupération, qui permet de perpétuer la figure de personnages précis comme Ulysse, Médée, Pygmalion ou encore Sherlock Holmes et Dracula – sont également à l'étude dans plusieurs articles de ce dossier. Par l'intertextualité, l'hypertextualité et la transfictionnementalité, une floraison de personnages de mythes anciens est revivifiée, et plusieurs héros contemporains sont édifiés en mythes et en référents culturels autonomes. En effet, plusieurs héros et vilains modernes ont réussi à s'émanciper de leur œuvre d'origine ainsi que de leur créateur et à obtenir une reconnaissance à l'extérieur de ceux-ci grâce à la société, qui leur a accordé un statut quasi réel (Durocher, 2014, p. 60). Maintenant des héros populaires, ces personnages possèdent une autre existence dans le monde culturel, différente de celle décrite dans leur œuvre. Haussés à un nouveau statut social, ces personnages célèbres, que ce soit James Bond, Superman, Dracula ou Frankenstein, sont souvent bien connus par des gens qui n'ont pourtant jamais soulevé la couverture du roman ou du comics originel, de Ian Fleming, de Joe Shuster et de Jerry

Siegel, de Bram Stoker ou de Mary Shelley, ni même mis la main sur ce dernier (Bennett et Woollacott, 1987, p. 14 et 18-19; Saint-Gelais, 2011, p. 377). Ils ont réussi à échapper à la description et au contexte livresque d'origine et ils vivent désormais, selon Saint-Gelais, « une manière de double vie, à l'instar de Frankenstein, protagoniste d'un roman de Mary Shelley – donc d'une œuvre au sens fort du terme – pour certains, mais créature à la forte ubiquité culturelle, et probablement sans origine connue pour le plus grand nombre » (2011, p. 376). L'étude des adaptations et des modernisations de mythes permet donc de rendre compte non seulement de la reprise et de la réécriture de mythes classiques, mais aussi de la concrétisation de mythes modernes et d'observer la longue « vie » de personnages devenus légendaires.

On aura remarqué que ces objets d'analyse abordés par nos collaboratrices et nos collaborateurs se révèlent particulièrement hétéroclites. Il n'en reste pas moins que certaines tendances sont ressorties des approches employées. En effet, l'étude des problématiques de la réécriture et de la transfictionnalité est déclinée dans ce dossier en trois perspectives majeures : historique, mythique et interdisciplinaire. Ces trois dimensions se joignent pour laisser entrevoir un univers littéraire hanté par la répétition et la variation.

Perspective historique

Après deux articles nous introduisant aux concepts de transfictionnalité et de réécriture rédigés par les conférenciers

d'honneur au colloque de l'Université d'Ottawa, Richard Saint-Gelais et Christian Milat, une première section prend pour toile de fond l'Histoire. Trois auteures proposent d'articuler la notion de réécriture autour des XVIII^e et XIX^e siècles littéraires en s'interrogeant sur les représentations portées par la modernisation d'œuvres canoniques. L'analyse de leur évolution dans différents espaces sociohistoriques permet de révéler des enjeux contemporains et des tensions politiques.

Christine Arsenault ouvre le bal en montrant que le *Rabelais ressuscité* de Nicolas de Horry – une réécriture de la chronique pantagruéline – témoigne de la manière dont l'œuvre de François Rabelais était reçue au tournant du XVII^e siècle. L'analyse d'Arsenault lui permet également d'avancer que les imitateurs de Rabelais se lisaient entre eux et que l'œuvre de Rabelais ainsi que ses réécritures constituaient donc pour eux un ensemble transfictionnel, certes hétérogène mais cohérent.

Suivant cette lancée historicisée, l'article de Sarah Alharbi aborde la satire dans les romans de voyages imaginaires au XVIII^e siècle. En s'appuyant sur *Les Voyages de Gulliver* et *Micromégas*, l'étude s'intéresse aux jeux de transformation et de transcendance textuelles qui, tout en tissant habilement une intrigue merveilleuse, critiquent la réalité et déforment le sens de l'histoire. En comparant les deux œuvres, Alharbi expose les croisements narratifs entre la réalité et la fiction qui proposent une nouvelle lecture des deux récits et une nouvelle interprétation de la réalité historique de l'époque.

Quant à Clare Siviter, elle s'intéresse à la réécriture du *Héraclius* de Pierre Corneille en 1806-1807. Pour ce faire, elle étudie les « Changements ordonnés » de la Police et

l'exemplaire de la Comédie-Française. Siviter montre que les changements apportés à la pièce de Corneille peuvent être conçus autant comme une forme de censure et de propagande que comme une « traduction temporelle ». Cette dernière permettrait en fin de compte à la tragédie de demeurer accessible au public de l'époque et donc de prendre part à la reconstruction de la nation française post-révolutionnaire.

Perspective mythique

Dans une seconde partie de ce dossier, trois auteurs s'interrogent cette fois sur les adaptations, la modernisation, mais aussi la création de mythes. Ces articles nous permettent de saisir les tensions, conceptuelles et pratiques, qui touchent non seulement les conditions de réalisation de la réécriture, mais aussi les limites de son application.

L'étude de Mendel Péladeau-Houle se penche dans un premier temps sur les liens qui unissent la réécriture à l'histoire dans le célèbre roman de James Joyce *Ulysse*. Cependant, en exhibant le rapport conflictuel entre le réel et l'histoire, en faisant de la réécriture une réponse à ce conflit et en étudiant la reprise parodique du thème de la nostalgie, Péladeau-Houle souligne les liens hypertextuels qui conduisent le lecteur à retrouver l'hypotexte dans l'hypertexte. Les thématiques de l'histoire et de la réécriture influencent ainsi l'expérience de lecture puisqu'ils poussent le lecteur à voir des présupposés et des sens cachés dans *Ulysse* et à faire appel à l'histoire pour éclaircir le projet d'écriture.

Dans son article, Pascale Joubi s'intéresse pour sa part aux réécritures modernes du mythe de Pygmalion et de Galatée dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan, qui nous poussent à repenser les rôles du masculin et du féminin. En soulignant les liens hypertextuels, Joubi montre comment la réécriture d'Arcan s'approche et s'éloigne du mythe originel, voire le détourne. La Galatée moderne n'est plus seulement un objet d'art sculpté par un homme, mais une femme puissante qui évoque Médée et d'autres mythes féminins imposants, telles les Amazones. L'analyse de Joubi illustre bien, entre autres, comment le simple procédé d'une translation temporelle force le lecteur à faire une totale relecture d'un mythe ancien, à la lumière d'un monde contemporain régi par de nouveaux enjeux et de nouveaux standards.

Caroline Loranger s'intéresse quant à elle à la réécriture romanesque de faits réels, plus précisément ceux qui ont captivé le Québec au début du XX^e siècle : l'affaire Aurore Gagnon. Étudiant cinq romans parus entre 1927 et 1990, Loranger analyse les relations que ceux-ci entretiennent avec la vérité historique et l'évolution de l'enfant martyrisé. Du roman policier au roman d'inspiration historique en passant par le conte, l'histoire d'Aurore a été accueillie par divers genres qui cherchent tous à colorer les personnages à leur façon et à leur attribuer les qualités mémorables qui font d'eux, et surtout d'Aurore, un mythe. Loranger examine méticuleusement les cinq œuvres pour mettre en lumière l'évolution du personnage, parfois réduit à quelques traits marquants, qui ont contribué à hausser la fillette à un statut mythique.

Perspective interdisciplinaire

Dans une troisième et dernière section de ce dossier, deux auteures traversent à la fois les fictions et les médiums en s'interrogeant sur les stratégies de transmédiation et de transfiction. Elles participent tour à tour à la création de corpus originaux d'œuvres altérées en proposant une lecture unifiée et critique de thèmes et discours qui les traversent.

C'est en se penchant sur les modalités de réalisation de la réécriture à travers les médias artistiques qu'Elizabeth Stuart exemplifie le phénomène de remédiation dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers. En s'intéressant aux interactions matérielles nécessaires dans les actes de lecture et d'écriture qui se rattachent à cette œuvre, elle jette un regard critique sur les réécritures incessantes de l'être humain contemporain dans une perspective warburguinne, et ce, en soulevant des questions pertinentes sur les difficultés méthodologiques que supposent une telle analyse.

Pour clore ce dossier, Maryse Sullivan décortique le personnage d'Alice au pays des merveilles à travers les nombreux forums transfictionnels dans lesquels ce personnage merveilleux se déploie. Durocher y extrait et analyse les attributs d'Alice qui la rendent si apte à être reprise, transfictionnée, sous diverses plumes, mais aussi dans les médias plus contemporains, en y dégagant les critères optimaux de réalisation de la transfictionnalité. Elle fait de même pour l'histoire d'Alice lorsqu'elle y articule les concepts de Saint-Gelais en montrant la maniabilité de ce conte qui se

déploie allégrement dans l'imaginaire social à travers des transfictions originales.

Bibliographie

BENNETT, Tony et Janet WOOLLACOTT. (1987), *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, New York, Methuen.

DUROCHER, Maryse. (2014), *Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse*, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa,
<https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/31526/1/Durocher_Maryse_2014_th%C3%A8se.pdf>.

GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

SAINT-GELAIS, Richard. (2001), « La fiction à travers l'intertexte », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula ».

—. (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Révélation transfictionnelles

Richard Saint-Gelais

Université Laval

La lectrice et le lecteur qu'aurait intrigués le titre de cette brève étude ne s'attendent sans doute pas à y découvrir des secrets que je m'apprêtais à rendre publics, et ils auront bien raison. J'y ferai moins, en effet, des révélations que j'aborderai les liens entre un ensemble de pratiques — celles qu'on peut rassembler sous la bannière de la transfictionnalité — et l'opération, à bien y songer curieuse s'agissant de fiction, de divulgation. Ce choix n'est pas arbitraire, car le dévoilement est, on le verra, assez étroitement lié à notre conception de la transfictionnalité, à ses promesses, à ses ambivalences. Ce sera l'objet de la première partie de cet article : que devons-nous penser de la promesse de nous en apprendre davantage sur les personnages, les

circonstances ou le monde fictif mis en place dans une œuvre antérieure ? Dans un second temps, j'élargirai la perspective en me demandant ce que les pratiques transfictionnelles nous disent, non sur *une* fiction, mais sur *la* fiction et, plus précisément, sur le rapport à cette notion plus problématique qu'il n'y paraît.

D'abord un rappel : j'entends par transfictionnalité « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (Saint-Gelais, 2012, p. 7). Cela place d'entrée de jeu la transfictionnalité sur un terrain déjà occupé par une notion mieux connue, l'intertextualité, dont elle se distingue toutefois en ceci qu'elle ne s'affiche pas comme une relation de texte à texte (par citation ou allusion), mais plutôt *de fiction à fiction*, comme si les textes sur lesquels repose forcément cette relation n'en étaient en quelque sorte que les supports. Devant, disons, *Marcel poursuivi par les chiens* dans lequel Michel Tremblay (1992) reprend le personnage de Thérèse qui figurait déjà dans ses *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, l'impression qui domine n'est pas celle d'observer la « coprésence entre deux ou plusieurs textes » (Genette, 1982, p. 8), mais bien de retrouver un personnage que des romans et pièces de Tremblay avaient déjà mis en scène. L'intertextualité opère par prélèvement et montage discursif; la transfictionnalité, elle, consiste à explorer de nouveau un espace diégétique instauré dans une œuvre antérieure, que ce soit pour le développer ou pour jeter sur lui un éclairage différent. Du coup, elle fait des mondes fictifs des territoires plus vastes que ce que chaque œuvre en montre; des territoires au sein desquels les personnages pourraient

apparemment circuler sans entrave. Le lecteur d'œuvres transfictionnelles est donc amené, dans les faits, à rompre avec le principe structuraliste de la « clôture du texte », qui affirme que ce qu'on peut dire d'une œuvre est circonscrit par cette œuvre, que les silences d'un texte littéraire font partie de son projet esthétique et devraient donc être acceptés comme tels. Au contraire, la transfictionnalité investit les zones d'ombre des récits et, du coup, prétend multiplier les révélations — à la différence de l'intertextualité, qui ne produit nul effet de ce genre : nouvel indice de l'hétérogénéité de ces deux notions.

Quelques exemples montreront l'étendue et la variété de ces dévoilements.

a) Un récit transfictionnel peut couvrir des portions inédites de la vie d'un personnage. On aura reconnu la formule perfectionnée par Balzac dans *La Comédie humaine* et qui lui permet de multiplier les coups de sonde dans la « biographie » des personnages. Ainsi, le lecteur qui parcourrait successivement *Le Cabinet des Antiques*, *Le Père Goriot* et *La Peau de chagrin* découvrirait Rastignac à 25 ans au milieu des jeunes loups de la société parisienne, puis à 22 ans à la veille de son ascension sociale, puis au seuil de la trentaine, désabusé et cynique.

b) Un récit peut aussi montrer la manière dont un personnage perçoit une histoire déjà racontée sous un autre angle. Charles Bovary est devenu au fil des ans un habitué de ce genre de manœuvre. Personnage focal des première et troisième parties de *Madame Bovary*, il est, dans la vaste partie centrale de ce roman, relégué au rang de personnage observé — quand il l'est — à travers la perspective peu amène de son épouse Emma. Cette marginalisation tant focale qu'actantielle,

combinée à la naïveté du personnage qui ne semble guère s'apercevoir des infidélités de son épouse, explique sans doute la multiplication des dérivés transfictionnels qui restituent son point de vue et, dans certains cas, sa voix, Charles devenant alors narrateur : *Charles Bovary, médecin de campagne* (Améry, 1978), *Monsieur Bovary* (Grimaldi, 1991) et *Monsieur Bovary* — ce titre était décidément trop alléchant pour ne pas avoir été trouvé à répétition — d'Antoine Billot (2006). Charles est-il le benêt qui ressort de la version d'Emma ? Comment voit-il son épouse ? Se pourrait-il qu'il en sache davantage sur sa vie secrète que ce qu'elle imagine ? Sans entrer dans le détail de ces récits, on notera que leur formule même les amène à multiplier les révélations (parfois spectaculaires) et à s'offrir tendanciellement comme des entreprises de réhabilitation d'un personnage mésestimé. Cela soulève une question sur laquelle il nous faudra revenir : celle de la légitimité de telles manœuvres.

c) Il en va de même pour le troisième cas de figure, celui des récits transfictionnels qui se donnent comme la solution d'une énigme posée par un récit antérieur. Jean Echenoz, avec ses deux romans *Un an* et *Je m'en vais* (1997, 1999), a mis en place un dispositif assez retors qui repose là-dessus. L'héroïne d'*Un an*, Victoire, découvre à son réveil le cadavre de son amant Félix étendu dans son lit. Frappée d'une amnésie qui l'empêche de savoir ce qui a pu se passer, elle s'enfuit puis mène une vie d'errance pendant un an — une année à l'issue de laquelle elle croise par hasard Félix, qui n'est donc pas mort et qui l'informe du décès de Louis-Philippe peu de temps après sa disparition, alors qu'elle a pourtant rencontré cette connaissance à quelques reprises au cours de l'année écoulée. Le roman se termine sur ces énigmes : qu'est-il arrivé au juste à Félix ? comment Victoire a-t-elle pu voir vivant un homme qu'on lui dit

mort ? Il faudra lire *Je m'en vais*, paru deux ans plus tard, pour découvrir les réponses à ces questions (mais aussi quelques nouvelles questions). Or cette découverte a de bonnes chances d'être fortuite : le paratexte de *Je m'en vais*, soigneusement composé à cet égard, ne suggère aucun lien avec le précédent roman d'Echenoz. Il en découle que nombre de lecteurs d'*Un an* ignoreront durablement que le mélange de perplexité et de frustration dispensé dans ses dernières pages s'évapore *dans un autre texte*. La situation de ceux qui prennent connaissance des deux romans n'est pas moins curieuse : certes en mesure de saisir ce qui est arrivé à Félix et à Louis-Philippe, ils réalisent du même coup qu'ils ne doivent cet éclairage qu'à leur choix, pour plusieurs contingent, d'aborder *Je m'en vais* après *Un an*.

d) Dernier cas de figure de cette liste (non exhaustive) : la révélation peut, non *s'ajouter* au récit antérieur en tant que supplément de données diégétiques, point de vue suscitant une manière de stéréophonie narrative ou réponse extérieure à des énigmes narratives, mais *se substituer* à une portion plus ou moins considérable de ce récit, bouleversant donc ce qu'on savait jusque-là de l'histoire. Il s'établit alors une relation belligérante entre les deux versions, qui se résout en principe au profit de celle qui, tenant compte de l'autre, entend la supplanter : la plus récente, bien sûr, selon ce qu'on pourrait appeler l'« effet de dernier mot ». Certains écrivains résolus et habiles parviennent à désamorcer ce mécanisme en élaborant des ensembles transfictionnels labyrinthiques, en multipliant les révélations délibérément problématiques et les contradictions irrésolubles; bref, en refusant au lecteur le confort d'une solution qui parvienne à s'imposer. Une bonne partie de l'œuvre de Robert Pinget, de *L'Inquisitoire* (1962) à *L'Ennemi* (1987), obéit à ce schéma affolant où les

« révélations » se révèlent au bout du compte aussi fragiles que les versions auxquelles elles s'opposent. C'est plus classiquement qu'Arthur Conan Doyle, dans « La maison vide », parvient à « ressusciter » son héros sériel Sherlock Holmes, donné comme mort à l'issue du « Dernier problème » paru dix ans plus tôt (voir Conan Doyle, 2006a et 2006b) : il lui suffit pour cela de montrer que Watson, ami de Holmes et narrateur de ses exploits, s'est laissé bernier par la mise en scène qui laissait croire à l'issue fatale du combat entre le détective et le professeur Moriarty — l'objectif de cette manœuvre scripturale étant bien entendu de satisfaire les nombreux lecteurs consternés par l'interruption de la carrière fictive de Holmes, qui dès lors a pu se poursuivre comme si son décès n'avait jamais eu lieu. Telle est la précarité des faits narratifs (Thérien, 1984, p. 169) qu'il suffit d'un trait de plume pour annuler ce qu'un précédent récit établissait pourtant avec fermeté, pour peu du moins que le lecteur accepte ces révélations; on sait par exemple que celles de « La maison vide » ont été fortement débattues dans les cercles holmésologiques (voir Baring-Gould, 1967, p. 320-349).

*

Au-delà de leurs différences, sur lesquelles je reviendrai, ces manœuvres présentent un point commun : chacune suppose qu'une fiction puisse être prolongée et parfois réécrite de manière plus ou moins spectaculaire, permettant ainsi au lecteur curieux de « découvrir » des faits inédits, voire des dessous insoupçonnés de l'histoire. Charles Bovary aurait tué sa première épouse Héloïse (Laura Grimaldi, *Monsieur Bovary*) ; Robinson Crusoë, loin de reconstituer une civilisation en miniature sur son île, y aurait croupi jusqu'à l'arrivée d'une

certaine Suzanne Barton dont le récit diffère passablement du roman de DeFoe (Coetzee, 1988) ; c'est Caroline Sheppard et non son frère James qui aurait assassiné Roger Ackroyd (Christie, 1948 ; Bayard, 1998)... Ce qui est chaque fois battu en brèche, c'est un postulat central (encore que controversé) de la théorie de la fiction qui veut que cette dernière soit incomplète, c'est-à-dire rigoureusement indéterminée dès qu'on s'aventure au-delà de la zone couverte par le récit ; l'exemple classique est celui du nombre d'enfants de Lady Macbeth, que la pièce de Shakespeare ne précise pas, mais que le premier continuateur venu pourrait indiquer. Un récit transfictionnel peut donc s'insérer dans les interstices, les « blancs », d'une œuvre antérieure. Sans pour autant les combler : d'une part, parce qu'ils sont innombrables ; d'autre part, parce que ce nouveau récit comporte ses propres indéterminations. Le *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean nous en apprend beaucoup plus sur la vie de Berthe à la filature que ne le fait le roman de Flaubert, où cet événement et ses conséquences ne font l'objet que d'une mention laconique et terrible, terrible parce que laconique : « [La grand-mère de Berthe] est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton » (Flaubert, 1986, p. 425). On peut déplorer que l'impact de cette phrase qui tombe comme une sentence soit dilué par l'expansion que lui donne le récit de Jean, mais on ne saurait opposer la supposée complétude de ce dernier à l'incomplétude de *Madame Bovary* : cette continuation suscite, comme tout récit, ses propres effets d'indétermination. Jean ne s'en prive d'ailleurs pas, qui met en scène une relation passablement ambiguë entre la jeune Berthe et l'homme plus âgé chez qui elle trouvera refuge : Gustave Flaubert...

Mon accent sur les opérations transfictionnelles m'a amené jusqu'ici à mettre entre parenthèses un paramètre

pourtant central, surtout lorsqu'il est question de révélation : le critère à la fois pragmatique et institutionnel de l'auteur. Les auteurs de prolongements ou de corrections s'octroient une latitude apparemment limite; cela ne les empêche pas de devoir composer avec une réception qui, dans notre culture, ne considérera pas du même œil les suites selon qu'elles sont, ou non, produites par l'auteur original. Ce dernier a-t-il le dernier mot sur l'univers fictif qu'il a élaboré ? D'autres écrivains — ou même, dans certains cas, des lecteurs — peuvent-ils intervenir sur « sa » fiction ? Le terme « auteur », on le sait, renvoie étymologiquement à l'idée d'autorité. Pour la critique littéraire qui la reconnaît — on sait que la question ne fait pas l'unanimité —, cette autorité s'exerce sur le plan sémantique : l'auteur est celui qu'une tenace tradition interprétative voit comme le garant du sens de l'œuvre. La transfictionnalité attire l'attention sur un autre aspect de cette autorité, à savoir la capacité, en principe exclusive, de l'auteur original à établir ce qu'il en est « vraiment » des personnages, de leurs existences et du cadre dans lequel celles-ci se déroulent. Privés de cette autorité, les textes produits par d'autres écrivains seront tendanciellement tenus pour des variations ludiques ou, du moins, sans impact sur la diégèse. Mais on sait que l'empire de l'auteur est une donnée historique, qui a émergé progressivement (le Moyen Âge ne connaissait pas l'auteur au sens moderne du terme) et qui tend à s'estomper dans la culture médiatique au profit d'autres régimes d'autorité fictionnelle.

Il découle de tout cela que l'examen de la transfictionnalité, mais aussi sa lecture, entremêlent des paramètres hétérogènes, relevant de la logique de la fiction, du statut de l'auteur dans une culture donnée, sans négliger des considérations textuelles : des continuateurs talentueux,

comme Michael Dibdin dans *The Last Sherlock Holmes Story* (1978) ou Jean Rhys dans *Wide Sargasso Sea* (1982), peuvent troubler leurs lecteurs au point de les amener à remettre en question la version canonique d'une fiction antérieure. Chacun de ces romans parvient en effet à faire vaciller notre conception de personnages célèbres de la littérature anglaise : Sherlock Holmes serait un psychopathe dangereux; l'entourage antillais de Bertha, la première épouse du Rochester de *Jane Eyre*, aurait conspiré pour la plonger dans la démence. Ce qui rend ces révélations mémorables, ce n'est pas seulement leur caractère spectaculaire; si c'était le cas, il suffirait de multiplier les affirmations inattendues à propos des héros de fiction : la Félicité d'« Un cœur simple » se livrait à l'espionnage, Roquentin a connu Meursault au lycée... (Je précise que ces exemples sont imaginaires.) Encore faut-il que ces affirmations « collent », ce qui n'a de chance de se produire qu'à la faveur d'un équilibre subtil entre altération et identité : un peu comme l'interprétation, dont elles se rapprochent à certains égards, les révélations transfictionnelles ne peuvent « faire surgir un double fond de la parole » (Foucault, 1988, p. xii) qu'en affirmant autre chose que ce que le récit original donnait à lire, tout en imposant l'idée que cet « autre chose » se trouvait en quelque sorte déjà contenu dans ce récit. Encore faut-il que les lecteurs acceptent ces interventions — en acceptent le détail *et* le principe. Les textes transfictionnels n'affectent pas les récits originaux, qu'ils laissent intacts, mais les espaces diégétiques qu'ils déploient : des espaces labiles, à la merci de la moindre intervention, et pour cette raison même défendus par un ensemble de conventions qui font des opérations transfictionnelles des pratiques sous surveillance.

*

Cela m'amène à considérer, selon un élargissement de la perspective, non plus les révélations ponctuelles que des récits transfictionnels greffent à des fictions antérieures, mais ce que la transfictionnalité nous dit sur notre conception générale de la littérature et de la fiction : sa fonction de révélateur esthétique, en somme, et non plus seulement diégétique. Cet effet, la transfictionnalité le doit à son caractère toujours plus ou moins provocateur, susceptible d'amener à s'interroger sur les présupposés de la lecture. Qu'en est-il de l'autorité de l'auteur ? Une fiction est-elle bordée par le texte qui l'instaure ? Est-ce succomber à l'illusion référentielle que d'accepter de s'interroger sur la part de la fiction à propos de laquelle le texte demeure silencieux : segments non abordés d'une intrigue, motivations psychologiques de personnages non focalisés, etc. ?

Examinons ces questions à travers les trois opérations transfictionnelles cardinales que sont l'expansion, la version et le croisement. L'expansion prolonge un récit, que ce soit en poursuivant l'histoire au-delà de son terme (ce que désigne l'anglais *sequel*) ou en relatant ce qui précède son amorce (*prequel*), ce qui arrive simultanément (expansion parallèle) ou lors des ellipses de ce récit (interpolation). La variété de ces formules et surtout leur importance quantitative font de l'expansion l'opération transfictionnelle majeure, celle à laquelle on pourrait être tenté (à tort) de réduire l'ensemble du domaine. Cette prévalence de l'expansion confirme ce que nous pressentons par ailleurs, à savoir que la fiction relève massivement du récit, du narratif¹. Or, cela expose la

¹ Il existe certes des fictions non narratives, par exemple essayistiques ; qu'on songe aux critiques imaginaires de Borges comme « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » (Borges, 1957). Mais, loin de mener à une reconceptualisation de la fiction, de tels textes seront le plus souvent réduits à

transfictionnalité à ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du narratif. D'une part, tout récit met en place une dynamique qui emporte le lecteur vers son aval — qu'arrivera-t-il ensuite ? — et parfois vers son amont : quels événements passés ont pu conduire aux situations qu'on nous présente ? Le suspense et l'énigme sont, respectivement, les manifestations les plus visibles de ces vecteurs, de cette « énergie du récit » dont d'innombrables suites et *prequels* suggèrent qu'elle serait difficile à contenir, tant semble vif le désir d'en apprendre davantage sur les personnages et les circonstances. C'est évidemment ce désir que ces textes entendent satisfaire, avec un succès certes variable : n'oublions pas que la pulsion narrative réside en grande partie dans l'imagination du lecteur, et que la satisfaire revient bien souvent à la décevoir.

Cette déception tient à ce que notre relation au récit demande, d'autre part, que celui-ci soit borné ; que, structure et pas seulement dynamique, il s'agence en fonction des limites qui lui sont imposées : un point de départ qui lui soit origine ; un point d'arrivée donné comme un aboutissement, fût-il délibérément déceptif — et, entre les deux, une série de tensions et de détentes qui en scandent le mouvement. On sait ce que l'effet de configuration du récit doit à ses choix, en particulier à son dénouement et à la signification que celui-ci imprime à l'ensemble du parcours narratif. Les dernières pages de *Madame Bovary*, marquées par la déchéance des Bovary (suicide d'Emma, dépression et mort de Charles) et par l'ascension sociale parallèle du pharmacien Homais (« Il vient de recevoir la croix d'honneur »), scellent l'ironie pessimiste de

des exceptions fascinantes par rapport à ce qui serait la norme — narrative — de la fiction.

ce roman, moins par leur mention que par leur caractère définitif. Le récit instaure une dynamique tout en travaillant à la juguler; il accrédite l'idée que les personnages ont une existence dont il ne livre qu'un fragment, tout en coupant court aux spéculations auxquelles ces existences peuvent donner lieu. Tel est le prix qu'il demande au lecteur de payer pour apprécier l'art de sa construction.

On voit immédiatement que l'expansion joue la dynamique contre la structure, la pulsion contre la configuration : elle fait sauter le verrou par lequel le récit entendait circonscrire son propre mouvement et lui imposer un sens, classiquement téléologique. Ce qui ne veut pas dire que les textes transfictionnels soient pure dynamique, déploiement narratif que rien ne viendrait arrêter : eux aussi, bien entendu, s'orientent vers un dénouement (ce qui pose d'ailleurs quelques problèmes délicats dans le cas des *prequels*, dont le terme est fixé d'avance); seules les *constellations* transfictionnelles particulièrement fournies — on ne compte plus, par exemple, les récits apocryphes consacrés à Sherlock Holmes — approchent, asymptotiquement, l'illusion d'une fiction infinie.

Alors que les expansions *ajoutent* des segments diégétiques au récit original, les versions, elles, opèrent par *superposition* : elles repassent sur les traces d'un récit antérieur en en changeant la perspective ou en valorisant un personnage secondaire, manœuvres évidemment convergentes puisque la focalisation sur un personnage est, comme on s'en doute bien, l'occasion de faire valoir son point de vue (dans le sens rhétorique du terme) et de le placer au cœur du récit, sinon de l'histoire. On ne s'étonnera donc pas si figurent ici en bonne place les mal-aimés (à réhabiliter) et les « êtres de fuite » (à

élucider), tels Charles Bovary ou Albertine (voir Rose, 2002). Mais il peut aussi s'agir de personnages créés pour l'occasion, donc absents du récit original², sur lequel ils permettent de jeter un regard extérieur. L'un des emplois les plus brillants de cette dernière formule se trouve dans le *Mary Reilly* de Valerie Martin (1991), dont le récit est narré par une jeune domestique du docteur Jekyll qui n'est jamais mentionnée dans le roman de Stevenson. Loin de substituer des réponses aux questions, comme dans maints textes transfictionnels, la focalisation sur ce personnage qui ignore tout des activités secrètes de son employeur aboutit à ce résultat étonnant : un roman qui fait surgir des énigmes d'un récit qui s'ingénie à les résoudre. *Mary Reilly* illustre aussi une autre fonction, fréquente depuis quelque temps, des versions transfictionnelles : contester « de l'intérieur » une fiction canonique en donnant la parole à des représentants de groupes marginalisés ou opprimés, comme l'épouse séquestrée de Rochester (*Wide Sargasso Sea*), le frère de « l'Arabe » tué par Meursault (Daoud, 2014), les domestiques de Mr Darcy (Baker, 2013), etc.

La « leçon » tacite de ces versions se distingue clairement de celle des expansions, puisqu'elles insistent moins sur l'appétit de savoir qui caractérise notre rapport aux intrigues que sur la dimension rhétorique des récits. Proposer une autre version, ce n'est pas seulement éclairer les lecteurs sur les dessous d'une intrigue qu'ils connaissent déjà : c'est rappeler que les textes narratifs ne se structurent pas seulement sur le plan événementiel, qu'ils sont informés par des points de vue

² Ce que Terence Parsons (1980, p. 51-52) appelle des « autochtones », par opposition aux « immigrants », personnages (ou autres éléments diégétiques : lieux, événements, etc.) qu'un écrivain de fiction emprunte à la réalité ou à d'autres fictions.

(le récit « neutre » n'existe pas), et donc que modifier ce point de vue revient souvent à remettre en question leurs présupposés et à faire voir le caractère arbitraire de leur options (voir Dubois, 2011). On ne s'étonnera donc pas que, de toutes les formules transfictionnelles, ce soient les versions qui aient la faveur de la critique attachée à la dimension « essayistique » de la fiction : la critique idéologique bien sûr (féministe, postcolonialiste, etc.), mais aussi, plus largement, la critique sensible aux effets des choix narratifs.

Le dernier type d'opérations transfictionnelles que j'aborderai ici est un peu plus surprenant : il consiste à croiser (au moins) deux fictions préexistantes, dont les protagonistes peuvent dès lors interagir au sein d'une intrigue inédite se rapprochant peu ou prou de celles qu'on leur connaissait. Les personnages de *Fantômette contre le hibou*, un roman pour la jeunesse de Georges Chaulet (1962), se pressent aux portes du cinéma où on s'apprête à projeter *Ivanhoé contre Robin des Bois*, une « superproduction en chromocolor et panorascope » (Chaulet, 1962, p. 25) : un tel film, s'il était tourné, effectuerait un croisement transfictionnel mettant aux prises deux héros vivant dans des univers apparentés mais distincts. Le plaisir que les spectateurs fictifs de Chaulet escomptent (et que ses lecteurs réels leur envieraient, si la projection n'était finalement annulée à la suite du vol des bobines) tient à cette motivation diégétique (deux héros « médiévaux ») d'un contact qui a en même temps quelque chose de légèrement transgressif. La même combinaison de facteurs caractérise les croisements transfictionnels réels (en tant qu'œuvres bien sûr) que proposent *Sherlock Holmes contre Dracula* (Estleman, 2000), le *Mademoiselle Bovary* de Maxime Benoît-Jeannin (1991), où la fille des Bovary rencontre notamment Bouvard et Pécuchet, ou

encore la bande dessinée *The League of Extraordinary Gentlemen* d'Alan Moore et Kevin O'Neill (2002), véritable forum transfictionnel rassemblant de nombreux protagonistes de fictions victoriennes : Mina Harker (*Dracula*), Dr Jekyll, l'homme invisible de Wells, etc. On voit que les auteurs de ces croisements se donnent volontiers une caution diégétique (en élisant par exemple des personnages d'une même époque) ou auctoriale, la seconde étant souvent une forme indirecte de la première, surtout en paralittérature, où l'auteur est considéré comme l'index d'un univers supposé homogène malgré la segmentation des œuvres. La situation est fort différente en littérature générale où, sauf exception (Balzac, Zola, Tremblay, etc.), il n'est pas attendu d'un écrivain qu'il développe un univers partagé de livre en livre. Mais la tentation occasionnelle de réunir des protagonistes d'œuvres jusque-là disjointes — on l'a vu avec Berthe Bovary, Bouvard et Pécuchet — suggère que, créés par un même écrivain, ils appartiendraient à un imaginaire commun et n'attendraient que le coup de pouce d'un continuateur un peu imaginatif pour se rencontrer. D'autres croisements transfictionnels, plus résolument ludiques, se privent manifestement d'une caution préalable et se donnent comme de purs gestes combinatoires. Bien implantée dans le domaine de la *fan fiction* sous le nom de *crossover*, cette pratique aboutit à des alliages souvent étonnants, comme ceux entre James Bond et les Pokemons (GlassDragonflyOfDeath, 2012) ou Lizzie Bennet et Doctor Who³.

La conception de la fiction qui sous-tend ces croisements est moins centrée sur l'intrigue (qui est rarement l'aspect le

³ Au 31 mai 2015, neuf récits proposent cette formule sur le site *Fanfiction.net*, <<https://www.fanfiction.net/Doctor-Who-and-Pride-and-Prejudice-Crossovers/21/3624/>>.

mieux réussi de ces récits) ou sur sa dimension rhétorique que sur l'idée de combinatoire : une conception ludique qui fait de l'imaginaire un vaste réservoir où les frontières importent moins que les appariements, les structures narratives moins que les miracles ponctuels. Tout cela semble éminemment postmoderne, mais la formule était déjà pratiquée dans l'antiquité et à l'époque classique (sous le nom de contamination) et, plus près de , au XIX^e siècle dans des romans comme les *Voyages de Saturnin Farandoul* (Robida, 1879), qui réunit quantité de personnages verniens, ou *The Pursuit of the House-Boat* (Bangs, 1903), où les enfers sont le lieu de résidence des personnages historiques, mythologiques et fictionnels. On la retrouve aussi chez des écrivains peu suspects de postmodernisme, comme Michel Tremblay, dont la pièce *Les Héros de mon enfance* (1976) regroupe les personnages de divers contes : le Petit Chaperon Rouge, la fée Carabosse, Cendrillon, le Petit Poucet, le Loup, le Prince Charmant, etc. Il s'agit chaque fois de faire de l'imaginaire, ou de telle de ses portions (l'imaginaire des contes de fées, celui de Jules Verne, etc.), un vaste territoire dont le découpage des œuvres ne parviendrait pas tout à fait à masquer l'unicité. L'apport de la postmodernité consiste surtout à donner une portée maximale à de tels jeux dans lesquels elle invite à voir, non plus d'amusantes tentatives isolées, mais un principe général de la fiction.

*

L'ambivalence des croisements, ici fondés sur une continuité diégétique présumée, visant là le choc des rencontres incongrues, caractérise en fait l'ensemble du domaine transfictionnel. Promettant tacitement ou explicitement des

révélation, les textes transfictionnels jouent sur deux tableaux à la fois : la mise au jour des replis d'un univers fictif (l'avenir des personnages, leurs pensées secrètes, etc.) et l'irruption d'une nouveauté produite par l'écriture : le non-dit et l'inédit, en somme. Les lecteurs de ces récits supposent, ne serait-ce que provisoirement et par jeu, l'existence d'une diégèse dans laquelle originaux et dérivés effectueraient des ponctions complémentaires. En même temps, ils savent bien que les divulgations transfictionnelles sont le fruit d'une interférence scripturale : même les plus enclins à accepter l'illusion référentielle ne peuvent ignorer que les transfictions fabriquent de la fiction avec de la fiction.

Ce que la transfictionnalité révèle, au bout du compte, c'est la complexité du domaine dans lequel elle s'inscrit. Déploiement simultané d'un récit, d'une perspective et d'un cadre qu'on voudrait étendre aux dimensions d'un monde, la fiction est une pratique enchevêtrée, que la multiplication des œuvres autour d'une « même » diégèse ne simplifie en rien. La lecture de ces œuvres oscille entre illusion et distance, circonspection devant des manœuvres cousues de fil blanc et excitation à l'idée de découvrir des versants inconnus d'un personnage, d'une histoire ou d'un univers imaginaire. Régulièrement privées de début, constamment segmentées, pas toujours racontées jusqu'à leur terme, les existences fictives exercent une fascination que plusieurs voudraient renouveler, poursuivre ou approfondir. Les transfictions ne satisfont ce désir qu'en confrontant leurs propres lecteurs à de nouvelles questions. Elles ne « comblent » qu'en dessinant de nouvelles zones d'ombre, ne prolongent des récits qu'en s'aventurant sur des terrains jusque-là forclos, ne « révèlent » qu'en faisant réaliser à quel point l'idée même de révélation est

problématique lorsqu'il s'agit de fiction. La lumière à la fois séduisante et équivoque qu'elles jettent n'en est que plus précieuse.

Bibliographie

- AMÉRY, Jean. (1991 [1978]), *Charles Bovary, médecin de campagne*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud.
- BAKER, Jo. (2013), *Longbourn*, Toronto, Vintage.
- BANGS, John Kendrick. (1903 [1897]), *The Pursuit of the House-Boat*, New York, Harper & Brothers.
- BARING-GOULD, W. S. (1967), *The Annotated Sherlock Holmes*, vol. 2, New York, Clarkson N. Potter.
- BAYARD, Pierre. (1998), *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- BENOÎT-JEANNIN, Maxime. (1991), *Mademoiselle Bovary*, Paris, Balland.
- BILLOT, Antoine. (2006), *Monsieur Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre ».
- BORGES, Jorge Luis. (1957 [1941]), « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », trad. de l'espagnol par P. Verdevoye, dans *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- CHAULET, Georges. (1962), *Fantômette contre le hibou*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque rose ».
- CHRISTIE, Agatha. (1948 [1926]), *The Murder of Roger Ackroyd*, Harmondsworth, Penguin, coll. « Mystery and Crime ».
- COETZEE, J. M. (1988 [1986]), *Foe*, trad. de l'anglais par Sophie Mayoux, Paris, Seuil.

- CONAN DOYLE, Arthur. (2006a [1893]), « Le dernier problème », dans *Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. de l'anglais par Éric Wittersheim, vol. 2, Paris, Omnibus.
- . (2006b [1903]), « La maison vide », dans *Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. de l'anglais par Éric Wittersheim, vol. 2, Paris, Omnibus.
- DAOUD, Kemel. (2014), *Meursaut, contre-enquête*, Arles, Actes Sud.
- DIBDIN, Michael. (1978), *The Last Sherlock Story*, New York, Pantheon.
- DUBOIS, Jacques. (2011), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites ».
- ECHENOZ, Jean. (1997), *Un an*, Paris, Minuit.
- (1999), *Je m'en vais*, Paris, Minuit.
- ESTLEMAN, Loren D. (2000 [1978]), *Sherlock Holmes vs. Dracula, or: The Adventure of the Sanguinary Count*, New York, ibooks.
- FLAUBERT, Gustave. (1986 [1957]), *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF ».
- FOUCAULT, Michel. (1988 [1963]), *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GLASSDRAGONFLYOFDEATH. (2012), « The Name's Giratina, Codename 007 », *FanFiction.net*, <<https://www.fanfiction.net/s/8713375/1/The-Name-s-Giratina-Codename-007>>.
- GRIMALDI, Laura. (1995 [1991]), *Monsieur Bovary*, trad. de l'italien par Geneviève Lambrich, Paris, Métailié.

- MARTIN, Valerie. (1991 [1990]), *Mary Reilly*, New York, Pocket.
- MOORE, Alan et Kevin O'Neill. (2002), *The League of Extraordinary Gentlemen*, Boston, DC Comics.
- PARSONS, Terence. (1980), *Nonexistent Objects*, Hew Haven, Yale University Press.
- PINGET, Robert. (1962), *L'Inquisiteur*, Paris, Minuit.
- . (1987), *L'Ennemi*, Paris, Minuit.
- RHYS, Jean. (1982 [1966]), *Wide Sargasso Sea*, New York, Norton.
- ROBIDA, Albert. (1879), *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de monsieur Jules Verne*, Paris, Librairie illustrée.
- ROSE, Jacqueline. (2002 [2001]), *Albertine*, Londres, Vintage.
- SAINT-GELAIS, Richard. (2012), *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- THÉRIEN, Gilles. (1984), « Sémiologie du discours littéraire », *Recherches sémiotiques*, vol. 4, n° 2, p. 155-176.
- TREMBLAY, Michel. (1976), *Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- . (1992), *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».

Approches théoriques de la réécriture

Christian Milat
Université d'Ottawa

La réécriture est, sur le plan théorique, un domaine assez complexe, voire confus : les concepts s'y succèdent, les mêmes termes pouvant parfois posséder des acceptions tout à fait différentes. Mon propos n'est donc pas ici d'enchérir au risque d'ajouter à la confusion, mais seulement de tenter, au risque de la simplification, d'aller à l'essentiel en étant aussi clair que possible.

Je commencerai par recourir aux dictionnaires et notamment au *Trésor de la langue française*. Même si les articles concernés ne sont pas très éclairants, il reste qu'ils sont néanmoins intéressants dans la mesure où, justement, ils sont symptomatiques de la difficulté à saisir ces notions. Deux

acceptions ne concernent pas l'objet, éminemment littéraire, qui nous intéresse ici : « récrire » ou « réécrire » — les deux formes existent —, comme « écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième... fois) un texte à quelqu'un » — le préfixe *ré-* ne marquant que la répétition — et, au sens figuré et dans le registre familier, « réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose ». Plus près de nos préoccupations, « récrire » ou « réécrire », signifie également « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit ». *Le Petit Robert*, lui, propose comme définition « écrire ou rédiger de nouveau », notamment pour « améliorer la forme » (p. 2200), et dans ce cas, il donne comme synonyme l'anglicisme « *rewriter* ». Après le verbe, allons voir le nom. Si « récriture » est absent des deux dictionnaires, le mot « réécriture », lui, y figure. *Le Trésor de la langue française* se contente de le définir comme « l'action, le fait de réécrire » et *Le Petit Robert*, lui, indique aussi tout naturellement : « action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs », et donne comme synonyme l'anglicisme « *rewriting* » (p. 2207). Nous n'avons pas beaucoup progressé...

La réécriture génétique

Néanmoins, nous possédons une piste de départ. Que doit-on entendre par « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit » ou par « écrire ou rédiger de nouveau » ? Je vous propose de délaisser l'acception relative au domaine de l'édition, à la rédactologie, à laquelle les anglicismes font référence, pour nous concentrer sur les pratiques littéraires.

L'une d'entre elles comprend le travail que l'écrivain réalise sur le ou les premiers états de son manuscrit, car le texte définitif d'une œuvre littéraire ne correspond pas, à de très rares exceptions près, au premier jet, mais est le résultat de multiples corrections et révisions. Ce type de réécriture est au principe de la génétique textuelle (qui analyse les différents avant-textes, les différents manuscrits d'une œuvre, qui les classe, qui les déchiffre, qui en relève les variantes), cette génétique textuelle débouchant sur la critique génétique (laquelle interprète les résultats obtenus à la suite de ce travail).

Tout à fait différent de cette réécriture génétique et correspondant au sujet du présent colloque apparaît un autre type de réécriture, qui implique cette fois la claire volonté d'un écrivain de réécrire des textes *déjà publiés*, qu'il s'agisse de l'œuvre d'un autre auteur ou de l'une de ses propres œuvres.

De nombreux réécrivains

De nombreux écrivains sont ainsi des réécrivains : ils ont composé leurs œuvres à partir d'œuvres antérieures.

Je ne vais pas vous présenter l'histoire, même abrégée, de cette réécriture. Je me contenterai de vous donner seulement quelques balises, de façon à illustrer le fait que le procédé s'étale sur une longue période.

Ainsi, *Le Décaméron* de Boccace a été suivi, en 1462, soit un peu plus d'un siècle après sa parution, par le recueil des *Cent nouvelles nouvelles* puis, en 1559, soit encore à peu un siècle après, par celui de Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*.

L'esthétique classique et l'imitation des Anciens qu'elle implique notamment donnent bien évidemment une large place à la réécriture : pensons seulement à l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide et à l'*Iphigénie* de Racine ou aux *Fables* d'Ésope et à celles de La Fontaine. Beaucoup plus près de nous, citons, à titre d'exemples, *Les Trois Médecins*, la réécriture, publiée par Martin Winckler en 2004, du roman d'Alexandre Dumas, ou le vingt-et-unième roman d'Amélie Nothomb, paru en 2012 et intitulé *Barbe bleue*.

Mais je voudrais évoquer plus en détail un des cas les plus illustratifs de la réécriture. Il trouve son origine dans *A Cruising Voyage Round the World*, journal publié en 1712 par un corsaire anglais, le capitaine Woodes Rogers. Dans ce récit autobiographique, Rogers raconte comment, en 1709, a été secouru un certain Alexandre Selkirk, un marin écossais qui, à sa demande, a été débarqué, quatre ans auparavant, sur une île située à 600 km au large du Chili par le commandant avec qui il ne s'entendait pas. Ce récit sera réécrit par l'écrivain anglais Daniel Defoe, qui en fera un roman, publié en 1719, *La Vie et les aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé de York, marin*. Des transformations sont apportées par Defoe par rapport au texte de Woodes Rogers : par exemple, l'action se passe en 1659 (au lieu de 1709) et, naufragé, Robinson se retrouve cette fois involontairement seul sur une île de l'océan Atlantique, et non plus du Pacifique. Au début du XX^e siècle, *Robinson Crusoé* fournit la trame d'un poème, « Images à Crusoé », du recueil *Éloges* que Saint-John Perse publie en 1904 et, en 1926, il est à l'origine du roman de Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, où, contrairement à ce qui se passe chez Defoe, c'est le personnage de Vendredi qui tient le rôle principal. Cette transvalorisation sera conservée en 1967 dans

le roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Quatre ans plus tard, Tournier lui-même, pour le destiner aux jeunes, réécrit son propre roman, intitulé alors *Vendredi ou la vie sauvage*, et, en 1978, sous la forme d'une nouvelle, « La fin de Robinson Crusoé », qui fait partie du recueil intitulé *Le Coq de bruyère*, il apporte un épilogue à son roman. Robinson et Vendredi sont retournés en Angleterre. Vendredi ayant disparu, Robinson quitte Londres pour aller à sa recherche, mais il ne retrouve ni Vendredi ni son île, disparue comme est disparue également sa jeunesse. Finalement, en 2012, c'est Patrick Chamoiseau qui publie une nouvelle réécriture, toute différente, du roman de Defoe : *L'Empreinte à Crusoé*.

J'ai emprunté ces exemples à la littérature française, mais la réécriture est présente dans toutes les littératures, un des textes emblématiques du procédé étant bien évidemment *Ulysse*, la réécriture réalisée par Joyce faisant du reste l'objet d'une communication. Et, au Québec, pensons par exemple, au conte de Jacques Ferron, intitulé « Le petit chaperon rouge ».

Intertextualités

La réécriture consciente d'un texte A dans un texte B peut laisser présager la présence, dans le second texte, de traces provenant du premier. D'où la relation possible entre réécriture et intertextualité.

C'est Julia Kristeva (1967) qui, la première, parle d'intertextualité : « l'écriture [apparaît] à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire,

comme *intertextualité* ». Cette première théorie de l'intertextualité s'appuie sur le dialogisme tel qu'il est défini en 1929 par Mikhaïl Bakhtine (1970), dont les textes sont diffusés en France à partir du milieu des années 1960, notamment grâce à Tzvetan Todorov (1965). Bakhtine développe une idée qui est d'ailleurs exprimée dès 1897 par Mallarmé dans *Crise de vers* : « plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées » (p. 367). Pour Bakhtine, le dialogisme est inhérent à l'écriture. En effet, tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres énoncés, à d'autres textes, car tout mot (« le mot plein ») a déjà servi : « Le mot n'est pas une chose, écrit Bakhtine (p. 48), mais le milieu toujours dynamique, toujours changeant dans lequel s'effectue l'échange dialogique ». À travers la voix d'un écrivain, tout particulièrement d'un romancier — puisque le roman est le genre polyphonique par excellence —, c'est donc un nombre infini d'autres voix qui s'expriment.

Développée en 1969 par Kristeva dans *Séméiotikè* — « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (p. 146) —, cette conception de l'intertextualité est celle que Philippe Sollers présente dans un chapitre de *Théorie d'ensemble* : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » (p. 75). C'est également elle qui est reprise en 1973 par Roland Barthes :

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...]. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du

langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.

Ce concept théorique était peu productif, puisque tout texte était considéré comme un intertexte. Laurent Jenny va le rendre plus opératif en lui donnant un autre contenu, plus restreint : l'intertextualité désigne « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens » (p. 262). L'intertextualité n'est plus un fait linguistique qui existe nécessairement et qui s'applique à tous les textes indistinctement; elle est désormais le résultat du travail conscient réalisé par un écrivain sur un texte préexistant.

Ainsi formulée, écrit Marc Angenot en 1983, l'intertextualité consiste « à faire du neuf avec du vieux, et par exemple à appeler *analyse intertextuelle* une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires » (p. 125-126), critique qui, faisant la part belle aux auteurs, est alors considérée comme une abomination.

En fait, Angenot semble avoir oublié une précision apportée par Michael Riffaterre : l'intertextualité ne demande pas de « prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit, pour qu'il y ait intertexte, que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs » (1979a, p. 131). Autrement dit, c'est à chaque lecteur qu'il incombe, selon la nature de sa culture — selon la nature de son encyclopédie, dirait Umberto Eco —, d'identifier l'intertexte d'un texte, notamment en repérant et en interprétant ces microstructures problématiques, parce qu'en dissonance avec le reste du texte, que sont les agrammaticalités

sémantiques, syntaxiques ou morphologiques contenues dans un texte. Dans *La Production du texte* (1979), Riffaterre donne un exemple d'agrammaticalité tiré d'un texte de Baudelaire (« Les tentations, ou Éros, Plutus ou la gloire », dans *Petits Poèmes en prose. Les Paradis artificiels*) : « Il y avait [...] de vieilles mères portant des avortons accrochés à leurs mamelles exténuées » (1979b, p. 56). Selon Riffaterre, il n'y a pas de « chaîne associative » (métonymique, métaphorique ou autre) permettant de dériver « *accroché* du mot *avorton* » (p. 56). Autrement dit, la dissonance ou l'« agrammaticalité » des mots manifeste la présence d'un intertexte. Dans ce cas, ce sera la phrase stéréotypée des *mères portant des nourrissons suspendus à leurs seins* (p. 57). La phrase de Baudelaire se construit alors, par introduction de connotations négatives, en opposition à cette phrase déjà existante : le mot « mères », qui dans son sens positif se relie à la jeunesse, devient « vieilles mères » ; le mot « nourrissons » se transforme en « avortons » et le verbe « suspendre » est remplacé par « accrocher », verbe qui, selon Riffaterre, comporte des connotations négatives. Dans « La trace de l'intertexte », Riffaterre confirme que, selon lui, l'intertextualité et, partant, le sens d'un texte ne sont plus des produits de l'écriture, mais des effets de la lecture, toujours aléatoire.

Jusque-là, l'intertextualité s'intéresse essentiellement aux intertextes littéraires. En 1987, Marc Eigeldinger propose de ne pas

limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique,

celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie. (p. 15)

Cette ouverture sera reprise, l'année suivante, par Michel Pierssens, dans un article où il assigne à l'épistémocritique le rôle de donner une réponse à cette question « *que sait un texte ?* » dans la revue *Spirale* : il s'agit d'analyser la présence et le fonctionnement, dans les textes littéraires, de savoirs non littéraires (philosophiques, scientifiques, etc.).

D'ordinaire, les théories de l'intertextualité font référence à un intertexte qui est antérieur au texte qui l'accueille. Cependant, il est possible d'envisager un intertexte qui lui est postérieur. Cette possibilité, qui met de l'avant le rôle du lecteur dans la détermination de l'intertexte, est évoquée par Roland Barthes :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. [...] Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel (p. 58-59).

Cette intertextualité inversée est au principe de l'essai publié par Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*.

Réécriture, intertextualité et hypertextualité

Ayant passé en revue, même rapidement, quelques définitions de l'intertextualité, nous sommes maintenant en situation

d'examiner dans quelle mesure les théories de l'intertextualité peuvent rendre compte de la réécriture.

Si la réécriture implique, chez l'auteur, l'intention de réécrire, l'intertextualité inversée, propre au lecteur, est bien évidemment à exclure : la réécriture est obligatoirement la réécriture d'un texte antérieur.

Si la réécriture implique également la réécriture de la structure entière ou quasi entière d'un texte, il faut exclure de la réécriture ce que Laurent Jenny appelle « l'intertextualité "faible" » (p. 262), c'est-à-dire « la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique » (p. 262). Doit donc être également exclue de la réécriture l'intertextualité telle que la conçoit notamment Riffaterre, qui s'intéresse aux microstructures, et telle que la définit Gérard Genette, à savoir comme la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (p. 8), cette présence pouvant prendre une forme explicite et littérale — on a alors affaire à des citations —, une forme moins explicite — il s'agit de plagiat (l'emprunt est non déclaré, mais il est encore littéral) —, ou une forme encore moins explicite et non littérale, celle que prend l'allusion.

En revanche, la définition que Laurent Jenny donne de l'intertextualité peut correspondre à ce que nous avons circonscrit comme étant la réécriture puisqu'il propose, « de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à

lui, au-delà du lexème, cela s'entend » (p. 262) et qu'il souligne que « toute une mise en scène fictionnelle [...] se trouve [...] empruntée, adaptée, pervertie et contredite par le travail intertextuel » (p. 263) Et Jenny de dresser la liste des « types d'altérations subies par des textes au cours du procès intertextuel » (p. 275).

Cette conception de l'intertextualité/réécriture proposée par Laurent Jenny est en grande part analogue à la définition que, dans *Palimpsestes*, Gérard Genette donne de sa cinquième relation transtextuelle, l'hypertextualité. Le titre de l'ouvrage, *Palimpsestes*, est d'ailleurs tout à fait révélateur puisque, venant du grec *palimpsestos*, qui signifie « qu'on gratte pour écrire de nouveau », *palimpseste* réfère à un manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les moines copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte, le texte original ne disparaissant pas complètement : on voit donc, sur un même parchemin, un texte se superposer à un autre, qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. Conformément à sa métaphore, Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 11-12). Notons que l'hypertexte, selon Genette, est la plupart du temps un texte de fiction : il ne peut en être autrement qu'en cas de traduction ou de réduction. Il apparaît comme « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation [l'objectif est de (dire la même chose autrement)] [...] ou par [...] imitation [l'objectif est alors de dire autre chose semblablement] » (p. 14). Cette dérivation doit être « à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle » (p. 16).

Cela posé, Genette distingue six pratiques hypertextuelles. Trois se rapportent au procédé de l'imitation (dire autre chose semblablement) :

tout d'abord, dans le cas du régime ludique (il ne s'agit que de divertir), Genette parle de pastiche; c'est le cas des pastiches que Proust a publiés en 1908 et 1909 dans *Le Figaro* et dont le recueil en volume, refusé par le Mercure de France, par Calmann-Lévy et par Fasquelle, paraîtra finalement en 1919 chez Gallimard sous le titre de *Pastiches et mélanges*; écrit à la manière de Saint-Simon, de Balzac, de Flaubert, de Sainte-Beuve, d'Henri de Régnier, des Goncourt, de Michelet, de Faguet et de Renan¹, chaque texte évoque un des aspects de l'affaire Lemoine, ingénieur qui avait vendu à la De Beers un faux procédé pour fabriquer des diamants.

- ensuite, dans le cas du régime satirique, Genette parle de charge (l'exagération des traits stylistiques provoque le ridicule); le texte d'Umberto Eco, « Esquisse d'un nouveau chat », en constitue un bon exemple; Eco s'y moque de Robbe-Grillet, dont voici un extrait de *Dans le labyrinthe* :

De la commode à la table il y a six pas : trois pas jusqu'à la cheminée et trois autres ensuite. Il y a cinq pas de la table au coin du lit ; quatre pas du lit à la commode. Le chemin qui va de la commode à la table n'est pas tout à fait rectiligne : il s'incurve légèrement pour passer plus près de la cheminée. Au-dessus de la cheminée il y a une glace, une grande glace rectangulaire fixée au mur. Le pied du lit est situé juste en face. (p. 59)

Et voici la charge produite par Eco :

¹ Proust (p. 594) évoque la vertu « exorcisante » du pastiche : « Il faut faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire. »

Du coin de la pièce à la table, il y a six pas. De la table au mur du fond, il y a cinq pas. En face de la table, s'ouvre une porte. De la porte au coin dans lequel vous vous trouvez, il y a six pas. Si vous regardez devant vous de sorte que votre regard traverse la pièce en diagonale, en direction du coin opposé, à la hauteur de vos yeux, au moment où vous vous trouvez pelotonné dans le coin, le museau tourné vers la pièce, la queue entortillée dans la tentative d'effleurer en même temps deux de ses murs qui se rencontrent en formant un angle de quatre-vingt-dix degrés, vous verrez alors, à six pas devant vous, une forme cylindrique d'un marron foncé brillant, sillonnée d'une série de fines veinures au milieu desquelles on entrevoit un cœur blanchâtre, avec une écaillure à environ cinq centimètres du sol, qui s'élargit en une circonférence irrégulière, s'approchant d'une forme polygonale imprécise, au diamètre maximum de deux centimètres; elle révèle un fond tirant lui aussi sur le blanc, mais d'un blanc plus pâle que celui des veinures, comme si, pendant plus longtemps et avec plus de facilité, la poussière s'y était déposée, au fil des jours ou des mois, des siècles ou des millénaires. (p. 73)

- enfin, dans le cas du régime sérieux, Genette parle de forgerie (il s'agit de poursuivre ou d'étendre une œuvre littéraire préexistante); les faux poèmes de Rimbaud publiés en 1949 illustrent parfaitement le procédé de la forgerie².

² En juillet 1872, Verlaine et Rimbaud s'enfuient à Londres. Mathilde Mauté, la femme de Verlaine, découvrant des lettres de Rimbaud montrant les relations homosexuelles entre celui-ci et son époux, utilise ces missives pour obtenir le divorce. Afin de les récupérer, Verlaine prétend qu'elles contiennent des vers et des poèmes en prose. Le 19 mai 1949, Maurice Nadeau annonce dans *Combat* que le manuscrit a été retrouvé par hasard et qu'il paraît le jour même au Mercure de France sous le titre *La Chasse spirituelle*. Il s'agit d'une plaquette de 34 pages regroupant cinq textes : « Vaudeville », « Vacances païennes », « Édens », « Infirmités » et « Marécages ». Préfacé par Pascal Pia, l'ouvrage met en lumière des parallèles avec certains passages bien connus de l'œuvre rimbalienne comme. Ce sera André Breton qui, dans une lettre publiée dans *Combat*, puis dans une autre dans *Le Figaro*, puis dans son pamphlet « Flagrant délit », affirmera qu'il est impossible que ces textes soient de Rimbaud. De fait, le 2 juillet, le Mercure de France retire l'ouvrage de la

Parodie, travestissement et transposition

Trois pratiques se rapportent également au procédé de la transformation (dire la même chose autrement) :

- dans le cas du régime ludique, Genette parle de parodie; ce poème tiré d'un recueil anonyme publié en 1694, est un bon exemple de parodie :

La Cigale ayant baisé
Tout l'été
Se trouva bien désolée
Quand Langeron l'eut quittée.
Pas le moindre pauvre amant
Pour soulager son tourment.
Elle alla crier famine
Chez la Grignan sa voisine,
La priant de lui prêter
Un Grignan pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous le rendrai, dit-elle,
Avant qu'il soit quatre mois,
Sans l'avoir mis aux abois.
La Grignan n'est pas prêteuse,
C'est là son moindre défaut.
Lequel est-ce qu'il vous faut ?
Dit-elle à cette emprunteuse.
Le chevalier de Grignan,
Dit la triste tourterelle.
Le chevalier, lui dit-elle,
J'en ai besoin maintenant³. (p. 231)

vente. Les auteurs de ce faux se dénoncent : il s'agit de deux comédiens, Nicolas Bataille et Mlle Akakia-Viala, dont la mise en scène théâtrale d'*Une saison en enfer* avait été éreintée par la presse, avaient voulu ridiculiser leurs critiques.

³ La Cigale est Françoise Charlotte de Montalais, comtesse de Marans, et la Grignan, Françoise Marguerite de Sévigné, comtesse de Grignan, fille de Madame de Sévigné.

- dans le cas du régime satirique, Genette parle de travestissement : sans modifier le sujet, on modifie le style, de noble à vulgaire. C'est par exemple le cas de Paul Scarron, qui travestit l'*Énéide* dans, précisément, *Le Virgile travesti*. Voici ainsi ce que Didon, reine de Carthage, dit à Énée, le Troyen :

Tu n'es qu'un sot, tu n'es qu'un fat,
Tu n'es qu'un larron comme un rat [...].
Tu te dis fils de Cythérée :
La chose n'en est assurée
Qu'en tant que grand fils de putain; [...]
Non, je me trompe, c'est un loup
Qui t'engendra d'une panthère;
Aucuns disent une vipère
Qui te conçut d'un léopard;
Les autres disent un lézard,
Qui t'engendra d'une tigresse;
Autres, un dragon, d'une ânesse;
Un renard, d'un caméléon;
Un rhinocéros, d'un lion;
Un crocodile, d'une autruche ;
Un loup-cervier, d'une guenuche.
Pour moi je te mets au-delà
De tous ces vilains monstres-là. (p. 346-347)

- dans le cas du régime sérieux, on parle de transposition : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, constitue un bel exemple de transposition.

Les principales formes de transformations

Genette présente par le détail les différentes formes de transformations réalisées dans le cas de la transposition, qui lui apparaît comme la pratique hypertextuelle la plus courante et la plus importante. Impossible ici d'en présenter la somme,

même en résumé. Je me limiterai donc à évoquer celles qui sont les plus fréquentes ou les plus significatives.

Ainsi, il peut s'agir de

- transformation quantitative, par réduction — *Vendredi ou la vie sauvage* compte 151 pages, contre 245 pour *Vendredi ou les limbes du Pacifique* —, ou par augmentation — Amélie Nothomb a publié en 2015 la réécriture d'une nouvelle d'Oscar Wilde, « Le crime de Lord Arthur Savile » sous la forme d'un roman, *Le Crime du comte Neville*;
- de mise en prose, voire de versification, comme c'est le cas lorsque le roman de Daniel Defoe a été réécrit par Saint-John Perse sous la forme du poème *Images à Crusoé*;
- de transvocalisation : alors que le roman de Defoe est tout entier écrit à la première personne, celui de Tournier fait alterner une narration à la troisième personne et une autre, à la première, celle du *log-book*; *Vendredi ou la vie sauvage*, lui, est entièrement narré à la troisième personne;
- de translation, temporelle — le Robinson de Tournier fait naufrage un siècle plus tard —, ou spatiale — le Pacifique de Tournier remplace l'Atlantique de Defoe;
- de transvalorisation : alors que, dans le roman de Defoe, c'est la civilisation qui l'emporte, Tournier fait au contraire de Vendredi l'éducateur de Robinson.

Une écriture sous contraintes

Même si elle ne figure pas parmi les multiples contraintes répertoriées par l'Oulipo, la réécriture mérite sans doute d'être

considérée comme une forme d'écriture sous contraintes. Du reste, ce n'est sans doute pas un hasard si l'Oulipien Queneau a produit, dans ses *Exercices de style*, un bel exemple de réécriture, puisqu'il constitue à la fois la parodie d'un thème — il s'agit de la même brève histoire — et du pastiche de 99 styles.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc. (1983), « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, vol. LX, n° 189, janvier-mars, p. 121-135.
- ANONYME. (1694), *Recueil de pièces curieuses et nouvelles*, t. 2, La Haye, Adrian Moetjens.
- BAKHTINE, Mikhaïl. ([1929] 1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- BARTHES, Roland. (1973), « Théorie du texte », dans *Encyclopædia Universalis*, vol. XV, p. 1015.
- . (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- BAYARD, Pierre. (2009), *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- CHAMOISEAU, Patrick. (2002), *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard.
- DEFOE, Daniel. (1719), *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, Londres, W. Taylor.
- ECO, Umberto. (1988), « Esquisse d'un nouveau chat », dans *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor, p. 73-78.
- EIGELDINGER, Marc. (1987), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine.

- FERRON, Jacques. (1998), « Le petit chaperon rouge », dans *Contes*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 260-263.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- JENNY, Laurent. (1976), « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia. (1967), « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, p. 44.
- . (1969), *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- MALLARMÉ, Stéphane. ([1897] 1974), « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 360-368.
- NOTHOMB, Amélie. (2012), *Barbe bleue*, Paris, Albin Michel.
- . (2015), *Le Crime du comte Neville*, Paris, Albin Michel.
- PIERSSSENS, Michel. (1988), « Épistémocritique », *Spirale*, n° 77, mars, p. 8.
- PROUST, Marcel. ([1920] 1984), « À propos du style de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 586-600.
- QUENEAU, Raymond. (1947), *Exercices de style*, Paris, Gallimard.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.). (2004), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- RIFFATERRE, Michael. (1979a), « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, p. 128-146.
- . (1979b), *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

- . (1980), « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre, p. 4-19.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1959), *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit.
- SCARRON, Paul. ([1648-1653] 1988), *Le Virgile travesti*, Paris, Classiques Garnier.
- SOLLERS, Philippe. (1968), « Écriture et révolution », dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 67-79.
- TODOROV, Tzvetan. (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- TOURNIER, Michel. (1967), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard.
- . (1971), *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard.
- . (1978), « La fin de Robinson Crusoé », dans *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, p. 19-24
- LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE informatisé, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=c ombi.htm;java=no>>.
- WILDE, Oscar. (1891), *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, Londres, James R. Osgood, McIlvaine and Co.
- WINCKLER, Martin. (2004), *Les Trois Médecins*, Paris, P.O. L.

Réécrire Grangosier : Le *Rabelais* ressuscité de Nicolas de Horry

Christine Arsenault

Université du Québec à Rimouski
et Université Paris-Sorbonne

Dès la publication de son premier opus, la chronique pantagruéline, composée par François Rabelais entre 1532 et 1552, a suscité un nombre vertigineux de commentaires, autant élogieux que critiques. Elle a, de plus, fait l'objet d'un phénomène très intéressant d'imitation auquel participe, dans les termes de Lazare Sainéan, « la presque totalité des écrivains insignes du XVI^e siècle et un grand nombre des auteurs des âges postérieurs » (p. 125). Ce vaste répertoire de « singes de

Rabelais¹ » englobe une grande variété de types d'émulation, qu'il s'agisse de pasticher un des genres littéraires qui lui sont propres, d'emprunter au passage quelque élément onomastique ou stylistique ponctuel, de se servir du patronage de Rabelais lui-même ou du renom de ses protagonistes principaux pour étayer une argumentation, ou encore de proposer une expansion transfictionnelle à leurs aventures. La transfictionnalité est un concept théorisé par Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* et qui désigne « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (p. 7), c'est-à-dire la migration de données diégétiques entre deux ouvrages, par le fait d'un continuateur allographe, distinct du premier auteur, et parfois à l'insu de ce dernier. L'expansion transfictionnelle consiste donc dans l'écriture d'une extension ou d'une continuation de la fiction sur le plan temporel ou diégétique et qui n'était pas planifiée dans l'ouvrage original.

Il existe, dans les années 1610, soit près de 60 ans après le décès de maître François, survenu en 1553, un phénomène inusité et fort intéressant dans l'histoire de la réception de son œuvre par ses imitateurs. On dénombre, entre 1610 et 1613, quatre reprises génériques, ou pastiches, d'écrits rabelaisiens : deux pronostications joyeuses imitant la *Pantagruéline Prognostication* (1532); un roman de chevalerie parodique à la

¹ Le terme « singe », emprunté à une lettre d'Étienne Pasquier à Pierre de Ronsard, datée de 1555 et intitulée « Que le commun de la France se rend fort aisément Singe des autres », est ici dépouillé de toute connotation péjorative et désigne les auteurs dont les écrits ont la particularité d'entretenir des relations transtextuelles de nature imitative avec l'œuvre de Rabelais.

manière de *Pantagruel* et de *Gargantua* (1534), et un récit de navigation allégorique qui propose une expansion transfictionnelle sous la forme d'une continuation des navigations maritimes de Panurge et ses *compaignons*². Ce soudain regain d'intérêt pour les pastiches de la chronique pantagruéline, moins fréquents depuis la parution de la *Mythistoire barragouyne de Franfreluche et Gaudichon* (ca 1550) de Guillaume Des Autels, pourrait s'expliquer par l'avènement au trône d'un nouveau roi, Louis XIII. Ce changement majeur à la cour royale a pu inciter les imitateurs de Rabelais à adapter son œuvre ou à la mettre au goût du jour en tentant de « refaire du Rabelais », six décennies après sa mort.

L'un de ces quatre textes constitue un cas unique dans la production des singes de Rabelais : le *Rabelais Ressuscité. Recitant les faits et comportements admirables, du tres-valeureux Grangosier, Roy de Place vuide*, paru en 1611 à la fois

² Il s'agit des textes suivants : Astrophile Le Roupieux (ca 1610), *Grandes et recreatives prognostications pour cette presente année 08145000470*. Selon les Promenades et beuvettes du Soleil, par les douze Cabarets du Zodiaque, et envisagement des conjonctions copulatives des Planettes. Par Maistre Astrophile le Roupieux, Intendant des affaires de Saturne, grand Eschanson de Jupiter, Premier Escuyer du Dieu Mars, Maistre Charetier du Soleil, Premier Valet de la garde-robbe de Cyris, porte-Caducee de Mercure, Garde des seaux de la Lune, et tres-grand Contemplateur des Ephemerides Bourabachales. Dediée à Jean Potage, Rouen, David Ferrand; Nicolas de Horry [Thibaut le Nattier] (1611), *Rabelais ressuscité, recitant les faits et comportements admirables, du très-valereux Grandgosier, roy de Place-vuide*, Paris, Anthoine du Brueil; Caresme Prenant (1612), *La prognostication des prognostications*. Composée par Caresme Prenant, docteur es deux Facultez de Bacchus et Venus, ensemble la chanson des Biberons, [s.l., s.n.]; Guillaume Reboul (ca 1615 [1613]), *Le Nouveau Panurge. Avec sa navigation en l'Isle Imaginaire; son rajeunissement en icelle, et le voyage que fit son esprit en l'autre monde, pendant le rajeunissement de son corps. Ensemble Une exacte observation des merveilles par luy veuës : tant en l'un que l'autre monde*, La Rochelle, Michel Gaillard.

à Paris chez Anthoine Du Breuil et à Rouen chez Jean Petit. Le texte a fait l'objet de deux rééditions, en 1614 et en 1615, chez le même éditeur parisien, et on ne sait pratiquement rien de son auteur, sinon qu'il se nomme Nicolas de Horry. Le *Rabelais ressuscité* est d'une richesse inégalée sur le plan de la réception de Rabelais par l'imitation, car il combine plusieurs pratiques imitatives, dont la reprise générique, l'expansion et la version transfictionnelles – cette dernière désigne, dans les termes de Richard Saint-Gelais, une substitution d'original qui survient, par exemple, « lorsqu'un récit modifie sensiblement le cours de l'histoire tel qu'il était établi jusque-là » (p. 139-140) – en plus d'effectuer un certain nombre de croisements transfictionnels polyphoniques avec les œuvres d'autres singes pararabelaisiens – procédé qui intervient lorsqu'un ouvrage offre « la particularité de se rattacher à deux (ou plusieurs) fictions que le lecteur avait jusque-là toutes les raisons de considérer comme indépendantes, et qui se voient ainsi conjointes dans un texte subséquent » (p. 187).

Le Rabelais ressuscité en tant que pastiche et reprise générique

Alors qu'il compose *Pantagruel* et *Gargantua*, Rabelais s'inspire librement des *Grandes chroniques gargantuines*, une série de romans de chevalerie parodiques de tradition arthurienne composés au début de la décennie 1530 par des compilateurs anonymes qui recyclent entre eux un vaste répertoire de péripéties, d'épisodes et de noms de personnages, et dont il subsiste aujourd'hui, selon les travaux de Marcel Françon, huit variantes connues. Rabelais en imite le genre littéraire, la

structure diégétique et un certain nombre d'épisodes caractéristiques, mais son emprunt le plus notable demeure incontestablement celui du personnage de Gargantua, rendu célèbre sous sa plume et dont il fait le père de son protagoniste principal, le géant Pantagruel. Il prend soin de revendiquer la filiation de son œuvre avec les chroniques déjà parues, mais en déplace considérablement l'horizon d'attente en ajoutant à sa propre chronique pantagruéline une série d'éléments qui deviendront, en quelque sorte, sa marque de commerce : de nouveaux référents géographiques, des épisodes inédits et des personnages originaux, combinés avec une abyssale érudition et un humour à la fois savant et grivois.

Nicolas de Horry effectue, près de 80 ans plus tard, un procédé similaire à celui employé par Rabelais : son ouvrage se veut une reprise du genre littéraire du roman de chevalerie parodique, qui affiche une filiation on ne peut plus explicite avec la chronique pantagruéline, et cela, dès son titre, par ailleurs très éloquent, de *Rabelais ressuscité*. D'emblée, Horry nomme explicitement Rabelais et en revendique ouvertement le patronage, puis il affiche sa volonté de le « ressusciter » ou, en d'autres termes, de faire revivre son œuvre, de l'imiter de la manière qu'il croit être la plus fidèle possible, projet accentué par un quatrain programmatique adressé au lecteur et présenté en page de titre :

Après que Rabelais fust mort,
Curieux a voulu revivre,
Afin de faire voir ce livre
Qui resveille le chat qui dort. (p. 1)

Le sous-titre de l'ouvrage, « Recitant les faicts et comportements admirables, du tres-valeureux Grangosier, Roy de Place

vuide », dénote une volonté d'imiter la manière des intitulés rabelaisiens et, par extension, de ceux des *Grandes chroniques*. On retrouve effectivement, dans ces dernières, de longs titres affichant une prédilection pour les épithètes à caractère épique et merveilleux. Évoquons, à titre d'exemple, les compilations anonymes suivantes : *Les Grandes et inestimables Croniques : du grant et énorme géant Gargantua : Contenant la genealogie de la grandeur et force de son corps. Aussi les merveilleux faictz darmes quil fist pour le Roy Artus, comme verrez cy apres* (1532), et *La Grande et merveilleuse vie du tres-puissant et redoubté roy de Gargantua* (1533).

Rabelais, dans les intitulés originaux de ses deux premiers romans, use sciemment du même champ lexical du merveilleux, de la grandeur, de la puissance et des prouesses guerrières des personnages-héros, comme en témoignent les titres intégraux respectifs de *Pantagruel* et de *Gargantua* : *Les Horribles et espoventables faictz et prouesses du tresrenomme Pantagruel Roy des Dipsodes filz du grant geant Gargantua* (1532), et *La vie inestimable du grand Gargantua, pere de Pantagruel* (1535). Horry reconduit donc délibérément la manière des titres canoniques des *Grandes chroniques* et des deux premiers *opera* rabelaisiens, dont il récupère le champ lexical et l'imaginaire gigantal, guerrier et fabuleux, plus de 80 ans plus tard et dans un genre folklorique depuis longtemps désuet.

Non seulement le sous-titre du *Rabelais ressuscité* est-il composé de manière à évoquer la chronique pantagruéline et son hypotexte, mais l'ouvrage lui-même est divisé en 23 chapitres qui suivent à la lettre la structure diégétique canonique de *Pantagruel* et de *Gargantua*. Le texte relate, à l'instar de ces derniers, le récit de l'origine et de l'antiquité du

géant, sa naissance merveilleuse et son enfance, son éducation de jeunesse, puis sa vie et ses études à Paris. Ces éléments sont suivis par une lettre du père du héros annonçant une guerre contre un pays voisin, qui motive le retour du géant au royaume, où il effectuera quelque prouesse guerrière. On retrouve également, chez Horry, une péripétie héritée des *Grandes chroniques* et reconduite par Rabelais dans *Gargantua* : le vol de Notre-Dame de Paris (chez Horry) ou de ses cloches (chez Rabelais).

De plus, Horry emprunte à Rabelais de nombreux éléments narratifs et stylistiques, à commencer par les thèmes du vin et de la nourriture, pratiquement omniprésents chez les deux auteurs, et la tendance aux jeux de mots et à l'énumération, que l'on retrouve notamment dans l'extrait suivant :

Et enjoint à tous escureurs de retraicts, pallefreniers, charcutiers, crocheteurs, vendeuses d'herbes, arracheurs de dents, fourbisseurs, savetiers, triperes rotisseurs, crieurs de poudre pour faire mourir les rats et les souris, vendeurs de grez, chauderonniers, maquignons et revendeurs de chevaux bleuds, venderesses des harens en vie, crieurs d'allumettes. (Horry, 1611, p. 20)

Ce passage n'est pas sans rappeler la mort d'Epistémon et son séjour aux enfers (Rabelais, *Pantagruel*, ch. XXX), suite auquel le protagoniste, revenu à la vie, énumère une longue liste de métiers dérisoires pratiqués par les grands de ce monde après leur trépas :

Trajan estoit pescheur de Grenoilles.
Antonin lacquays.
Commode gayetier.
Pertinax eschalleur de noys.
Luculle grillotier. (p. 323)

Quand il ne tire pas les noms de ses personnages directement de la fiction rabelaisienne – pensons à Grangosier, Gargantua, Humevent et Rifflandoüille –, Horry s'inspire de sa manière pour inventer de nouveaux noms à l'onomastique essentiellement grivoise et scatologique, dont ceux des parents de Grangosier : Trousseviande, « Roy [au païs de Veautuerie,] fort riche et bien expérimenté au faict et gouvernement des machoires » (p. 5) et Blanchefesse, fille du roi de Malangeance, ou encore ceux du médecin Fouilletrou, de la servante Grippevesse et du neveu Avalevin.

Le *Rabelais ressuscité* est donc véritablement une tentative de ressusciter Rabelais – et, dans une moindre mesure, les *Grandes chroniques* – d'une manière qui se veut la plus explicite et fidèle possible, c'est-à-dire en imitant leur genre littéraire, en suivant à la lettre leur structure diégétique et en s'inspirant du style du maître. Or, Nicolas de Horry ne se contente pas uniquement de ce type d'imitation : il propose, de plus, une continuation allographe de *Pantagruel* et de *Gargantua*.

***Le Rabelais ressuscité en tant qu'expansion
transfictionnelle : continuation, réécritures et glissements***

Les deux premiers *opera* de la chronique pantagruéline présentent d'intéressantes particularités sur les plans intertextuel et chronologique : en 1532, Rabelais se démarquait des *Grandes chroniques*, une série de compilations mettant en scène le géant Gargantua, en faisant paraître l'histoire inédite du fils de ce dernier, Pantagruel, « un nouveau personnage,

transformé par Rabelais du petit diable du *Mystère des Apôtres* » (Lewis, 1988, p. 363). Deux ans plus tard, vers 1534-1535, Rabelais effectue un nouveau déplacement dans l'horizon d'attente des *Grandes chroniques* et de *Pantagruel* en publiant, plutôt qu'une suite à son premier roman, un *prequel* – un roman dont la trame narrative est antérieure à l'œuvre à laquelle il succède : l'histoire de Gargantua, géant et père du protagoniste principal, mais surtout personnage propre à la tradition des *Grandes chroniques*. Ce faisant, Rabelais propose une réécriture de ces dernières ou, selon la terminologie de Richard Saint-Gelais, une version transfictionnelle. Or, c'est exactement ce que fait Rabelais : après avoir emprunté le schéma des *Grandes chroniques* pour se distinguer avec l'histoire d'un nouveau personnage, il réécrit les aventures traditionnelles et déjà bien connues du géant Gargantua à sa façon, bien ancrée dans l'univers fictionnel qu'il a imposé avec son premier récit.

Nicolas de Horry s'inspire de la méthode de Rabelais et propose, à son tour, un *prequel* – ou un anté-*Gargantua* – près de 80 ans plus tard. Son *Rabelais ressuscité* s'inscrit à même l'univers fictionnel et narratif développé par maître François et relate l'histoire, située en amont de celle de *Gargantua*, du roi Grangosier, le père de Gargantua, en suivant, comme il est mentionné précédemment, le même schéma narratif.

Le roman de Horry propose toutefois de nombreuses différences ponctuelles et réécritures, plus ou moins significatives, de détails narratifs qui étaient déjà présents dans l'univers fictionnel de Rabelais – divergences qui laissent penser que soit Horry a voulu se démarquer, soit il a négligé des éléments. C'est le cas, notamment, de la réécriture qu'il propose de l'épisode de la mort de Grangosier, à laquelle le Gargantua de

Rabelais fait une brève allusion en termes respectueux et sobres dans *Pantagruel* : « feu mon pere de bonne memoire Grand Gousier est adonné tout son estude, à ce que je proffitasse en toute perfection de sçavoir politique, et que mon labeur et estude correspondit tresbien, voire encores outrepassast son desir » (p.243). Chez Horry, la mort de Grangosier subit un déplacement narratif notable : ayant déjà consommé cinq mille muids³ de vin en une demi-heure, il s'engage à « boire encores luy seul les quatre mil neuf cens muids de vin qui restoient, et d'avaller à une seulle fois six bœufs tous vifs sans se faire mal » (p. 42), ce qui tourne à la catastrophe quand les bœufs « estans ainsi tous vifs dedans son ventre, [et] pensans estre en une prairie couroient deça et dela, et tant firent qu'avec leurs cornes ils luy creverent les trippes et boyeaux, dont il en mourust soudainement avec grande douleur » (p. 42) – réécriture on ne peut plus éloignée du trépas noble et humble de son homonyme rabelaisien.

Horry fait également subir un glissement onomastique au nom de certains personnages. À titre d'exemple, évoquons le père de Grangosier, mentionné dans la généalogie des héros rabelaisiens (*Pantagruel*, ch. I), où il se nomme « Vitdegrain » (p. 221), et que nous retrouvons, chez Horry, sous le nom de « Trousseviande ». Si ce type de glissements onomastiques est potentiellement peu significatif puisqu'il semble parfois relever d'une négligence de la part d'un imitateur peu soucieux du détail, il est toutefois intéressant de noter que Horry remplace le nom de la femme de Grangosier, c'est-à-dire la mère de Gargantua – la « Gargamelle fille du roy des Parpaillos » (Rabelais, 1534, p. 14-15) originale –, par la « tres venimeuse

³ Le muid est une unité de mesure qui correspond à environ 280 litres.

dame Robinette de Chastre poulles, Duchesse de Mottecreuse, fille du tres-renommé et tres vaillant Prince au combat des dents Happebran », Roy de Placevuide (Horry, 1611, p. 27). Il s'agit d'un déplacement narratif fort significatif puisqu'il fait intervenir, dans un univers narratif emprunté à Rabelais, le personnage d'Happebran, qui relève de l'univers diégétique d'un texte tiers : la *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* de Guillaume Des Autels, par le procédé du croisement transfictionnel – sur lequel nous reviendrons ci-après.

Toutefois, le plus grand écart entre le roman de Horry et les œuvres de Rabelais se situe sans contredit sur le plan de l'érudition. Là où Rabelais brille par le lot de connaissances médicales, historiques, philosophiques, etc., qu'il met en scène ainsi que par son esprit critique et ses pointes dirigées, notamment, contre l'Église romaine et la vie monastique, le *Rabelais ressuscité* élude toute forme de portée idéologique ou morale. Cette absence notable d'érudition est particulièrement sensible dans l'épisode de l'élaboration d'un programme d'éducation, que l'on retrouve chez les deux auteurs.

Chez Rabelais, la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel (*Pantagruel*, ch. VIII) propose une vision de l'apprentissage qui correspond à un idéal humaniste de connaissance qui toucherait à tous les domaines du savoir :

Parquoy mon filz je te admoneste que employe ta jeunesse à bien profiter en estude et en vertus. Tu es à Paris, tu as ton precepteur Epistemon [...]. J'entens et veulx que tu aprenes les langues parfaitement. Premièrement la Grecque comme le veult Quintilian. Secondement la Latine. [...] Des ars liberaux, Geometrie, Arismetique et Musicque, je t'en donnay quelque goust quand tu estoys encores petit en l'eage de cinq à six ans,

poursuys la reste, et de Astronomie saiche en tous les canons, laisse moy l'Astrologie divinatrice, et l'art de Lullius comme abuz et vanitez. Du droit civil, je veulx que tu saiche par cueur les beaulx textes, et me les confere avecques philosophie. (p. 244)

Chez le même auteur, l'épisode de l'éducation de Gargantua (*Gargantua*, ch. XIV) commence auprès de deux Sorbonnistes – le « grand docteur sophiste nommé Thubal Holoferne » (p. 43) et un « aultre vieux tousseux, nommé maistre Jobelin Bridé » (p. 43), des personnages satiriques qui dénoncent l'éducation formaliste et « souligne[nt] la longueur d'un temps consacré à une éducation totalement improductive » (Huchon, 2005, p. 1100) –, et se termine par la rencontre du jeune géant avec Eudemon, qui l'impressionne tant par son éloquence que Gargantua se met à « plorer comme une vache » (Rabelais, 1534, p. 45) avant d'être mis sous la tutelle de son pédagogue, Ponocrates, dont le nom est forgé à partir des termes grecs « labeur » et « force ».

Dans le *Rabelais ressuscité*, l'éducation du géant prend une tout autre tournure, alors que, chacun étant

tenu pour monstrier qu'il sçavoit sa leçon par cœur, [Grangosier s'arrange pour] exhiber et monstrier appertement son livre fermé, de sorte que [l'évaluateur,] voyant le livre de Grangosier fermé, ne pensant qu'il en eust un autre sous son manteau, croyait indubitablement qu'il sceust bien sa leçon, et tançoit tous ses autres disciples, disant qu'ils n'apprenoient si bien que leur campagnon Grangosier [...]. (p. 17-18)

Ainsi, le Grangosier de Horry étudie bel et bien, à l'instar des Pantagruel et Gargantua de Rabelais, mais l'ensemble de l'épisode de son éducation est métamorphosé en une farce carnavalesque : Grangosier se rend à Paris étudier, en l'occurrence, à l'université au nom sans équivoque de

Peudestude, où il devient docteur « en la tres-renomme faculté d'ignorance » (p. 18), triche impunément et n'apprend, finalement, absolument rien.

Loin de la culture érudite et de la valorisation rabelaisienne de l'éducation humaniste, Nicolas de Horry propose une lecture des premiers *opera* de la chronique pantagruéline dépouillée de tout plus haut sens. Il ne conserve ainsi que le côté ludique, grotesque et carnavalesque de l'œuvre du maître, celui d'un Grangosier inculte, ivrogne et goinfre qui, « à cause de sa grande voracité [avait] tout mangé et dévoré les biens et habitans du païs » (Horry, 1611, p. 9) et que les excès mènent finalement au tombeau d'une manière peu flatteuse.

Le Rabelais ressuscité, lieu polyphonique de croisements transfictionnels

L'un des aspects les plus intéressants du texte de Horry demeure la place d'importance qu'il accorde à un certain nombre d'autres fictions pararabelaisiennes, dont la *Mythistoire barragouyne* de Guillaume Des Autels, mentionnée précédemment, à laquelle il emprunte notamment le personnage d'Happebran. L'ouvrage de Des Autels, paru vers 1550, est la première singerie pararabelaisienne à proposer un pastiche des deux premiers écrits de Rabelais sous la forme d'un roman de chevalerie parodique, mais il présente l'intéressante caractéristique de se distinguer de son hypotexte en s'inscrivant dans un univers diégétique qui lui est étranger, avec des référents géographiques et des protagonistes originaux et distincts.

C'est uniquement sous la plume de Nicolas de Horry que l'univers narratif de Fanfreluche et Gaudichon de Des Autels rejoint celui des géants rabelaisiens, par le biais du croisement transfictionnel. En effet, si la femme de Grangosier, tirée de l'univers narratif rabelaisien, est Dame Robinette de Chastre Poulle, fille d'Happebran (lui-même tiré de la *Mythistoire barragouyne*), cela fait d'elle la sœur de Gaudichon, le protagoniste central du roman de Des Autels. Le Grangosier de Horry passe par ailleurs par l'Université de Peudestude (Horry, 1611, p. 12), lieu qui apparaît pour la première fois dans la *Mythistoire barragouyne* et où se tient une disputation publique à laquelle assiste le Gaudichon de Des Autels (p. 75). Toujours chez Horry, Grangosier vient personnellement en aide à Happebran, Roy de Placevuide, attaqué par les Francstaupins⁴, avant de lui succéder à la tête du Royaume. L'ensemble de ces emprunts font en sorte que les univers diégétiques de Rabelais et Des Autels, a priori sans lien entre eux, se côtoient dans la même œuvre de fiction et contribuent à unifier ce qui était disjoint, et cela, malgré le fait qu'Horry introduise un certain nombre de décalages par rapport à ces hypotextes – dont, notamment, l'absence de toute allusion à un fils d'Happebran nommé Gaudichon.

En plus de ces nombreux emprunts à Des Autels, Horry publia l'édition de 1614 de son *Rabelais ressuscité* sous le pseudonyme de « Thibaut le Nattier clerc du lieu de Bargès en Bassigny » (p. 1), nom en partie emprunté à un conte tiré des *Propos rustiques* (1547) de Noël Du Fail : « Thenot du Coin, oncle de Thibaud le Nattier et cousin germain de Pierre Muguet » (p. 91). Par ailleurs, il est également possible

⁴ Ancienne milice rurale française.

d'envisager, dans la mention de « Humevent, grand Archiduc des chevaliers de l'ordre des Conards dudict Royaume » (Horry, 1611, p. 5), une allusion aux anonymes *Triumphes de l'abbaye des Conards* (1541) de Rouen, ville où l'édition de 1611 du *Rabelais ressuscité* a été imprimée.

L'intérêt principal du *Rabelais ressuscité* de Horry tient donc au fait qu'il témoigne d'une lecture et d'une réception des deux premiers *opera* rabelaisiens presque 80 ans après leur rédaction, mais surtout d'une lecture en parallèle avec les écrits d'autres singes parabelaisiens datant de tout aussi longtemps. Ce phénomène est particulièrement significatif dans l'histoire de la réception de Rabelais au tournant du XVII^e siècle, car il permet d'avancer que les imitateurs de Rabelais, même très tardifs, se lisaient entre eux et considéraient l'ensemble narratif formé par les œuvres du maître et celles de ses autres singes comme un tout cohérent et polyphonique, qui présente des interactions et des échanges, et où résonnent à l'unisson les voix de Rabelais et celles de ses imitateurs.

Bien qu'il ne possède ni l'érudition, ni l'esprit critique de son maître, Nicolas de Horry n'en demeure pas moins intéressant sur le plan de l'histoire de la réception de la chronique pantagruéline dans la mesure où la manière dont il imite cette dernière – les thèmes qu'il choisit de reprendre, le type d'humour, souvent scatologique et grossier, qu'il reconduit, les procédés rhétoriques et stylistiques qu'il tente de reproduire, etc. – témoigne de la façon dont l'œuvre de Rabelais est lue et comprise dans les premières décennies du XVII^e siècle, dans le contexte des changements majeurs à la cour royale suscités par l'assassinat d'Henri IV en mai 1610. L'accession au trône de son successeur, Louis XIII, semble

effectivement avoir motivé une série de singes de Rabelais à imiter son œuvre et à la mettre au goût du jour, peut-être dans l'intention de s'attirer les faveurs de potentiels mécènes, apparemment plus sensibles au comique rabelaisien qu'à son érudition.

De fait, comme le souligne Marcel de Grève, depuis les épitaphes caricaturales de Ronsard et Tahureau, parues en 1554, le maître est souvent perçu comme un auteur essentiellement ludique, bouffon et grossier, dont le mode de vie de goinfre et de bon biberon n'aurait eu d'égal que celui de ses protagonistes. Cette réception de Rabelais au premier degré, inexacte sur le plan historique et incomplète sur le plan de la compréhension de sa chronique, trouve néanmoins de nombreux échos dans la littérature du tournant du XVII^e siècle, phénomène dont le *Rabelais ressuscité* de Nicolas de Horry est assurément un jalon éloquent, de surcroît en tant qu'expansion transfictionnelle et polyphonique de *Pantagruel* et de *Gargantua*.

Bibliographie

- (2000 [1532-1535]), *Les Chroniques Gargantuines*, édition par Guy Demerson et Christiane Lauvergnat-Gagnière, Paris, Société des textes français modernes.
- (1874 [1541]), *Les Triomphes de l'abbaye des Conards avec une notice sur la fête des fous* par Marc de Montifaud, Paris, Librairie des bibliophiles.

- DES AUTELS, Guillaume. (1962 [ca 1550]), *Mythistoire barragouyne de Franfreluche et Gaudichon*, fac-similé de l'édition Rouen (1578), Nicolas Lescuyer, notes par Marcel Françon, Cambridge, Schoenhof's Foreign Books.
- DU FAIL, Noël. (1994 [1547]), *Propos rustiques*, texte établi d'après l'édition de 1549, édition avec introduction, notes et glossaire établis par Gabriel-André Pérouse et Roger Dubuis, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français ».
- FRANÇON, Marcel. (1948), « Les *Chroniques gargantuines* », *French Studies*, vol. II, n° 3, p. 247-252.
- GRÈVE, Marcel de. (1961), *L'Interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, Genève, Droz.
- HORRY, Nicolas. (1976 [1611]), *Rabelais ressuscité*, texte présenté et annoté par Neil Goodley, Exeter, University of Exeter.
- LEWIS, John. (1988), « Quelques aspects de la littérature parabelaisienne d'avant 1562 », dans *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours (24-29 septembre 1984)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », p. 167-183.
- RABELAIS, François. (2005 [1532-1564]), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SAINÉAN, Lazare. (1930), *L'Influence et la réputation de Rabelais. Interprètes, lecteurs et imitateurs. Un rabelaisien (Marnix de Sainte-Aldegonde)*, Paris, Librairie universitaire J. Gamber.
- SAINT-GELAIS, Richard. (2011), *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Dès sa publication, l'œuvre de François Rabelais fut l'objet de nombreuses imitations. L'une d'entre elles, le *Rabelais ressuscité* (1611) de Nicolas de Horry, présente plusieurs caractéristiques fort intéressantes pour l'étude de la réception de la chronique pantagruéline. Souvent décrié par la critique pour son peu de mérite littéraire, ce roman de chevalerie parodique tardif combine des pratiques aussi diverses que l'expansion, la version et le croisement transfictionnels, en plus de témoigner d'une intertextualité polyphonique avec les œuvres d'autres singes parabelaisiens, autant de phénomènes qui éclairent la façon dont l'œuvre du maître est lue et comprise au tournant du XVII^e siècle.

Abstract

From the moment they were published, the works of François Rabelais generated a series of imitations. One of them, Nicolas de Horry's *Rabelais ressuscité* (1611), has several unique features of great interest in the study of the chain of reception of the Pantagruelian chronicle. Often criticized for its poor literary characteristics, this late chivalry novel combines various practices, including transfictional expansion, version and crossover. It also shows signs of polyphonic intertextuality with the works of other imitators of Rabelais. All of these phenomena help appreciate the way his books were read and understood at the turn of the seventeenth century.

Réécriture fictionnelle de l'histoire
dans la satire des romans de voyage au
XVIII^e siècle : l'exemple des *Voyages de*
Gulliver (1726) de Jonathan Swift
et de *Micromégas* (1752) de Voltaire

Sarah Alharbi

Université de Montréal

En 1967, le romaniste et théoricien allemand H. R. Jauss établit les bases de sa théorie de la réception, une théorie susceptible de formuler une nouvelle méthode d'exposition de l'histoire littéraire. En considérant les deux aspects de l'œuvre et du lectorat, le théoricien émet l'hypothèse selon laquelle l'effet d'une œuvre et sa réception par le public s'articulent autour d'un dialogue historico-social, lequel évolue à l'intérieur d'un

jeu communicationnel et constitué par trois moments essentiels : la production, la réception et la communication¹. Cette perspective, développée dans le cadre du cours inaugural que le théoricien avait prononcé à l'école de Constance, veut situer l'étude d'une œuvre dans le contexte des jugements du public et des réécritures critiques auxquels elle a donné lieu, comme ceux-ci constituent un critère fondamental à l'analyse historique. L'hypothèse défendue par cette théorie veut donc cerner les phases de l'évolution littéraire, et ce, à travers l'étude de la réception des œuvres dans leur « continuité », c'est-à-dire « où tout ce qui est antérieur s'élargit et se complète par ce qui suit » (Jauss, 1985, p. 43). Autrement dit, afin de pouvoir déterminer sa situation historique, chaque œuvre se situe dans une série de textes auxquels elle appartient et pose le problème fondamental de la manière dont elle agit à l'intérieur de cet ensemble de textes : comment elle assure une médiation avec les réalités historique, social et esthétique qu'elle représente. Or c'est précisément le problème que posait et pose encore l'histoire littéraire, ainsi que l'énonçait W. Benjamin dans son étude devenue aujourd'hui classique « Histoire littéraire et science de la littérature » (1983) : « Car il ne s'agit pas de représenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais de représenter, à travers le temps où elles sont nées, le temps qui les perçoit – c'est-à-dire le nôtre » (p. 148). Voilà ce que suggérerait la prémisse commune des chercheurs qui se rassemblaient autour du cercle de l'école de Constance, laquelle s'interrogeait de prime abord sur le rôle social de la

¹ Pour se référer aux chapitres où les sept thèses du programme théorique d'une « esthétique de la réception » ont été exposées – en italiques – et suivies chacune par une explication théorique et une justification appuyées par des exemples, voir Jauss, 1978, p. 46-80.

littérature ainsi que sur la façon dont celle-ci peut être, en fin de compte, un « horizon du monde » : « Le monde apparaît comme horizon de la fiction, et la fiction apparaît comme horizon du monde. » (Jauss, 1985, p. 196)

Repenser cette perspective, qui fait le noyau de la théorie de la réception tel qu'il se manifeste dans l'exemple de l'écriture satirique des romans, peut être problématique à plusieurs égards. Dans le cas particulier que présentent les romans de voyages imaginaires de la première moitié du XVIII^e siècle, l'influence historico-sociale devient à plus forte raison un prétexte à la rédaction d'un ensemble considérable de textes satiriques qui se sont produits dans les domaines anglais et français entre 1720 et 1760. L'usage dialogique de la satire que l'on trouve dans ces textes pose problème quant à la question de sa signification : celle-ci évolue dans un jeu ironique double qui suggère une intention à la fois critique et intellectuelle et qui laisse dès lors le lecteur à mi-chemin entre ce que P. Neiertz appelle l'« oasis de l'esprit » et l'« oasis d'ironie » :

La littérature dialogique du XVIII^e siècle français offre un riche éventail d'emplois ironiques, entendus dans le sens moderne d'énonciation indirecte, destinée à une explication en deux temps, contenant un écart ou une inversion intentionnels par rapport à la pensée du locuteur, contenant éventuellement l'écho intertextuel d'autres paroles et d'autres jugements de valeur, jouant du contre-emploi ou de l'ambivalence sémantique ou phonétique des mots, acceptant ou fomentant l'ambiguïté de son sens final, se référant implicitement à un ordre axiologique que le locuteur estime bafoué, le tout constituant un jeu de l'esprit plaisant en lui-même sans receler la vacuité du simple comique. (p. 74)

Cette explication de Neiertz suffirait peut-être à démontrer la raison pour laquelle l'étude du rôle historico-

social de la satire peut ici poser problème : il s'agit d'une écriture où la signification ne s'exprime toujours pas dans le cadre du comique, mais dans celui, historique, des influences de l'époque dans laquelle l'œuvre fut conçue et écrite. C'est ainsi que P. Neiertz relève, dans *Lumières obliques. Ironie et dialogues au XVIII^e siècle* (2012), que l'écriture satirique au siècle des Lumières a légué à la littérature le statut d'une « Littérature-miroir », d'une écriture de distorsion « entre le discours de l'écrivain et l'environnement sociétal », où « l'ironie évacue vers le ludique et le sens implicite » :

elle est pourtant un miroir fidèle de la complexité du temps car – pour la dernière fois sans doute dans l'histoire des connaissances – la frontière fut aussi perméable entre philosophie et littérature, entre idées et narration, fond et forme. (p. 99)

En effet, les fictions dix-huitiémistes de voyage ont ceci d'exemplaire en ce qu'elles témoignent précisément de cette intention « ludique » et « implicite » : l'on y perçoit un certain divertissement érudit, parce qu'elles transforment l'emblème scientifique ou social qu'elles veulent critiquer en fiction et confèrent ainsi à l'histoire racontée un aspect dialogique profond. Néanmoins, la relation qui unit ces fictions avec leur possible référence historique peut être doublement complexe : en plus qu'elles soient implicitement d'une nature à la fois satirique et intellectuelle, elles posent problème quant à la signification que suggèrent leurs modes de représentation fictionnelle de l'histoire dont ils sont issus. Il s'ensuit que les romans de voyages imaginaires, contrairement aux récits de voyage qui fournissent de fidèles et réelles sources historiques, ne peuvent, à première vue, constituer pour l'historien un document historique sur lequel il peut appuyer ses analyses sur

les pays traversés par le voyageur ou sur l'histoire des cultures matérielles vues et entendues. La problématique principale de ces satires consiste donc en ce qu'elles sont animées par des jeux de transformation et de transcendance textuelles qui ne font que déformer le sens de l'histoire, ne serait-ce que pour la raconter.

Or la question qui se pose ici et sur laquelle nous nous pencherons dans cet article, concerne moins le sens initialement voulu par les satiristes que l'usage même que ceux-ci font de leurs écrits. Selon F. Deloffre (1972), l'acception dix-huitiémiste des romans de voyage laisse entendre un discours critique du « plus haut degré d'intellectualisation » (p. 412), en ceci qu'il met en œuvre une critique poussée de la réalité à laquelle il fait écho. Développée parallèlement dans les domaines anglais et français à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, l'abondante tradition des romans de voyages imaginaires comporte une définition large qui se partageait de prime abord entre le « roman-satire » et le « roman-pamphlet » (Grente, 1996, p. 1361) et revêt des aspects à la fois philosophique et historique. Or d'un point de vue strictement typologique, les deux formes de « roman-satire » et de « roman-pamphlet » sont rangées sous le genre romanesque², bien qu'elles ne partagent pas les mêmes « motifs » ou les mêmes « missions de voyage ». Par exemple, il y a raison d'opposer des titres comme ceux, de provenance à la fois anglaise et française, où le voyage est régi par les découvreurs de pays étrangers pour y rendre compte du peuple « bon » et « simple »³ à

² Selon l'article « Voyages imaginaires », dans Grente (1996), p. 1361-1363; cf. également Versins (1972).

³ Selon la classification donnée dans Grente, p. 1361-1363 : *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux isles desertes des*

d'autres, qui ne sont que « de simples nostalgiques de la solitude » (p. 1363), cherchant à se procurer un bonheur individuel⁴. Nous avons par conséquent deux usages thématiques distincts qui invite à percevoir les romans de voyage d'abord dans leurs variantes thématiques si l'on veut en relever la portée historico-sociale et, le cas échéant, philosophique. À cet égard, le « roman-satire » paraît fort exemplaire en raison de son caractère délibérément abstrait de telle sorte qu'il plonge le lecteur dans l'imaginaire du voyage que le jeu satirique fait habilement jouer entre le merveilleux et l'historique. Il suscite dès lors nombre de questions sur le complexe de rapports réel/fictif qu'il avance dans le texte : par exemple, est-ce que l'écriture satirique un simple objet de divertissement? Ou plutôt, est-elle une réécriture fictionnelle de l'histoire et un effort pour répondre, dans un contexte littéraire et critique, aux questions posées par les besoins de l'époque? Quelle est la réalité textuelle dans laquelle et par laquelle ces textes ont été formés et comment pourrait-on comprendre l'« horizon du monde » (Jauss) qui s'y décèle? Quel est le dessein caché des diverses fictions satiriques des voyageurs dix-huitiémistes qui adoptent la même orientation et accueillent les mêmes personnages? C'est en tenant compte de ces questions que nous nous proposons, dans cet article, de nous attarder à une analyse comparative de deux textes successifs et constitués par la formule du « roman-satire » de voyages imaginaires : *Les Voyages de Gulliver* (1726) de

Indes Orientales de François Leguat, 1708 ; Robinson Cruséo de Daniel de Foe, 1719 ; Les Voyages de Gulliver, 1726 ; La Nouvelle Atlantis du chancelier Bacon, 1627.

⁴ Cf. Grente, p. 1361-1363 : Cleveland, 1731 et Histoire du Capitaine Robert Lade, 1744 de l'abbé Prévost ; L'Ile inconnue ou Mémoires du chevalier des Gastines de Grivel, 1783.

Jonathan Swift et sa variante française, *Micromégas* (1752) de Voltaire. Une compréhension parallèle de ces deux versions n'a été tentée que dans certaines éditions et rééditions consacrées aux deux auteurs (voir, par exemple, le dossier critique de Deloffre, 1972), mais elle présente un grand intérêt, d'autant qu'elle permettra de saisir les croisements narratifs fréquents entre la réalité historique vécue et la fiction des voyages imaginaires; ces croisements laissent, en effet, entrevoir un des exemples de ce que Neiertz décrit comme une « rhétorique » de la pratique satirique au XVIII^e siècle : « elle découle avec aisance de la sociabilité intellectuelle du siècle des Lumières qui mêle l'enjouement à l'examen critique, la légèreté à la raison, le jeu à l'engagement » (p. 576). Faisant partie d'un genre qui met en scène la vision du voyageur humain, dont les incursions dans les pays des songes le laissent confronté à des réalités étrangères et à de nouveaux mondes de la connaissance, le « roman-satire » s'est distingué dans l'abondante tradition des romans de voyage en ce qu'il a, seul, réussi à s'approprier un propos philosophique qui lui a légué le caractère d'une interprétation critique de l'époque : celle-ci pourrait réserver l'adjectif « historique » à cette profonde réécriture fictionnelle de l'histoire.

***Le « roman-satire » entre Swift et Voltaire :
vers l'histoire du genre humain***

Prenant l'histoire comme sa cible favorite, le traitement transtextuel auquel recourt l'écriture satirique des fictions de voyage se cultive de prime abord dans l'ambiguïté des rapprochements et donne lieu à des énoncés dont la

signification s'écarte, à première vue, de celle initialement voulue par l'auteur. Cela est dû au fait que ces fictions se nourrissent d'un imposant écart culturel entre la réalité historique et l'intérêt humoristique. Or il en est ainsi dans la « rhétorique ironique » (Neiertz) qui caractérise les satires swiftiennes et voltairiennes : celles-ci trouvent leur source d'inspiration dans un profond dialogue d'idées qui critique les sociétés humaines et qui les distingue ainsi des satires dix-septiémistes de l'« honnête politesse » :

L'ironie swiftienne de l'informulé, de l'inachevé, de l'ambivalence de sens, de la digression ne convient pas, à l'époque, au génie propre à la partie de Descartes, de Boileau et de l'honnête politesse. Dans la langue de Boileau, l'ironie se doit d'être brève, l'esprit se mesure à la rapidité de ses traits et à l'articulation de sa logique. Le dialogue d'idées, lorsqu'on emploie le ton ironique, ne saurait compromettre avec la rhétorique et la syntaxe, au péril de verser dans le galimatias parodique des persifleurs. (Neiertz, 2012, p. 586)

Parce qu'elles ont pour auteur l'homme d'esprit aussi bien que l'humoriste, la situation et la nature de l'action dans les fictions dix-huitiémistes de voyage ne peuvent être définies uniquement dans le cours du récit. On doit, au contraire, tenir constamment compte d'un jeu d'allusions textuelles auxquelles renvoient les fonctions données dans le déroulement de l'intrigue. La succession des événements et des actes a beau être identique, elle peut avoir des significations fort variées. Ainsi Swift a-t-il relevé la Querelle historique des Anciens et des Modernes – une querelle qui a animé le monde littéraire à l'Académie française depuis la fin du XVII^e siècle – pour en rapporter, sous forme d'un conte merveilleux, le « récit complet véridique de la bataille livrée vendredi dernier entre les livres

Anciens et Modernes à la bibliothèque St-James » (Swift, 2003, p. 5). En se nourrissant d'énonciations dédoublées et contradictoires tirées de l'histoire qu'il voulait raconter, la pratique de l'humoriste achève le récit de cette même histoire tout en le déformant. Ainsi, selon le récit swiftien, la bataille des livres à la bibliothèque éclata, en effet, non pas entre les deux partis des Anciens et des Modernes, mais plutôt entre deux autres antagonistes qui ne furent qu'une abeille et une araignée :

Cette querelle débuta à propos d'un lopin de terre se trouvant sur l'un des deux sommets du mont Parnasse ; le plus élevé des deux avait, semble-t-il, été depuis un temps immémorial la paisible propriété de certains résidents appelés les Anciens, alors que l'autre était détenu par les Modernes. [...] Les choses avaient atteint ce point critique lorsqu'un incident matériel fortuit éclata. Car, sur l'angle le plus élevé d'une grande fenêtre, demeurait une certaine araignée, [...]. Les avenues menant à son château étaient protégées par des barrières et des palissades, selon le procédé moderne de fortification. [...] Dans cette demeure, elle avait vécu un certain temps en paix et dans l'abondance, [...] jusqu'au jour où le bon plaisir de la fortune y conduisit une abeille. (p. 58-59)

En dérivant de l'histoire des énoncés évoquant un sens différent, la réécriture satirique lui substitue inversement une suite importante de transformations et de détournements. La plainte sous forme de conte merveilleux et les procédés symboliques président à la production de ces textes. Et c'est dans cette perspective que l'invention littéraire de l'emblème des « abeilles et araignées » — dont la première occurrence s'observe dans *Novum Organum* (1620) de F. Bacon —, comme celui des « géants et nains » (première occurrence chez Swift) devient signe de l'influence qu'exerçait à l'époque la confrontation entre les Anciens et les Modernes dans le domaine des lettres et des recherches scientifiques; cette influence s'affirmera dans le

domaine littéraire par la parution successive d'ouvrages⁵ recommandant les opérations de satire et de vulgarisation scientifique en vue de réécrire et d'intellectualiser l'histoire de cette confrontation, et ce, via l'affabulation d'une excursion littéraire à travers les grandeurs et les faiblesses des mondes étrangers. C'est précisément par là que s'est opérée la rencontre importante entre les contes voltairiens, dont le cas intéressant de *Micromégas* (1752), et la tradition anglo-saxonne du « roman-satire » des voyages imaginaires connue, depuis le début du XVIII^e siècle, grâce aux *Voyages de Gulliver* (1726). C'est, en effet, depuis Voltaire que l'héritage satirique et poétique de Swift fut diffusé et introduit en France, ainsi que l'attestent les nombreuses lettres⁶ rassemblées et éditées par K. Williams dans son essai sur la réception de Swift par ses contemporains (*Swift: the Critical Heritage*, 1970). Dans une lettre du 2 février 1727 à M. Thieriot et datée, Voltaire annonce ainsi l'arrivée, en France, du premier volume du « doyen Swift » – ou le « Rabelais perfectionné⁷ » :

⁵ F. Deloffre (1972) présente un dossier chronologique instructif qui permet une mise au point des textes philosophiques, parus dans les domaines anglais et français, qu'on qualifie souvent par les expressions « utopie scientifique » — *Nova Atlantis* (1627) de Bacon — et « voyage interplanétaire » — *Un homme dans la lune* (1638) de Godwin ; *États et empires de la lune* (1657) de Cyrano de Bergerac ; *Gomgam ou l'Homme prodigieux, transporté dans l'air, sur la terre et sous les eaux* (1711) de l'abbé Bordelon ; *Micromégas* (1752) de Voltaire.

⁶ Voir surtout, dans l'édition de L. Moland, les articles suivants : *Lettre à M. Thieriot*, 2 février 1727, XXXIII, p. 165 ; *Lettre à M. Thieriot*, mars 1727, XXXIII, p. 167 ; *Lettre XXII* (1734), *Mélanges*, XXII, p. 174-175 ; « Des Beaux-Arts en Europe du Temps de Louis XIV », *Siècle de Louis XIV*, 1756, XIV, p. 560 ; « La Vie et les Opinions de Tristram Shandy », traduites de l'anglais de Sterne, pour M. Frenais (1777), *Articles Extraits du Journal de Politique et de Littérature*, I, XXX, p. 381.

⁷ « Il y a du doyen Swift plusieurs morceaux dont on ne trouve aucun exemple dans l'antiquité : c'est Rabelais perfectionné », « Des Beaux-Arts en Europe du Temps de Louis XIV », Voltaire (2005), p. 1009.

Vous me mandez que vous n'avez reçu de M. Dussol que le premier volume, et que vous n'avez pas voulu le traduire, dans l'incertitude d'avoir le second. À cela, mon cher ami, je vous répondrai que je vous aurais pu envoyer tous les livres d'Angleterre en moins de temps que vous n'en pouviez mettre à traduire la moitié de *Gulliver*. [...] C'est le Rabelais de l'Angleterre, comme je vous l'ai déjà mandé ; mais c'est un Rabelais sans fatras, et ce livre serait amusant par lui-même, par les imaginations singulières dont il est plein, par la légèreté de son style, etc., quand il ne serait pas d'ailleurs la satire du genre humain. (*Correspondance I*, 1963, p. 191)

Cette lettre donne, en effet, suite à une autre que l'auteur a envoyée au comte de Morville et dans laquelle il décrit ainsi le « doyen d'Irlande » :

Je ne puis d'ailleurs me refuser l'honneur que me fait le célèbre M. Swift de vouloir bien vous présenter une de ses lettres. Je sais que sa réputation est parvenue jusqu'à vous, et que vous avez envie de le connaître ; il fait l'honneur d'une nation que vous estimez [...]. Je me flatte que vous regarderez comme une preuve de mon sincère attachement à votre personne la liberté que je prends de vous présenter un des hommes les plus extraordinaires que l'Angleterre ait produits. (cité dans Dédéyan, 1988, p. 83)

Le voyageur « observateur » chez Swift et « juge » chez Voltaire : deux variantes dans les fonctions des personnages

Or il convient ici de s'arrêter sur quelques remarques liées à la manière dont les humoristes anglais et français s'employaient à développer leur propre pratique de la satire, car il existe, certes, une distinction importante à souligner entre les différentes satires philosophique, parodique ou comique que les deux auteurs ont envisagées. Il serait utile de s'attarder ici à un examen des fonctions des personnages dans le cadre de l'action

qu'ils représentent : quel est le contexte référentiel visé par ceux-ci et comment parviennent-ils, à travers la satire, à tirer profit de la « fortune du dialogue d'idées » (Neiertz, 2012, p. 116) et de critiquer dès lors les mœurs et l'éthique de leur temps? Une telle perspective nous permettra de mieux saisir le dialogue invisible qui s'établit parfaitement, chez les deux auteurs, entre le narrateur-satiriste et le narrateur-moralisateur, entre l'« homme d'esprit » et l'« humoriste ». L'on perçoit, en effet, une incontestable critique de l'éthique de l'époque, qui fait en sorte que l'art de l'ironie devient une « construction complexe de l'esprit éveillé, [...] qui réagit à une situation contextuelle, [...] qui est porteuse d'une intention consciente et mûrie » (p. 116). Or c'est notamment là que l'on observe ce que Neiertz appelle « la fortune du dialogue d'idées », laquelle se nourrit de « deux composantes complémentaires de l'esprit du temps : l'examen critique et la gaieté » (p. 116). L'on est ici porté à nous interroger plus précisément sur les deux éléments importants de la production et de la réception, comme ils sont fondamentaux à notre compréhension du dialogisme caractéristique de ces satires, textes décrits à la fois par les épithètes « philosophique » et « satirique ».

Force est de constater que le champ de variantes dans lequel s'inscrivait la production des diverses pratiques dix-huitiémistes de la satire a été, en effet, assez vaste. Le terme même de « satire » possède, d'un point de vue étymologique, un caractère structural extensif qu'il convient d'en éclairer, en quelques mots, certaines acceptions. Dans la réforme terminologique qu'a faite Genette (1982) des pratiques transtextuelles de la satire se trouve une distinction de deux significations s'appuyant chacune sur le critère du type de

relations hypertextuelles qui s'y établit : entre la transformation d'une part, et l'imitation d'autre part. D'une manière générale, il s'agit d'un champ d'exercice qui appartient à plusieurs genres dérivés (poétique et narratif) mais dont la fonction comique reste constante : à savoir, pour s'en tenir au vocabulaire dix-huitiémiste, « substituer toujours un *nouveau sujet* à celui qu'on parodie : aux sujets sérieux des sujets légers et badins⁸ » (Genette, 1982, p. 34). Le satiriste fait donc entrer dans le système du texte des personnages variés mais qui se groupent toujours autour de la même fonction, autour du même *motif*. Comprendre ainsi les considérations structurale et fonctionnelle qui sous-tendent les pratiques satiriques nous permettrait d'orienter l'appréhension des catégories dans lesquelles la production des deux œuvres qui nous concernent ici s'inscrit : connotant le genre « satire » par voie de transformation du sens dans un roman de voyages imaginaires, *Les Voyages de Gulliver* et *Micromégas* diffèrent pourtant par le *type de relation hypertextuelle* que chacun établit par référence à la tradition symbolique et historique dont elle est issue. La même formule du roman de voyages éclaire la tâche du personnage principal, ce qui fait que les deux romans partagent un motif commun, à savoir l'excursion littéraire aux pays étrangers. Cela n'empêche que la fonction des personnages, tout en suivant le même motif qui est celui du voyageur, comporte des variantes considérables sur le plan du cours de l'action et, du même coup, laisse entrevoir des renvois à deux parentés hypertextuelles très différentes quoique se rapportant au même sujet. La réception de Swift par Voltaire avait sans doute été

⁸ Cf. P. de Montespin. (1747), *Traité des Belles Lettres*, Avignon; Delepiepierre, Octave. (1870), *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, Londres, cité dans Genette (1982), p. 32.

déterminante : le récit voltairien imite du côté des formes le principe transformationnel que Swift avait d'abord inventé dans la *Bataille des livres*, puis élaboré dans *Les Voyages de Gulliver*, en divisant la Querelle scientifique et littéraire entre les Anciens et les Modernes dans les deux catégories métaphoriques des géants et des nains. Pourtant, le voyage que Swift choisit d'être terrestre devient ensuite chez Voltaire un voyage interplanétaire, « de planète en planète » ; puis l'emblème des « *Géants* versus *Nains* » est remplacé, chez Voltaire, par celui du « *Saturnien* versus *atomes intelligents* », c'est-à-dire l'habitant de la planète Saturne versus les habitants de la Terre. À cela s'ajoute le rôle que chacun des deux auteurs assigne au personnage principal du roman, entre « la tradition qui met en scène un voyageur humain, borné dans ses perspectives » (Deloffre, 1972, p. 411) chez Swift, et celle du voyageur qui devient juge chez Voltaire⁹ :

Situé au centre des préoccupations de Swift, l'homme est à la fois, dans les *Voyages de Gulliver*, le héros et le sujet de toutes les expériences. Voltaire, qui emprunte à Swift dans ce sens, va réaliser avec *Micromégas* un pas de plus dans la conversion philosophique du merveilleux. La tradition qui met en scène un voyageur humain, forcément borné dans ses perspectives, [...] ne lui semble sans doute pas assez directe : il l'intègre à une autre tradition, celle de l'observateur étranger-visiteur-juge, qui court dans le roman français depuis la fin du XVII^e siècle et s'est illustrée par les *Lettres persanes* (1721). Il y a dans *Micromégas* interversion des rôles : ces êtres, qui ne sont pas des hommes, et dont on attend la vérité, on ne va pas à leur rencontre ; c'est eux qui se déplacent pour venir juger l'humanité, avec l'infailibilité que leur confère une nature supérieure. (p. 411-412)

⁹ Voir le dossier instructif « Notices et notes » dans Voltaire (1972 [1979]), p. 411-412. Voir également Fondanèche (2012).

Ainsi, l'axe, à la fois merveilleux et historique, selon lequel les deux romans ont été composés aborde le même motif et reprend la même question, mais chaque sujet, bien qu'identique du point de vue de la structure, est composé dans ses propres extensions et variantes. Leur utilisation des attributs externes des personnages – leur âge, leur situation, leur apparence extérieure avec ses particularités – connaît des métamorphoses quant aux fonctions. L'étude des attributs des personnages, selon leurs fonctions et leur entrée en scène ainsi que celle des références symboliques variables permettent dès lors de lever des hésitations sur la question de la parenté hypertextuelle, à la fois étroite et problématique, des deux romans avec l'abondante littérature du voyage imaginaire qu'a connue le XVIII^e siècle.

***Le rapport avec l'utopie scientifique
dans la fable épistémologique de F. Bacon :
une fiction qui a traversé la Manche au XVIII^e siècle***

Or, si l'on parle ici d'« historique », c'est qu'en laissant la réponse des satiristes s'exprimer dans une formule ainsi abstraite, les deux œuvres réussissent à connoter implicitement la situation historique alors connue à l'époque; elles le font dans cette singulière « conversion philosophique du merveilleux » (Deloffre, p. 412) qui lègue au genre une tradition symbolique d'un « plus haut degré d'intellectualisation ». Dans son essai intitulé « Les abeilles et les araignées », M. Fumaroli relève la genèse de la satire swiftienne de la Querelle dans l'invention emblématique qu'a faite Swift dans la *Bataille des livres* (1704), en opposant les abeilles – symbole de l'éloquence

et de la sagesse des Anciens – aux araignées – symbole du rationalisme cartésien et de la foi en la méthode des Modernes. Il suggère de considérer ces deux figures symboliques comme guide de lecture susceptible de mieux situer *Les Voyages de Gulliver* (1726) dans l'enchaînement des événements historique et littéraire qui lui auraient donné lieu :

L'emblème le plus complet et le plus inépuisable de la Querelle avait été inventé par Jonathan Swift, et prêté par lui à Ésope, dans la prosopopée qui conclut sa *Bataille des livres* en 1697. On pourrait l'intituler : « Les abeilles et les araignées ». [...]. C'est à cette lumière qu'il faut lire les *Voyages de Gulliver*, publiés en 1726 et où Swift amplifie à la hauteur d'une parabole du monde moderne, reconstruit contre la Nature par l'orgueilleuse raison humaine, l'emblème des Abeilles et des Araignées. (Fumaroli, 2001, p. 216)

Au cours de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, la floraison des recherches scientifiques dans les domaines des mathématiques, de l'astronomie et de la cosmographie a bien attiré l'attention de l'abondante littérature qui en tirait parti en les transformant en des romans de vulgarisation scientifique. C'est, ainsi que le relève Fumaroli, depuis la parution de l'importante fable épistémologique inventée par Francis Bacon¹⁰ dans *Novum Organum* (1620) que l'usage symbolique des utopies scientifiques commence à pousser le domaine littéraire vers la voie satirique. Le philosophe anglais fut, en effet, le premier à faire un classement purement métaphorique des savants : il laisse le conflit sans cesse naissant dans l'histoire des sciences entre les rationalistes se refléter dans celui surgissant dans le monde des insectes entre la fourmi, l'araignée et l'abeille. Voici ce qu'on en lit dans ce fameux

¹⁰ Francis Bacon, (1878), *Novum organum*, I, p. 93-95, éd. Thomas Fowler, Oxford, Clarendon Press.

passage où Bacon fait mention de la faculté de l'abeille qui la distingue des araignées et des fourmis :

Ceux qui ont cultivé les sciences furent ou bien empiristes ou bien dogmatistes. Les empiristes, à la façon des fourmis, se contentent d'accumuler et d'utiliser; les rationalistes, à la manière des araignées, extraient d'eux-mêmes des toiles; l'abeille tient une voie médiane; elle choisit et recueille sa matière sur les fleurs du jardin et du champ; et cependant elle la transforme et digère par sa propre faculté. (cité dans Fumaroli, 2001, p. 216-217)

En effet, la réputation de l'auteur du *Novum Organum* au courant des premières dizaines d'années du siècle ne se bornait seulement pas à l'apport scientifique de ses écrits, mais aussi aux fictions que ces derniers ont fortement suggérées. Selon A. Tadié (2009), l'une des premières références au baconisme en France remonte à l'année 1734, dans *Les Lettres philosophiques* publiées depuis Amsterdam par Voltaire, puis à l'année 1751, dans le discours préliminaire de *l'Encyclopédie* et dans l'article (vol. I, p. 713-718) que Diderot et d'Alembert ont consacré au baconisme¹¹. L'importance que les « esprits du siècle » ont accordée aux écrits de Bacon n'a pourtant été pleinement ressentie qu'aux alentours des années cinquante et grâce à la « médiation de Diderot »; celui-ci a réussi, ainsi que le relève Tadié, à faire ressortir les textes de Bacon et à en proposer une lecture attentive :

Je crois avoir appris à mes concitoyens à estimer & à lire le chancelier Bacon; on a plus feuilleté ce profond auteur depuis cinq à six ans, qu'il ne l'avoit jamais été. Nous sommes cependant encore bien loin de sentir l'importance de ses ouvrages; les esprits ne sont pas assez avancés. (article

¹¹ À part l'article « Baconisme » qui a été rédigé par l'abbé Pestré, Tadié relève, dans *l'Encyclopédie*, les articles où figurait la philosophie de Bacon : ART, RHÉROTIQUE, CAUSES FINALES, CHALEUR, ÉCLECTISME.

Encyclopédie, vol. V [1755], p. 635-649, cité dans Moreau, 2009, p. 102)

Dès lors, la circulation du baconisme entre la Grande-Bretagne et la France au cours du siècle a été déterminante. A. Tadié souligne l'importance qu'avait accordée Voltaire et les encyclopédistes aux idées du baconisme¹² et comment celles-ci sont devenues une fiction de voyage habilement exploitée par les satiristes. Non seulement la fable épistémologique de l'abeille, de la fourmi et de l'araignée que l'on retrouve dans *Novum Organum* avait-elle été intégrée dans le domaine littéraire, mais aussi l'image même du chancelier Francis Bacon avait connu un détournement métaphorique important. C'est avec Swift qu'apparaît la première occurrence d'une « bataille » entre l'Ancien et le Moderne, entre Aristote et Bacon; ce fut cette idée qui avait annoncé « le thème baconien dans l'œuvre du romancier » (p. 119) :

Puis *Aristote*, observant l'avance féroce de *Bacon*, banda son arc en direction de la tête, et lâcha sa flèche, qui rata le courageux *Moderne*, et siffla au-dessus de sa tête; mais elle frappa *Des-Cartes*; la pointe d'acier fut prompte à trouver un *défaut* du *casque*; elle perça le cuir et la doublure, et pénétra son œil droit. La torture de la douleur fit tournoyer le courageux *archer*, jusqu'à ce que la mort, semblable à quelque étoile au pouvoir occulte, l'aspire dans son propre *vortex*. (cité dans Moreau, 2009, p. 119)

Dans *Les Voyages de Gulliver*, Swift retrace l'idée qu'il a d'abord illustrée dans sa *Bataille des Livres*, celle de la confrontation entre l'abeille et l'araignée. Celle-ci a été développée dans une confrontation entre les deux attributs des

¹² À part Voltaire, les encyclopédistes et les cercles philosophiques français, Tadié retrace la première parution d'un texte du baconisme en 1619, dans l'article *Essays moraux* (1619) de Jean Beaudoin.

géants et des nains, entre les grandeurs des uns et les faiblesses des autres, en décrivant ce qu'il appelle « une bataille sanglante et imminente entre deux puissantes armées appelées « livres », les Anciens et les Modernes » (p. 4). Les deux partis de la bataille sont divisés entre deux troupes, l'armée des Modernes que conduisaient Bacon, Descartes, Gassendi et Hobbes, contre l'armée des Anciens que montaient, entre autres, Homère, Pindare, Hippocrate, Platon et Aristote. C'est à l'image de Bacon que l'on fait souvent remonter l'idée de la bataille, que Tadié décrit comme ce qui réside à l'origine du roman satirique swiftien, laquelle connaîtra, pendant environ trois décennies, une « fréquente réécriture de réécritures » :

Cette image complexe [Bacon], à la fois profonde dans l'influence théorique, et superficielle dans la réputation qui se déplace, trouve enfin à se dissoudre dans la satire, ou dans la fiction, fournissant à la pensée du roman comme une première inspiration. (p. 123)

Or ce thème se reflète dans les fonctions que Swift attribue, quelques années plus tard, aux personnages de ses *Voyages de Gulliver* : nourrie par le même motif, la fonction du personnage principal s'y réécrit mais dans une perspective qui connaît une mutation significative dans le déroulement de l'intrigue. L'attribut du géant devient, dans *Les Voyages de Gulliver*, celui de l'Homme-Montagne – expression pour désigner le capitaine Lemuel Gulliver qui est fait prisonnier dans le pays des nains de Lilliput; mais ce voyageur géant, au lieu de poursuivre le même schéma de confrontation et de bataille, décide d'apprendre à connaître ses adversaires. Ce sont moins les fonctions qui changent que les manières de les réaliser. Par là, l'idée hypertextuelle de la Querelle se transforme inversement en une nouvelle fonction littéraire qui

fait émerger une figure honorable permettant aux antagonistes de se donner rencontre sur de nouveaux terrains communs. Swift décrit ce projet distinct dans ses écrits en annonçant, dans une lettre datant du 15 août 1725, que *Les voyages de Gulliver* « will wonderfully mend the world¹³ » (cité dans Ehrenpreis, 1983, p. 443). Irvin Ehrenpreis (1983), auteur d'un volumineux travail de trois tomes sur Swift, retrace, dans les correspondances du satiriste avec ses amis, la composition du projet de *Gulliver* et en relève une première mention dans une lettre datant du 15 avril 1721 : « I am now writing a history of my travels, which will be a large volume, and gives account of countries hitherto unknown¹⁴ » (p. 442) ; mais ce ne fut qu'en 1725 que le satiriste a confirmé l'achèvement de ce projet, dans une lettre du 14 août et dans laquelle on lit ceci : « I have finished my travels, and I am now transcribing them; they are admirable things, and will wonderfully mend the world¹⁵. » (p. 443) Dans *Gulliver*, la perspective du voyageur humain confronté à de nouvelles réalités acquiert un nouveau principe hypertextuel, que Voltaire aura à reprendre et à développer dans son *Micromégas*. Bien qu'il laisse entrevoir une certaine liaison avec les idées satiriques précédentes de la Querelle des Anciens et des Modernes (dans la *Bataille des livres*), *Gulliver* a un caractère fort particulier en ceci qu'il échappe à tout essai de contextualisation ou d'interprétation historique tout en laissant celles-ci se confirmer dans les méandres du jeu fictionnel de la

¹³ *Les Voyages de Gulliver* « vont merveilleusement réparer le monde ». Nous traduisons.

¹⁴ « Je suis en train d'écrire une histoire de mes voyages, ce qui sera un grand volume et rend compte des pays jusque-là inconnus ». Nous traduisons.

¹⁵ « J'ai terminé mes voyages, et je suis maintenant en train de les transcrire; ce sont des choses admirables, et vont merveilleusement réparer le monde ». Nous traduisons.

satire. Cela dit, malgré la présence évidente d'allusions à la fois institutionnelle et personnelle, *Gulliver* se présente moins comme satire fidèle aux événements de la chose parodiée que comme un profond récit critique d'apprentissage moral. Or c'est ainsi qu'il convient, semble-t-il, de le lire. C'est pour cette raison qu'Ehrenpreis met en garde le lecteur de *Gulliver* contre toute certitude d'interprétation historique à laquelle celui-ci peut inévitablement référer :

Unlike most of Swift's works *Gulliver's Travels* does not finally stand with a specific context of public events. It refers to many external facts; we can identify many allusions to persons. But the stories do not require us to notice these historical matters; they do not invite us to keep in mind the particularities of the author's ambience.¹⁶ (p. 453)

La perspective du voyageur, à la fois simple visiteur et juge des nouvelles connaissances émergentes, sert dès lors d'importante voix critique apportée par les satiristes, en apparence ingénus, à la Querelle; elle confère au « roman-satire » des voyages imaginaires un statut d'énonciation à la fois dédoublée et symbolique, où il s'agit moins des auteurs des actions que des actions elles-mêmes : « Dans l'étude du conte la question de savoir *ce que* font les personnages est seule importante; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement. » (Propp, 1970, p. 29) Ces variantes dans les fonctions des personnages de la Querelle entre les géants et les nains, entre les grandeurs des

¹⁶ « Contrairement à la plupart des œuvres de Swift, *Les Voyages de Gulliver* ne se situent pas dans un contexte spécifique d'événements publics. Ils se réfèrent à de nombreux faits extérieurs; nous pouvons identifier de nombreuses allusions à des personnes. Mais les histoires ne nous obligent pas à remarquer ces questions historiques; elles ne nous invitent pas à garder présent à l'esprit les particularités de l'ambiance de l'auteur ». Nous traduisons.

uns et les faiblesses des autres, peuvent se justifier dans la conséquence méthodologique à laquelle arrive le folkloriste V. Propp dans sa *Morphologie du conte* (1970), où il affirme que les transformations et remplacements que subissent les contes ont, en effet, leur part dans la réalité historique sans cesse changeante. Les contes merveilleux ont, selon le folkloriste, un caractère de richesse et de diversité souvent difficile à cerner, car il découle d'un fait double, constant et variable : d'une part, les fonctions sont remplies de manière presque identique, et, d'autre part, elles changent toujours de signification. Nous voyons par exemple que la fonction de confrontation entre les géants et les nains suit la même structure dans les deux textes de Swift et de Voltaire : le héros s'éloigne de sa famille; il part pour un long voyage; il est fait prisonnier (chez Swift) et visiteur (chez Voltaire) dans une contrée étrangère; il s'engage dans l'interrogation et la découverte du lieu dans lequel il se trouve; il observe les valeurs et les vices de son adversaire (chez Swift) et de ses hôtes (chez Voltaire); il accepte de vivre avec les peuples qui le reçoivent et d'agir avec leur environnement sociétal; il accepte l'échange intellectuel avec ceux-ci et s'engage inversement dans une autocritique de sa propre société humaine; il revient dans sa maison; il fait comprendre au lecteur les prétentions de la Querelle entre les savants Anciens et Modernes, entre les grandeurs des uns et les faiblesses des autres. Malgré la ressemblance qu'on peut manifestement observer dans le déroulement de l'intrigue des deux textes, la signification que chacune peut suggérer change. Or c'est ici que V. Propp discute de ce que le morphologiste peut constater du point de vue de la structure, mais que seul « l'historien en interprète l'aspect historico-social » (p. 31). Selon le folkloriste, les fonctions dans les contes merveilleux

« appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure » (p. 30), ce qui peut suggérer qu'elles ont toutes la même source. Néanmoins, une telle apparente valeur constante ne doit nullement signifier que les contes sont uniformes du point de vue de leurs formes, car celles-ci ont une diversité qui se transforme à chaque réécriture ou à chaque interprétation nouvelle, laquelle dispose de ses propres lois. Cela est dû au fait que le conte, écrit Propp, « subit l'influence de la réalité historique contemporaine », car « la vie réelle elle-même crée des figures nouvelles qui supplantent les personnages imaginaires » :

Le morphologiste n'a pas le droit de répondre à cette question. Il transmet à ce point ses conclusions à l'historien [...]. Dire « une source unique » ne signifie pas forcément que les contes ont pour origine, par exemple, l'Inde, et qu'à partir de là ils se sont répandus dans le monde entier, prenant au cours de leurs voyages des formes différentes, [...]. La source unique peut être, aussi bien, psychologique, sous un aspect historico-social. Mais il faut rester une fois de plus extrêmement prudent [...]. Enfin, la source unique peut se trouver dans la réalité. Mais l'étude morphologique du conte montre qu'il n'en reflète que très peu. Entre la réalité et le conte, il existe certains points de passage : la réalité se reflète indirectement dans les contes. (p. 131)

Il serait possible d'expliciter cette hypothèse si l'on observe le déroulement de l'intrigue dans la réécriture satirique de l'histoire de la Querelle chez Voltaire. Dans *Micromégas*, les protagonistes de la Querelle, que le satiriste fait rassembler autour d'un groupe d'hommes-philosophes désignés par « atomes intelligents », sont enchevêtrés les uns avec les autres dans une intéressante discussion qu'entreprennent avec eux deux voyageurs, un géant et un nain. Dans cette mesure, le même motif du voyageur arrivé pour juger de la Querelle se produit, bien qu'il se rapporte cette fois-ci à l'échelle du

cosmos : ce sont l'habitant de l'étoile de Saturne – Monsieur Micromégas le géant – et l'habitant de l'étoile de Sirius – l'Académicien le nain, qui passent sur la queue de la comète, de planète en planète, dans un voyage où se forme l'esprit et le cœur. Ayant trouvé « une aurore boréale toute prête », ils arrivent à terre sur le bord septentrional de la mer Baltique. Là, ils entament une discussion avec un groupe de philosophes acharnés pour en arriver finalement à la conclusion que la race humaine a « de si étonnantes contrastes » : « Il prit aussitôt fantaisie au Sirien et au Saturnien d'interroger ces atomes pensants, pour savoir les choses dont ils convenaient. » (p. 60) Discutant tour à tour avec un cartésien, un leibnizien, un partisan de Malebranche, un partisan de Locke, en leur demandant ce que c'était que l'âme et la matière, le propos des deux voyageurs multiplie des allusions constantes à l'actualité de la Querelle, devenue dans le conte cette idée hypertextuelle de l'excursion littéraire à travers les mondes. Cela exposé, la fuite et la confrontation que supposait le contexte de la Querelle sont remplacées, dans la variante voltairienne des *Voyages de Gulliver*, par le dialogue, l'interrogation et la réflexion. Ces derniers font la situation initiale pour le personnage-exécutant et deviennent condition de lecture pour le lecteur. Différentes situations se tissent dans un même thème, et la critique de l'éthique des sociétés humaines devient une manière de réaliser la fonction des personnages. Non seulement le thème historique de la Querelle devient-il, chez Swift comme chez Voltaire, un acte de réécriture littéraire de l'histoire, mais aussi il se signale dans un jeu de création qui codifie et intellectualise le contenu de cette même histoire, tout en le laissant disposé d'après des lois de transformation propres au jeu satirique et aux attentes des lecteurs. Les noms et les actions se métamorphosent, mais

leurs fonctions, bien qu'elles connaissent de nombreuses variantes, suivent le même schéma critique que prête la satire à l'histoire. Dès lors que le cheminement du voyageur, devenu à la fois observateur et juge, devient le lieu où s'opère l'association de l'historique et du fictif, donc du *réel*, il appartenait à la création du récit, à un personnage littéraire, de dénouer ce qui autorisait à toute une histoire d'être racontée, évaluée et réécrite :

Nous trouvons qu'avec nos soixante et douze sens, notre anneau, nos cinq lunes, nous sommes trop bornés; et, malgré toute notre curiosité et le nombre assez grand de passions qui résultent de nos soixante et douze sens, nous avons tout le temps de nous ennuyer. Je le crois bien, dit Micromégas; car dans notre globe nous avons près de mille sens, et il nous reste encore je ne sais quel désir vague, je ne sais quelle inquiétude, qui nous avertit sans cesse que nous sommes peu de chose, et qu'il y a des êtres beaucoup plus parfaits. (p. 46)

De par leur thématique commune, rejointe à leur inégale portée philosophique, les deux livres posent problème quant à l'établissement de leur place dans la tradition des fictions satiriques de voyage de l'époque, phénomène que l'on a essayé de justifier par les divergences et nouveautés constatées dans les croisements narratifs entre la fiction et la réalité. Pour conclure, il convient de rappeler que les possibilités théoriques auxquelles donne lieu une compréhension du jeu dialogique tel qu'il se manifeste dans les textes nous permettrait de saisir les aspects qui participent non pas de leur histoire ou de leur interprétation, mais plutôt de leur *effet*¹⁷ (Jauss). Que les historiens de la littérature s'intéressent à la genèse des textes

¹⁷ Pour des considérations méthodologiques sur la théorie de l'effet, qui reste distincte de la théorie de la réception, voir Iser (1985); sur la théorie de la réception, voir Jauss (1990 [1978]).

(preuves de la filiation d'un texte à un autre, appartenance au genre, influences exercées sur la genèse), cela présuppose à plus forte raison qu'ils fassent appel à une conception globale de ces textes, d'un point de vue structural. Or c'est précisément cette voie dans l'interrogation qui avait poussé le romaniste allemand H. R. Jauss, fondateur de l'esthétique de la réception, à admettre finalement le fait important que l'analyse des formes est en mesure d'apporter une contribution au domaine de l'histoire littéraire. Cette idée s'est énoncée également chez V. Propp, qui indique que l'étude des formes des contes merveilleux peut se partager entre le morphologiste et l'historien. En effet, le contexte problématique dans lequel s'inscrivaient, chez le fondateur de l'« esthétique de la réception », les tentatives de définir la conception d'une nouvelle histoire littéraire partait notamment de ce souci commun des études littéraires : le théoricien avoue avoir voulu atteindre un nouveau « rang d'instance médiatrice entre l'œuvre et son action », car « toute tradition implique une *sélection*, une appropriation de l'art du passé au prix d'un oubli, partout où peut être constaté, dans la réception, un rajeunissement de l'expérience esthétique révolue » (Jauss, 1978, p. 251). Quand il s'agit d'établir la signification d'un texte dans la multiplicité des réécritures auxquelles il avait donné lieu, le cercle vicieux de la production textuelle trouve par excellence son cas-limite. Dans ce genre de textes problématiques, où la polysémie du discours textuel laisse évidentes les limites de la description structurale et de l'analyse historique, il reste encore question de la possibilité de replacer l'étude dans l'entre-deux entre la description qui reste strictement à l'intérieur du domaine du texte et le contexte historique des œuvres dans lequel il s'inscrit. Il existe des

limites à la compréhension historique des œuvres littéraires, des circonstances de la composition des textes, de leur production ou de leur réception; ces limites consistent en le fait qu'on ne peut transposer notre compréhension de l'œuvre dans le discours inconscient et ontologique dont elle participait que si l'on change de discours, que si l'on se dépasse pour comprendre finalement que le *fictif*, comme le *réel*, a lui aussi une « fonction communicative » :

La fonction communicative du fictif provient de ce que le monde de la fiction et le monde réel sont apparentés dans une horizontalité réciproque : il est la condition [...] qui fonde la possibilité d'ouvrir son propre horizon sur l'horizon de l'autre, de dépasser les frontières du monde déjà familier et de faire par là même une nouvelle expérience de soi-même dans la prise de conscience de l'autre (Jauss, 1985, p. 196-197).

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter. (1983), « Histoire littéraire et science de la littérature », dans *Essais*, t. I, 1922-1934, Paris, Denoël-Gronthier, p. 141-148.
- DÉDÉYAN, Charles. (1988), *Le Retour de Salente, ou Voltaire et l'Angleterre*, Paris, Librairie Nizet.
- EHRENPREIS, Irvin. (1983), *Swift. The Man, his Works, and the Age*, volume three, London, Methuen.
- FUMAROLI, Marc. (2001), « Les abeilles et les araignées », dans *La querelle des Anciens et des Modernes : XVII^e et XVIII^e siècles*, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq ; précédée de *Les Abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique ».

- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GREUTE, Georges (dir.). (1996), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « La Pochothèque ».
- ISER, Wolfgang. (1985), *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage »
- JAUSS, Hans Robert. (1985), « Réponse à Claude Piché », dans Brian T. FITCH et Andrew OLIVER (dir.), « L'herméneutique : texte, lecture, réception », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, n° 3, Éditions Trintexte.
- . (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- MOREAU, Isabelle (dir.). (2009), *Les Lumières en mouvement. La circulation des idées au XVIII^e siècle*, Paris, ENS Éditions.
- NEIERTZ, Patrick. (2012), *Lumières obliques. Ironie et dialogues au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. (1970), *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- SWIFT, Jonathan. (2003), *La Bataille des livres et autres textes*, essais extraits de *The Prose Works of Jonathan Swift*, vol. I & IV, Herbert Davis, Oxford-Basil Blackwell, (1957-1968), traduit de l'anglais par Monique Bégot, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque ».
- . (2004), *Voyages de Gulliver : voyages chez plusieurs nations reculées du monde*, par Lemuel Gulliver, d'abord chirurgien puis capitaine sur différents vaisseaux : texte intégral, traduction de l'anglais par B.-H. Gausseron, postface et notes

de Philippe Hamou, Paris, Éditions du Seuil, coll. « École des lettres ».

VOLTAIRE. (1877-1885), *Œuvres complètes*, 52 volumes, nouvelle édition avec notices, préface, variantes, table analytique, édité par Louis Moland, Paris, Classiques Garnier.

—. (1963), *Correspondance I* (1704-1738), texte établi et annoté par Théodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—. (1979 [1972]), *Romans et contes I: Zadig et autres contes*, édition complète présentée, établie et annotée par Frédéric Deloffre, avec la collaboration de Jacques Van den Heuvel et Jacqueline Hellegourac'h, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Classique ».

—. (2005), *Le Siècle de Louis XIV*, édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche »

WILLIAMS, Kathleen. (1970), *Swift: the critical heritage*, edited by Kathleen Williams, New York, Barnes & Noble Inc.

Résumé

Cet article se propose d'étudier la place qu'occupait au XVIII^e siècle la satire dans les fictions des romans de voyages. Fondé sur la critique des mœurs de la société, le genre du « roman-satire » pose problème quant à l'usage que les fictions dix-huitiémistes en ont fait : les thèmes historiques qui s'y dégagent se communiquent dans une singulière interversion de l'imaginaire et de l'historique. En examinant deux textes constitués par cette formule (*Les Voyages de Gulliver et Micromégas*), l'étude veut analyser les opérations narratives qui

auraient donné lieu à une version adaptée de la réalité historique vécue à l'époque.

Abstract

This study examines the development of critical attitudes towards history in satirical travel fictions of the early 18th century. As fictionalized accounts of travels across the unknown worlds, satirical travel fictions refer to many historical materials that give us insight about the way in which fictional aspects must be constructed. Basing our argument on the examples of *Gulliver's Travels* (1726) and *Micromégas* (1752), we aim to describe, through a close comparison with historical sources that had been considered to be a commonplace model, the metaphors used by storytellers as being the middle way between reality and fiction.

La réécriture tragique d'*Héraclius* de Corneille pour la France napoléonienne

Clare Siviter

Université de Warwick

Il existe un rapport étroit entre la tragédie et la réécriture depuis plusieurs siècles, et en France, les tragédies dites « classiques » sont les hypertextes d'hypotextes anciens (voir Genette, p. 13) : les dramaturges reprennent des histoires préexistantes, telles que l'*Énéide*, les transforment et créent une nouvelle tragédie qui répond aux attentes et aux besoins de la société contemporaine, comme ce fut le cas pour l'*Andromaque* (1667) de Racine. Ensuite, la réécriture continue d'évoluer au fil du temps, modifiée par le dramaturge qui corrige lui-même ses œuvres – tel Pierre Corneille (voir Couton, p. 1466-1471) ou Voltaire (voir Chaouche, p. 133-137) – ou par une autre main,

comme l'ont confirmé les travaux récents d'Antonio Sergi, d'Eric Eigenmann, de Pierre Frantz, de Sophie Marchand, de Stéphane Zekian et de Sabine Chaouche, lesquels se concentrent sur les transformations qui ont eu lieu pendant les dix-huitième et dix-neuvième siècles.

D'après André Lefevere, toute réécriture est soumise à son contexte idéologique et se fait en relation avec la situation sociale et politique (1992, p. 7-16). Cette affirmation est surtout évidente pour la tragédie « classique » à l'époque révolutionnaire, pendant laquelle les références monarchiques ont été supprimées, le tutoiement entre les personnages introduit et le texte original coupé afin de le rendre plus tragique. Ces modifications sont parfois brutales et, faites à la demande du gouvernement ou même par des individus au sein du gouvernement, confirment leur motivation politique, telle que dans *La Mort de César* (1735) de Voltaire en 1793 et 1794, modifiée par le ministre de justice Louis Gohier. En effet cette tragédie réécrite se termine sur un tableau où les hommes sont agenouillés autour d'une statue de la Liberté et acclament : « VIVE LA LIBERTÉ! VIVE LA RÉPUBLIQUE! » (Voltaire, 1793-1794, III, 9, p. 37).

L'analyse de la réécriture d'*Héraclius* (1647) de Corneille pour les représentations de l'époque napoléonienne montre les enjeux de la réécriture tragique pour la société postrévolutionnaire et pour le régime napoléonien. Cette tragédie, créée lors de l'année théâtrale 1646-1647 par Corneille et imprimée en 1647, est reprise le 7 août 1806 devant Napoléon à Saint-Cloud et le 24 janvier 1807 à Paris à la Comédie-Française. Il est fascinant que Napoléon, Empereur des Français au sommet de son pouvoir, accorde son patronage à *Héraclius*,

une tragédie qui reprend les thèmes qui ont marqué le théâtre révolutionnaire, tels que les fausses identités et les changements de pouvoir. Le sujet est d'ailleurs très complexe : Héraclius est le fils de Maurice, l'ancien Empereur d'Orient, dont le pouvoir a été usurpé par Phocas, désormais Empereur. Tous les fils de Maurice ont été assassinés mais Héraclius a échappé à son destin : il a été sauvé par Léontine, sa gouvernante, qui, en échange, a sacrifié son propre fils. Ensuite, celle-ci accomplit un deuxième échange entre ce prince et le fils de Phocas, appelé Martian. Ce dernier est élevé en tant que Léonce, fils de Léontine, et Héraclius se croit Martian, fils de Phocas. Phocas souhaite que Martian se marie avec Pulchérie, la fille de Maurice, pour renforcer son pouvoir, mais le projet de ce mariage incestueux qui, inconsciemment, révolte Pulchérie et Martian (Héraclius) pousse Léontine à révéler la naissance d'Héraclius. Pourtant, les vraies identités ne sont qu'à moitié révélées : Léonce (Martian) se croit toujours Héraclius. Phocas, troublé, ne sait ce qu'il faut faire ni à qui il peut faire confiance. Face au peuple, il fait patrouiller ses gardes dans les rues, laissant le palais vulnérable, ce qui aboutit à son meurtre par la main du noble Exupère, qui déteste Phocas. Enfin, grâce au billet de l'ancienne impératrice, mère de Pulchérie et d'Héraclius, Léontine peut enfin révéler qui est de quel sang : Héraclius peut régner tandis que Pulchérie et Martian peuvent s'aimer.

Loin des réécritures révolutionnaires, les autorités de l'époque napoléonienne souhaitent adopter une approche plus subtile à un moment où les esprits se calment, où les canons se refondent et où la nation française se reconstruit. Néanmoins, la réécriture d'*Héraclius* issue de la Police est, avec treize pages, l'une des plus longues de l'époque. Elle a également suscité un intérêt critique de la part d'Henri Curzon (1902) et de Léon de

Lanzac de Laborie (1911). Cependant la transcription partielle de ces critiques a transformé l'analyse à laquelle cette réécriture a donné lieu : Patrick Berthier déclare que la réécriture comporte un ajout « dans la scène 3 du premier acte [de] vingt vers justifiant l'établissement de l'Empire, tout en coupant ailleurs les vers qu'il [Esménard] juge indésirables » (p. 259). Dans les faits, on a affaire à une réécriture de la réécriture : le document originel est composé de treize pages folio et propose de nombreux ajouts et changements au texte cornélien, et ces modifications entraînent certaines coupes. Ainsi, la réalité de cette réécriture est beaucoup plus complexe que ce que les analyses qui existent actuellement révèlent et la transcription partielle du document a abouti à des jugements maladroits sur l'état de la tragédie classique à l'époque napoléonienne.

Les « Changemens [sic] proposés pour la Tragédie d'Héraclius [sic] », apparemment de Joseph-Alphonse Esménard (voir Lanzac de Laborie, p. 144), conservés aux Archives nationales à Paris sous la côte F/7/4233, n'ont jamais été étudiés en comparaison avec l'exemplaire originel de la Comédie-Française auquel ils font référence (Corneille, s.d.) et qui confirme l'héritage classique réécrit qu'a reçu l'époque napoléonienne. Leur transcription intégrale, en tenant compte des réécritures contenues dans le document lui-même, et même les petits changements, permet un examen des multiples fonctionnements de la réécriture. En nous rappelant les intérêts de l'Etat et du public, notre étude envisagera la réécriture du point de vue de la censure et de la propagande mais la considérera aussi comme une « traduction temporelle » répondant à un nouveau public qui parle une langue révolutionnée.

La réécriture en tant que censure

Quoique la réécriture de pièces préexistantes ait été une pratique commune à l'époque, les « Changemens » agissent comme une censure officielle. « La censure » est une notion complexe et multiforme, dotée d'une longue histoire. Sa définition est plutôt problématique, comme le rappelle l'ouvrage de Robert Darnton (p. 17). Pourtant, il s'agit ici de la censure institutionnelle : les archives de la Police attestent un « système général des changemens ordonnés » (Changemens, s.d., p. 6), c'est-à-dire la suppression officielle de certains vers à cause de leur contenu. Par conséquent, l'étude des éléments qui remplacent les « Changemens » est essentielle pour déterminer le fonctionnement de cette réécriture.

La réécriture d'*Héraclius* crée une image transformée du pouvoir non héréditaire. Dans la version de 1647, la tragédie s'ouvre avec le discours de Phocas, l'Empereur d'Orient, qui raconte qu'il n'est pas celui qui devrait régner mais qu'il a pu monter sur le trône même si le pouvoir héréditaire ne lui revenait pas et y rester en dominant ses sujets par la terreur. Dans le discours réécrit, les vers suivants disparaissent :

Surtout qui, comme moi, d'une obscure naissance
Monte par la révolte à la Toute-puissance,
Qui de simple soldat à l'Empire élevé (Corneille, 1984, I, 1, v. 9-11)

de même que « L'Empire était chez nous un bien héréditaire » (1 1, 2, v. 185). La suppression de ces vers n'a rien de surprenant étant donné qu'ils rappelleraient au public que Napoléon, l'Empereur contemporain, n'était pas né en tant que chef d'État et que même ses origines françaises étaient contestables du fait de sa naissance en Corse l'année même où

elle est passée sous domination française. De plus, « l'Empire élevé » est remplacé par « Sans combats et sans gloire » (Changemens, s.d., p. 1) pour éviter que le public puisse assimiler Napoléon à Phocas.

La conception napoléonienne du pouvoir est également mise en avant par les changements dans le discours de Pulchérie. En tant que fille de l'ancien empereur Maurice – le chef d'État que Phocas a dépossédé de son pouvoir –, Pulchérie menace le pouvoir héréditaire que Phocas souhaite transmettre à son fils, Martian. Bien que le pouvoir de Pulchérie soit un grand enjeu dans l'action de la pièce (c'est ce pouvoir qui conduit à son mariage avec Martian et au dénouement de la tragédie), le rôle actif de Pulchérie est sévèrement raccourci. Lors de son entrée à la deuxième scène du premier acte, les changements ôtent à Pulchérie la possibilité de s'exprimer comme une femme indépendante qui pourrait régner. Pulchérie n'est plus la « fille de l'Empereur » comme elle se présentait dans son discours de 1647 (Corneille, 1984, 1, 2, v. 116), ce qui est une première atteinte à son propre droit au trône. De la même manière, le reproche de Pulchérie selon lequel elle serait la proie de Phocas est supprimé, ce que confirme la coupe des trois vers suivants : « Tu ne me rends mon bien, que pour te le donner. » (Corneille, 1984, 1, 2, v. 128) et « Cette feinte douceur, cette ombre d'amitié, | Vint de ta politique, et non de ta pitié. » (1, 2, v. 135-136). Dans la version de 1647, la tirade de Pulchérie en I, 2 souligne le fait que Phocas se sert d'elle pour des raisons politiques et démasque la brutalité d'un usurpateur par l'exploitation d'une victime de toute évidence innocente. Ainsi, ces suppressions métamorphosent la représentation du pouvoir non héréditaire.

En outre, les changements éliminent le fait que Pulchérie refuse de croire que Phocas est « du bien de [s]es aïeux! » (Corneille, 1984, 1, 2, v. 176) ainsi que cet ordre : « Tyran, descends du Trône, et fais place à ton maître. » (1, 2, v. 234). En réécrivant ces vers, le texte représenté est ainsi dénué de toute allusion qui pourrait inviter les femmes à se révolter contre le pouvoir masculin autoritaire qui avait été restauré avec la domination masculine sur la femme dans le *Code Civil* de 1804; la réécriture reflète donc les changements sociaux de l'époque. Quoique le sujet de la tragédie traite toujours de l'usurpation du pouvoir et de la rivalité entre les deux familles, ce qui pourrait rappeler la situation de Louis XVIII, la suppression de tels vers, couplée à une nouvelle conception du pouvoir, est plus que commode pour le régime napoléonien. En continuant de réduire les applications au contexte contemporain, elle évite que la représentation ne soit perturbée. Au fil du texte, ce genre d'expression est de moins en moins toléré, puisque, tandis que, dans les premiers discours de Pulchérie, les vers problématiques qui traitent du pouvoir héréditaire et de ses droits en tant que fille d'Empereur sont retravaillés, lorsqu'il s'agit de sa lutte continue contre Phocas, plus tard dans la pièce, les « Changemens » coupent le texte de départ sans y ajouter une nouvelle vision. Ainsi, les « Changemens » font disparaître les vers suivants :

Toi, si quelque remords te donne un juste effroi,
Sors du Trône, et te laisse abuser, comme moi,
Prends cette occasion de te faire justice. (Corneille, 1984, 1, 2, v. 251-253)

Cette suppression est d'autant plus remarquable que plusieurs membres du public tenaient les exemplaires de la pièce à la main (voir Lanzac de Laborie, p. 145), tandis que

d'autres la connaissaient de mémoire. Le fait de couper plutôt que de proposer de nouveaux vers rendait donc évident le caractère intolérable du passage. Or, apparaît ici un autre type de hiérarchie : il ne s'agit plus seulement de la domination des hommes sur les femmes mais bien de celle du chef d'État sur ses sujets. À l'instar des nobles de l'Ancien Régime, Pulchérie a perdu la majorité de ses biens hérités de son sang noble. Pulchérie reste noble mais la réécriture la rend plus assujettie à l'empire contemporain. La réécriture amadouise ainsi les problématiques impériales empruntées tant à Héraclius qu'à l'époque contemporaine.

La hiérarchie des sexes et du pouvoir continue à s'exprimer dans la transformation appliquée à la présentation de Pulchérie. Alors que, dans le texte de 1647, cette fille impériale exprime sa « liberté » et sa capacité à « [se] défendre » (Corneille, 1984, 1, 2, v. 111-112), ces vers sont retravaillés dans les « Changemens » pour exprimer les soins de Phocas et son respect du malheur de Pulchérie (s.d., p. 3). En supprimant sa capacité à prendre soin d'elle-même en tant que femme et en la plaçant sous la tutelle masculine de Phocas, la femme est présentée comme un sujet se pliant aux volontés de l'homme et même, pourrait-on dire, de l'homme d'État et donc du régime. Ainsi la correspondance entre Pulchérie et la société napoléonienne est-elle à nouveau mise en lumière.

Il est important de noter que, dans le texte de départ, Pulchérie avait « contredit » (Corneille, 1984, III, 1, v. 788) le mariage tandis qu'elle l'a « rejeté » dans les « Changemens » (s.d., p. 9). Certes, cette réécriture est infime mais le verbe « contredire » donne davantage de pouvoir à Pulchérie en tant que figure d'opposition tandis que le verbe « rejeter » exprime la

position supérieure de Phocas, dont la volonté prime sur elle. Quoique les efforts de Pulchérie pour échapper à son mariage avec Martian soient représentés dans le texte réécrit, il y a également la suppression de certains vers sur le passage où elle souligne que ce mariage lui est imposé. La suppression de ce refus rend l'image de Pulchérie plus conforme aux volontés du régime napoléonien exprimées dans le *Code Civil*. Pourtant, si l'on revient à la deuxième opposition entre chef d'État et sujet, il est clair que la métamorphose de Pulchérie en faveur du régime peut aussi influencer le public lors de la représentation et, par conséquent, la réécriture de son image de fille fougueuse en fille davantage soumise au régime concorde avec le changement de subjectivité et avec le contrôle augmenté sur l'individu que souhaitent imposer le *Code Civil* et le régime napoléonien. En conséquence, la comparaison des « Changemens » avec les passages réécrits permet de constater quels sentiments étaient intolérables pour le régime napoléonien et les images qu'il voulait transmettre à la nouvelle ère.

La réécriture en tant que propagande

Ayant établi que la réécriture permettait la suppression des passages problématiques à la censure impériale, il faut ensuite examiner ce qui les a remplacés. La manipulation de l'image de Pulchérie en tant que femme et sujet a déjà révélé comment certains extraits ont été entièrement coupés, une réduction qui est toujours une réécriture. Dans la majorité des cas, le passage éliminé a été remplacé par de nouveaux vers et cette réécriture a tendance à transformer le sens du texte de départ pour en diriger les allusions ainsi que les applications et à étirer la « vérité

historique » classique, que Corneille avait déjà manipulée lui-même, pour renforcer la puissance du régime napoléonien. Robert Holtman soutient que Napoléon est le père de la propagande moderne (voir p. 246), c'est-à-dire qu'il a su orienter suffisamment les esprits pour modeler l'opinion publique à son avantage et à celui de son régime (voir Holtman, p. xi et 244), utilisant entre autres le théâtre pour transformer son pouvoir en spectacle national et international (voir Chaillou, p. 17, 157-174 et 301-316; Triolaire, p. 351-414). D'après les mémoires de l'époque, le théâtre était un des seuls lieux où l'on pouvait voir Napoléon en dehors des parades (voir Blagdon, p. 70), ce qui nourrissait la comparaison entre Napoléon et le comédien vedette de l'époque, François-Joseph Talma, à tel point que, d'après Mara Fazio, Talma est devenu la doublure théâtrale de l'Empereur (p. 117 et 132). De surcroît, Napoléon surveillait le répertoire des pièces représentées et relisait les pièces lui-même. Il conseillait aussi Talma sur sa façon de prononcer les vers.

Dans l'analyse de la réécriture en tant que propagande, l'état matériel du document des « Changemens » devient très important. Lors de la tirade de Pulchérie en I, 2, les changements proposés sont rayés et un becquet avec une réécriture plus longue est collé à côté. L'analyse de cette scène réécrite a déjà permis de constater comment l'esprit argumentatif de Pulchérie est supprimé pour diminuer sa capacité de troubler l'ordre établi. À la place de l'expression de son pouvoir féminin, Pulchérie commence à exposer son héritage brillant :

Mon père appui du trône et vengeur de l'État,
Par Tibère adopté, choisi par le Sénat,
Couronné mille fois des mains de la victoire,
Transmit à ses enfants les titres de sa gloire. (Changemens, s.d.,
p. 4)

Pulchérie est ainsi le fruit d'un empereur qui a gagné le pouvoir de manière héréditaire, légale et militaire, une triple assurance qui renforce ses droits au pouvoir qu'il transmettra ensuite à ses enfants. Cette description du père de Pulchérie, représenté à plusieurs reprises comme un grand monarque, fait écho à Napoléon, qui est arrivé au pouvoir par ses conquêtes militaires, a gardé sa place et est devenu Premier Consul, puis plus tard Empereur d'un empire héréditaire, par approbation légale du gouvernement français. Ces quatre premiers vers sont les mêmes dans la première réécriture et dans le becquet. Pourtant, le becquet contient onze vers ajoutés qui ne figurent pas dans le premier changement et qui détaillent les règnes de Trajan, Théodose, « le grand Constantin » soutenu par Dieu lors de ses batailles, un héritage qu'a reçu Maurice. Quoique ces noms soient mentionnés ailleurs dans la tragédie de 1647 en référence aux souverains orientaux, leur image dans la réécriture napoléonienne vise à établir une généalogie en évoquant Trajan, Théodose 1^{er} et Constantin, empereurs romains tous les trois. Au cas où l'application n'était pas suffisamment claire, la nouvelle réécriture cite « le peuple Romain », un adjectif qui n'apparaît que dans les « Changemens ». Malgré les évolutions du décor et du costume, l'époque napoléonienne avait toujours une conception assez floue de « l'antique », qui pouvait être à la fois romain, grec et oriental (voir Lavallée, p. 113). Avec l'adjectif « romain » des « Changemens », la tragédie d'*Héraclius* est désormais resituée dans un lieu imaginaire où l'Orient antique fait partie de l'Empire romain. Cet imaginaire unit le public postrévolutionnaire à cet héritage antique, et Napoléon aux empereurs romains. Cette transformation est d'une très grande importance parce que, tout comme Corneille a manipulé la vérité historique

pour *Héraclius* en ce qui concerne la généalogie et la durée des règnes (1984, p. 355-356 et 360-361), le régime napoléonien s'appuie sur la poétique classique et l'espace du théâtre pour engager sa propagande. Cette propagande confirme l'insertion de Napoléon dans une lignée de souverains légendaires, analysée par R. S. Alexander (p. 459). Pour Napoléon, l'héritage que fournissent ces souverains est essentiel afin de renforcer sa position comme Empereur des Français, et d'autant plus dans le cas de la tragédie classique développée à partir des modèles anciens : il lui permet de jouer sur les racines de la France et de l'Empire romain, ce qui réduit les inquiétudes sur son origine corse et rapproche le public parisien du peuple romain cité dans les « Changemens ». Cet ajout du becquet témoigne du pouvoir de se légitimer et de la nécessité de développer sa propagande.

Après avoir renforcé la position de Napoléon par l'exposition de son héritage symbolique et légendaire, la prochaine grande réécriture pour I, 3 est un écho aux discours de la société postrévolutionnaire, qui renforce la position de Napoléon. Cette réécriture, ajoutée aux « Changemens » sur une feuille volante, remplace l'argument d'Héraclius qui se croyait Martian, dont la naissance, en tant que fils de Phocas, devrait assurer sa position sans épouser Pulchérie. Dans la réécriture, Martian (Héraclius) se moque de Phocas, qui croyait qu'il ne pouvait régner que grâce à une femme, un discours qui renforce le pouvoir masculin. Les vers ajoutés font directement référence à la situation de l'époque napoléonienne : « Sans contester ici les droits de ses Ancêtres, | Combien de fois l'empire a-t-il changé de maîtres? » (Changemens, s.d., p. 5, feuille volante, p. 1). Cette déclaration reconnaît l'importance du passé dans la construction du présent, ce qui permet au

régime napoléonien de s'appuyer sur des comparaisons avec la mémoire collective de Louis XIV d'une part et du monde ancien d'autre part; tout en soulignant l'évolution de l'histoire d'un pays, c'est-à-dire les changements de pouvoir, ce qui de nouveau renforce la position de Napoléon. Cette image confirme la transformation du public parisien, des sujets royaux et des citoyens en un public napoléonien. Ce désir de rapprocher le sujet de la tragédie et la situation contemporaine est attesté dans les vers suivants :

Élevant un héros au rang des souverains,
N'a-t-il pas, au déclin d'un siècle de mollesse,
De l'état Languissant Ranimé la Vieillesse? (Changemens, s.d.,
p. 5, feuille volante, p. 1)

Ces vers reflètent le discours contemporain, doublement politique et littéraire, sur la décadence du XVIII^e siècle sous Louis XV et Louis XVI, qui a conduit au bouleversement de la Révolution et soulignent comment Napoléon a rendu la gloire à la France. Cet accomplissement est rappelé de nouveau par « Les Dignes Empereurs dont nous suivons la Trace » et par l'introduction de l'espace ambigu des « romains ». Pourtant, ce n'est pas uniquement du souverain que la réécriture propagandiste traite. Martian (*Héraclius*) parle des « Enfants de la fortune, Enfants des légions, | [qui] Comptaient, au lieu d'Ayeux, leurs grandes Actions » (Changemens, s.d., p. 5, feuille volante, p. 2). Ici, de même que dans la pensée de Napoléon où la politique a remplacé ce que le destin était autrefois (voir Lecomte, p. 420), c'est le public, la société postrévolutionnaire, qui doit agir dans l'intérêt du gouvernement. Le chef d'État est responsable de sa fonction et il n'en hérite plus automatiquement comme c'était le cas auparavant. Il est signifiant que cette réécriture qui cible la subjectivité du public

soit ajoutée aux « Changemens » sur une feuille volante, écrite d'une main différente et avec un autre symbole pour « vers ajouté » que celui sur la légende du document. Il s'agit d'une réécriture ajoutée aux « Changemens », ce qui montre le pouvoir que ces changements possèdent et émettent. La salle du théâtre apparaît désormais comme un espace flou où les importantes réécritures du premier acte essaient d'influencer la subjectivité du public parisien pour renforcer la généalogie de l'empire, que ce soit celui d'Héraclius ou celui de la France.

La réécriture d'une réécriture

Pourtant, ces réécritures ne sont pas les premières, ni les dernières. Il est intéressant de remarquer que, dans l'édition d'*Héraclius* de Fages parue en 1807 et appartenant à la Comédie-Française, le discours de Martian (Héraclius) de 1, 3 – que la réécriture propagandiste sur la feuille volante remplace – est effacé, indiquant une certaine continuité dans les changements, même après la chute de Napoléon (Corneille, 1807, I, 3). D'autre part, la première scène du cinquième acte en stances ne paraît pas et celle qui serait la deuxième scène commence ici avec le vers « Eh! quoi? c'est le tyran, c'est lui qui vous envoie, » (Corneille, 1807, p. 38) à l'inverse de « Ô Ciel! Quel bon Démon devers moi vous envoie » dans l'édition de 1647 (Corneille, 1984, V, 2, v. 1555). De la même manière, le texte continue de subir des transformations : les deux premiers discours du troisième acte sont rayés, ce qui correspond à une trentaine de vers (Corneille, 1807, p. 20).

Ces changements de 1806-1807, manuscrits pour la représentation ou imprimés pour le public, ne sont pas les premiers; ils s'inscrivent dans une tradition déjà existante où un dramaturge peut réécrire ses propres ouvrages à moins que la réécriture ait lieu de manière posthume. La transcription entière des « Changemens » et leur étude comparative avec l'exemplaire de la Comédie-Française auquel ils font référence révèlent que les changements de scène dans l'exemplaire de la Comédie-Française reproduits dans les « Changemens » ne sont pas les mêmes que ceux de l'édition de 1647 ou que ceux figurant aujourd'hui dans les éditions critiques. Par exemple, dans l'édition de la Comédie-Française, II, 4 commence par le vers « Exupère, Madame, est là qui vous demande. » (Corneille, s.d., p. 338), ce qui fait partie de II, 3 dans la version de 1647, qui fournit l'édition critique moderne (Corneille, 1984, II, 3, v. 577). En regardant d'autres exemplaires du théâtre de Corneille de la fin du XVIII^e siècle, il est évident que ce changement de scène décalé est commun (Corneille, 1774, p. 131; Corneille, 1795, p. 277). En effet, le texte d'*Héraclius*, censé reposer sur les règles classiques (notamment en ce qui concerne les changements de scène), a en réalité déjà subi des modifications, que la représentation et l'impression de la pièce continue à transmettre à de nouvelles générations, la suivante étant celle des romantiques. Ces modifications sont d'autant plus intéressantes qu'elles agissent sur le texte à un moment où ces règles sur la liaison des scènes et les actes sont à la fois remises en cause par le romantisme naissant (Schlegel, 1865, p. 371-372) et réimposées par la critique littéraire, tel le critique Julien Louis Geoffroy (1743-1814), qui réclame un retour au respect de ces règles. Quoique contestées, les règles sont essentielles dans la conception napoléonienne de la

tragédie dite classique, comme le montrent les vingt-six « conditions » pour une tragédie dans les cours de Népomucène Lemercier (1817, p. 177-179). À partir de ces documents, certains éléments compris comme les règles semblent ne pas être de la main de Corneille, ce qui indique les transformations auxquelles les tragédies dites « classiques » ont été assujetties.

Vers une « traduction temporelle »

Depuis plusieurs siècles, la tragédie française a été associée à la maxime « plaire et instruire ». Quoique le régime napoléonien ait été conscient de ces volontés, il était également vigilant quant aux attentes du public, qui devait s'unir pour reconstruire la nation française après les bouleversements de la Révolution. Curzon et Lanzac de Laborie ont préféré ignorer les petites réécritures malgré leur importance. Certes, l'ampleur de chaque changement peut sembler insignifiante, mais en reformulant le vers ou en changeant un mot pour un autre, ces corrections rendent la tragédie classique et vieillissante de nouveau accessible. Ces réécritures peuvent être considérées comme une « traduction temporelle » dans le sens du latin « *traduco* », puisqu'elles font passer *Héraclius* de l'Ancien Régime à la France révolutionnée : l'écart n'est pas géographique mais temporel. Parfois, un vers est reformulé pour faciliter sa compréhension : « Le Peuple en sa personne aime encore, et révère » (Corneille, 1984, I, 1, v. 57) devient « En elle tout le peuple aime encore et révère » (Changemens, s.d., p. 2); « Si pour en voir l'effet, tout me devient contraire » (Corneille, 1984, I, 1, v. 74) se métamorphose en « Quand je veux l'accomplir tout me devient contraire. » (Changemens, s.d.,

p. 3) D'autres fois, le changement peut se limiter à un mot : les vers « Tire chez vous l'amour, qu'on garde pour son nom » (Corneille, 1984, I, 1, v. 72) est réécrit pour commencer par le verbe « porter », qui est plus naturel pour l'époque napoléonienne (Changemens, s.d., p. 3). De même, « ma haine est juste » (Corneille, 1984, I, 2, v. 207) est remplacé par « ma haine est équitable » (Changemens, s.d., p. 5). Cela s'explique par l'évolution des adjectifs « équitable » et « juste » : alors que « équitable » garde un sens juridique, le sens « juste » devient trop diffus (voir *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1762, 1798 et 1835). La réécriture sert donc à traduire un langage ancien au nouveau public de la France révolutionnée.

Il arrive que le changement d'un mot rende le vers plus tragique : « En ce piteux état quel conseil dois-je suivre ? » (Corneille, 1984, IV, 3, v. 1363) devient « En ce funeste état » (Changemens, s.d., p. 11). Cette petite réécriture est influente grâce à sa modification du sens tragique du vers à un moment où l'on débat des émotions du genre tragique. D'après le cours de Lemer cier donné sur la tragédie à l'Athénée de Paris en 1810, bien que la pitié reste au cœur de la tragédie, elle s'est métamorphosée au cours du XVIII^e siècle et on considère qu'elle peut susciter des larmes vulgaires, ce qui n'est pas digne de la tragédie telle qu'elle est définie à ce moment-là (1817, p. 237-238). D'ailleurs, toute la première scène du cinquième acte est coupée, une scène composée de stances lyriques et non pas d'alexandrins, qui étaient considérés comme les meilleurs vers tragiques en français (Lemer cier, 1817, p. 476). Par conséquent, la réécriture répond aux exigences du public vis-à-vis du genre, surtout lors des décrets sur le théâtre de 1806 et de 1807, qui ont de nouveau formalisé les genres.

De surcroît, avec la suppression de quelques archaïsmes, la réécriture sert souvent à rendre plus clairs les passages complexes qui traitent de l'action. Avec son jeu sur les fausses identités et son inscription dans un contexte complexe, *Héraclius* n'est pas la tragédie la plus simple à comprendre. Corneille en était conscient mais maintenait que cette confusion ne nuisait pas à l'action de la pièce (1984, p. 356). Pourtant, les « Changemens » simplifient les passages qui paraîtraient denses au public napoléonien. Par exemple, « Ce Prince » est remplacé par « Martian » afin de préciser de qui il est question. Le discours d'Eudoxe, la fille de Léontine, constitue un autre exemple : le sacrifice du fils de Léonice lors de l'échange de Martian et d'Héraclius, qui est un événement clé de l'intrigue, est mis en lumière par les censeurs, car la version de 1647 « empêche le commun des spectateurs de suivre la marche d'Héraclius » (Changemens, s.d., p. 7). La réécriture tragique facilite la compréhension du texte et le rend plus conforme aux attentes du public.

La société napoléonienne a besoin de ces changements parce que plusieurs de ses membres, à cause des bouleversements de la Révolution, n'ont pas reçu d'éducation classique. La langue française avait d'ailleurs beaucoup changé lors de cette décennie et le sens de certains mots avait été transformé, sans parler de la nouvelle prononciation (voir Kotzebüe, p.231). Or, la société postrévolutionnaire avait toujours besoin de la tragédie de l'ancien régime : la tragédie classique a été diffusée à travers la France révolutionnée par le gouvernement à la suite du décret du 1^{er} mai 1802 dans les lycées et les manuels scolaires mais il ne s'agit pas ici d'un fardeau. En effet, il y avait une vraie demande publique pour la tragédie classique, comme le confirment les nouvelles éditions de

luxue du théâtre de Corneille et de Racine publiées par Didot en 1801, ou encore la circulation du feuilleton du *Journal des débats*, devenu plus tard le *Journal de L'Empire*. Les articles sur le théâtre en général et sur la tragédie classique en particulier de Geoffroy atteignaient entre 32 000 et 100 000 lecteurs (voir Follain, p. 78; Gengembre, p. 80). À partir des analyses de David Bell sur la construction de la nation française lors de la Révolution, il est possible de maintenir qu'après la Révolution, la tragédie classique était partie prenante de l'héritage commun dont la société française bouleversée avait besoin pour la reconstruction de la nouvelle nation française post-révolutionnaire (p. 21). Plusieurs publications telles que *Des changements adoptés au Théâtre Français pour la tragédie de Nicomède de P. Corneille, Un changement proposé pour la Tragédie de Polyeucte, du même auteur* de François Andrieux (1759-1833) de 1805 et *Corneille, Six tragédies retouchées pour le théâtre* de 1802 proposent des changements et attestent la peur de la perte et de l'oubli de la tragédie classique. Les changements sont effectués pour que la tragédie reste courante et compréhensible, ce qui conduit à la refondation des canons, encore un élément central pour la culture nationale. En conséquence, il est possible d'envisager les changements d'*Héraclius* comme une « traduction temporelle » de la langue ancienne à un registre compréhensible pour les locuteurs de l'époque, tout en demeurant classique et historique, pour la nouvelle nation française.

*

Avec l'analyse de cette réécriture napoléonienne d'*Héraclius*, il apparaît que le fonctionnement de la réécriture est multiple. D'une part, elle est plutôt officielle dans le sens étatique : elle sert à enlever les vers problématiques qui pourraient nuire au

régime et offre une occasion de propagande. Même si cette réécriture peut être considérée comme un outil de censure et de propagande destiné à influencer le public, il est clair que les changements répondent aussi aux attentes de ce dernier si bien que cette réécriture peut être comprise comme une « traduction temporelle ». À partir des arguments de Lefevre selon lesquels toute réécriture est idéologique dans son rapport au social et au politique, il est possible de constater qu'en facilitant la compréhension d'une partie de la culture commune, cette réécriture aide à consolider les rapports entre le public et le gouvernement pour contribuer à la reconstruction de la nation française conçue par Bell. Toute la réécriture vise à influencer la réception de la pièce par le public, à tel point que les notions de « censure » et de « propagande » commencent à se confondre dans leur volonté de transformer la subjectivité du public. Certes, *Héraclius* n'est qu'un exemple de la réécriture de la tragédie dite « classique », mais il manifeste des enjeux complexes à l'époque et le rôle de la culture à l'ère napoléonienne. En ce qui concerne l'histoire du théâtre, cette réécriture montre que les Français avaient bel et bien appris comment modifier leur théâtre avant l'arrivée de Shakespeare avec les tournées des années 1820 et l'avènement du drame romantique (voir Naugrette, p. 62-63). À une époque où « classique » et « romantique » s'affrontent et se (re)définissent, la tragédie dite « classique » est réécrite et ajustée aux attentes du public contemporain, remettant ainsi en cause l'essence même du « classicisme ».

Il reste à donner la transcription entière des « Changemens proposés pour la Tragédie d'Héraclius », qui révéleront la véritable étendue de la réécriture officielle de la tragédie « classique » représentée.

La retranscription correspondant à cet article se trouve sur le Warwick Research Archive Portal. Pour la consulter, veuillez suivre ce lien : [http://wrap.warwick.ac.uk/78191/\(WRAP_Analyses_CSiviter_Heracius_transcription.pdf\)](http://wrap.warwick.ac.uk/78191/(WRAP_Analyses_CSiviter_Heracius_transcription.pdf)).

Bibliographie

- (1806), « Changemens proposés pour la tragédie d'Héraclius », Paris, Archives nationales, F/7/4233.
- (1804), *Code Civil des Français, édition seule et originale*, Paris, l'imprimerie de la République.
- (1762), *Dictionnaire de l'Académie Française*, <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=équitable&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL>>.
- (1798), *Dictionnaire de l'Académie Française*, <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=équitable&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL>>.
- (1835) *Dictionnaire de l'Académie Française*, <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=équitable&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL>>.
- ALEXANDER, R. S. (2000), « The hero as Houdini: Napoleon and 19th century bonapartism », *Modern & Contemporary France*, vol. 8, n^o 4, p. 457-467
- ANDRIEUX, François (1805), *Anaximandre, ou le Sacrifice aux Grâces, comédie en un acte en vers de dix syllabes*, Nouvelle édition, corrigée par l'auteur. On y a joint : 1 des changements adoptés au Théâtre Français pour la tragédie de "Nicomède", de P. Corneille; 2 un changement proposé pour la tragédie de "Polveucte", du même auteur, Paris, Colin.

- BELL, David A. (2001), *The Cult of the nation in France, inventing nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Harvard University Press.
- BERTHIER, Patrick. (2014), *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le sourd et la muette*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références ».
- BLAGDON, Francis. (1803), *Paris as it was and as it is; or a sketch of the French capital illustrative of the effects of the revolution*, t. 1, Londres, Baldwin.
- CHAILLOU, David. (2004), *Napoléon et l'opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard.
- CHAUOCHE, Sabine. (2013), *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française : 1680-1815*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Dix-huitièmes siècles ».
- CORNEILLE, Pierre. (s.d. [1647]), *Héraclius*, dans *Chefs d'œuvres de Corneille*, vol. 2, s.l. [BMCF 1. HER Cor « Extr. De Chef d'œuvre de Corneille, t. II, p. 305-398, seconde moitié du XVIII^e s. »].
- . (1774), *Théâtre*, t. IV, Genève, s.n.
- . (1795), *Théâtre de P. Corneille*, t. VI, Paris, Didot l'aîné.
- . (1801), *Œuvres de P. Corneille, avec le commentaire de Voltaire sur les pièces de théâtre, et des observations critiques sur ce commentaire, par le citoyen Palissot*, Paris, Didot l'aîné.
- . (1802), *Six tragédies [et Héraclius, 7^e tragédie...] de Pierre Corneille retouchées pour le théâtre. Edition plus correcte*, Paris, [n.pub].
- . (1807 [1647]), *Héraclius, tragédie en cinq actes et en vers*, Paris, Fages.
- . (1984), *Œuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- . (2006), *Théâtre, présentation par Christine Noille-Clauzade*, vol. 3, Paris, GF Flammarion.
- COUTON, Georges. (1980) 'Notice sur Le Cid' dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1449-1480.
- CURZON, Henri de. (1902), « Comment on retouchait Corneille pour le rendre digne de Napoléon, Héraclius à la cour », *Bulletin de la société de l'histoire du théâtre*, vol. 1, n° 3-4, p. 113-121.
- DARNTON, Robert. (2014), *Censors at work: how states shaped literature*, Londres, British Library.
- EIGENMANN, Eric. (2004), « Cinna sans clémence? La tragédie de Corneille "remise au théâtre" par Voltaire et Tronchin », *Dix-Septième siècle*, vol. 4, n° 225, p. 747-755.
- FAZIO, Mara. (2011), *François-Joseph Talma, le théâtre et l'histoire de la révolution à la restauration*, Paris, CNRS.
- FOLLAIN, Jean. (1969), « Le *Journal des débats* et ses démêlés avec l'Empire », *Europe*, n° 480-481, p. 77-79.
- FRANTZ, Pierre. (2010), « Les dénouements en action au XVIII^e siècle », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, p. 332-342.
- GENETTE, Gérard. (1992 [1982]), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- GENGEMBRE, Gérard. (1999), *Le Théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- HOLTMAN, Robert. (1950), *Napoleonic Propaganda*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- KOTZEBÜE, August von. (1805), *Souvenirs de Paris en 1804*, traduits de l'allemand, sur la deuxième édition; avec des notes, vol. 2, Paris, Barba.

- LANZAC DE LABORIE, L. D. (1911), *Paris sous Napoléon. Le Théâtre-Français*, Paris, Plon-Nourrit.
- LAVALLEE, Joseph. (1803), *Lettres d'un mameluck ou tableau moral et critique de quelques parties de mœurs de Paris*, Paris, Capelle.
- LECOMTE, Louis-Henry. (1912), *Napoléon et le monde dramatique : étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, Daragon.
- LEFEVERE, André. (1992), *Translation, rewriting, and the manipulation of the literary frame*, London, Routledge, coll. « Translation Studies ».
- LEMERCIER, Népomucène-Louis. (1817), *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, vol. 1, Paris, Nepveu.
- MARCHAND, Sophie. (2010), « La mise en scène est-elle nécessaire? L'éclairage anecdotique (XVIII^e siècle) », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, p. 40-50.
- NAUGRETTE, Florence. (2001), *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- RACINE, Jean. (1801), *Œuvres de Jean Racine*, Paris, Didot l'aîné.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von. (1865 [1809-1811]) *Cours de Littérature dramatique, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Nouvelle édition revue et annotée*, 2 tomes, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie.
- SERGI, Antonio. (1974) « *Phèdre corrigée sous la Révolution* », *Dix-Huitième siècle*, vol. 6, p. 153-165.
- TRIOLAIRE, Cyril. (2012), *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Études sur le Massif central ».
- VOLTAIRE. (an II/1793-4 [1735]), *La Mort de César, tragédie en trois actes de Voltaire, avec les changemens faits par le*

Citoyen Gohier, Ministre de la Justice, représenté au Théâtre de la République à Paris, Paris, L. Cutty.

ZÉKIAN, Stéphane. (2012), *L'Invention des classiques, le « siècle de Louis XIV » existe-t-il?*, Paris, CNRS éditions.

Résumé

La réécriture d'*Héraclius* (1647) de Pierre Corneille en 1806-1807 constitue un bel exemple de la malléabilité de la tragédie classique au fil du temps, surtout lorsque son statut a été remis en cause par le romantisme naissant. À partir des « Changements ordonnés » de la Police et l'exemplaire de la Comédie-Française, cet article examine les enjeux pour l'État et le public dans la réécriture. Il considère ainsi le rôle de ces changements comme une forme de censure et de propagande, mais aussi comme une traduction temporelle pour l'aboutissement à une culture commune, permettant la reconstruction nationale après la Révolution

Abstract

The rewriting of Pierre Corneille's *Héraclius* (1647) in 1806-1807 is a prime example of 'neo-classical' tragedy's malleability over time, especially as its status was being questioned by the rise of Romanticism. Focusing on the Police's 'Changements ordonnés' for *Héraclius* and their corresponding copy in the archives of the Comédie-Française, this article examines the stakes for both the government and the public in rewriting classical tragedy. Consequently, it will envisage these changes for their role in censorship and propaganda, but also as a temporal translation for the increased shared culture, allowing for national reconstruction after the French Revolution.

Réécriture et histoire dans *Ulysse* de Joyce

Mendel Péladeau-Houle

Université d'Ottawa

Les thématiques de la réécriture et de l'histoire dans le roman *Ulysse* de James Joyce ont été on ne peut plus traitées. D'une part, le roman affiche un titre qui explicite d'emblée une filiation à l'*Odyssée* d'Homère. De l'autre, l'histoire est sans doute l'une des principales thématiques de l'œuvre de Joyce¹. Les deux thèmes n'ont, cela dit, jamais été étudiés de concert. Le premier est certes celui qui a été examiné le plus prolixement. Bien que plusieurs hypothèses aient été proposées pour expliquer la réécriture dont fait état le roman, deux d'entre elles peuvent être considérées comme majoritaires. La première met en avant l'incompatibilité des époques des deux textes (Levin,

¹ Qui l'aborde peut-être avec plus de clarté encore dans *Finnegans Wake*.

1960, p. 71-73; Pound, 1968, p. 406; Madtes, 1983, p. 30; Levitt, 1999, p. 32 et 55). La deuxième présente l'*Odyssée* comme un ressort narratologique fertile (Ellmann, 1962, p. 423; Tagopoulos, 1992; Friedman, 1993; Norris, 1998). En nous éloignant de ces deux approches canoniques, nous souhaitons proposer, dans le cadre de cette étude, que la réécriture² puisse être considérée à partir de la conception joycienne de l'histoire. L'article se divisera en trois parties. La première s'attardera à présenter le rapport conflictuel entre le réel et l'histoire dans le roman. La deuxième montrera comment la réécriture peut être considérée comme une extension de cette problématique. La troisième, finalement, fera l'analyse d'une thématique ponctuelle du roman, celle de la nostalgie, dont il s'agira de montrer que sa parodie, sur le plan de la réécriture donc, constitue une critique larvée de l'histoire. Bien que multipliant les approches, l'article gardera néanmoins un point de mire unique : montrer que l'analyse de la réécriture dans *Ulysse* se trouve éclaircie par celle, connexe, de l'histoire.

Le réel et l'histoire

Au tout début d'*Ulysse*, Stéphane Dedalus, dit, on s'en souvient : « L'Histoire [...] est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller.³ » (p. 38) L'aphorisme, qui résume la conception joycienne de l'histoire, la présente comme une déréalisation du réel, dont le caractère péjoratif est renforcé par le terme « cauchemar »

² Plusieurs études montrent qu'*Ulysse* est le fruit de plusieurs hypotextes. Nous nous limiterons cependant à l'*Odyssée* dans le cadre de cet article.

³ Le segment coupé est négligeable : « L'histoire, dit Stephan Dedalus, est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller. »

plutôt que « rêve ». Le personnage, dont l'état a priori est un état de facticité du rapport au réel, serait ainsi mû par ce que l'on pourrait appeler une volonté de dé-déréalisation du réel, lui permettant un véritable rapport à la vie. L'épisode que le schéma Linati⁴ intitule « Éole » présente cependant un pendant à l'apophtegme initial qui remet en cause cette capacité du personnage à s'extraire de l'histoire : « – Il leur a servi ça tout chaud, dit Myles Crawford, toute la sacrée sanglante histoire. / Cauchemar dont tu ne pourras jamais t'éveiller. » (p. 154) Toute la complexité de la conceptualisation de l'histoire chez Joyce se trouve entre ces deux pôles : entre volonté et incapacité du personnage à mettre l'influence néfaste de l'histoire entre parenthèses, de sorte à pouvoir accéder à une existence plus authentique.

Dans *James Joyce and the Language of History*, Robert Spoo suggère que la thématique de l'histoire dans *Ulysse* soit liée à ce que « [Friedrich] Nietzsche appelle la "maladie de l'histoire"⁵ » (p. 6). Dans la deuxième partie des *Considérations inactuelles*, intitulée *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, en effet, Nietzsche met en garde contre ce qu'il nomme les « excès du sens historique dont souffre le présent » (p. 365). Ainsi, bien que chez Joyce, comme chez Nietzsche, l'histoire soit conceptualisée à divers niveaux, il convient avant tout de la définir, chez l'un comme chez l'autre, à

⁴ Le schéma Linati est un guide de lecture envoyé par Joyce à son ami Carlo Linati et qui découpe notamment le roman en épisodes selon ceux qui composent son hypotexte, l'*Odyssée* d'Homère.

⁵ Je traduis : « *I argue that Stephen's "nightmare" and the text of Ulysses itself are distinct but related responses to what Nietzsche called "the malady of history", the cultural obsession with the past and with the explanatory power of historiography, which, Nietzsche believed, was destroying intellectual and moral health in the nineteenth century.* »

travers son rapport à la vie et, plus particulièrement, à travers les effets délétères qu'elle a sur celle-ci. L'histoire ne se pense comme science du passé que subsidiairement : elle est avant tout une réalité pragmatique des sociétés et sujets présents. Notons d'autre part que la critique a relevé la diversité des héritages et influences historiques dans le roman : gréco-romain, irlandais, chrétien, etc. Elle a aussi souligné ses conséquences sur la vie des personnages : machisme, antisémitisme, stigmatisation de la sexualité, etc. (Nadel, 1989; Froula, 1991; Fairhall, 1993).

Ce combat de restitution de la vie, qui passe par le rejet de l'histoire, se joue avant tout chez Joyce à travers la figure du personnage. Les personnages ont en effet conscience d'une sorte de devoir de rupture avec l'histoire. Dans les premières pages d'*Ulysse*, par exemple, Buck Mulligan raille le refus de Stéphane Dedalus d'obtempérer aux dernières volontés de sa mère, qui souhaitait le voir s'agenouiller et prier pour elle à son chevet (p. 5-6)⁶. C'est le même, pourtant, qui l'affuble plus tôt du surnom d' « abominable jésuite » (p. 3). Le passage est particulièrement intéressant parce qu'il place les enjeux de l'histoire précisément au cœur de la vie : au devoir de rupture d'avec le christianisme, qui, pour Joyce, paraît incompatible avec le réel, il oppose une éthique filiale renforcée par une mort qui s'avère éminente. L'auteur montre ainsi que le « cauchemar » de l'histoire ne peut se satisfaire d'une volonté

⁶ « Nom de Dieu, Kinch [surnom de Dedalus], vous auriez tout de même pu vous mettre à genoux quand votre mère mourante vous l'a demandé. Je suis un animal à sang froid comme vous. Mais penser que votre mère à son dernier soupir vous a supplié de vous agenouiller et de prier pour elle; et que vous avez refusé ! Il y a en vous quelque chose de démoniaque... ». Notons l'emploi du terme « démoniaque », qui fait basculer l'échec du devoir éthique dans une dénomination chrétienne dépréciative.

d'oblitération dans la mesure où la condition dans laquelle il plonge le sujet est fort plus complexe que la dichotomie histoire/réel, devant notamment tenir compte des impératifs de l'intersubjectivité, et que, en outre, toute influence historique n'est pas forcément nuisible ou déréalisante.

Aussi cette expérience de l'histoire, telle que la conçoit Joyce, ne peut-elle se cantonner uniquement aux personnages. On peut citer à cet égard l'exemple de la devinette que pose Dedalus à ses élèves au chapitre II : « *Le coq chantait, / Le ciel était bleu; / La cloche du bon Dieu / Sonnait onze heures. / Temps pour cette pauvre âme / De s'en aller aux cieux.*⁷ » (p. 29) Tandis que les élèves marquent pour leur part leur incompréhension et ne proposent aucune solution en retour⁸, le lecteur est, indépendamment de leur réaction, sollicité lui aussi et appelé à trouver une réponse à l'énigme. Il appert que plusieurs signes tendent vers une lecture religieuse : « bon Dieu », « pauvre âme », « cieux », voire « ciel », « cloche » et « coq ». Le reniement de Pierre, tel que présenté dans l'Évangile de Luc, paraît dans cette optique comme une référence répondant bien dans l'ensemble aux signes proposés par Dedalus : « Jésus dit : "Je te le déclare, Pierre, le coq ne chantera pas aujourd'hui, que tu n'aies par trois fois nié de me connaître". » (p. 202) Sans entrer dans une exégèse excessive, car il y aurait beaucoup à dire ici, on note au moins deux éléments qui autorisent cette solution : le coq et la montée aux « cieux » du Christ. Certains l'invalident néanmoins : l'heure à

7 Les italiques sont de Joyce.

8 – Qu'est-ce? / – Quoi, monsieur? / – Encore, monsieur. On n'a pas entendu. / Leurs yeux s'ouvraient plus grands en écoutant une seconde fois les vers. Un silence et Cochrane dit : / – Qu'est-ce que c'est, monsieur? Nous donnons notre langue au chat. (p. 29)

laquelle se déroule l'événement (« ciel bleu » et « onze heures », qui s'opposent à la prophétie devant avoir lieu à l'aurore) et « [l]a cloche du bon Dieu » (qui pose certaines questions, ne pouvant évidemment renvoyer à une église chrétienne, mais pouvant toutefois être rattachée à une synagogue). En ce sens, la réponse que donne Dedalus, « [l]e renard enterrant sa grand-mère sous un buisson de houx » (p. 29), plonge le lecteur, lui aussi, dans l'« espèce d'écho consterné » des « enfants » (p. 30). L'expérience de la devinette s'apparente, dans cette perspective, à celle qu'éprouvent les personnages envers l'histoire. En effet, l'histoire, en l'occurrence, permet d'*expliquer*; elle ne correspond, cela dit, qu'imparfaitement avec la devinette proposée. La réponse, elle, affirme sans ambages l'arbitraire d'une « historicisation » de l'énigme dans la mesure où elle met en avant la solution la plus imprévisible et contingente qu'il soit possible d'envisager. Ce faisant, personnage et lecteur ont des expériences qui se rejoignent.

La réécriture comme expérience de l'histoire

Si la devinette constitue un appel au lecteur, qui le plonge dans l'expérience trouble de l'histoire, force est de constater que la thématique de l'histoire se joue davantage, sinon quasi exclusivement, au sein du texte et, plus particulièrement, à travers la figure du personnage. Or, un aspect du roman semble, en l'occurrence, s'adresser plus particulièrement au lecteur. Il n'a en effet échappé à personne qu'*Ulysse*, par-delà l'inter-textualité on ne peut plus foisonnante dont le roman témoigne, soit l'hypertexte de quelques livres, dont, au premier chef,

l'Odyssée d'Homère. Le titre original de ce dernier livre, « *Odysseus* », signifie, soulignons-le, Ulysse, ce qui revient, pour Joyce, à donner pour titre à son roman celui-là même dont il découle. Pourtant, plusieurs exégètes, dont Gérard Genette dans *Seuils*, se questionnent sur la valeur réelle de cette réécriture : « [R]éduits à son seul texte et sans le secours d'aucun mode d'emploi, comment lirions-nous *l'Ulysse* de Joyce s'il ne s'intitulait pas *Ulysse*? » (p. 8) Ce que semble dire Genette est qu'il n'est pas sûr que, sous un autre titre, le roman ait jamais été mis en rapport avec le texte d'Homère. Pourtant, le titre ne fait à cet égard aucun doute : celui-ci agit à la manière d'un contrat de lecture avec le lecteur, qui, pour comprendre, est appelé à penser le roman à partir de l'hypotexte d'Homère. L'influence de *l'Odyssée* sur la civilisation occidentale (Fowler et al., 2004, p. 233-323) ne fait non plus aucun doute. S'il est un texte en effet qui est susceptible d'être connu du lecteur de Joyce, c'est bien *l'Odyssée*⁹. Lorsqu'on considère l'importance et la parenté des motivations des thématiques de l'histoire et de la réécriture, il est difficile de ne pas voir dans la dernière une extension de la première, destinée à faire de l'acte de lecture la manifestation des théories joyciennes de l'histoire. Dans cette hypothèse, l'hypotexte joue pour le sujet lisant le rôle de l'histoire pour le personnage. À la fois, l'hypotexte peut aider à la compréhension de l'hypertexte, il peut aussi projeter sur le roman de Joyce un sens qui ne s'y trouve pas : il convient moins en l'occurrence d'oblitérer l'hypotexte que de mettre en procès sa pertinence dans la préhension de l'hypertexte. Joyce force ainsi le lecteur à réfléchir aux présupposés de son expérience

⁹ Au reste, la critique a aussi relevé la présence d'*Hamlet* de Shakespeare comme autre hypotexte du roman, texte qui, on en conviendra, fait aussi partie des canons de la littérature universelle.

de lecture. Tandis que la théorisation joycienne de l'histoire se présente *grosso modo* comme un refus de son influence sur le sujet, l'expérience de lecture anticipée par le roman viendrait à tout le moins mettre en cause le bien-fondé de cette influence et constituerait donc une amorce de réflexion à ce propos. La réécriture serait ainsi une possibilité romanesque instrumentalisée par les théories joyciennes sur l'histoire afin de faire de la relation du lecteur au texte un laboratoire expérimental du rejet de l'histoire. Dans *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Gérard Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 11-12). Dans la définition extensive que donne Joyce de l'histoire, on pourrait, en reprenant la terminologie de Genette, associer cette dernière à une instance B, ayant une influence sur une instance A, qui serait le réel. Forcément, il faudrait, dans cette comparaison, rajouter une instance C, dans le cas de la réécriture, le lecteur, dans celui de l'histoire, le sujet ou, plus précisément, le personnage : cette instance C serait la médiatrice des relations AB.

Hormis la popularité du texte, qui facilite la réflexion sur la relation AB chez le lecteur empirique C, la question du pourquoi de l'*Odyssée* comme principal hypertexte du roman se pose toujours. Plusieurs hypothèses ont été proposées, ce qui a brièvement été rappelé en introduction. La mise en relation des thématiques de l'histoire et de la réécriture permet cependant, il nous semble, de nouvelles perspectives sur cette question. Dans *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, dont Robert Spoo a montré que le texte était dans une certaine mesure le point de départ de la réflexion de Joyce sur

l'histoire, Nietzsche rappelle que la civilisation grecque a « longtemps été un chaos d'influences étrangères, sémitiques, babyloniennes, lydiennes [et] égyptiennes, tant sur le plan de la forme que des idées, et que leur religion [était] véritablement une bataille entre dieux », mais que cette civilisation a « progressivement appris à organiser [ce] chaos¹⁰ ». Si une exégèse exhaustive des implications de cette perspective sur la civilisation hellène ne peut avoir lieu ici, notons tout de même qu'en tant que cette civilisation serait celle qui serait passée du « chaos » à une « organis[ation] » pacifique des diverses influences entre elles, elle pourrait apparaître à Joyce comme un modèle en la matière. Ce serait notamment en ce sens que pourrait être interprétée la pensée de Buck Mulligan au tout début du roman : « [S]i seulement nous pouvions travailler ensemble, nous ferions quelque chose pour notre île. L'helléniser. » (p. 7) Certes, il y aurait beaucoup à dire du pourquoi de la présence de l'hypotexte d'Homère. Or, en l'état, sa présence appert comme paradoxale. En effet, l'hypotexte (A) lui-même semble thématiquement se présenter comme un modèle d'inclusion des diverses influences historiques, qui permettrait d'endiguer les effets délétères de l'histoire. Cela dit, la relation AB, puisqu'imparfaite, viendrait questionner la pertinence de l'instance A dans la compréhension de l'instance B pour le lecteur (C). L'hypotexte (A) serait ainsi le

¹⁰ Je traduis : « [T]he Greek culture of antiquity was "for a long time a chaos of foreign, Semitic, Babylonian, Lydian, [and] Egyptian forms and ideas, and their religion [was] truly a battle of all the gods of the East." The Greeks, however, "gradually learned to organize the chaos" by distinguishing their true needs from the false ones [...] ». Nacona Nix, 2008, p. 47, se référant à Nietzsche, *On the Uses and Disadvantages of History for Life*, 1997, p. 122. Les passages cités et traduits sont exclusivement tirés de ce dernier livre de Nietzsche.

double signe des influences inclusives et tyranniques de l'histoire.

La nostalgie du corps comme symbole

Bien qu'elle se soit arrêtée sur quelques passages ponctuels, l'analyse a jusqu'ici abordé les thématiques de la réécriture et de l'histoire « de haut ». Notre but est de terminer cette étude de manière plus ciblée par l'analyse de la réécriture de la thématique de la nostalgie et, plus particulièrement, de l'épisode que le schéma Linati intitule « Ithaque », au cours duquel se clôt la quête « des Ulysses », en tentant de montrer que la parodie de la notion de nostalgie vient, en explicitant une critique de la notion d'histoire, mettre en avant un nouveau rapport du sujet au monde. L'équivalent hypertextuel de cet épisode se trouve à la fin de l'*Odyssée*, lors du retour à Ithaque qu'Ulysse, malgré la nostalgie diffuse qu'il éprouve tout au long de ses pérégrinations, ne reconnaît pas :

[...] Ulysse s'éveillait de son premier sommeil sur la terre natale, mais sans la reconnaître après sa longue absence ; car Pallas Athéna, cette fille de Zeus, avait autour de lui versé une nuée, afin que, de ces lieux, il ne reconnût rien et qu'il apprît tout d'elle [...]. Aussi, devant les yeux du maître, tout n'était que des sites étrangers, les mouillages des ports, les rocs inaccessibles, les sentes en lacet et les arbres touffus. (1999, p. 247)

Pénélope, souvenons-nous, ne reconnaît pas non plus d'emblée l'amant qu'elle a attendu pendant vingt ans. L'objet de la nostalgie d'Ulysse est double : Ithaque et Pénélope. Pourtant, il ne reconnaît pas Ithaque et Pénélope ne reconnaît pas Ulysse.

Homère introduit ainsi une donnée importante dans la réflexion de ce qu'il nomme « νόστος » (*nostos*), et de ce qui, à la fin du XVII^e siècle, sera par la suite appelé « nostalgie »¹¹, à savoir le Temps. Tandis que les voyages d'*Ulysse* mettent en avant la spatialité de la nostalgie, le retour ou *nostos* montre que la nostalgie se décline au premier chef dans le cadre d'une temporalité qui détermine ses différents aspects. *Ulysse* a en effet vieilli et Ithaque, changé, sous l'impulsion du temps, qui place les rencontres du retour sous le signe de l'inconnaissance.

A contrario, les composantes tant spatiale que temporelle sont déniées à la nostalgie dans *Ulysse* de Joyce : le roman se décline dans les cadres étriés d'une ville – Dublin – et d'à peine une journée – 18 heures. À la Méditerranée, qui est la limite spatiale des voyages d'*Ulysse*, Joyce substitue une ville ; il remplace les vingt années par dix-huit heures. De plus, tandis que le lit, chez Homère, est le signe ultime de la réunion des amants, lorsque le héros de Joyce, Léopold Bloom, se glisse sous les couvertures de son lit, dans l'épisode intitulé « Ithaque », il ne trouve pas son amante Molly Bloom, mais plus précisément, comme l'écrit Joyce, son « corps » endormi : « Que rencontrèrent ses membres en s'étendant graduellement? / De nouveaux draps, propres ; des odeurs supplémentaires ; la présence d'un *corps* humain, féminin, le sien à elle [...].¹² » (1922, p. 794) Notons d'abord l'emploi des pronoms possessif et personnel « sien » et « elle », qui vise à établir une distance entre le « corps » endormi et Molly Bloom. Le monologue intérieur de Molly Bloom, qui clôt le roman, se focalise d'autre

¹¹ « [...] 1688, the year of the nostalgia's linguistic birth. A compound made up of *nostos*, meaning "journey" or "journey home," and *algia*, "pain," nostalgia is not and simply could not be a Greek word. » (Illbruck, 2012, p. 5)

¹² Je souligne.

part presque exclusivement sur le corps féminin comme objet de désir. C'est donc dire que, là où Homère faisait de la réunion des êtres la téléologie de la nostalgie d'Ulysse, la finalité de son équivalent joycien, Léopold Bloom, dont les dix-huit heures de pérégrinations annihilent la pertinence de toute reconnaissance, serait celle du corps, dont la « présence » seule permettrait l'identification de Molly Bloom.

Par-delà la parodie évidente d'Homère en l'occurrence, l'identification du noème de la nostalgie au corps pose la question de la fonction possible de ce dernier dans le roman. Une historicisation du corps paraît, pour ce faire, nécessaire. Il faut, dans cette optique, vraisemblablement remonter aux libertins du XVIII^e siècle, qui font du corps un instrument de contestation du dogme chrétien (Trousson, 1993). S'attaquant lui aussi au premier chef à la « morale » chrétienne (Nietzsche, 1887), Nietzsche fait du corps un instrument de réhabilitation du réel (Valadier, 1968; Blondel, 1986, p. 87-88; Delfour, 2014). Le corps, ayant en soi été largement nié dans l'histoire sous le joug de l'Église catholique (Corbin, Courtine, Vigarello *et al.*, 2005, p. 50-83; Andlauer, 2008; Arnold, 1994¹³), devient, sous l'impulsion de Nietzsche, le signe privilégié d'un ancrage au réel. Étant donné la prégnance de la réflexion sur l'histoire et sur la possibilité des personnages d'accéder au réel, l'identification de la quête de Bloom au corps, paraît, à travers l'historicisation que nous en avons fournie, ne pas être anodine. L'hypothèse que fait Maja Herman-Sekulid, qui se propose de penser la réécriture d'*Ulysse* à partir de la notion d'

¹³ Relevons en outre cette citation d'Alphonse de Liguori, docteur de l'Église du XVIII^e siècle, intercalée dans *Le Corps et l'âme* d'Odile Arnold : « Le plus grand de nos ennemis, c'est notre corps. » (1994, p. 136)

« hyperbate » (1986, p. 4¹⁴), semble ici pouvoir fournir un cadre théorique idoine aux motivations de la réécriture ponctuelle de la nostalgie. Herman-Sekulid conceptualise la notion d'« hyperbate », d'ordinaire définie comme une figure de style consistant à séparer deux mots que l'usage regroupe, comme « l'interversion de la dissolution [du texte] par [s]a reconstruction » (1986, p. 87¹⁵). La nostalgie joycienne du corps paraît en effet relever du double impératif de dissolution et de reconstruction du sens. D'abord, la nostalgie, chez Homère, renvoie à des temporalité et spatialité longues que la ville unique et les dix-huit heures dans lesquelles Joyce situe *Ulysse* viennent en quelque sorte « dissoudre » dans une ironie évidente ; l'identification de son noème aux êtres et à la terre natale chez Homère, au corps chez Joyce, finit cette « dissolution ». L'analyse comparée de la thématique de la nostalgie semble donc se solder par une incompatibilité aporétique tant Joyce paraît avoir dégagé la thématique originelle de son contenu profond. Or, l'identification de la nostalgie de Bloom au corps présente, semble-t-il, une « reconstruction », précisément, du sens. Il a déjà été montré, tout au long de cette étude, la manière dont la conception joycienne de l'histoire s'inspire de celle de Nietzsche. Au demeurant, l'identification de la nostalgie au corps peut, en ce sens, être pensée, dans l'idée dont Nietzsche s'en fait, comme une quête de ce qui permet un rapport authentique à la vie. L'ancrage au corps serait ce qui permettrait de médiatiser l'histoire, et autoriserait ce qu'oblitére cette dernière, le lien au réel. L'épisode d'« Ithaque » serait donc la figure, la métaphore d'une téléologie de la vie, d'un rapport de préhension authentique à la vie, tandis que cette quête elle-même, bien que dérisoire au vu de

¹⁴ Je traduis : « *hyperbaton* ».

¹⁵ Je traduis : « [...] *the inversion of dissolution into reconstruction* ».

la parodie à laquelle elle est sujette, serait néanmoins et précisément l'explicitation de cet impératif de l'ancrage au corps, et à travers lui, au réel. Tout écart entre hypotexte (A) et hypertexte (B) ne serait donc pas destiné uniquement à mettre en procès la relation AB et, par extension, pour le lecteur, de mettre en cause toute influence « historique » dans sa préhension du réel, mais pourrait aussi, comme l'ont proposé certains critiques, et comme nous le proposons à notre tour, expliciter un sens neuf qui s'érigerait sur les décombres du sens « dissolu ». Toute la complexité de la thématique de la réécriture chez Joyce, il faut en convenir, se joue là : dans la pluralité de ses emplois et possibles, constitutive du classique constitué qu'est *Ulysse*.

Bibliographie

- ANDLAUER, Jeanne. (2008), *Modeler des corps. Reliquaires, canivets et figures de cire des religieuses chrétiennes*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.
- ARNOLD, Odile. (1984), *Le Corps et l'âme*, Paris, Seuil.
- BLONDEL, Éric. (1986), *Nietzsche, le corps et la culture : la philosophie comme généalogie philosophique*, Paris, Presses universitaires de France.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO *et al.* (2005), *Histoire du corps*, t. II, Paris, Seuil.
- DELFOUR, Jean-Jacques. (2006), « Continuité et discontinuité dans la critique nietzschéenne de la métaphysique. Réflexions sur les "contempteurs du corps" dans *Ainsi parlait Zarathoustra* », *Philopsis*, <<http://www.philopsis.fr/spip.php?article26>>.

- ELLMANN, Richard. (1962), « Ulysses and the Odyssey », *English Studies*, vol. 43, p. 423-426.
- FAIRHALL, James. (1993), *James Joyce and the Question of History*, Cambridge et New York, Cambridge University Press.
- FOWLER, Robert *et al.* (2004), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan (dir.), (1993), *Joyce: The Return of the Repressed*, Londres, Cornell University Press.
- FROULA, Christine. (1991), « History's Nightmare, Fiction's Dream: Joyce and the Psychohistory of *Ulysses* », *James Joyce Quarterly*, vol. 28, n° 4, p. 857-872.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- . *Seuils*. (1987), Paris, Seuil.
- HERMAN-SEKULID, Maja. (1986), *The Fall of Hyperbaton: Parodic and Revisionary Strategies in Bely, Joyce and Mann*, Princeton, Princeton University.
- HOMÈRE. (1999), *Odyssée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- ILLBRUCK, Helmut. (2012), *Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease*, Evanston, Northwestern University Press.
- JOYCE, James. (1995 [1922]), « Ulysse », dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- LEVIN, Harry. (1960), *James Joyce*, New York, New Directions.
- LEVITT, Morton. (1999), *James Joyce and Modernism: Beyond Dublin*, Lewiston et New York, Edwin Mellen Press.

- MADTES, Richard. (1983), *The 'Ithaca' Chapter of Joyce's "Ulysses"*, Ann Harbour, UMI Research Press.
- NADEL, Ira. (1989), *Joyce and the Jews*, Iowa City, University of Iowa Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1964), *Considérations inactuelles*, Paris, Aubier-Montaigne.
- . (1900 [1887]), *Généalogie de la morale*, Paris, Mercure de France.
- . (1997), *On the Uses and Disadvantages of History for Life*, dans *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NIX, Nacona. (2008), *Nietzsche's Historiography: History and Culture in the Second Untimely Meditation*, thèse de doctorat, Université de Caroline du Nord.
- NORRIS, Margot. (1998), *A Companion to Joyce's Ulysses*, Boston, Bedford / St. Martin.
- POUND, Ezra. (1968), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions.
- SPOO, Robert. (1994), *James Joyce and the Language of History*, New York et Oxford, Oxford University Press.
- STANFORD, W. B. (1953), « Ulyssean Qualities in Leopold Bloom », *Comparative Literature*, vol. 5, n° 2, p. 125-136.
- TAGOLOUPOS, Constance. (1992), « Joyce and Homer: Return, Disguise, and Recognition in 'Ithaca' », dans John McCourt (dir.), *Joyce in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 184-200.
- TROUSSON, Raymond *et al.* (1993), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont.
- VALADIER, Paul. (1974), *Nietzsche et la critique du christianisme*, Paris, Éditions du Cerf.

Résumé

Cet article a pour but de montrer la manière dont la thématique de l'histoire permet de réfléchir à celle de la réécriture dans *Ulysse* de James Joyce. En effet, si le roman présente l'histoire comme une influence délétère pour le sujet, lui interdisant un rapport de préhension authentique au réel, il appert que l'*Odyssée* d'Homère joue, dans l'optique de la compréhension du roman, un rôle similaire. Il s'agira donc de conceptualiser à grands traits la transposition de la thématique de l'histoire au sein de l'expérience de lecture.

Abstract

This article attempts to show how the theme of history allows to reflect on the rewriting in *Ulysses* of James Joyce. In fact, if the novel presents history as a deleterious influence for the subject, prohibiting it an authentic prehension link to reality, it appears that *Odyssey* of Homer plays a similar role in the understanding of the novel. This article will therefore try to conceptualize briefly the transposition of the thematic of history into the reading experience.

Pygmalions contemporains ou la nouvelle Galatée dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan

Pascale Joubi

Université de Montréal

Implicitement présente derrière la construction et la représentation des rapports de force traditionnels entre le masculin et le féminin, la figure mythologique de Pygmalion se fait une métaphore du pouvoir de l'homme sur la femme : comme le déclarent Christine Détrez et Anne Simon, auteures d'*À leur corps défendant* (2006), dans ce mythe, « [l]'homme fait la femme, et la dote de sa féminité » (p. 52), il « l'épanoui[t] sexuellement » (p. 53) et lui « attribue l'identité » (p. 53). Mais la littérature n'est plus le seul lieu d'accueil de figures porteuses de cette idéologie. À l'époque contemporaine, avec l'épanouissement de la chirurgie plastique, des figures de

Pygmalion et de Galatée au sens « littéral » du mythe sont nées : le chirurgien esthétique et son œuvre, une femme en chair et en os, remodelée selon les impératifs de beauté de l'heure. À travers la mise en scène d'un triangle amoureux classique et le ressassement de thématiques telles que la tyrannie de l'industrie de la beauté, la sexualité et les relations interpersonnelles malsaines, qui lui sont chères – parce qu'elles définissent, à ses yeux, la société nord-américaine, pour ne pas dire occidentale, contemporaine –, Nelly Arcan offre dans *À ciel ouvert* une critique des jeux de pouvoir traditionnels entre les sexes, critique qu'il est possible de relever par l'étude de la réappropriation par l'auteure du mythe de Pygmalion et de Galatée. Chez Arcan, deux personnages masculins réincarnent le sculpteur : d'un côté, Charles, l'(ex-)amant, photographe de mode, crée des Galatées virtuelles parfaites, exposées sur les pages des magazines et les affiches publicitaires; d'un autre côté, le Dr Gagnon, chirurgien esthétique, sculpte des femmes réelles en des Galatées à l'image des modèles que Charles photographie et perfectionne par Photoshop. La protagoniste du récit, Rose, ne peut échapper à l'influence et au désir de ces deux Pygmalions contemporains. Cependant, – et là se situe le point fort de la réécriture du mythe par Arcan –, si Rose se plie aux attentes de ces personnages, elle les pousse à leur limite afin de gagner en subjectivité et en pouvoir, dévoilant, derrière le masque de Galatée, une véritable Médée.

Pygmalions et Galatées contemporains

À sa première rencontre avec Rose, Julie, le deuxième personnage féminin d'*À ciel ouvert*, décrit celle qui deviendra à

la fois sa rivale et sa complice : « Cette femme [est] vraiment belle mais d'une façon commerciale, industrielle, [note-t-elle] sans la juger puisqu'elle en [fait] elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches. » (p. 15) Ces *filles en série*¹ sont exposées dans les revues de mode, dans les médias et sur les sites Internet après avoir été fabriquées par le discours contemporain sur le corps stigmatisé par la chirurgie esthétique² et par le travail de l'image qui cherche à traduire ce discours en montrant des modèles vivants, retouchés pour correspondre aux standards de beauté de leur temps. Ainsi, « Charles, dans *À ciel ouvert*, devient "l'instrument de mesure", l'homme qui, par le biais de l'appareil photographique, crée le canon, la norme à respecter en matière de beauté féminine » (Dugas, 2010, p. 48). En d'autres mots, le photographe produit des Galatées virtuelles grâce aux miracles de Photoshop, l'outil principal du sculpteur moderne qu'incarne Charles. Là où Pygmalion perfectionne sa statue d'ivoire, Charles rend la peau de ses modèles aussi lisse et brillante que la surface de l'image qui les enferme. Étant quotidiennement confrontées à ces images, les femmes « réelles » de l'univers arcanien ressentent de la pression pour devenir conformes au modèle de la femme idéale vendu dans les médias et la publicité. L'industrie de la beauté vient à leur secours en leur offrant produits cosmétiques et techniques chirurgicales miraculeux accompagnés du slogan

¹ « Les *filles en série* sont ces jumelles dont les mouvements s'agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent les unes des autres que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables... Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements... elles sont l'illusion de la perfection. » (Delvaux, 2013, p. 10-11; l'italique appartient à l'auteure.)

² À propos de la représentation du corps dans *À ciel ouvert*, voir Dugas (2010) et Labrosse (2010).

« *Pour moi, moi, moi*³ » (Arcan, 2007, p. 95). Ces messages publicitaires ont, en vérité, un effet pervers, créant l'illusion que les interventions esthétiques sont des « cadeaux faits à soi-même et pour soi-même » (Arcan, 2007, p. 95). Ils masquent ainsi ce qu'Arcan dénonce dans l'œuvre par le truchement des protagonistes : le recours à la chirurgie plastique s'avère une soumission aux « normes esthétiques hétérosexistes » (Dugas, 2010, p. 49). Afin de plaire aux personnages masculins, les personnages féminins d'*À ciel ouvert* subissent la douleur qui accompagne leur « acharnement esthétique » (Arcan, 2007, p. 89). Et la séduction par le corps paraît, à première vue, être l'unique façon que les personnages féminins d'Arcan ont trouvée pour obtenir du pouvoir.

Leur complice, dans la mesure où il leur permet d'accéder à cette forme de pouvoir tout en faisant partie de l'industrie qui les soumet à des normes hétérosexistes⁴, est le deuxième type de Pygmalion, le chirurgien esthétique. Figure moderne d'un mythe ancien, il sculpte le corps des femmes de façon qu'il réponde aux normes de beauté instaurées dans les médias, fabriquées par les artisans de Photoshop et l'industrie de la mode. La profession même transpose la division genrée des rôles qui se trouve dans le mythe : les chirurgiens, souvent des hommes, ont le rôle actif, ils opèrent les femmes qui sont des objets modulables, comme Galatée.

³ En italique dans le texte.

⁴ Dugas relève à juste titre le paradoxe, noté d'ailleurs par Rose elle-même (Arcan, 2007, p. 120-121), dans cette forme de pouvoir : « Les personnages de Rose et de Julie se définissent à l'aune de leur pouvoir de séduction. La chirurgie esthétique devient pour elles un moyen d'accéder à "l'autonomie" que procure une enveloppe charnelle répondant aux normes. Il demeure que dans [*À ciel ouvert*] de Nelly Arcan, le paradoxe entre l'état subjectal et objectal des personnages féminins est mis de l'avant. » (p. 27)

Effectivement, dans *À ciel ouvert*, Julie note que le corps de Rose « porte une signature » (Arcan, 2007, p. 120). Le corps retravaillé par le Dr Gagnon devient une œuvre d'art que l'artiste signe pour en réclamer le droit d'auteur, et les personnages féminins d'*À ciel ouvert*, surtout Rose, semblent appartenir autant au chirurgien qu'au photographe, car elles ont recours au premier pour atteindre l'idéal du second et obtenir un corps qui lui arrachera le plaisir sexuel. Cette recherche d'idéal est la prémisse du mythe de Pygmalion, fixé par Ovide dans *Les Métamorphoses*. L'excellent sculpteur, dégoûté par « les vices que la nature a prodigalement départis à la femme » (Ovide, 1966, p. 260), choisit le célibat, préférant passer son temps à créer une statue d'ivoire et à lui « donn[er] une beauté qu'aucune femme ne peut tenir de la nature » (p. 260). Chez Arcan, l'idéal féminin correspond à ce que Julie appelle les « femmes-vulves », c'est-à-dire « des femmes entièrement recouvertes de leur propre sexe » (p. 90), d'une burqa de chair. Cette « burqa occidentale » (p. 89) est tissée à même le corps des femmes par la chirurgie esthétique : elles se trouvent prises au piège dans un corps devenu objet malléable, modulable selon les standards de beauté de la société contemporaine, comme la Galatée du mythe est enfermée dans son statut de sujet-objet. Effectivement, lorsque, par le pouvoir de Vénus exauçant le vœu d'un Pygmalion épris de sa « vierge d'ivoire » (Ovide, 1966, p. 261), Galatée se transforme en femme de chair et d'os, elle demeure traitée comme un objet d'art. Chez Ovide, la seule action qu'elle pose, ou plutôt la seule *réaction* qui lui est attribuée, c'est de « rougir » avant de « lev[er] timidement son regard » (p. 261) pour voir « en même temps que le ciel [...] celui qui l'aimait » (p. 261). Cette hiérarchie dans les rôles est maintenue lors de la recreation de la femme, et les réécritures de Pygmalion ou les œuvres ultérieures aux

Métamorphoses qui s'en sont inspirées reconduisent la double thématique de l'animé/inanimé, du sujet/objet. Toutefois, les personnages féminins d'*À ciel ouvert*, Rose en particulier, ne sont pas uniquement le bel objet d'art du mythe originel : leur beauté se conjugue à une monstruosité⁵ née du brouillage des limites entre le naturel et l'artificiel dont témoignent les quasi invisibles cicatrices laissées par la chirurgie esthétique. À vrai dire, le recours aux opérations plastiques place les protagonistes du récit dans une position de précarité : un faux pas, une erreur de la part du chirurgien, ou simplement le passage du temps, et elles pourraient se retrouver « du côté des monstres » (Arcan, 2007, p. 183). Mais c'est délibérément que Rose, animée par un esprit de vengeance, par la volonté de punir Charles qui l'a trompée avec Julie, franchit la frontière en subissant une vaginoplastie.

Monstration

Œuvre de Charles et du Dr Gagnon, Rose-Galatée se fait miroir de la monstruosité des personnages masculins, devenant, à la fin du récit, davantage parente de l'effrayante Méduse que de la poupée taille nature qu'elle était au début d'*À ciel ouvert*⁶. Étymologiquement, le substantif « monstre » vient du verbe

⁵ Je propose la définition suivante du monstrueux, tout en admettant que sa simplicité est loin de rendre compte de la complexité de cette notion, que je développe en détail dans Joubi, 2014, p. 23-31 : Par définition, le monstrueux désigne ce qui dépasse les normes et les limites de la différence acceptable, provoquant le plus souvent un sentiment d'attraction/répulsion chez celui qui regarde.

⁶ « [Après la vaginoplastie], Rose n'était plus tout à fait Rose. L'illusion de sa petitesse fragile à secouer à bout de bras, à faire voler dans les airs, ne pouvait plus tenir. Rose était redoutable de volonté, elle ne pouvait pas être petite; pendant tout ce temps c'est elle qui avait été la meneuse. » (Arcan, 2007, p. 200)

latin *monstrare*, qui veut dire *montrer*. Faire voir l'a-normal, l'exposer, l'exhiber est donc le propre du monstrueux. Parfois même, la monstruosité réside davantage dans l'exhibition du monstre que dans son existence même, car, une fois sorti au grand jour, le monstre ne peut plus être ignoré. Rose, une fois sur le toit de l'immeuble où les personnages sont réunis pour le *shooting* d'un documentaire, alors qu'elle s'apprête à exhiber son nouveau sexe comme on exposait les monstres dans les foires et les cirques de la fin du XIX^e siècle, déclare : « Toi aussi Charles! Viens voir encore plus près l'endroit où les hommes comme toi poussent les femmes! » (Arcan, 2007, p. 248) Ce sont en partie les goûts déviants de son (ex-)amant Charles en matière sexuelle qui expliquent sa décision de subir une vaginoplastie. Surnommé « l'équarrisseur », le photographe n'est excité que par la vue de morceaux de corps bien précis, et si ces morceaux sont marqués par la blessure, par l'ecchymose et par la cicatrice – notamment celle issue d'une chirurgie plastique –, sa jouissance en sera intensifiée. En ayant recours à la vaginoplastie, Rose va à la rencontre de la monstruosité de Charles, pour lui offrir *le* sexe idéal dont il rêve. Alors, à ce moment du récit, Arcan effectue un déplacement de la monstruosité du corps retravaillé à l'être qui a contribué à le créer, le personnage masculin abject par ses goûts sexuels qui s'érigent en impératifs auxquels les personnages féminins se sentent obligés de se plier. Rose fait donc porter à Charles la responsabilité de sa transformation en monstre. En même temps, passer du côté du monstre est pour Rose-Galatée une forme de prise de pouvoir : en faisant remodeler son sexe par le Dr Gagnon⁷, elle croit enfin réussir à garder pour elle, grâce à la

⁷ Plus le récit avance, plus le docteur Gagnon perd son pouvoir sur Rose : celle-ci réussit, en jouant le rôle de la femme docile, à obtenir de lui des

puissance de son sexe recréé, son amant, qui ne peut se donner qu'à des morceaux de corps féminin. Marqué par les traits de l'insolite et de l'étrange, son sexe, une fois opéré, altéré, abjecté, devient un objet monstrueux⁸ : « C'était un sexe nu, qui n'avait plus de peau parce que la mort l'avait soulevée [...] ». » (Arcan, 2007, p. 216) Le pouvoir mortifère de ce sexe est mis en évidence, comme une prophétie de ce qui adviendra à la fin du récit, le suicide de Charles qui se jette du toit de son immeuble à la suite de la vue du nouveau sexe de Rose. « Voir la mort, c'est mourir, par contagion mimétique instantanée » (p. 214), affirme Françoise Frontisi-Ducroux à propos de Méduse. Si la Galatée mythologique est porteuse de vie, son avatar moderne présenté par Arcan s'apparente finalement à une figure mortifère : Rose se fait Méduse par son sexe-monstre. Cette parenté lui procurera, ne serait-ce que momentanément, une position de pouvoir et un accès au statut de sujet.

traitements gratuits et un gîte lorsqu'elle quitte Charles, et le manipule au point de lui faire accepter d'opérer son sexe. D'ailleurs, du moment où le Dr Gagnon procède à la vaginoplastie, il perd Rose, son œuvre, et se retrouve dans la filiation des Pygmalions dépassés par leur propre création (Arcan, 2007, p. 200-201).

⁸ On peut se demander si, dans un univers comme celui qu'Arcan met en scène, où la chirurgie esthétique paraît comme une nouvelle norme à suivre, le monstrueux issu des opérations plastiques n'est pas normalisé tant il aura été répandu et montré. Si les interventions chirurgicales et plastiques sur un corps humain semblent banales parce que pratiquées sur presque tous les personnages féminins mis en scène, la monstruosité ressurgit, entre autres, lorsque les interventions témoignent d'un excès, comme dans le cas de la vaginoplastie de Rose, ou lorsque des actes jugés « moralement inadmissibles » sont commis. Dans les deux cas, les personnages concernés s'attirent beaucoup moins d'indulgence qu'on ne penserait dans le microcosme mis en scène dans *À ciel ouvert*, où la norme, telle qu'elle est définie au début du XXI^e siècle dans la société occidentale, sert toujours de règle de mesure de la transgression des limites qu'elle impose.

De Galatée à Méduse

Le sexe de Rose n'est pas monstrueux simplement parce qu'il est artificiel : ce qui le rend aussi abject, c'est l'œil que Charles, le photographe, y voit : « Au centre de la chair s'ouvrait un œil, non pas l'image d'un œil, non pas un œil photographié, mais un vrai, un œil vivant [...]. [...] l'œil l'avait regardé droit dans son œil à lui, intentionné, prêt à lui parler, sans malice ». (Arcan, 2007, p. 237) Par le biais de cet œil-sexe, Rose-Galatée devient méduséenne, puisque le thème central du mythe de Méduse est « celui de l'œil, du regard, de la réciprocité du voir et de l'être-vu » (Vernant, 1998, p. 77). Regarder quelqu'un dans les yeux, c'est aller à la rencontre de soi, ou de l'Autre en soi, à travers la vue de son propre reflet dans la pupille de l'autre. Regarder Méduse revient à constater « l'horreur terrifiante d'une altérité » (Vernant, 1998, p. 84) qui pétrifie celui qui regarde parce qu'elle le force à s'y identifier. Que voit donc Charles dans l'œil-sexe? Au lieu de voir Rose et d'en être consumé de désir, il voit son père, « le Père Boucher » (Arcan, 2007, p. 273), et, par extension, sa déviance, ses goûts monstrueux, qui « l'horrifiaient lui-même » (Arcan, 2007, p. 106), qui sont « le contraire de [...] la nature » (Arcan, 2007, p. 106). Ce sexe, fait sur mesure pour lui plaire, réfléchit l'image de l'Autre terrifiant, parce qu'a-normal, caché en lui⁹, et le rend fou, littéralement. Ce qui provoque l'effroi et la pétrification (sans érection) dans *À ciel ouvert* n'est pas tant le sexe féminin, contrairement à ce que soutient Freud dans « La tête de Méduse » (p. 49), mais un

⁹ L'Autre ici serait en fait le même, parce que Charles ne voit pas la mère dans le sexe de Rose, mais le père; il n'y voit pas la femme, altérité absolue aux yeux de sujet masculin « universel ».

désir excessif nourri d'images pornographiques ayant poussé une femme, Rose, à devenir une Galatée monstrueuse.

Méduse ne détient pas seulement le pouvoir de pétrification, mais possède aussi celui d'aveuglement. Dans *À ciel ouvert*, l'œil-sexe de Rose-Galatée guérit Charles de son aveuglement; le photographe, dès qu'il pose ses yeux sur le sexe de Rose, devient plutôt (clair)voyant. En octroyant ce pouvoir positif au sexe-monstre, Nelly Arcan opère, sur un autre plan, un renversement du mythe de Méduse, puisqu'elle transforme l'objet monstrueux en objet sacré¹⁰. Nelly Arcan procède à une sublimation du mythe de la Gorgone et donne à cette figure, et par son truchement à celle de la Galatée nouvelle, un grand pouvoir, un pouvoir certes mortifère, mais salutaire en ce sens que la lucidité que Charles acquiert en devenant (clair)voyant lui permet de s'élever vers l'au-delà s'il suit le chemin indiqué par le sexe de Rose, cette nouvelle voie du salut. Cependant, tel Icare qui tend vers le soleil avant sa chute brutale, Charles chutera et connaîtra le sort qui suit inévitablement la rencontre avec Méduse, la mort, non pas pour avoir regardé pendant trop longtemps le sexe-monstre, mais pour ne pas avoir suivi le chemin du sexe sacré de Rose¹¹, « chef des Amazones » (Arcan, 2007, p. 249).

La Galatée contemporaine qu'est Rose au début du récit se métamorphose donc d'abord en Méduse, puis en chef des Amazones. C'est par la greffe de ces trois mythes féminins non

¹⁰ « C'est interdit! C'est sacré! » (Arcan, 2007, p. 241), s'écrie notamment Charles, à propos du sexe de Rose, devant lequel il se prosterne.

¹¹ « Tu ne l'as pas écoutée! Tu ne l'as pas suivie! Tu vas le payer! » (Arcan, 2007, 242), profère la voix « menaçante » de la mère de Charles, voix qui fait partie du chœur qu'il croit entendre tout au long de son délire.

associés les uns aux autres dans la mythologie antique¹² qu'est créé un personnage féminin qui réussit à mettre en échec un personnage masculin. Galatée ne reste pas sage et passive dans *À ciel ouvert* : Rose, qui semble à première vue répéter des schémas hétérosexistes en reflétant dans ses actes la monstruosité inhérente, chez Arcan, au masculin, amène le discours dominant, qui a construit lesdits schémas, à s'autocritiquer.

En effet, dans le chapitre final du récit, Arcan opère un renversement complet des rôles sexués traditionnels dans le couple composé de Charles et de Rose à travers la figure du père de Charles. La voix de ce dernier sort de l'œil-sexe, alors que son fils l'observe, et proclame le contraire de ce qu'il proférait pendant l'enfance du photographe : « Mon fils, je m'étais trompé. Les femmes ne sont pas nos ennemies. Rose, leur chef, est l'Amazone, la voie. » (Arcan, 2007, p. 237) Rose, par son œil-sexe, devenu sexe sacré, règne désormais sur une lignée de femmes fortes, dominatrices, auxquelles l'homme se doit d'obéir. Plus encore, le père ordonne à son fils de bien regarder les femmes comme Rose et à ne plus les craindre parce que leur « sexe sacré [...] mène à l'au-delà » (Arcan, 2007, p. 240). Lorsque Charles, complètement pétrifié, n'a pas su suivre la voie indiquée par le sexe de Rose, la voix de son père l'abandonne et « murmur[e] pour Rose [...] : "C'est bien, c'est bien, c'est bien" » (Arcan, 2007, p. 250). Le personnage masculin est alors exclu, rejeté, ab-jecté, par sa folie et par son rapport pathologique au sexe. Charles n'est donc plus exclusif, mais exclu : il occupe désormais une position de marginalité. Il

¹² Il faut tout de même préciser que, dans certains textes anciens, Méduse et les Amazones ont été associées. Voir Garber et Vickers, 2003.

n'est plus indestructible et infaillible, il est castré à la vue de l'œil-sexe de Rose, car l'érection consolatrice n'advient pas dans *À ciel ouvert*, contrairement aux attentes de Rose (Arcan, 2007, p. 240). Du moment où l'homme aussi est ab-jecté dans le récit, l'abjection du féminin prend un autre sens : la position de l'altérité n'est plus exclusivement occupée par la femme, qui la partage maintenant avec l'homme. Il semble donc que la réécriture des mythes de Galatée, de Méduse, des Amazones et de Pygmalion contribue à créer, dans *À ciel ouvert*, un univers où la femme serait l'égale de l'homme par le biais de l'abjection¹³ et à repenser les relations homme-femme tout en remettant en question, à travers la fiction, certaines représentations traditionnelles du sexe féminin, que celles-ci soient inspirées de Galatée, de la Gorgone ou des Amazones.

À la lumière de l'étude de la réécriture des mythes dans *À ciel ouvert*, il est possible de constater que l'obtention du pouvoir par le personnage féminin ne passe pas uniquement par l'aliénation de son corps aux goûts et aux attentes esthétiques des personnages masculins. Son pouvoir semble plutôt résider dans le fait que, se conformant à l'idéal instauré par les personnages, elle se fait miroir de la monstruosité des hommes de papier qu'elle côtoie¹⁴? Si au début du récit, Rose est une véritable Galatée, « se plaç[ant] d'elle-même en état de pur fétiche fait pour le sexe sans sexe » (Arcan, 2007, p. 107), à la fin, en atteignant un niveau de monstruosité reflétant celui de

¹³ Selon la vision du monde qu'Arcan propose dans ses œuvres, il est impossible à l'être humain d'échapper à l'abjection et, par le fait même, il lui est impossible de s'élever, de se sublimer. S'il y a égalité, ou pas, entre les sexes, elle sera toujours mesurée selon l'échelle de la bassesse, de l'abjection, de la monstruosité.

¹⁴ Ce constat s'applique également au personnage principal de *Folle* (Arcan, 2004). Voir Joubi, 2014.

Charles, Rose acquiert une capacité d'agir et réussit, par l'exhibition de sa « burqa de chair » (Arcan, 2007, p. 248) sur le toit de l'immeuble une véritable performance, une prise de parole qui lui a longtemps été refusée et qu'elle peut enfin récupérer en médusant son entourage. Quant aux Pygmalions du récit, le Dr Gagnon se fait manipuler et rejeter par celle qu'il a sculptée et Charles perd sa toute-puissance et paie de sa mort aux mains de sa créature le prix de sa monstruosité qui a engendré une Galatée nouvelle.

Bibliographie

- ARCAN, Nelly. (2007), *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2004), *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- DELVAUX, Martine. (2013), *Les Filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage.
- DÉTREZ, Christine et Anne Simon. (2006), *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil.
- DUGAS, Marie-Claude. (2010), « Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- FREUD, Sigmund. (1985 [1922]), « La tête de Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes*, t. II : 1921-1938, Paris, Presses universitaires de France, p. 49-50.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. (2003), *L'Homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard.
- GARBER, Marjorie et Nancy J. VICKERS. (2003), *The Medusa Reader*, New York /Londres, Routledge.

JOUBI, Pascale. (2014), *Mythes et monstres dans Folle et À ciel ouvert de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

—. (2013), « L'œil de Méduse dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan », *MuseMedusa*, n° 1, <http://musemedusa.com/dossier_1/joubi/>.

LABROSSE, Claudia. (2010), « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, p. 25-43.

OVIDE (1966), *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion.

VERNANT, Jean-Pierre. (1998), *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette Littératures.

Résumé

À ciel ouvert de Nelly Arcan propose une réécriture du mythe de Pygmalion et de Galatée à travers laquelle les catégories et les rôles du masculin et du féminin sont repensés. L'essor de la chirurgie esthétique et de la photographie numérique aux XX^e et XXI^e siècles permettent l'apparition de Pygmalions modernes sous la forme du chirurgien plasticien et du photographe, qui sculptent une Galatée propre à leur temps : une femme en chair et en os née du travail du scalpel et du curseur. Or, celle qui est mise en scène par Arcan ne demeure pas l'objet d'art du mythe originel : elle s'apparente davantage à l'effrayante Méduse et réussit ainsi à s'imposer à ses créateurs comme figure de pouvoir.

Abstract

Nelly Arcan's *À ciel ouvert* offers a rewriting of Pygmalion and Galatea's myth through which the author rethinks the categories and roles of the masculine and the feminine. The development of plastic surgery and digital photography in the 20th and 21st centuries allowed the apparition of modern Pygmalions, like the plastic surgeon and the photographer, who sculpt a Galatea in the flesh. However, Arcan's Galatea isn't simply a female object of art: she shares some traits with the monstrous Medusa and thus become capable of dominating her creators.

D'enfant martyre à figure mythique : les romans inspirés de l'affaire Aurore Gagnon

Caroline Loranger
Université de Montréal

L'affaire Aurore Gagnon, du nom d'une enfant de Sainte-Philomène-de-Fortierville qui est décédée des suites des mauvais traitements reçus de sa belle-mère, Marie-Anne Houde, a fortement ébranlé le Québec des années 1920¹. Le procès de la marâtre, dans lequel il sera révélé que l'enfant avait vécu une véritable torture, ayant été brûlée au tisonnier, battue à coup de manche de hache et forcée à boire du détergent à lessive, fera les manchettes des périodiques de l'époque et sera suivie de près

¹ Pour en savoir plus sur l'affaire judiciaire, voir Marie-Aimée Cliche (2007) et Francine Raymond (2000).

par la population. Cette affaire sera rapidement récupérée et aura un legs particulièrement important au Québec. Les manifestations artistiques les plus connues inspirées de ce cas de maltraitance infantile sont la pièce de théâtre de Jean Rollin et Henri Petitjean, présentée à environ 5 000 reprises dans différents théâtres du Québec, du Canada et des États-Unis entre 1921 et 1951, et les films de Jean-Yves Bigras et de Luc Dionne, respectivement sortis en salle en 1951 et 2005. Moins connus, et très peu étudiés, les romans inspirés de ce cas judiciaire ont toutefois également participé directement à la création d'une légende autour de la figure d'Aurore. Nous chercherons dans les pages qui suivent à rendre compte de la transformation de la valeur symbolique attribuée à Aurore en nous penchant sur les cinq romans écrits sur le sujet entre 1927 et 1990 : *La Petite Martyre, victime de la marâtre* de Robert de Beaujolais, *Le Roman d'Aurore la petite persécutée* écrit par Hubert Pascal, *La Petite Aurore* d'Émile Asselin, *Le Drame d'Aurore* d'Yves Thériault, qui paraît sous le pseudonyme de Benoît Tessier, et *Aurore* (parfois sous-titré « la vraie histoire de l'enfant martyr » ou « une histoire vécue » dans les éditions subséquentes) d'André Mathieu. Cette étude diachronique nous permettra de prendre la mesure de l'évolution de la figure d'Aurore et de constater de quelle manière elle a su s'instituer comme mythe dans la littérature québécoise au fil de ces réécritures.

Aurore comme figure mythique

La figure d'Aurore s'est rapidement imposée dans l'imaginaire québécois comme mythe, au même titre que Séraphin Poudrier

d'*Un homme et son péché* ou Maria Chapdelaine. Dans *L'Émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Daniel Chartier identifie deux mouvements dans le processus de mythification des personnages littéraires². Dans un premier temps, « l'être littéraire [devient] virtuellement un [être] vivant » (p. 77), c'est-à-dire qu'on note une tendance à parler du personnage comme s'il avait réellement vécu, voire comme s'il vivait toujours. Ce premier mouvement implique un détachement graduel du récit originel qui permet d'insuffler au personnage « une vie propre qui deviendra un puissant relais lui permettant de circuler entre les multiples adaptations de l'œuvre » (p. 82). L'une des preuves les plus probantes que le personnage d'Aurore commence à être perçu comme vivant est que Lucie Mitchell, l'interprète de la marâtre dans la pièce de théâtre présentée à la fin des années 1940, soit plus de vingt ans après le décès d'Aurore, reçut des menaces de mort à la fin de certaines représentations (Leblanc, 1982, p. 73). Aurore ressuscite pour ainsi dire à chaque lever du rideau pour mieux être mise à mort sous les yeux des spectateurs, qui confondent alors la fiction avec le réel. Le cas de la mythification d'Aurore semble cependant plus complexe que ce que propose Chartier, puisqu'Aurore a bel et bien vécu et que son histoire n'est pas le fruit de la création littéraire. C'est donc dire qu'à son statut de personne réelle s'est d'abord substitué celui de personnage littéraire, puis, lorsque la fiction a pu faire oublier l'ancrage réel des faits, celui de figure mythique.

² La démonstration de Chartier porte sur le personnage de Séraphin Poudrier, mais elle est également particulièrement utile pour comprendre la formation de la figure mythique d'Aurore.

Le second mouvement dans le processus de mythification relevé par Chartier tend à faire du personnage une légende, c'est-à-dire à le faire passer dans le folklore, en construisant « un nouveau récit, historique, voire hagiographique, pour la postérité » (Chartier, 2000, p. 77). C'est sur ce second mouvement en particulier qu'il semble adéquat de s'appuyer pour analyser les romans tirés de l'affaire Aurore Gagnon. Nous verrons que, chacun à sa manière, ces romans cherchent à raconter l'histoire d'Aurore pour la transmettre à une nouvelle génération de lecteurs. Le terme « hagiographique » utilisé par Chartier est, lui aussi, particulièrement pertinent dans le cas d'Aurore, qui deviendra, au fil des réécritures, une figure sacralisée, une martyre, dans l'acception la plus religieuse du terme. Nous avançons également que la constitution de figures mythiques passe par saturation de l'espace culturel pendant une période assez longue, processus qui est habituellement accompagné d'une multiplication des déclinaisons génériques de leur histoire : le personnage devient le sujet de feuilletons radiophoniques, de romans, de pièces de théâtre, de bandes dessinées, de films, de séries télévisées, etc. Paradoxalement, cette surreprésentation mène non pas à la connaissance approfondie du mythe, mais contribue à le simplifier, à le réduire à ses traits les plus gros : l'avarice de Séraphin Poudrier, la fidélité à la patrie de Maria Chapdelaine et, bien sûr, le martyr d'Aurore. En ce sens, le mythe est un canevas qui se prête particulièrement bien à la réécriture. Les auteurs disposent en effet d'une « *fabula* préfabriquée » (Mortier, 2001, p. 110), soit « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement » (Eco, 1989, p. 101)

qu'ils peuvent modifier, développer ou revoir. Comme le souligne Maurice Domino, la réécriture

modifie, c'est-à-dire, partant aussi d'un texte premier, accepte l'altération et tend vers l'altérité : sans doute peut-elle être correctrice de l'écrit antérieur, mais la modification qu'elle propose n'a pas pour effet et pour vertu la fidélité à un déjà-là textuel, mais plutôt son amélioration, sa visée est un texte second « meilleur ». (1987, p. 5)

Les nombreux recoupements entre les différents textes tendent en effet à montrer que les auteurs se sont lus entre eux et qu'ils cherchent à produire, à leurs yeux, une version de l'histoire supérieure aux précédentes. Il est à noter que l'hypotexte, pour reprendre le terme de Genette, n'existe pas dans le cas de l'affaire Aurore Gagnon. Il n'existe pas de texte original sur lequel tous les autres se baseraient et qui serait dépositaire de la véritable histoire. Tout au plus pourrait-on dire que les articles de journaux, les dépositions en cour, le rapport d'autopsie et autres documents juridiques forment un certain *pré-texte*, mais celui-ci reste très fragmentaire. Le problème de l'hypotexte n'est pas non plus réglé si l'on considère le texte de la pièce de Rollin et Petitjean, celui-ci n'ayant jamais réellement été écrit et étant constitué de bouts de répliques et d'indications scéniques se transmettant entre les différentes générations d'acteurs (Ouellet, 1983, p. 60, note 1). En ce sens, le cas judiciaire peut être traité comme un mythe qui

fonctionne [...] comme l'*intertexte*, texte idéal qui peut être résumé par une phrase matricielle. Le *texte* le réécrit par l'intermédiaire d'un *interprétant*, qui est la version actualisée du mythe travaillée par le texte, et ce dernier vient, à son tour, s'intégrer à la nébuleuse intertextuelle qu'unit une structure commune. (Rialland, 2005)

Les cinq romans d'Aurore doivent alors être compris comme autant d'interprétations donnant corps au mythe en lui ajoutant peu à peu de nouvelles couches de signification. Au fil des réécritures, il apparaît clair que les romanciers souhaitent se saisir du mythe afin de lui donner plus de profondeur « pour faire servir sa valeur symbolique à plusieurs causes » (Chartier, 2000, p. 98), causes qui varient en fonction du déplacement de l'horizon d'attente des lecteurs au moment de la parution des différentes versions. L'étude de ces romans permet ainsi de percevoir les modulations de la *fabula* d'Aurore et la constitution de son mythe, en plus de mesurer ce déplacement des attentes du lecteur.

Robert de Beaujolais : roman policier et sensationnalisme exacerbé

Le premier roman à s'inspirer de l'affaire Aurore Gagnon est celui de Robert de Beaujolais : *La Petite Martyre victime de la marâtre*, dont on estime que la parution a eu lieu entre 1927 et 1931. Ce très court texte de quarante-huit pages ne se sert de la *fabula* d'Aurore que comme d'un prétexte à la mise en scène d'un roman policier. L'accent est mis sur le Préfet du village, Pascal-Léonidas-Herménégilde Dupont, un homme ayant toujours rêvé de devenir célèbre en participant à une arrestation spectaculaire. Bien que le lecteur suive le déroulement des événements dans la maison de la marâtre³ et

³ Certains romanciers ont choisi de donner des pseudonymes aux personnages ou de changer le prénom de la marâtre puisque celle-ci, dans les faits, portait le prénom de Marie-Anne, tout comme la mère d'Aurore. Par souci de clarté et pour éviter la confusion, nous

assiste aux scènes les plus connues du martyre d'Aurore — la tartine au savon, le verre de lessive, les brûlures subies au tisonnier puis la pose des mains sur le poêle brûlant —, le récit est surtout centré sur l'arrivée en limousine de deux hommes mystérieux au village qui se révéleront des détectives privés enquêtant sur la marâtre. L'histoire mise en scène par Beaujolais dévie lorsqu'un mendiant demande l'hospitalité à la maison de la marâtre et trouve l'enfant mourante. La marâtre, s'apercevant de la présence du miséreux auprès d'Aurore, tente de le tuer pour qu'il ne divulgue pas son secret, mais coup de théâtre, celui-ci est en fait le détective en chef déguisé qui avait été mandaté par le père d'Aurore pour enquêter sur sa femme. Une fois la marâtre écrouée, le Préfet déclare à la foule regroupée devant la maison où s'est déroulé le drame :

Vous voyez à quel point je me suis dévoué pour faire cette sensationnelle arrestation, la femme est enchaînée, et sera sévèrement punie grâce à mon dévouement et à mon flair de limier. Si jamais vous avez des troubles, dit-il en pénétrant de nouveau dans la chaumière, Pascal-Léonidas-Herménégilde Dupont risquera sa vie comme il vient de le faire pour protéger le faible contre le fort. (Beaujolais, p. 47-48)

L'affirmation est ironique, puisque le Préfet n'a eu que peu à faire dans l'enquête. On peut aussi légitimement se demander qui est le « faible » qu'il fallait protéger, Aurore étant morte au terme d'horribles souffrances lorsqu'elle est découverte par le détective. Malgré ce décès, le dénouement de l'histoire est heureux : la coupable est traduite devant la justice, puis condamnée pour son crime, et le Préfet devient enfin

désignerons toujours les quatre personnages centraux des romans comme Aurore, la marâtre, Téléphore (le père d'Aurore) et Marie-Anne (la mère biologique d'Aurore).

célèbre. Bien que Beaujolais termine son roman par une morale — « Ceci est une leçon salutaire pour les veufs qui ont des enfants et qui se marient de nouveau, sans savoir avec qui et pourquoi. » (Beaujolais, p. 48) —, l'histoire d'Aurore n'est qu'un prétexte à certaines scènes à saveur sensationnaliste pour faire mousser le récit non pas de l'enfant, simple victime collatérale, mais du Préfet, véritable héros de l'histoire. Aurore est donc un personnage à peine esquissé dans le roman de Beaujolais, et elle n'est pas encore mythifiée. Ce roman est très probablement écrit pour tirer parti de l'immense popularité de la pièce qui, lors de la parution du texte, est jouée de manière répétée depuis près de dix ans. Bien que l'œuvre de Beaujolais ne respecte que très peu la structure de la pièce, on peut tout de même constater que l'auteur conserve la dimension comique de celle-ci⁴, qui sera éliminée de toutes les versions subséquentes.

Beaujolais s'inscrit toutefois dans la mouvance de la présentation de la vérité et du rétablissement des faits. Le roman s'ouvre sur un avertissement au lecteur : « Ce récit comprend en détail l'histoire authentique d'une affaire judiciaire, qui fit beaucoup de bruit dans le temps et qui souleva l'indignation à travers les deux continents. » (Beaujolais, p. 1) L'authenticité est ici bien factice et les détails que Beaujolais prétend donner sont souvent, on l'a vu, inventés de toutes pièces. Cet avertissement sert très probablement d'appât pour les lecteurs férus de faits vécus et de scandales, mais il n'est pas à négliger, puisqu'il souligne l'importance pour l'auteur de s'affilier au cas judiciaire.

⁴ La pièce de Rollin et Petitjean comprend quelques scènes comiques entre les fiancés voisins de la famille Gagnon qui sont intercalées entre les scènes les plus dures pour les dédramatiser.

C'est au cours des années 1950, soit trente ans après la mort d'Aurore Gagnon, que le mythe prend véritablement forme. Trois romans paraissent pratiquement en même temps, *Le Roman d'Aurore la petite persécutée* d'Hubert Pascal, *La Petite Aurore* d'Émile Asselin et *Le Drame d'Aurore* de Benoît Tessier (pseudonyme d'Yves Thériault), et partagent de nombreuses caractéristiques formelles et thématiques. Ces textes, à des degrés divers, exploitent en effet tous l'esthétique du conte.

Le conte sadique chez Hubert Pascal

Tout comme chez Beaujolais, le sensationnalisme est le ressort principal de la version d'Hubert Pascal, *Le Roman d'Aurore la petite persécutée*, dont la première parution, non datée, se fait probablement dans les années 1950. Pascal souligne à gros traits la fatalité de l'histoire, qui est ponctuée de phrases à saveur annonciatrice : « Le drame commençait. » (p. 28), « Le calvaire de la petite Aurore débutait. » (p. 39), « [...] hélas! il est trop tard pour remédier à l'irréversible » (p. 62), etc. Le roman s'ouvre sur le procès de la marâtre, qui apprend alors qu'elle sera condamnée à la pendaison pour le meurtre d'Aurore, ce qui ne laisse pas de doute dans l'esprit du lecteur quant au dénouement de l'histoire, de toute façon bien connu de tous.

Le roman de Pascal met également l'accent sur deux éléments qui serviront d'assise à la mythification d'Aurore et qu'on retrouvera par la suite invariablement dans les deux autres réécritures du mythe d'Aurore dans les années 1950. D'une part, l'accent est mis sur la grande beauté d'Aurore :

Sa ressemblance avec [sa mère] est frappante. La démarche est la même et elle a hérité de sa bonté et de sa douceur. Le soir, quand il rentre des champs, [son père] la fixe longuement et il croit revoir sa femme, dans cette petite fille frêle et empressée. Souvent, en l'embrassant, une larme coule de ses yeux car pour lui, son épouse est réincarnée dans la petite Aurore. Et il caresse ses beaux cheveux bouclés, perdus dans une rêverie interminable. (p. 22)

Cette beauté agit comme déclencheur de la folie meurtrière de la marâtre, qui ne peut supporter que son mari pense encore à sa première femme. D'autre part, on fait de la marâtre un personnage unidimensionnel monstrueux qui avait « toujours détesté les enfants » (p. 27) :

Mais la belle-mère avait le cœur dur. Dur et insensible comme une pierre. On aurait dit qu'il coulait dans ses veines un venin de vengeance et de tyrannie. C'était un être abject et misérable, né pour semer la haine et la destruction.

Ses désirs inassouvis de femme cruelle et méprisable étaient dignes d'une brute et on s'étonne que la société puisse parfois engendrer de tels monstres à face humaine. (p. 62)

C'est à la marâtre uniquement que sont reprochés les actes de maltraitance dans la version de Pascal. Le père qui, dans les faits, fut pourtant incriminé, apparaît ici comme un homme ayant « un cœur d'or et un caractère généreux » (p. 12) et il est absent au moment du drame. Ces caractéristiques rapprochent sensiblement le récit de Pascal de l'esthétique du conte, où les types, bien tranchés, sont sans équivoque du côté du mal ou de la vertu. Marie-Aimée Cliche fait remarquer à ce sujet que l'histoire d'Aurore, bien qu'elle ne se termine pas comme un conte de fées typique, a quand même une fin heureuse puisqu'Aurore est en quelque sorte touchée par la grâce divine au moment de sa mort (2014, p. 98). La description

qu'en donne Pascal est claire : « [...] la figure de la petite Aurore semblait transfigurée, comme si avant de s'envoler vers le firmament, l'âme de la fillette avait reçu un dernier message divin d'encouragement. » (p. 106) Aurore apparaît ainsi comme une véritable sainte et son martyre prend une teinte essentiellement chrétienne.

Il est intéressant de noter que le texte de Pascal fait l'objet d'un autre déplacement de l'horizon d'attente lorsqu'il est repris aux Éditions du Béliver en 1966. La collection « Aries », qui accueille le roman, ne laisse pas de doute quant à la conception qu'on a à l'époque de l'histoire d'Aurore. En effet, à la fin de cette seconde édition, l'éditeur mentionne les autres titres qui figurent dans son catalogue, notamment : *Justine, ou les malheurs de la vertu*, *La Philosophie dans le boudoir*, *Les cent vingt jours de Sodome* du Marquis de Sade, le *Kama Sutra* et d'autres titres ayant une dimension sexuelle ou illicite forte. L'inclusion d'un roman sur Aurore dans une telle collection laisse croire qu'il aurait pu être perçu comme un conte sadique lui-même. Certaines scènes du roman sont en effet particulièrement dégradantes, notamment au chapitre XV lorsqu'Aurore, blessée et inconsciente, est jetée dans l'enclos des porcs où ceux-ci en viennent à lécher les immondices collées à ses jambes. La description de la blessure qui achève l'enfant est aussi assez graphique pour un roman de cette époque : « Sa tête s'était ouverte en frappant l'encoignure de l'escalier et le sang jaillissait à flots continus. » (Pascal, p. 64) Le roman de Pascal comporte donc certaines caractéristiques qui peuvent laisser penser qu'il a pu être lu en 1966 comme une œuvre presque aussi choquante qu'un texte de Sade.

Émile Asselin : l'établissement du mythe

Le roman ayant joué le rôle le plus grand dans le processus de mythification d'Aurore est toutefois *La Petite Aurore* d'Émile Asselin, en corrélation avec le film de Jean-Yves Bigras qui en est tiré. Roman et film marqueront profondément toute une génération. De manière encore plus appuyée et plus développée que chez Pascal et à la différence du scénario du film, Asselin emprunte fortement à la tradition du conte dans son roman. Si une référence directe à Cendrillon existe dans le texte lorsque l'enfant est mise aux travaux ménagers forcés, c'est davantage du conte de Blanche-Neige qu'on peut rapprocher le roman d'Asselin. La méchanceté de la marâtre envers Aurore trouve de nouveau son origine dans la grande beauté de l'enfant, qu'on dit, à l'instar de sa mère défunte, « la plus belle du comté » (Asselin, 1951, p. 107) : « Si la beauté de la fillette avait éveillé la fierté paternelle, [...] elle avait allumé au cœur de la belle-mère une jalousie féroce, maladive, irrésistible; jalousie physique, d'origine sensuelle et capable d'aller jusqu'au crime. » (p. 108)

Lors des sévices subis par Aurore, l'accent sera d'ailleurs davantage mis sur ceux qui altèrent directement l'apparence physique de l'enfant, notamment durant la scène de la tonte des cheveux : « Mais les ciseaux mordaient déjà dans les cheveux. [...] La belle-mère tondait avec une ardeur voluptueuse. [...] – T'es belle, hein? Quiens, ta beauté! V'là c'que j'en fais, moi, d'ta beauté! Se répétait-elle tout bas. » (p. 92) Le narrateur explique :

Aussi ne perdait-elle [la marâtre] aucune occasion de meurtrir la fillette aux endroits dont la vue attirait la rancune jalouse. Il

lui revenait toujours à l'esprit que le père avait trouvé sa fille belle, et elle continuait à ravager cette beauté. Chaque fois qu'elle se trouvait face-à-face avec l'enfant, elle lui décrochait un violent coup d'avant-bras en travers de la poitrine ou bien la frappait durement au bas de l'abdomen avec son genou. (p. 131)

Les parties du corps visées par la marâtre, la poitrine et l'abdomen, peuvent être associées à la puberté. Asselin fait d'ailleurs le choix de légèrement vieillir Aurore dans sa version de l'histoire, lui donnant douze ans, alors qu'elle n'en avait que dix ans au moment des faits. La dimension sexuelle de l'œuvre devient encore plus frappante lors de la scène de la brûlure par le tisonnier : « Le glissant [le tisonnier] sous la jupe de l'enfant, elle [la marâtre] se mit à lui promener entre les cuisses. [...] Aurore agitant les jambes et roulait sur le plancher pour échapper au supplice. Dans l'agitation, sa robe restait un moment levée [...]. » (p. 145) Aurore est d'ailleurs accusée par sa belle-mère d'exhiber son corps nu à son jeune demi-frère dans cette scène.

Tout comme dans le roman de Pascal, la marâtre est tyrannique. Sa monstruosité a cependant une autre origine que la simple jalousie et touche directement à un autre aspect de la féminité : la maternité. Pour expliquer la méchanceté de la marâtre, Asselin renvoie à sa condition de femme enceinte. C'est l'enfant qu'elle porte durant les sévices infligés à Aurore, qui est responsable du comportement de la marâtre :

C'est pourquoi elle s'ingéniait constamment à trouver d'autres tortures, toujours plus cruelles, pour que le martyr atteigne son point culminant en même temps que l'embryon toucherait à sa maturité. Elle en était arrivée au point que l'enfant en formation semblait demander ces explosions de fureur, les ordonner même. (p. 155).

Asselin en vient à la conclusion que « [c]'est lui [l'enfant à naître] la marâtre. » (p. 230) Après qu'Aurore est décédée de ses blessures, la belle-mère se retrouve en prison et compte sur sa maternité pour lui faire éviter l'échafaud. Or, elle met au monde en prison des jumeaux monstrueux à l'« énorme groin effilé, sans front, aux oreilles pointues, avec de petits yeux sanguinolents, perdus dans une touffe de poil rigides. » (p. 275), un « tronc raccourci, en forme de boule, entièrement velu... » et « sans même de sexe apparent » (p. 275). Opposée à ces jumeaux qui ont toute l'apparence du diable, l'image d'une Aurore transfigurée apparaît, ici aussi, dans la dernière vision de la marâtre mourante, qui affirme s'apercevoir qu'Aurore a retrouvé toute sa beauté : « vêtu[e] d'une longue robe blanche parsemée de lys d'or; une couronne d'étoiles enserre ses cheveux longs; elle semble flotter dans l'espace, portée par des ailes immenses faites de duvet lumineux. » (p. 286) Aurore, sauvée par la volonté même de Dieu, devient alors véritablement une figure mythique puisqu'à la fin du roman, un voisin témoin de l'affaire raconte à son jeune fils l'histoire de l'enfant :

— Y avait une fois, une méchante femme. [...] La méchante femme avait une belle p'tite fille.

— Comme Aline?

— Ben plus belle que ça.

— Oh!

— Elle était ben fine, pis bonne. Ça fait que l'méchant diable était jaloux. Une bonne journée y vint dire dans l'oreille d'la méchante femme : « Fais mal à la belle p'tite fille, fais-la mourir. » [...] Ça fait qu'la méchante femme elle faisait bobo à la petite fille. Elle la battait; elle la brûlait, pis la p'tite fille est morte. Le yabe y était contente, mais le bon Dieu y est venu chercher la belle p'tite fille pour faire un ange avec. [...] Pis à c't'heure l'ange y s'promène par icitte, le soir. Quand les petits garçons comme Pierrot sont fins pour leur maman, y descend

pendant leur dodo, y souffle sur leurs beaux yeux pour qu'y fassent des beaux rêves... (p. 232-233)

La présence de ce conte dans un conte marque bien le passage du mythe d'Aurore dans la fiction, de même que la référence au diable et à Dieu, constante dans le folklore québécois, qu'on pense à *La Chasse-galerie* ou à *Rose Latulipe*. L'enfant est devenue une figure légendaire et féérique, complétant ainsi le processus de mythification amorcé trente ans plus tôt.

Le retour du réalisme dans Le Drame d'Aurore de Benoît Tessier

En 1952, le succès de l'histoire d'Aurore est si bien assuré qu'un autre auteur cherche à en tirer profit. Sous le pseudonyme de Benoît Tessier, Yves Thériault publie *Le Drame d'Aurore*. Le texte de Tessier reprend la plupart des événements présentés dans les versions antérieures et le traitement de la figure de la marâtre reste très près de celui qu'on fait d'elle dans les romans précédents. Ce n'est cependant plus qu'en partie que la motivation de la marâtre découle de la jalousie due à la ressemblance entre Aurore et sa défunte mère. La marâtre, dans cette version, en a aussi après l'argent de son mari, elle ne veut pas qu'Aurore en hérite (p. 63) et son meurtre provient donc d'une forme d'avarice.

Exactement comme chez Pascal, le roman de Thériault repose sur le fatalisme, le narrateur situant le début de son histoire lors d'une année de mauvaise récolte, une « année de malheur » (p. 3) : « Il y a comme ça des ères, des temps, ou des

années qui portent un signe, qui sont marquées à la naissance et qui vont, pour les populations entières, n'apporter que la misère ou des événements tristes. » (p. 3). Malgré cette entrée en matière, Tessier se permet un retour à une histoire un peu plus réaliste que dans les réécritures de ses contemporains. La dichotomie entre l'angélisme d'Aurore et le diabolisme de la marâtre, quoique toujours présente, est quelque peu atténuée et la description du procès à la fin du roman est davantage factuelle que romanesque. On mentionne par ailleurs que la belle-mère donne naissance à un enfant mort-né en prison et que celui-ci « n'était pas normal » (p. 167), mais on n'en fait pas non plus une créature diabolique ou monstrueuse comme a pu le faire Asselin. L'œuvre de Tessier est donc une œuvre de transition, plus sobre que les précédentes.

Tisser le réel et la fiction chez André Mathieu

Si l'on peut estimer que c'est au courant des années 1950 que le mythe d'Aurore s'implante réellement dans l'imaginaire collectif populaire québécois, les années 1990 marquent le désir de faire connaître l'histoire à un public plus jeune, qui n'a jamais eu conscience du succès phénoménal de la pièce de théâtre d'origine et qui a, tout au plus, un vague souvenir du film de Bigras. André Mathieu reprend donc l'histoire dans son roman *Aurore, la vraie histoire*, aussi parfois sous-titré *Une histoire vécue*. Comme l'indiquent ces sous-titres, le texte se veut un retour aux fondements de l'affaire. Mathieu choisit de s'intéresser non seulement à la maltraitance de l'enfant, mais aussi à l'histoire familiale des Gagnon. Le romancier commence

son roman en donnant la liste des personnages et le termine en expliquant ce qu'ils sont devenus. À ce sujet, le roman de Mathieu est le seul qui présente l'ensemble des membres de la famille Gagnon en conservant également leur nom véritable. Mathieu choisit même de ramener le lecteur plusieurs années avant la naissance d'Aurore : les neuf premiers chapitres, soit le quart du roman, présentent les années de fréquentation, puis de mariage de Télesphore et de la mère d'Aurore, en les mettant en parallèle avec la jeunesse et le premier mariage de la marâtre. Les sévices corporels, le point focal de tous les récits précédents, ne débutent réellement que dans le dernier quart du roman.

Le romancier s'appuie sur une recherche documentaire qui semble sérieuse, n'hésitant pas à prendre contact avec certains des acteurs-clés pour recueillir des témoignages et intercalant des photos d'archives entre les différents chapitres. Des passages tirés des procès-verbaux sont également insérés directement dans la trame romanesque et indiqués en italique dans le texte :

Plus tard, Marguerite entreprit de se friser avec son fer. Aurore demeurait prisonnière à table. La femme cherchait une manière de parfaire son entreprise à moitié réussie de ravalier l'enfant au rang de bête rampante. *Elle emprunta le fer et le fit chauffer sur la lampe et se mit en train de friser une mèche des cheveux d'Aurore, qui les avait très courts. (La femme) ma tante se mit à tortiller les cheveux. Quand elle retira le fer à friser, les cheveux étaient grillés.* (Témoignage de Marguerite au procès de M.-Anne Houde en avril suivant) (p. 395)

Le texte est donc un tissu de documents d'archives, mis en relief par la typographie en italique ou en gras, et de fiction. L'intrigue est aussi replacée dans son contexte historique ; les

événements marquants de la période y sont relatés et ceux-ci ne servent pas uniquement de toile de fond, les personnages du roman y prennent directement part. Téléspore s'enorgueillit par exemple de serrer la main de Wilfrid Laurier lors d'une allocution à Athabaska et se compte chanceux de ne pas avoir péri dans l'accident du pont de Québec à la construction duquel il travaillait. En fait, l'affaire Aurore Gagnon est elle-même traitée comme un événement historique, comme l'ultime preuve de l'importance de bannir la correction par la violence physique.

On peut se demander alors pourquoi Mathieu choisit le format de roman et non de biographie pour son ouvrage, interrogation à laquelle l'auteur s'empresse de répondre dès les premières pages du texte :

Pourquoi un roman et pas un livre sérieux? ai-je déjà commencé d'entendre de la bouche de Homo Québécois [...]. Pour risquer d'accéder à une vérité de profondeur, il faut utiliser en même temps toutes les capacités du cœur et de la raison, toutes ses connaissances générales et son vécu, sa capacité de déduction et d'intuition, sans hésiter à se servir du spectaculaire comme une sorte d'auxiliaire pédagogique capable de s'emparer de l'attention du lecteur et de la concentrer sur la recherche d'une connaissance, d'une perception de l'âme plus globale et panoramique. (p. 7)

En dépit des recherches documentaires, c'est donc la réflexion intime qui prime et Mathieu cherche à guider celle du lecteur tout au long du récit. Ainsi, à la suite d'une scène particulièrement brutale où Téléspore abat un cerf prisonnier d'une clôture de barbelé en lui insérant un crochet de boucher dans l'œil, Mathieu ajoute une note de l'auteur, directement dans le corps du texte, pour bien souligner que l'épisode n'a pas pour but de montrer la cruauté de l'homme, mais simplement

de faire état des comportements de l'époque (p. 37). Mathieu affirme qu'il s'agit d'un « avertissement ultime au lecteur » et qu'il n'y aura plus d'intervention de l'auteur d'ici la fin de l'histoire, mais le récit sera constamment interrompu par des avertissements du même genre. Par exemple, tout juste avant la scène du tisonnier, Mathieu suspend une nouvelle fois son récit :

*(Avertissement : il est extrêmement pénible de traverser la scène qui suit, sachant qu'elle s'est **réellement produite**. Dans un roman de fiction, je ne pourrais pas la décrire. Nos grands esprits diront qu'elle est morbide, mélodramatique, relève du pathos et quoi encore. C'est par l'orgueil que naît tout le mal et il faut répondre à nos dépositaires de la vérité : « Quand l'être humain est ému, il réagit dans le sens du bien ». Un langage du cœur que l'orgueil ne saurait comprendre hélas! Dans un pays qui n'a plus beaucoup de sentiments à part ce qu'on appelle « l'honneur ».)*
(p. 408)

Mathieu prétend ici décrire la scène telle qu'elle s'est déroulée dans les faits et se défend d'écrire un « roman de fiction ». Pourtant, c'est bel et bien la fiction qui permet ici d'émouvoir le lecteur. Le rapport entre le réel et le romanesque est alors particulièrement ambigu; Mathieu cherche à la fois à déboulonner le mythe et à le propager en n'hésitant pas à s'y insérer lui-même.

Son appel au pays, au cœur et à l'honneur lancé dans cet avertissement sera repris à la fin du texte, dans deux suppléments en marge du récit lui-même. Dans le premier appendice intitulé « Les limites de la justice », Mathieu révèle qui est, selon lui, le véritable responsable de la mort d'Aurore : le curé du village, qualifié d'indifférent et aveugle et même comparé à un SS. Cette section se conclut avec une photographie de l'auteur déposant un lys sur la tombe d'Aurore

Gagnon, symbolisant « à la fois l'innocence de l'enfant et une richesse patrimoniale » (p. 467). Ce lys laisse préfigurer le discours rapprochant Aurore et le Québec dans un second supplément de soixante-trois pages, « Réflexions matinales ». Mathieu y livre, de manière surprenante, un plaidoyer féroce contre l'indépendance du Québec tout en se positionnant également en défaveur du fédéralisme. L'écrivain est bien conscient du pouvoir commercial de son œuvre, un succès populaire qui circule donc entre bien des mains ; il se permet donc de discourir sur les problèmes sociaux et politiques qu'il perçoit au Québec en les rapprochant du martyr d'Aurore. Plus qu'un mythe, Aurore devient ainsi le porte-étendard d'une certaine conception du peuple québécois.

L'étude des romans inspirés de ce drame permet en somme de jeter un éclairage différent sur la manière dont les romanciers se sont approprié l'histoire, en permettant surtout de souligner le caractère diversifié et riche des différentes représentations et des symboliques associées à Aurore Gagnon. Chez Beaujolais, le cas d'Aurore est d'abord un simple prétexte à l'élaboration d'un roman policier misant sur l'aspect sensationnaliste du cas judiciaire. Ce n'est que dans les années 1950, avec la publication des œuvres d'Hubert Pascal, d'Émile Asselin et de Benoît Tessier que se produit la cristallisation de la figure d'Aurore en tant que mythe. En rapprochant Aurore du personnage de conte, ces textes rendent définitif le passage du réel à la fiction qui avait été amorcé au fil des représentations de la pièce de Petitjean et Rolin. Aurore acquiert un véritable statut livresque et il faudra attendre les années 1990 pour qu'elle redevienne un personnage historique chez Mathieu. Paradoxalement, toutefois, la tentative de déboulonnement du mythe chez ce dernier auteur mène à une réactualisation de

celui-ci, puisque la fiction reste nécessaire pour combler les blancs de l'Histoire. Les fragments de dépositions faites en cour durant le procès des Gagnon glissés au fil du texte de Mathieu ne suffisent pas ; ce dernier se sert alors de l'écriture pour s'introduire dans la psyché des personnages et chercher à motiver leurs actions avant de faire un parallèle avec la situation politique du Québec dont l'histoire d'Aurore, pour l'auteur, rend également compte. Le processus de mythification qui se produit au fil des réécritures inspirés par ce cas judiciaire semble alors avoir un effet de distanciation : la mise en fiction correspond à une mise à distance des faits réels. Mais la réécriture fait également état d'un désir de justice : les souffrances sont ainsi rachetées par la fiction grâce au statut canonique, intouchable, accordé dans le mythe à Aurore. Réécrire Aurore permet alors de la préserver de l'oubli.

Bibliographie

- ASSELIN, Émile. (1951), *La Petite Aurore*, Montréal, s. l., s. n.
- BEAUJOLAIS, Robert de [entre 1927 et 1931], *La Petite Martyre, victime de la marâtre : roman sensationnel*, Québec, s. n.
- CHARTIER, Daniel. (2000), *L'Émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Contours littéraires ».
- CLICHE, Marie-Aimée. (2014 [2007]). *Abuse or Punishment?: Violence toward Children in Quebec Families, 1850-1969*, W. Donald Wilson (trad.), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

- DOMINO, Maurice. (1987), « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », *SEMEN : Revue de sémio-linguistique*, vol. 3, dossier « La réécriture du texte littéraire », p. 13-66.
- ECO, Umberto. (1989), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, coll. « Livre de poche ».
- LEBLANC, Alonzo. (1982). *Aurore, l'enfant martyr*, Montréal, VLB éditeur.
- MATHIEU, André. (1990), *Aurore*, Saint-Eustache, Éditions du Cygne.
- MORTIER, Daniel. (2001), « Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception », dans Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), *L'Autre et le même : pratiques de réécritures*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « Études de littérature générale et comparée », p. 105-115.
- OUELLET, Réal. (1983), « Aurore l'enfant martyr de Léon Petitjean et Henri Rollin », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 29, p. 58-60.
- PASCAL, Hubert. (s. d.). *Le Roman d'Aurore la petite persécutée*, Montréal, Pierre Dior.
- RAYMOND, Francine. (2000), *Consécration d'une marâtre québécoise : le cas d'Aurore l'enfant martyr*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- RIALLAND, Ivanne. (2005), « Mythe et hypertextualité », *Fabula*, <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualite%26acute%3B>.
- TESSIER, Benoît [Yves Thériault]. (1952), *Le Drame d'Aurore*, Montréal, La Diffusion du livre.

Résumé

Peu de procès ont été aussi suivis et médiatisés au Québec que celui de Marie-Anne Houde, la femme qui a torturé et assassiné sa belle-fille, Aurore Gagnon. Cette sordide affaire sera reprise dans cinq romans, beaucoup moins connus que les films s'inspirant de ce cas judiciaire, parus entre 1927 et 1990. L'étude diachronique du traitement de l'affaire par les romanciers permet de mettre en relief la transformation du mythe littéraire d'Aurore jusqu'à la constitution d'une véritable figure mythique qui sera plus tard investie d'une dimension historique.

Abstract

Few trials have been followed with such interest as the trial of Marie-Anne Houde, the woman who tortured and murdered her stepdaughter, Aurore Gagnon, in 1920. This sordid affair is used as the premise of five novels, much less known than films based on this legal case, published between 1927 and 1990. The diachronic study of the treatment of the case by novelists highlights the transformation of literary archetype of Aurore, which will lead to the constitution of a true mythical figure who will later be invested with a historical dimension.

Réécritures dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers

Elisabeth Stuart
Université de Montréal

En 1964, Marcel Broodthaers plâtre les cinquante exemplaires invendus de son dernier recueil de poèmes, *Pense-Bête*, en le présentant comme sculpture à la galerie Saint-Laurent de Bruxelles. Selon Craig Dworkin, avec ce geste, Marcel Broodthaers transforme son livre en médium, en illustrant ainsi le rôle des médias comme négociateurs de l'expérience toujours médiée socialement qu'on a des objets physiques (Dworkin, 2013, p. 31). Que devient cette médiatisation de l'expérience qu'on a des objets physiques et où se situe-t-elle dans une pensée orientée par une approche intermédiaire de la littérature et de l'art contemporain, à la lumière d'*Un coup de dés jamais n'abolira*

le *hasard* de Marcel Broodthaers? Pour répondre à cette question, j'adopterai les outils théoriques de l'analyse intermédiaire focalisée sur l'idée d'une secondarité (envisagée comme « remédiation »)¹ dans la littérature et l'art contemporains, en me concentrant sur la transmission opérée par les différents supports de l'écriture dans cette œuvre de Marcel Broodthaers. Je me situe ainsi dans le sillage d'Aby Warburg qui, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1990 [1920]), recherche des traces de l'héritage classique, transmis et déformé à travers plusieurs médiations (arabes entre autres) au cours du Moyen Âge, et sa renaissance à l'époque de Luther. Warburg met ainsi en lumière les réécritures produites dans la récupération de l'Antiquité par la Renaissance. Ces réécritures, surgies de la réadaptation des « pathosformeln » de l'Antiquité (selon la terminologie de Warburg) à l'époque de Luther, permettent donc de saisir les émotions les plus profondes de l'être humain, en fonction de l'interprétation des gestes et des mimiques. Warburg

¹ Je considère la remédiation dans la perspective de Bolter et Grusin qui, dans *Remediation* (1999), constatent qu'aujourd'hui, toute médiation est remédiation. Pour expliquer la double logique de la remédiation, les deux auteurs établissent trois axes d'analyse : a) *La remédiation comme médiation de la médiation*. Les médias s'analysent toujours l'un l'autre, se reproduisent et se remplacent l'un l'autre, cette caractéristique leur étant intrinsèque. Par conséquent, les médias ont besoin les uns des autres pour qu'ils puissent fonctionner comme médias. b) *La remédiation comme inséparabilité de la médiation et de la réalité*. Toutes les médiations sont réelles comme artefacts (mais pas comme agents autonomes) dans notre culture médiatisée. En même temps, tous les médias dépendent des autres médias en cycles de remédiation. Toutefois, notre culture a encore besoin de comprendre que tous les médias remédient le réel. La médiation et le réel sont reliés. c) *La remédiation comme réforme*. Le but de la remédiation est de remodeler ou de réhabiliter les autres médias. De plus, la remédiation peut être comprise également comme un processus de réforme de la réalité, toutes les médiations étant à la fois des médiations réelles et des médiations du réel.

définit les « pathosformeln » comme désignant les représentations des mythes venant de l'Antiquité, perçues (dans les termes de Warburg) comme des « témoignages d'état d'âme devenues images » (Ginzburg, 1989, p. 43). En me situant dans cette ligne de recherche et en adoptant la devise préférée de Warburg – « Dieu réside dans le particulier » –, je me propose de détecter dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers, des traces des « pathosformeln » de l'Antiquité. Mon but est de spécifier ce que les métamorphoses produites par cette transmission par les supports de l'écriture révèlent des différents lieux d'inscription de la littérature et de l'art. Par ailleurs, dans « Oralité » (2008), Paul Zumthor remarque que notre concept de littérature, imposé à l'époque des Lumières, est lié à deux actions : écriture et lecture. Il englobe la systématisation qualitative des textes, l'universalité, l'humanisme, la présence d'une institution qui produit la littérature. Zumthor constate ainsi que ce concept ne fait aucune référence à la pratique de l'oralité ou à toute autre pratique littéraire, dans laquelle l'écriture et la lecture nécessitent une redéfinition. Dans une autre perspective littéraire et intermédiaire, dans *No Medium* (2013), Dworkin soutient qu'un médium n'est jamais isolé, les médias étant reconnaissables uniquement en collectif, n'étant pas des simples objets, mais des événements sociaux. En ce sens, je me propose d'analyser *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Broodthaers, en mettant en lumière les interactions matérielles requises autant dans l'acte de l'écriture que dans celui de la lecture.

Mon article s'organise autour de deux aspects de la problématique exposée : le potentiel de la méthodologie warburguienne dans l'analyse de la sensibilité de l'homme contemporain et de ses réécritures continues et la fonction de

la remédiation dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers, en fonction de la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité par les différents supports de l'écriture.

Le potentiel de la méthodologie warburguienne dans l'analyse de la sensibilité de l'homme contemporain et de ses réécritures continues

Dans *Mythes, emblèmes, traces* (1989), Carlo Ginzburg remarque que, pour Warburg, faire appel aux « superlatifs franchement antiques dans le langage mimique » (p. 42) à l'époque de la Renaissance italienne n'est pas une solution strictement formelle, mais surtout un « symptôme de la mutation de l'orientation émotive d'une société toute entière » (p. 42). Ainsi, dans l'essai « Dürer e l'antichità italiana » (1905), Warburg voit pour la première fois dans la « mimique intensifiée » des Anciens, un recours à des « formules du pathétique » (*Pathosformeln*), qui sont, dans ses termes, « des formules antiques de l'intensification d'une expression physique ou psychique, dans le style de la Renaissance, qui s'efforce de représenter la vie en mouvement » (Ginzburg, 1989, p. 43). En ce sens, Warburg constate que les artistes de la Renaissance se tournaient vers ces formules pour rompre les liens à l'expression du Moyen Âge, même si, très souvent, cette rupture s'exprimait par un compromis. En même temps, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1990 [1920]), Warburg souligne que, dans le contexte européen influencé par l'invention de Gutenberg, l'Antiquité astrologique a eu une renaissance unique en Allemagne, les luttes sociales et politiques de l'époque

donnant une nouvelle force aux symboles planétaires toujours vivants dans la littérature divinatoire. Par conséquent, depuis la fin de l'Antiquité, les divinités antiques ont toujours survécu en tant que démons cosmiques, faisant partie des forces religieuses de l'Europe chrétienne, l'astrologie étant tolérée en silence par l'Église. Ainsi, dans la pensée divinatoire de l'astrologie de l'époque de Luther, la logique et la magie créaient une polarité constante, s'alliant pour constituer une méthode : les mathématiques, instrument de la pensée abstraite, et la peur des démons, la forme la plus primitive de la causalité religieuse. L'astrologue comprend donc l'univers, d'un côté, dans la rigueur du système mathématique et, d'un autre côté, sous la crainte superstitieuse et atavique des noms des planètes, conçues à la fois comme des signes mathématiques et comme des démons. La vision du monde d'un astrologue médiéval se compose ainsi des éléments mathématico-linéaires et mythico-iconologiques. À l'époque contemporaine, Marcel Broodthaers conserve encore dans toute son œuvre cette polarité de l'astrologie antique, entre le système mathématique et la peur des démons, telle qu'elle ressort de son livre *Magie*, sous-titré « Art et politique » (1972). Broodthaers s'adresse ici à Beuys, en se référant à un travail de Hans Haacke dans lequel il souligne le recours au message chiffré, un travail sous la forme d'une double simulation : celle d'une lettre trouvée que Jacques Offenbach aurait écrite à Wagner. Il s'agit d'un message caché selon les principes de la « Lettre volée » et du « Manuscrit trouvé dans une bouteille » (qui est également le titre d'une œuvre de Broodthaers de 1974). La même idée se retrouve dans *Note sur le sujet* (lors de la dernière exposition « L'Angelus de Daumier » de Broodthaers, 1975), où une malle en osier porterait (dans les termes de Broodthaers) « des messages à moi confiés par l'état d'un autre

hémisphère » (Dabin et David, 1991, p. 24). En même temps, dans ses commentaires, Marcel Broodthaers définit l'art et la littérature en tant que actes politiques délivrant des messages à déchiffrer par le public-lecteur. En ce sens, dans « Méthode », Broodthaers affirme : « Depuis Duchamp, l'artiste est l'auteur d'une définition » (Dabin et David, 1991, p. 217). Si, à ses débuts, l'initiative de Duchamp ciblait une déstabilisation des institutions de pouvoir, selon Broodthaers, à l'époque de la contre-culture des années 1960, elle était soutenue seulement par des collectionneurs et des marchands. Les informations sur l'art contemporain sont arrivées par conséquent à la conscience du public par une confrontation avec des objets d'art dont le caractère était déterminé par l'inscription négative : « Ceci n'est pas... Ceci n'est pas une œuvre d'art ». Cela indiquait, selon Broodthaers, un aveuglement du public. D'un côté, l'information a eu donc une fonction décisive en ce qui concerne l'art contemporain et, d'un autre côté, l'inscription est devenue un non-sens. Par ailleurs, Broodthaers constate qu'une constante de l'époque contemporaine est la transformation de l'art en marchandise, ce qui amène à un chevauchement des valeurs artistiques et commerciales. Ce processus, vu par Broodthaers comme une forme de réification, fait de l'art une tautologie, tout en lui donnant une source de renouvellement. Dans cette optique, la littérature sur l'art suit le développement économique. Toutefois, Broodthaers atténue la charge politique de son commentaire en affirmant que l'art reste toujours enfermé dans ses propres fantasmes et collé à son usage magique. Avec le mouvement « Tel Quel », les recherches linguistiques se confondent avec la critique, l'art et la littérature étant ainsi « des faces de la lune ». Le choix de Broodthaers de regarder l'art (dans ses termes) comme « un travail inutile,

apolitique et peu moral » (Dabin et David, 1991, p. 268) s'accompagne alors d'une jouissance qu'il déclare coupable, dépendant du public victime de son idéologie, des « aveugles » à la recherche des « sentiments fraternels ». La politique défendue par Broodthaers est donc soumise aux pressions d'un public spécialisé et, en particulier, des intermédiaires et des collectionneurs. Même s'il souligne la nécessité d'une attitude politique en art, Broodthaers considère qu'une fusion entre la pratique et la théorie dans l'art reste illusoire. Dès lors, d'une donnée formelle (la présence des inscriptions négatives dans l'art et l'hybridation entre différentes disciplines, telles que la littérature et l'art), Broodthaers en arrive à saisir des attitudes essentielles de la contre-culture des années 1960 en Europe, différentes de celles des mouvements d'avant-garde qui l'ont précédée. Dans ce contexte, la méthodologie de Warburg se révèle efficace, l'époque contemporaine présentant des similarités sur le plan des mutations de l'écriture et de la lecture avec l'époque de l'apparition de l'imprimerie, abordée par Warburg dans « Divination païenne et antique... » (1990 [1920]). Ginzburg observe que d'une donnée formelle (la représentation du mouvement, des vêtements et des chevelures), Warburg va vers les attitudes de fond de la civilisation de la Renaissance, analysée dans le sillage de Burckhardt, en opposition totale avec le Moyen Âge. Toutefois, sous l'influence de Nietzsche, pour Warburg, l'Antiquité qui offrait aux artistes du Quattrocento italien « ses propres expressions limites stylisées » (Ginzburg, 1989, p. 43) n'était pas l'Antiquité apollinienne des classiques, mais une Antiquité pleine de « pathos dionysiaque » (p. 43). La notion de « pathosformeln » de Warburg désigne en conséquence les représentations des mythes de l'Antiquité (dans ses termes) comme des « témoignages d'états d'âme devenus images » (p. 43).

dans lesquels « les générations suivantes [...] cherchaient les traces permanentes des émotions les plus profondes de l'être humain » (p. 43) selon l'interprétation des mimiques et des gestes, en tant que traces des passions violentes vécues par le passé. Ginzburg constate que Warburg a été inspiré dans cette interprétation par le livre de Darwin, *The Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872). Si Warburg révèle ainsi pour sa part le « pathos dionysiaque » de la Renaissance, Broodthaers n'hésite pas, en relation avec la théorie de Darwin, de faire, dans son catalogue de 1970, créé pour son exposition à la galerie MTL, « Tractatus logico-catalogicus », une parodie à l'analyse sociale. L'auteur y transpose des titres des poèmes qui renvoient à différents animaux, suggérant (dans les termes de Broodthaers) que « l'œuvre contient un bestiaire – une forme traditionnelle de commentaire social » (Draguet, p. 122). En même temps, le titre de l'exposition de Broodthaers renvoie de manière parodique au *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de Ludwig Wittgenstein, qui traite de la relation entre le langage et la réalité, un sujet souvent abordé par Broodthaers dans ses ouvrages. J'ajouterai que ce dernier titre avait été suggéré à Wittgenstein par G.E Moore comme un hommage au *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza.

Par ailleurs, Virginie Devillez (dans Draguet, 2010) souligne que Broodthaers recycle dans son œuvre, matériellement, formellement et linguistiquement, ses valeurs du monde du livre (au niveau du contenu) et de l'imprimé (comme objets), pour brouiller les pistes de la lecture. De ce fait, Broodthaers entretient un rapport étroit à l'archive, à l'imprimé, au document, au livre, qui questionne surtout les supports. Il faut mentionner dans ce contexte que Broodthaers rencontre son mentor, Magritte, à une époque où celui-ci s'était beaucoup

approché du surréalisme, qui soulevait entre autres le problème de l'image reproduite ainsi que celui de l'absorption de l'art par la société. Ainsi, dans le tourbillon des événements de mai 1968, Broodthaers fait une réflexion critique sur les rapports entre l'art et la société, qui se concentrera plus tard autour de la notion de Musée et qui donnera naissance à son projet à long terme du « Musée d'Art Moderne. Département des Aigles », dont les premières œuvres sont des cartes postales. Le rapport de Broodthaers à l'archive et aux supports l'a donc amené à utiliser sa propre production en tant que document, la première œuvre dans cette série étant *Pense-Bête*. Virginie Devillez remarque que Broodthaers change souvent ses livres ou ses catalogues en éditions, en transformant le format de l'objet, la feuille non-coupée en affiche par exemple, comme dans le cas de la planche « Atlas », créée à partir du livre *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975). De surcroît, en 1972, Broodthaers republie pour son exposition à la galerie MTL, en changeant uniquement la date, le catalogue de son exposition antérieure (1970) ayant eu lieu dans la même galerie. Par contre, le tirage de 1972 était de seulement six exemplaires. Les clichés utilisés pour imprimer le livre, monté en une seule feuille, ont servi ensuite à l'impression en négatif d'une seule planche tirée en cent exemplaires, « Tractatus logico-catalogicus ». Dans ce contexte, Devillez souligne que l'exposition de 1970 établissait la liste de soixante-sept feuillets de diverses dimensions, incluant des textes manuscrits et dactylographiés, des dessins au stylo-feutre, au stylo à bille, à l'encre et aux crayons de couleurs, rangés dans des cadres et des vitrines de la galerie MTL. Par contre, en 1972, pour l'exposition intitulée « L'art comme l'art de vendre », Broodthaers n'expose que le catalogue de l'exposition et le « Tractatus ». Confirmant ses idées antérieures, Broodthaers

met ainsi l'accent sur l'importance du catalogue et de ses descriptions, qui donne la valeur des objets exposés, jusqu'à devenir soi-même une œuvre, ce qui ressort surtout de l'édition du « Tractatus », œuvre graphique indépendante, née du catalogue descriptif d'une exposition. Dans tous ces exemples, il s'agit, tout comme dans *Pense-Bête*, d'une décontextualisation de l'objet-source qui a pour but, comme l'auteur le déclare dans une interview de 1974, « d'avertir le spectateur qu'il est nécessaire de se méfier des choses que l'on voit parce que le contenu apporté par les manipulations n'est pas nécessairement apparent » (Draguet, 2010, p. 121). En ce sens, dans une interview de 1968, Broodthaers parle de « l'alibi de l'engagement », en se demandant « comment ne pas être l'objet de l'engagement des autres » (Draguet, 2010, p. 121) en l'Europe, où l'artiste n'a plus un rôle défini. Ainsi, sur le carton d'invitation à sa première exposition, celle de *Pense-Bête* en 1964, Broodthaers écrit les termes de son contrat avec son galeriste, Ph. Édouard Toussaint, propriétaire de la galerie Saint-Laurent de Bruxelles, en détaillant les clauses : « Si je vends quelque chose, il prendra 30 %. Ce sont paraît-il des conditions normales, certaines galeries prennent 75 %. » Par ailleurs, Brigit Pelzer (dans Draguet, 2010) souligne que, dans le contexte de l'époque de Broodthaers --Nouveau Réalisme, Pop Art, Minimal Art, Art Conceptuel--, Broodthaers vient d'une filiation historique différente, passant par Magritte, Schwitters, Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé, dont il déclare ne pas vouloir falsifier l'héritage. Toutefois, cet héritage sera soumis à ce que Broodthaers appelle « la falsification inhérente à la culture », relevant entre autres de l'idéologie dominante de la culture contemporaine, qui évite tout questionnement sur le sujet de l'énonciation. L'omniprésence du capitalisme de marché conduit Broodthaers à dégager la

signification d'une transformation essentielle qui influence les domaines artistique et littéraire, car elle affecte la structure psychique du sujet contemporain. L'œuvre de Broodthaers vise ainsi les interdits qui en apparence se dissipent, tout en exigeant une nouvelle forme de liberté. Néanmoins, cette nouvelle structure psychique garde malgré tout les vieilles habitudes mercantiles, transformées par l'idéologie de notre culture contemporaine. À cet égard, dans « À s'occuper d'art, on ne tombe jamais que d'un catalogue à l'autre » (Draguet, 2010), Virginie Devillez soulève la question de l'incidence de la secondarité, comme processus de création chez Broodthaers – adaptation, transformation, déclinaison de ses propres œuvres ou catalogues –, sur la société marchande du XX^e siècle, qui a rendu sacré le chef d'œuvre iconique. La rupture historique de la contre-culture des années 1960 concerne surtout la production et la reproduction, l'original et la copie, la signature et l'anonymat. Ainsi, nombre d'auteurs du XX^e siècle sont préoccupés par la question de la perte de l'aura (Duchamp, Manzoni, Klein, etc.), dans la perspective de Walter Benjamin de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), l'intérêt pour le sujet étant d'autant plus grand si l'auteur a une notoriété définie par sa qualité, son impact et son prix. Par conséquent, un nouvel art est apparu, s'interrogeant sur le phénomène de création de la valeur, tout en soulignant l'une des impasses du système artistique par des signatures énormes qui dépassent la fonction d'authentification de l'œuvre, en en constituant la condition même.

Afin d'approfondir le sujet, j'ajouterai que, pour traiter du problème de la signification que l'art de l'Antiquité a eu pour la société florentine du Quattrocento, Warburg utilise une documentation très variée et hétérogène, jusqu'aux documents

de peu d'importance (tels que des testaments, lettres de marchands, déclarations d'amour, tapisseries, etc), selon son opinion que « la voix de l'homme est perceptible même à travers des documents de peu d'importance » (Ginzburg, p. 44). En d'autres mots, Warburg établit un lien entre les représentations, les pratiques quotidiennes, les goûts et la mentalité d'une société spécifique, celle de la deuxième partie du Quattrocento de Florence. En ce sens, Ginzburg observe que, dans les notes liminaires à l'essai *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, Warburg souligne le fait que Burckhardt traite le problème de la civilisation de la Renaissance en fragments sans lien visible entre eux. Ainsi, Warburg présente son travail comme une annotation de *Contributi alla storia dell'arte in Italia*, une édition posthume publiée en 1898, dans laquelle Burckhardt s'interroge sur l'œuvre d'art isolée, en relation directe avec le contexte général de l'époque, en analysant les demandes pratiques et idéales de la vie réelle en tant que « causalité ». Ce « programme explicite » (Ginzburg, p. 45) est développé dans « Divination païenne et antique... » (1990 [1920]), dont la conclusion montre déjà, selon Ginzburg, la construction d'une philosophie de la culture. D'ailleurs, huit ans plus tôt, Warburg exprimait son regret que l'histoire de l'art n'avait pas mis encore ses matériaux à la disposition (dans les termes de Warburg) « d'une psychologie historique de l'expression humaine » (Ginzburg, p. 45) encore à écrire. Ginzburg souligne que, malgré cette conclusion, la méthode de Warburg ne se concentre pas sur l'analyse iconologique, ses points d'intérêt étant beaucoup plus nombreux. En ce sens, Bing remarque que les problèmes les plus importants pour Warburg étaient « la fonction de la création figurative dans la vie de la civilisation » et

le rapport variable qui existe entre expression figurative et langage parlé. Tous les autres thèmes qui sont considérés comme caractéristiques de ses recherches, son intérêt pour le contenu des représentations, son attention pour la survivance de l'Antiquité, n'étaient pas tant des objectifs réels que des moyens pour atteindre ce but. (Ginzburg, p. 45)

Dans la même perspective, Edgar Wind insiste sur le concept de culture comme entité unitaire chez Warburg, envisagé dans un sens presque anthropologique où les superstitions et les activités manuelles se placent au même niveau que l'art, la littérature, la philosophie et la science. En ce sens, dans *Saturne et la mélancolie* (1989), se situant dans la ligne de recherche autour des « pathosformeln » de Warburg, les trois chercheurs-auteurs – Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl –, concentrent leur travail autour du concept de la mélancolie. Ainsi, dans son « Avant-propos » à cet ouvrage, Klibansky remarque que, dans *L'Anatomie de la mélancolie* (1621), Robert Burton lance l'hypothèse que la mélancolie est une maladie sociale et propose comme traitement un changement dans toute la structure de la société. Klibanski constate ici que l'idée de Burton a été développée à notre époque dans des études qui mettent en relation la mélancolie et la société, mais que le sujet de la mélancolie comme phénomène européen, dans une vue d'ensemble, qui continuerait là où le livre *Saturne et la mélancolie* (1989) s'arrête, n'a pas été encore traité. Selon Klibansky, donner une vue d'ensemble et encadrer proprement dans ce contexte les écrivains et les artistes de la grande période des XVI^e et XVII^e siècles européens qui ont traité le sujet de la mélancolie, continuer ensuite d'analyser le rôle que ce sujet a dans les siècles suivants et amener l'étude jusqu'à notre époque contemporaine, serait écrire l'histoire de la sensibilité de

l'homme contemporain. En ce sens, Klibansky considère l'étude *Saturne et la mélancolie* (1989) comme une partie de la « préhistoire » de cette sensibilité.

Mon hypothèse est que cette « préhistoire de la sensibilité de l'homme contemporain » peut être complétée avec une étude de l'apparition et de l'évolution de la cartographie, en relation avec la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité par les différents supports des écrits et des images. En ce sens, dans *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995), Anne-Marie Christin observe que le premier essai d'une représentation du monde est fait sur une tablette babylonienne où la terre est représentée par un cercle d'où sortent les points montrant les lieux inquiétants et fabuleux, en dehors de l'univers accessible. La carte créée par Anaximandre de Milet plus tard, au VI^e siècle avant notre ère, était à son tour l'application systématique de la pensée géométrique à l'espace habité, l'œkoumène. Le cercle, figure parfaite, qui représentait déjà le Kosmos, a été adopté également pour la représentation de la réalité où vivaient les humains. Selon Anne-Marie Christin, cette création était un triomphe majeur du visible sur le discours, car elle remplaçait par une image les savoirs traditionnels qui constituaient la toile de fond de l'*Illiade* et de la *Théogonie* d'Hésiode. Toutefois, cette image abstraite et rassurante de la carte d'Anaximandre de Milet, tout comme celle des Mésopotamiens, n'était pas satisfaisante, Hérodote la critiquant déjà quelques décennies plus tard en redonnant de nouveau le pouvoir à la parole, au détriment de l'image. Pourtant l'écriture d'Hérodote, née de son regard – celle d'un observateur qui questionne les lieux –, amène avant tout une pensée visuelle qui rompt avec la tradition hellène des cercles et des angles. Ce regard inquisiteur inspirera la cartographie

labyrinthique du XVI^e siècle tout en bouleversant de l'intérieur l'ordre du texte. Cette écriture amenait, à la place de la déduction logique ou temporelle, une succession des prises de vue d'un témoin de la réalité, sans pouvoir d'intervention en tant qu'agent. En outre, le but de ce texte n'était plus d'imposer un dire, mais de faire voir. Cet angle a ouvert une nouvelle perspective à la lecture, Hérodote laissant également au lecteur le pouvoir de décision concernant la véridicité des faits racontés. Anne-Marie Christin observe que l'écriture, qui avait perdu avec l'invention de l'alphabet ses attaches sémiotiques à son support, les retrouve à travers la description géographique. Dans cette perspective, le rapport de Broodthaers au livre, à sa matérialité, en relation avec ses gestes d'archiviste, se nourrit des décisions antiques, reposant sur un regard et quelques lieux. Changer le format des objets – comme Broodthaers le fait dans la planche *Atlas* par exemple, constituée de son livre *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, tout comme dans sa sculpture *Pense-Bête*, composée de son livre des poèmes *Pense-Bête* et une reliure de plâtre –, c'est retrouver les attaches sémiotiques de l'écriture à son support par une description géographique (*Atlas*) ou par un questionnement des lieux de la littérature et de l'art en tant qu'observateur de ces réalités (*Pense-Bête*). Dans un cas ou dans un autre, il s'agit d'un bouleversement de l'intérieur, de l'ordre du texte. L'œuvre de Broodthaers met également en relief la problématique de la transmission de l'expérience devant la perte d'autorité de la parole littéraire dans la contre-culture des années 1960, en soulevant des questions sur le texte littéraire qui se présente lui-même comme expérience dans l'immédiat.

***La fonction de la réécriture, en tant que remédiation, dans
« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Marcel
Broodthaers***

En 1969, Marcel Broodthaers réécrit le poème de Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », en changeant l'ordre du texte et sa forme graphique, pour en faire un catalogue et deux livres (l'un sur papier transparent et l'autre sur papier typographique normal), portant tous les deux le titre de Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Je rappelle que l'œuvre originale, le poème de Mallarmé, a été publiée une première fois en 1897 dans la revue *Cosmopolis*² et une deuxième fois en édition posthume, en 1914, chez Gallimard. Par ailleurs, Anne-Marie Christin remarque que la page est fondatrice dans *Un coup de dés* de Mallarmé, le poète proposant une lecture créatrice, reposant sur l'idée d'une fragmentation de l'Œuvre pure dans la matière même du livre. Par conséquent, la structure biface du livre ne donne pas uniquement à l'objet sa caractéristique matérielle, mais représente également un support de la pensée. Dans ce contexte, Anne-Marie Christin observe que l'écriture est née de lectures divinatoires en Mésopotamie et en Chine. Ce type de société antique voit dans la surface des choses un support de signes. Par conséquent, la divination qui annonce l'écriture s'appuie sur deux idées : la motivation du support qu'on décide d'examiner et l'interprétation systémique des signes qu'on y voit. Christin constate ainsi que, pour la société antique, le devin est celui qui déchiffre des documents écrits en langue

² Mallarmé n'était pas satisfait de cette première version en ce qui concerne la présentation du poème : mise en page, organisation de la page, police et format des caractères.

visuelle, langue divine que lui seul connaît. Par ailleurs, en Mésopotamie, le devin pouvait remplacer le roi et conduire une armée, mais ce lecteur de la langue divine est privé des deux pouvoirs de la société des humains : ceux de la parole et du geste. Selon Anne-Marie Christin, le premier texte de la littérature occidentale qui reprend les liens archaïques entre la parole et l'image en rattachant de nouveau l'écriture au « ciel », est le *Coup de dés* de Mallarmé. En ce sens, en 1920, Paul Valéry remarque que, dans ce poème, la voix ne joue plus qu'« un possible rôle d'animation » de « ce spectacle idéographique d'une crise ou aventure intellectuelle » (Christin, p. 111). En résumé, cette œuvre de Mallarmé est l'aboutissement du processus complexe de réévaluation et de recréation de la lettre du XIX^e siècle. À ce propos, Anne-Marie Christin observe que ce mouvement n'était pas littéraire, mais publicitaire, étant alimenté par des motivations commerciales et pouvant être rapproché de la vocation d'exhibition publique et politique que Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne ont vue à l'origine de l'alphabet grec. Dans la Grèce antique, les changements de l'écriture ont eu lieu en dehors du texte, tout en rencontrant ses sources. Par conséquent, dans cette « matière graphique » (dans les termes de Christin), constituée d'espaces vides et des traces, le geste énonciatif de l'écriture disparaît. Cette « poésie matérielle », qui met la page blanche en premier lieu de la création, en tant qu'« annonciatrice des mots » (Christin), relie le poète au devin en lui enlevant, tout comme au devin antique, la parole en tant que voix intérieure et le geste énonciateur de l'écriture. Le mot est alors devenu idéogramme, sa forme typographique ayant comme rôle d'assurer sa bonne lecture en guidant les questionnements du devin. Selon Anne-Marie Christin, Mallarmé réinvente ainsi dans son *Coup de dés* la

stratégie antique de la divination, qui consiste à interroger une surface, un écran, ainsi que les signes qui en découlent.

Dans la réécriture de Broodthaers d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (la version imprimée), la préface du poète français est devenue le corps du poème, tandis que le poème est ordonné sous la forme d'un texte continu, les vers étant séparés par des barres obliques. Ce changement de l'ordre du texte renvoie à l'idée de l'aléatoire et du destin, présente dans le poème original de Mallarmé, ainsi qu'à des traces des « pathosformeln » de l'Antiquité, rattachés au geste de lancer des dés, transmis dans les écrits et les images par la voie de l'imprimerie, depuis le temps des Saturnales romaines. En ce sens, tout en suivant l'évolution de Saturne – qui, à l'époque de la Réforme, représente encore le centre de la croyance astrologique – et en se servant du livre sur les enfants des planètes de Hauber, Warburg (1990 [1920]) décrit la manière dont l'ancienne illustration des calendriers antiques s'est perpétuée et développée dans les écrits et les images du Moyen Âge pour se répandre ensuite dans toute l'Allemagne à la Renaissance, à travers l'imprimerie à ses débuts. Dans une planche d'un manuscrit allemand de Tübingen, par exemple, Saturne est représenté sous une forme condensée, à la fois le dieu grec du temps et le démon romain des semailles, un paysan qui se sert de la houe, de la bêche et de la faucille, entouré par ses protégés. Warburg remarque que cette famille des paysans d'allure fruste ne semble pas avoir des rapports avec l'Antiquité classique, ni avec celle des démons. Par contre, à la manière véritablement antique, la place de Saturne entre les signes zodiacaux du Capricorne et du Verseau montre qu'il gouverne les planètes. Dans cette image, le Verseau tient dans sa main gauche trois dés, figure identifiée par Warburg au

lanceur de dés des Saturnales de la fête romaine. Les recherches entreprises par Warburg indiquent la présence d'un véritable joueur de Saturnales dans le calendrier antique de 354, symbolisant le mois de décembre, qui reste debout devant une table avec des dés. Le geste du lanceur de dés des Saturnales de la fête romaine, évoqué par Warburg dans « Divination antique et païenne... » (1990), est rattaché également à l'idée de la caducité, en relation avec celle de l'aléatoire du destin. Pendant les Saturnales de la fête romaine, les esclaves jouissaient d'une liberté provisoire, l'ordre hiérarchique des humains et la logique des choses étant inversés de façon parodique pour une courte période de temps. Le pouvoir d'entreprendre ce changement revenait alors au lanceur de dés. Dans les versions imprimées du *Coup de dés* de Broodthaers, une nouvelle logique est créée par rapport à celle du poème original de Mallarmé. Tout comme le lanceur de dés des Saturnales romaines, Broodthaers crée dans les versions imprimées de son *Coup de dés* cette logique inversée, ayant la fonction de réorganiser l'univers poétique de Mallarmé, même si ce n'est que pour une courte période de temps, celle de son œuvre.

Durant la même année, Broodthaers organise à Anvers l'« Exposition littéraire autour de Mallarmé à la Deblioudebliou » (1969, en mettant ensemble l'enregistrement de sa voix récitant *Un coup de dés* de Mallarmé, douze plaques en aluminium anodisé sur lesquelles sont gravées des lignes et des bandes noires, représentant graphiquement le poème de Mallarmé, les premières deux versions imprimées de son *Coup de dés* et un exemplaire de la publication originale du poème de Mallarmé, de 1914. L'exposition de Broodthaers s'organise donc autour de la notion de texte, dans le sens donné par

D.F. McKenzie (1999), qui englobe également les images, les vidéos, les films, les archives, les cartes de même que tout contenu d'un ordinateur, ce qui rejoint la définition étymologique du texte (du latin « texus », « tissu », « trame »), qui lui donne aussi la fonction de tramer et d'organiser.

Par ailleurs, dans « Le musée du signe » (Dabin et David, 1991), Catherine David remarque « la mélancolie acide » de Broodthaers, conséquence d'une lucidité et d'une ironie conjuguées qui font la caractéristique la plus inhabituelle du parcours « presque anachronique » d'un poète « vendu aux arts plastiques » (Dabin et David, p. 17). Très proche du surréalisme belge pendant sa jeunesse, Broodthaers a pris avec lui ses distances plus tard, tout en gardant des liens privilégiés avec l'œuvre de René Magritte. Catherine David observe que la métamorphose de la création de Broodthaers commence avec « un pari », la mise en plâtre des cinquante copies invendues du livre des poèmes *Pense-Bête*, acte issu de « l'idée d'inventer quelque chose d'insincère », comme Broodthaers le déclare sur l'invitation de sa première exposition à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, en 1964. L'acte de Broodthaers de 1969 de réécrire le poème de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, s'inscrit dans l'attitude « d'inventer quelque chose d'insincère » annoncée par l'auteur dans *Pense-Bête*, tout en faisant partie d'une série de réécritures d'un seul et même geste mélancolique venant de l'Antiquité. Tel est le cas du livre labyrinthique *L'Anatomie de la mélancolie* (2005 [1621]) de Robert Burton par exemple, qui a pris le pseudonyme de « Democritus Junior » pour réécrire le traité perdu sur la mélancolie de Démocrite d'Abdère, dans le but de couvrir le trou laissé par cette perte dans « la toile » qu'est la grande bibliothèque humaine :

Nous tissons toujours la même toile, tressons encore et toujours la même corde et, s'il s'agit d'une nouveauté, ce n'est qu'une babiole ou une fantaisie, écrite par des êtres oisifs pour des êtres tout aussi oisifs; et qui n'en inventerait autant? (Burton, p. 76-77)

L'acte de Burton de creuser dans la grande bibliothèque humaine pour trouver le traité disparu de Démocrite sur la mélancolie et sur la folie continue celui de Démocrite d'anatomiser les animaux, ce qu'on ne faisait pas à son époque, pour trouver le siège de la bile noire, l'atrabile, la source de la mélancolie. Comme le remarque Jean Starobinski dans *L'Encre de la mélancolie*, l'utopie créée dans le livre de Burton est la projection, aux dimensions d'un État imaginaire, de son projet personnel, de son livre, qui ordonne le chaos mélancolique. L'auteur subdivise l'État utopique, tout comme il subdivise son livre en parties, sections, subsections, etc. Sous le pseudonyme de « Democritus Junior », Burton rencontre ainsi Démocrite d'Abdère qui, avant de s'isoler du monde, avait été législateur et archiviste. Les écrits hippocratiques racontent surtout l'histoire de Démocrite dans sa solitude, à l'écart de la ville d'Abdère, où il riait en permanence de tout et de lui-même, ce qui lui a attribué l'épithète de mélancolique. Un cas extrême, repris dans *Problème* (XXX, I), attribué à Aristote, dont le sujet central est l'homme d'exception, manifestement mélancolique (*Problème* XXX, I), qui confère à la bile noire des potentialités contraires en fonction de sa température : quand elle est chaude, de gaieté extrême et lorsqu'elle est froide, d'accablement extrême. Dans *Anatomie de la mélancolie*, Burton, sous le pseudonyme de « Démocritus Junior », déclare qu'il écrit son livre pour se guérir lui-même de la mélancolie dont la cause, la bile noire, possède à la fois un pouvoir d'obscurcissement et d'éclaircissement. Le

matériel volumineux de la bibliographie sur la mélancolie, intégrant tous les aspects de la vie humaine, est systématisé par Burton, qui se recrée ainsi lui-même. Dans *L'Encre de la mélancolie*, Starobinski remarque qu'« anatomiser c'est mettre à nu, en pleine lumière » (p. 186) et que, dans certains cas, l'anatomie suppose même la mort de l'objet observé. De plus, le mot « anatomie » désigne plus globalement toute exploration détaillée d'une matière, partie par partie. Dans sa « Postface » à *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton (2000), Jackie Pigeaud constate qu'une des raisons pour lesquelles on s'intéresse à Burton, c'est sa bibliothèque. Grâce au travail de Kiessling, on sait aujourd'hui qu'en nombre de volumes, Burton possédait un tiers de la Bodléienne. En ce sens, il faut mentionner que, sur le frontispice de *L'Anatomie de la mélancolie*, Démocrite d'Abdère est représenté avec un livre sur ses genoux et de nombreux animaux anatomisés et laissés entièrement ouverts autour de lui. Selon Jackie Pigeaud, il s'agit de la première bibliothèque mélancolique. Le livre que Démocrite tient sur ses genoux, son traité perdu sur la folie et sur la mélancolie dont il faut retrouver les traces nous reste inconnu, tout comme les livres répandus autour de lui. Les animaux, Démocrite les ouvrait pour trouver la nature et le siège de la bile noire ou l'atrabile, la cause de la mélancolie et de la folie, tout en avouant, selon *La lettre à Damagète*, que c'était plutôt dans l'homme qu'il fallait la chercher.

D'un point de vue intermédial, dans « Fictions dans la fiction » (Draguet, 2010), Brigit Pelzer observe que l'acte de dissimulation chez Broodthaers représente une rhétorique du renversement généralisé, telle que l'auteur l'établit également dans « Rébus », une sérigraphie de 1973 qui propose une lecture renversée. Ainsi, les légendes en sens opposé du

« Rébus », indiquent : « pour lire la solution inverser l'image » et « pour lire le rébus inverser l'image ». La solution est au centre : « tel est pris qui croyait prendre ». Tout comme Burton dans *L'Anatomie de la mélancolie*, Broodthaers dissimule comme auteur d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* pour arriver à une vérité nue : la mise à nu, une anatomie, de sa propre bibliothèque, représentée par les différentes versions du *Coup de dés*, dont une est celle de Mallarmé. L'acte de Broodthaers de mettre ses propres versions du *Coup de dés* en continuation de l'édition posthume de Mallarmé de 1914 répond à celui de Burton de creuser dans la grande bibliothèque humaine pour trouver le traité perdu sur la mélancolie et sur la folie de Démocrite. Dans le cas de Broodthaers, il s'agit plutôt de retrouver la version du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* telle que Mallarmé l'aurait envisagée, différente de la publication posthume chez Gallimard, de 1914, que le poète français n'a ni vue, ni approuvée. Dans sa « Postface » à *L'Anatomie de la mélancolie* de Burton, Jackie Pigeaud observe qu'une fois qu'on enlève « le mur des citations » (p. 1878) – la bibliothèque –, l'individu est tout nu. Par conséquent, la bibliothèque, « cette muraille [...] contre la mort » (p. 1878), avec tous les livres encore à lire, est un attribut de la mélancolie. Cette dernière serait donc l'une des sources de notre culture. L'acte de Marcel Broodthaers de réécrire le poème de Mallarmé et de présenter ses propres versions de 1969 en continuation de celle posthume, de 1914, de Mallarmé, soulève donc de nouveau la question mélancolique de Burton : Que faire de cette bibliothèque ? L'assimiler ou la rejeter ?

En ce sens, dans « La divination païenne et antique... » (1990 [1920]), Aby Warburg insiste sur l'importance de

l'imprimerie et de l'art du livre dans l'influence de l'Antiquité sur l'ensemble de la civilisation européenne à l'époque de la Renaissance. Parmi les premières productions illustrées de l'imprimerie, Warburg désigne les œuvres des astrologues arabes et italiens, grâce à l'itinéraire suivi par la tradition des divinités astrologiques. Ce trajet, en partant de la Grèce antique et en passant par l'Arabie, l'Espagne et l'Italie, a amené ces traditions en Allemagne dès 1470, dans les textes et les images de l'imprimerie au début de son développement. L'acte de Broodthaers de réécrire *Un coup de dés* de Mallarmé soulève également la problématique qui a dû se poser au début de l'imprimerie, de l'objet unique ou multiple, comme l'observe Virginie Devillez (Draguet, 2010), en mentionnant les notions d'« allographe » et d'« autographe », de limité et d'illimité, termes utilisés souvent par Broodthaers dans ses œuvres et qui relèvent du monde de l'imprimerie. Comme ancien libraire, Marcel Broodthaers connaissait la tradition des différents tirages qui ont commencé avec les avant-gardes de 1880, à l'époque où l'édition de luxe finançait l'édition ordinaire. D'ailleurs, l'œuvre entière de Broodthaers est marquée par la tradition du monde de l'imprimé et utilise par conséquent des tirages de tête, numérotés à la main, signés sur vélin, sur papier Ingre, non coupés, hors vente, dedicacés, annotés. Par ailleurs, dans *No Médium* (2013), Dworkin souligne que ce qui compte dans la logique du substrat de l'imprimé, ce n'est pas tant le jeu de présence-absence, caractéristique des études des inscriptions, mais plutôt la dimension spatiale du papier, révélée par l'effacement des inscriptions. Les différentes propriétés matérielles du papier ainsi que sa susceptibilité d'être marqué et imprimé sont mises en lumière dans l'analyse de Dworkin dans l'interaction du papier avec d'autres corps

physiques. En outre, leurs différentes caractéristiques matérielles attachent ces feuilles de papier à des genres littéraires différents. Facile à porter ou pas, fabriqué pour un lecteur individuel ou collectif, le format des feuilles de papier détermine un certain type de communication.

Par conséquent, Marcel Broodthaers ravive dans ses réécritures du *Coup de dés* les expériences de l'art divinatoire de l'Antiquité, présent, selon Anne-Marie Christin, dans le poème de Mallarmé plus que dans n'importe quelle œuvre de l'époque moderne. Cet art divinatoire antique, qui a été transmis au monde contemporain par la tradition de l'imprimerie, se révèle ainsi chez Broodthaers à travers l'exercice de déchiffrement qu'il impose dans ses versions imprimées du *Coup de dés* tout comme dans la version sur douze plaques d'aluminium, en s'inscrivant en même temps dans le système des dispositifs de la contre-culture des années 1960. Dans « Intermédialités, ressemblances de famille » (2010), Éric Méchoulan définit le « dispositif » comme un ensemble d'éléments hétérogènes discursifs ou non-discursifs (intentions, discours, lois, énoncés scientifiques, etc.) qui règle la production de ce qui peut être connaissable ou déchiffrable. Il s'agit donc d'une mise en scène possible du désir, même de son invention, qui crée des rapports de pouvoir et des relations entre les êtres, les choses et les idées, constituant ainsi un réseau analysable. Dans cette optique, la version de Broodthaers d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sur douze plaques en aluminium, dont la première est vide, représentant les onze doubles pages du poème de Mallarmé, précédées par une page blanche, soulève des questions par rapport à la fonction du texte chez Broodthaers.

Ces plaques qui, selon Broodthaers, jouent « un rôle surmallarméen », constituent une œuvre complètement différente des deux premières versions imprimées, en ce qui concerne le support, le manque des pages préliminaires et de la préface, ainsi que les techniques de production de l'œuvre. Les bandes noires ont été évidées à la fraise et ensuite encrées, ce qui, avec le choix du matériau, rappelle les héliogravures, avec la différence que, dans les héliogravures, la planche à imprimer est gravée en miroir. Toutefois, Broodthaers, qui insiste sur la forme graphique du poème de Mallarmé dans les versions imprimées de son *Coup de dés*, ne respecte pas dans cette version en aluminium le formatage du poème tel qu'il a été publié en 1914. Il le fait pourtant dans une troisième version imprimée du *Coup de dés*, dans laquelle il remplace les lettres romaines par des lignes et des bandes rectangulaires, et les lettres en italique, par des bandes en forme de parallélogrammes. L'espace virtuel du texte, tel que conçu par Mallarmé, devient dans le poème transformé en image par Broodthaers, dans ses plaques en aluminium, un espace physique neutre, support d'un diagramme permettant l'imaginaire du regard. Par ailleurs, Frederik Leen (dans Draguet, 2010) constate que le plus près de ce type d'œuvre est Ernest Fraenkel, qui part du même poème de Mallarmé pour réaliser en 1960 les *Dessins trans-conscients de Stéphane Mallarmé*, une série de schémas abstraits. Néanmoins, l'œuvre de Fraenkel adopte un angle très différent de celui de Broodthaers dans sa transposition du *Coup de dés* de Mallarmé, consistant en des interprétations mentales de la publication du poème de Mallarmé de 1914 dans un langage graphique.

De plus, l'action de tourner les pages, essentielle dans le poème de Mallarmé, où la page du livre est fondatrice, est

éliminée dans la version sur douze plaques d'aluminium du *Coup de dés* de Broodthaers. J'ajouterai que l'action de tourner les pages, transmise du début de la tradition du livre jusqu'à notre époque, possède à la fois une connotation politique et pratique, se renouvelant avec l'apparition de l'imprimerie en Europe, au milieu du XV^e siècle. Dans cette perspective, Roger Chartier constate qu'au long de l'histoire, il y a eu quelques mutations essentielles concernant les modalités de la lecture, la première mettant l'accent sur un changement de la manière physique, corporelle, de l'acte de la lecture. En ce sens, Chartier souligne l'importance du passage d'une lecture oralisée à une lecture silencieuse et visuelle pendant le Moyen Âge, entre les VII^e et XI^e siècles, s'instaurant dans les écoles au XII^e siècle et dans les aristocraties laïques deux siècles plus tard. Une autre rupture importante s'est produite au XII^e siècle, quand l'écrit n'a plus seulement une fonction de conservation et de mémorisation, la lecture, comme travail intellectuel, devenant un facteur déterminant pour la composition du livre et la raison pour laquelle il est copié. Chartier observe que cette première révolution de la lecture dans le monde occidental se prolonge jusqu'au XVIII^e siècle, déterminant de nouveaux rapports à l'écrit et de nouvelles techniques intellectuelles. La première révolution des supports et des formes qui transmettent l'écrit et la substitution du codex au volumen, arrivée aux premiers siècles de notre ère – dont est issu le livre qui est le nôtre aujourd'hui –, ont eu également une importance majeure. Pour être lu, un rouleau devait être tenu à deux mains, ce qui empêchait le lecteur d'écrire en même temps qu'il lisait. Avec le codex, le lecteur acquiert sa liberté, le livre posé sur une table ou un pupitre n'exigeant plus une telle mobilisation du corps ; au contraire, il permet au lecteur de lire et d'écrire en même

temps, de passer d'un livre à un autre. Chartier distingue ainsi dans la matérialité du codex l'invention d'une typologie formelle qui associe des formats et des genres, des types de livres et des catégories de discours, une mise en place d'un système d'identification et de repérage des textes qui sont perpétués par l'imprimerie. Dans la même optique, dans *Literature Media Information Systems*, Friedrich Kittler souligne qu'en Europe, les textes et les partitions musicales ont toujours été associés à la conservation du temps, les deux étant basés sur l'écriture dont le temps est symbolique (dans les termes de Lacan). Selon la définition de Goethe, la littérature, « fragment des fragments », fixe dans l'écrit des fragments parlés de ce qui s'est passé. En conclusion, tous les livres sont des livres des morts, comme ceux de l'Égypte, du début de la littérature, le royaume des morts coïncidant avec le livre même. Dans la version sur douze plaques d'aluminium du *Coup de dés* de Broodthaers, l'action de tourner les pages, essentielle dans le poème original de Mallarmé, comme « pathosformel » de l'Antiquité rattaché à la tradition du livre, est éliminée. Elle est remplacée par l'examen visuel d'une surface qui permet de saisir des relations existant entre des traces et de définir un système différent de lecture et d'écriture. La version sur douze plaques d'aluminium du *Coup de dés* de Broodthaers se rattache donc à une autre tradition de la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité que celle des versions imprimées du poème, relevant de la transmission par la paroi préhistorique et par les tablettes d'argile babyloniennes. Anne-Marie Christin constate que l'écran que proposait la paroi préhistorique, relevant de l'imaginaire de l'écran archaïque, duquel sont nées l'astronomie et la géométrie, privilégiait surtout des révélations concrètes, immédiatement observables,

ce qui explique les premières représentations hétéroclites, à la fois réalistes et symboliques, sur les parois des grottes préhistoriques. Ces figures hétérogènes les unes aux autres se positionnaient sur le mur en fonction d'une syntaxe régie par l'espace vide, définie par Christin comme intervalle, mesure mentale, établissant leur spécificité et leur rassemblement. Les plaques en aluminium anodisé de Broodthaers illustrent ainsi la double fonction de l'écran des murs des grottes préhistoriques en tant que lieu de passage, se proposant comme plaques sensibles, des médiums des échanges entre deux mondes. Lieu de transsubstantiation, selon Christin, l'écran proposé par les grottes préhistoriques représente la pensée du « fond » ou la pensée du vide, qui a inventé l'écriture. Ainsi, la pensée de l'écran préhistorique coïncide avec l'apparition des écritures idéographiques, comme celle mésopotamienne et celle chinoise, dans la pratique de la divination. Christin insiste sur le caractère visuel de l'écriture idéographique, sa polysémie, la variabilité de ses fonctions et parle d'un « retour aux idéogrammes » commencé dans le monde occidental à la fin du XVIII^e siècle par l'apparition des premières affiches publicitaires. Christin constate ainsi que cette mutation des valeurs du langage, qui intègre l'écriture à un art de l'image, confère à l'affiche une faculté magique, telle que l'avaient les écritures idéographiques dans les premières pratiques divinatoires, tout en redonnant aux murs des villes contemporaines une fonction d'écran. Cette fonction est fondamentale dans la version sur douze plaques d'aluminium anodisé du *Coup de dés* de Broodthaers, d'autant plus si l'on pense que l'aluminium est à la base de la fabrication des ordinateurs d'aujourd'hui. En même temps, le rôle de surface de divination de l'écran est relevé par les traces vides et encrées,

creusées dans l'aluminium pour remplacer les vers de Mallarmé, renvoyant ainsi à l'idée du message chiffré qui est présente également dans les versions imprimées du *Coup de dés* de Broodthaers.

Ces lignes creuses, encreées, de cette version du *Coup de dés* de Broodthaers, sur douze plaques en aluminium, renvoient également, en relation avec l'idée du message chiffré, aux premiers livres imprimés à l'époque de Luther, écrits dans un langage énigmatique, lorsque la doctrine et les pratiques astrologiques étaient répandues dans toute l'Allemagne savante. Des traces de cet héritage astrologique antique sont gardées même plus tard, dans la psychanalyse, la psychologie et la psychiatrie, concernant le concept de mélancolie. En ce sens, Starobinski remarque, dans *L'Encre de la mélancolie*, que le retrait de la libido dans le moi, comme conséquence de la mélancolie dans *Deuil et mélancolie* de Freud (2011 [1917]), mettant en cause la réflexion, ne trace pas un trajet similaire au rayon lumineux transparent de la réflexion, mais ressemble plutôt aux chemins obscurs où s'aventurait le « spiritus phantasticus », selon la philosophie naturelle de la Renaissance. Dans cette même logique, l'acte de Broodthaers d'effacer les inscriptions du poème de Mallarmé en les remplaçant par des lignes vides, creusées dans l'aluminium, propose également un exercice de lecture basé sur la structure d'énigme du rébus. Cette structure mettant en cause la réflexion découvre au centre de l'énigme le « spiritus phantasticus » de la philosophie naturelle de la Renaissance, que Starobinski analyse dans le concept de mélancolie de Freud. C'est-à-dire le retour sur soi-même, sur sa substance antérieure, avant que le livre soit imprimé, lorsqu'il était une énigme. Le sujet est traité également par Warburg qui, dans « Divination païenne et

antique ... » (1990 [1920]), souligne l'énigme créée à l'époque de la Renaissance en Allemagne autour d'un livre des prophéties de Johann Lichtenberger, publié et préfacé par Luther lui-même en 1527, illustré de xylographies. Les prêtres et les puissants de l'époque craignaient ce livre, car il développait les idées de la Réforme, de l'Église et de l'État dans un mélange des messages énigmatiques. Warburg observe que ce livre sibyllin, publié d'abord en latin en 1490, a été réédité et retraduit d'innombrables fois – étant interrogé comme un oracle en temps éprouvants –, et qu'en 1806, après la bataille d'Iéna, on le consultait encore. Cette prophétie qui annonçait pour le 23 novembre 1484 la naissance d'un prêtre qui révolutionnerait l'Église, alors que la naissance de Luther était le 10 novembre 1483, était profondément ancrée dans la croyance astrologique. Dans ce contexte, Warburg remarque que Lichtenberger a plagié sa prophétie mot pour mot d'un astrologue de Padoue, un prêtre d'origine hollandaise, Paul de Middelburg, qui vivait à la même époque que lui. Paul de Middelburg a d'ailleurs protesté contre ce vol en 1492 dans son *Invectiva*, l'un des premiers textes imprimés contre le plagiat, mais apparemment Lichtenberger n'y a pas répondu. Par ailleurs, le personnage du petit prophète faisait partie de l'héritage astrologique antérieur à la Réforme, cette prophétie existant également chez l'écrivain arabe Abû Ma'sar (mort en 886). Par conséquent, l'Antiquité démonique est ravivée à l'époque de la Réforme également par un acte, qu'on retrouve chez Broodthaers dans toutes les versions de son *Coup de dés*, en 1969, celui de la création d'une énigme autour d'un livre, perpétuant ainsi d'anciennes croyances.

Tout en rediscutant la notion de réécriture comme remédiation et en adoptant la méthode de l'analyse de la

transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité, dans le sillage d'Aby Warburg, j'ai fait entrevoir, à la lumière d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers, les problèmes d'interprétation inhérents à ce type de sujet. Cette problématique s'ouvre sur des questionnements reliés aux différents supports des écrits et des images – en tant qu'espaces physiques permettant l'imaginaire du regard –, à l'invention (réinvention) de l'écriture et aux métamorphoses de la lecture, ainsi qu'aux différentes médiatisations de l'expérience qu'on a des objets physiques.

Bibliographie

- BOLTER, Jay David & Richard GRUSIN. (1999), *Remediation*, Cambridge, MIT Press.
- BURTON, Robert. (2005), *L'Anatomie de la mélancolie*, Paris, Gallimard.
- CHARTIER, Roger. (1996), *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel, coll. « L'ordre des livres (XIV^e- XVIII^e siècles) ».
- CHRISTIN, Anne-Marie. (1995), *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DABIN, Véronique et Catherine DAVID (dir.). (1991), *Marcel Broodthaers*, Paris, Jeu de Paume.
- DRAGUET, Michel (dir.). (2010), *Marcel Broodthaers. Cahiers des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° 7, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- DWORKIN, Craig. (2013), *No Medium*, Cambridge, MIT Press.
- FREUD, Sigmund. (2011 [1917]), *Deuil et mélancolie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

- GINZBURG, Carlo (1989), *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion.
- KITTLER, Friedrich. (1999), *Literature Media Information Systems*, New York, Stanford University Press.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL. (1989), *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine, art*, Paris, Gallimard.
- MCKENZIE, Don F. (1999), *Bibliography and the Society of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MALLARMÉ, Stéphane. (1998 [1914]), « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MÉCHOULAN, Éric. (2010), « Intermédialités : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, p. 233-259.
- PSEUDO-ARISTOTE. (2005), « Problème XXX », dans Yves Hersant (dir.), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, p. 516-522.
- PSEUDO-HIPPOCRATE. (2005), « Lettres », dans Yves Hersant (dir.), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, p. 522-539.
- PIGEAUD, Jackie (2000), « Postface », dans *Anatomie de la mélancolie*, Paris, José Corti, p. 1871-1899.
- STAROBINSKI, Jean. (2012), *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil.
- WARBURG, Aby. (1990 [1920]), « La divination antique et païenne dans les écrits et les images à l'époque de Luther », dans *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, p. 249-299.
- ZUMTHOR, Paul. (2008), « Oralité », *Intermédialité : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality :*

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies,
n° 12, p. 165-202.

Résumé

En 1969, Marcel Broodthaers organise à Anvers l'« Exposition littéraire autour de Mallarmé à la Deblioudebliou » en mettant ensemble toutes ses réécritures du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé et un exemplaire de la publication du poème de Mallarmé de 1914. Tout en rediscutant la notion de réécriture comme remédiation et en abordant la question de la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité dans le sillage d'Aby Warburg, je questionne, à la lumière d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Broodthaers, le potentiel signifiant des différents supports de l'écriture utilisés dans son œuvre.

Abstract

In 1969, Marcel Broodthaers organizes in Anvers, “The Literary Exhibition around Mallarmé, à la Deblioudebliou”, by putting together all his re-writings of Mallarmé’s poem, *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance*, and a copy of the publication of Mallarmé’s poem from 1914. While discussing the notion of “re-writing” as remediation and of the transmission of “pathosformeln” of Antiquity, following the lead of Aby Warburg, in the light of Broodthaers’s *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance*, I question the signifying potential of various supports of the writing used in his work.

Les nouvelles aventures d'Alice : reprises et transfictions

Maryse Sullivan
Université d'Ottawa

Connue pour ses aventures au pays des merveilles, Alice est un personnage né dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qui, encore aujourd'hui, continue de jouir d'un succès littéraire et culturel. Il suffit de penser aux films (*Alice in Wonderland* [1951], *Alice in Wonderland* [2010]) et séries télévisées américains (*Once Upon a Time* [2011 —], *Once Upon a Time in Wonderland* [2013-2014]) ou aux nombreuses suites, adaptations et réécritures de ses aventures (notamment les livres *Le Pays des 36 000 volontés*, *Le Sourire du chat*, *Alice in Wonderland High*, *Alice au pays des embrouilles!* et les cycles *Tales from Wonderland* et *The White Rabbit Chronicles*) pour

saisir l'influence et l'omniprésence de cette fillette britannique. Alice et les farfelus personnages des romans de Carroll ont été récupérés et réappropriés maintes fois pour leur faire vivre de nouvelles aventures dans d'autres univers. Grâce à la transfictionnalité, une notion développée par Richard Saint-Gelais pour décrire le phénomène qui se produit lorsque des éléments de différentes fictions se trouvent transplantés et combinés (2011, p. 314-315), de nouveaux lecteurs peuvent (re)découvrir Alice, le Chat du comté de Chester, le Chapelier fou ou la Reine de cœur. En d'autres termes, ce phénomène survient chaque fois qu'un personnage d'une fiction précise s'infiltre dans un autre univers diégétique. Une transfiction est le produit d'un croisement entre deux ou plusieurs mondes fictionnels (Saint-Gelais, 2011, p. 314-315). Par exemple, dans son roman *Time for Sherlock Holmes*, David Dvorkin met en scène le célèbre Sherlock Holmes de Conan Doyle, mais le transpose dans l'univers de *La Machine à explorer le temps* de H.G Wells. Le roman place une intrigue novatrice dans un monde qui se veut le mélange de deux diégèses provenant d'œuvres et d'auteurs distincts. De la même manière, de nombreuses transfictions reprennent Alice, ce qui nous pousse à nous interroger sur le personnage, afin de mieux comprendre comment il est récupéré et présenté dans de nouvelles fictions et pourquoi il se prête bien à la réécriture et la transfictionnalité. Dans cette étude, nous analyserons l'histoire et le personnage d'Alice afin d'extraire la quintessence du personnage transfictionnel. Pour ce faire, nous dégagerons d'abord les conditions du personnage transfictionnel, c'est-à-dire les caractéristiques de l'héroïne et de ses livres, qui facilitent les reprises et, parfois, les encouragent. Puis, dans la deuxième partie de notre étude, nous regarderons diverses

transfigurations contemporaines, provenant de genres et de médias distincts, qui s'intéressent à la fillette – *La Bibliothécaire* (roman jeunesse), *Tales of Wonderland* (roman graphique) et *Once Upon a Time* (télévision) – afin de comprendre comment l'histoire a été reprise par différents auteurs et transformée pour des publics variés.

Les romans de Carroll : un carrefour de la tradition anglaise et un réservoir de héros

Une des caractéristiques des livres d'Alice, soit *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* qui favorise les reprises est que ces romans sont eux-mêmes déjà des transfigurations. Le pays des merveilles et le pays du miroir mêlent des personnages de la création de Carroll, telles les cartes de jeu ou les pièces d'échecs, avec des personnages qui existent déjà dans la tradition anglaise et l'imaginaire collectif des lecteurs grâce à des expressions populaires ou des *nursery rhymes* anglaises. En effet, au pays des merveilles, Alice fait la connaissance du personnage du Chat du comté de Chester, *Cheshire cat*, qui dérive de l'expression « to grin like a Cheshire cat¹ » (Carroll, 1998, p. 309); elle rencontre aussi le Chapelier fou et le Lièvre de mars qui, eux, proviennent des expressions « mad as a hatter » et « mad as a March hare » (Carroll, 1990, p. 105 et 360)². La Simili-Tortue, quant à elle, tient son nom d'une soupe

¹ « Sourire comme un chat du Cheshire », traduction de Jacques Papy (Carroll, 1990, p. 360).

² « Fou comme un chapelier » et « fou comme un lièvre en mars », traductions de Jacques Papy (Carroll, 1990, p. 360).

populaire « mock turtle soup » (Carroll, 1990, p. 134 et 362)³. Puis, au pays du miroir, Alice croise *Tweedledee* et *Tweedledum* (Carroll, 1990, chapitre 4), *Humpty Dumpty* (chapitre 6) et les personnages du Lion et de la Licorne (chapitre 7), qui émanent tous de comptines anglaises, un genre littéraire enfantin qui était demeuré populaire tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles en Angleterre (Bouslough, 2007, p. 44) et que se sont approprié les enfants des classes privilégiées lors de l'essor de l'industrialisation au XIX^e siècle (Escarpit, 2008, p. 47). À vrai dire, comme le conte travaillé et perfectionné de génération en génération par la transmission de bouche à oreille (Belmont, 1999, p. 232), les *nursery rhymes* et les chansons anglaises sont un héritage de la tradition orale, bien ancrée dans la culture du peuple (Opie, 1984, p. v-vi).

En intégrant des personnages que nous pourrions considérer déjà « imaginés », les mondes créés par Carroll deviennent ce que Richard Saint-Gelais appelle des forums transfictionnels qui sont « [une] forme extrême de croisement qui rassemble en un même récit, non pas deux (ou quelques) fictions préexistantes, mais la totalité du champ fictionnel, ou à tout le moins un sous-ensemble significatif de celui-ci » (2011, p. 222). Pour illustrer ce phénomène, Saint-Gelais donne en exemple l'œuvre *L'Affaire D* (1989) de Carlo Fruttero et Franco Lucentini, qui regroupe divers détectives fameux, comme Poirot, Maigret, Wolfe et Holmes, provenant de romans variés, dans l'espoir de résoudre une grande enquête. De même, la série de bandes dessinées *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999 -) réunit divers héros d'œuvres romanesques,

³ La traduction littérale signifie « Ersatz de soupe à la tortue », traduction de Jacques Papy (Carroll, 1990, p. 362).

dont le capitaine Nemo, l'homme invisible de Wells (Hawley Griffin), Mina Harker de *Dracula* et d'autres protagonistes littéraires. Allant au-delà de l'intertextualité, les forums transfictionnels sont des lieux dans lesquels diverses fictions coexistent sur la base d'une communauté et non un collage ou une simple alliance de récits (Saint-Gelais, 2011, p. 224).

Carroll est plus proche de certains auteurs qui rassemblent des personnages provenant davantage de la tradition populaire que de la culture lettrée pour composer leur forum transfictionnel, comme Michel Tremblay, qui amalgame une dizaine de personnages de contes dans sa pièce *Les Héros de mon enfance* (1976). À ce sujet, il faut noter que les auteurs qui créent des forums transfictionnels avec des héros émanant de contes, de *nursery rhymes*, de chansons populaires ou du folklore ont souvent plus de liberté quant à la représentation des personnages, car ces derniers sont moins liés à un créateur précis. Moins fixés par un texte, les personnages provenant de la tradition sont davantage l'héritage d'une culture et d'un imaginaire collectif, c'est-à-dire d'un imaginaire qui, semblable à la mémoire collective, se définit comme un horizon de références marqué par l'histoire, la littérature, l'image et l'influence de la société, que partagent les membres d'un groupe précis et qui est parsemé de figures, de traditions et d'événements dont ils ont gardé le souvenir (Halbwachs, 1950, p. 103, 113 et 118; Popovic, 2008, p. 20). Les romans de Carroll s'inscrivent dans ce courant parce que les *nursery rhymes* tiennent leur succès de la transmission orale et parce que les auteurs de ces comptines, lorsqu'il y en avait, s'effaçaient devant les conteurs, qui étaient plus importants (Escarpit, 2008, p. 53). *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* sont alors des forums transfictionnels d'un sous-champ

de la littérature anglaise bien ancré dans la tradition chantée du pays, qui inclut des expressions communes, des chansons populaires et des comptines ou *nursery rhymes* jouant sur les rimes et les répétitions (Prince, 2010, p. 155).

À vrai dire, plusieurs personnages mis en scène dans les livres de Carroll ne nécessitent aucune introduction, puisque l'expression ou la *nursery rhyme* de laquelle ceux-ci dérivent est connue par une majorité de lecteurs. Pour cette raison, afin que le lecteur puisse bien reconnaître le dicton du *Cheshire cat* par exemple, Carroll met beaucoup l'accent sur le sourire du chat dans le texte. Lorsqu'Alice demande à la duchesse pourquoi le chat sourit, elle répond : « C'est un chat du comté de Chester [...] voilà pourquoi. » (Carroll, 1990, p. 99) De cette façon, Carroll s'assure de mettre en scène non seulement le personnage, mais aussi son origine. Cette intégration facilite l'identification des personnages et permet aux lecteurs de se rappeler rapidement leur histoire. Alice croise aussi *Humpty Dumpty* lorsqu'il est « assis, les jambes croisées, à la turque, sur le faîte d'un mur très haut » (Carroll, 1990, p. 267), une action dépeinte dans les deux premiers vers de sa comptine célèbre⁴, ce qui accélère son identification.

La construction d'un forum transfictionnel, l'intégration de personnages déjà familiers ou déjà « imaginés » et, bien sûr, le succès dont ont profité les œuvres de Carroll semblent ainsi encourager les reprises puisqu'ils font en sorte que l'histoire et les personnages demeurent présents dans la mémoire des lecteurs. Depuis Carroll, le recyclage de personnages considérés « déjà épaissis, en quelque sorte, déjà constitués, déjà

⁴ Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty had a great fall (Carroll, 1998, p. 182).

textualisés, participant à un imaginaire commun et traditionnel » (Prince, 2010, p. 92) est devenu un élément de plus en plus récurrent en littérature pour la jeunesse, selon Nathalie Prince, puisqu'il facilite et encourage la lecture du jeune lecteur.

L'intérêt que suscitent certains des personnages d'*Alice au pays des merveilles* ou *De l'autre côté du miroir* dépasse même le champ de la littérature enfantine et s'étend à plusieurs genres. Le personnage d'Alice a d'ailleurs été repris par plusieurs transfictions contemporaines dans divers genres, du roman érotique *Alison's Wonderland* (2010) au cycle de romans graphiques *Tales from Wonderland* (2007-2012) en passant par le cycle adolescent *The White Rabbit Chronicles* (2012-2014).

Une première caractéristique qui fait en sorte que cette fillette soit aussi récupérable est que le voyage lui est associé dans son texte d'origine, facilitant ses autres déplacements. Selon Isabelle Daunais, les personnages qui apparaissent déjà dans leur propre fiction comme « des êtres venus d'ailleurs » (2007, p. 355) se déplacent mieux et plus fréquemment que d'autres puisque cette caractéristique sert à les définir. Notamment, nous pouvons penser à Don Quichotte, au Petit Prince et, bien sûr, à Alice. Le voyage s'assimile à leur identité et contribue aux « retours » et à la gloire de ces personnages. Une deuxième caractéristique qui facilite l'infiltration de personnages dans de nouvelles fictions est leur malléabilité. Les héros doivent se renouveler tout en restant fidèles au monde qui les a immortalisés comme personnage (Daunais, 2007, p. 354-355 et 360). Il va sans dire que des héros célèbres, comme James Bond, Dracula ou Sherlock Holmes, qui demeurent présents dans nos esprits et dans la culture, sont

populaires parce qu'ils sont malléables et parce qu'ils continuent de s'adapter aux publics, aux modes, à la technologie et aux époques (Bennett et Woollacott, 1987, p. 19-20). Quant à Alice, son imprévisibilité et le caractère onirique de ses aventures et des univers qui l'entourent encouragent ses renouvellements puisque plusieurs parties de son histoire demeurent encore voilées. De nouveaux auteurs peuvent alors travailler à recréer, à réinterpréter ou à élargir le pays des merveilles, le pays du miroir ou d'autres mondes modernes, en s'appuyant sur de nouvelles modes et de nouveaux publics. C'est ainsi que les auteurs réussissent à réanimer des personnages (illustres ou obscurs) en cherchant à les adapter et à les réinventer afin qu'ils puissent vivre une autre aventure (plus moderne), qui apporte quelque chose de nouveau à leur personnage et afin qu'ils puissent profiter d'une nouvelle ou d'une plus longue popularité auprès d'une autre génération et d'un autre public.

Alice et les personnages des romans de Carroll remplissent les conditions des personnages que nous pourrions qualifier de « transfictionnels » puisqu'ils ne cessent d'être réutilisés dans d'autres aventures et d'être accueillis par de nouveaux genres et de nouveaux publics. Dans la deuxième partie de cette étude, nous allons analyser trois transfictions modernes de genres et de médiums différents, soit *La Bibliothécaire* (1995) de Gudule, *Tales from Wonderland* (2010) de Raven Gregory, Joe Brusha et Ralph Tedesco, et l'épisode intitulé « Hat Trick » (2012) de la série télévisée *Once Upon a Time* des créateurs Adam Harowitz et Edward Kitsis, qui reprennent le personnage d'Alice afin de présenter son histoire à une autre génération, de la réécrire ou afin d'ajouter à celle-ci.

La Bibliothécaire

Dans *La Bibliothécaire*, quatre adolescents décident d'aller à la bibliothèque en soirée pour repérer un livre magique, le grimoire, qu'ils croient pouvoir trouver dans les rayons pour la jeunesse. Lors de la soirée, les adolescents pénètrent, ou plutôt sautent, dans divers livres dans le dessein de localiser ce grimoire qui est lui-même peut-être logé dans un livre. Le premier des ouvrages dans lesquels ils plongent est *Alice au pays des merveilles*. Au moment où les héros guduliens atterrissent dans le roman de Carroll, il y a ce que Saint-Gelais appelle une « annexion » parce qu'un univers diégétique d'un autre auteur converge vers celui qu'a créé Gudule. L'annexion est le phénomène transfictionnel qui décrit ce qui se passe lorsqu'un auteur met en relation son univers diégétique avec autre univers établi, dans ce cas-ci celui de Carroll, et que cette fiction cohabite avec celle du nouvel auteur (2011, p. 200-201)⁵.

L'intrusion des héros guduliens, à savoir l'annexion, modifie l'œuvre originale de Carroll puisque l'ajout des protagonistes force les personnages d'*Alice au pays des merveilles* à réagir, ce qui entraîne certaines modifications narratives par rapport au récit initial et donne lieu à une nouvelle version. À ces moments, Gudule joue avec ce que Saint-Gelais appelle le « suspense transfictionnel », une préoccupation qui survient dans

⁵ Saint-Gelais donne en exemple l'opération qu'effectue Maurice Leblanc lorsqu'il mêle le monde qu'il a lui-même créé à celui de Conan Doyle dans *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* pour décrire l'annexion. (2011, p. 200-201). L'univers diégétique d'une œuvre connue se fusionne au nouvel univers.

un récit où c'est la relation transfictionnelle elle-même, et plus précisément l'altération contrefictionnelle (possible) d'une intrigue préalable, qui deviennent matière à suspense, pour peu que le lecteur, alerté par quelque détail ou simplement soupçonneux, en vienne à se demander si c'est *la même histoire* qu'on est en train de lui raconter, ou bien quelque autre qui finira par en différer de façon plus ou moins importante (2011, p. 182-183).

Un suspense transfictionnel s'interpose dans le neuvième chapitre lorsque les héros atterrissent dans l'univers d'*Alice au pays des merveilles* parce que le récit de Gudule, c'est-à-dire la transfiction, suspend provisoirement l'issue déjà connue de l'histoire de Carroll et appuie l'hypothèse d'une possible bifurcation de l'intrigue pour ensuite laisser l'histoire reprendre son cours naturel (Saint-Gelais, 2011, p. 183). En effet, au moment où les cartes de jeu peignent les fleurs rouges et le cortège de la Reine de cœur s'avance (une action inscrite dans le roman original), les cartes remarquent les nouveaux personnages. La Reine de cœur se fâche d'ailleurs puisqu'Idda produit des « bruits incongrus » (Gudule, 1995, p. 89). Elle ordonne de couper la tête aux quatre personnages et devient furieuse lorsqu'ils se sauvent. Le lecteur vit un moment de suspense transfictionnel en observant la bifurcation possible de l'intrigue originale. S'il connaît *Alice au pays des merveilles*, le lecteur voit toutefois qu'après le départ du héros Guillaume et ses amis, l'histoire reprend rapidement son cours naturel puisque le cortège de la Reine ne part pas à leur poursuite, mais continue de s'intéresser aux jardiniers qui peignent les fleurs rouges comme dans le roman original (Gudule, 1995, p. 90).

Gudule présente alors une version différente de l'histoire connue, ce que Saint-Gelais appelle une « version transfictionnelle » (2011, p. 93). Une version transfictionnelle est une

autre histoire avec des variantes, qui s'insère à l'intérieur de la zone temporelle déjà couverte par un récit initial. En autres mots, une version transfictionnelle est un nouveau récit qui reprend une « même » histoire (Saint-Gelais, 2011, p. 93-94). Même si le roman de Carroll suit son cours naturel et qu'il n'est pas altéré de façon majeure, la présence des nouveaux héros crée une interférence qui fait en sorte que « le nouveau récit rétroagi[t] d'une manière perceptible sur le précédent » (Saint-Gelais, 2011, p. 140-141). L'influence des personnages, leurs actions et leurs commentaires donnent alors l'impression au lecteur que l'histoire est contée à nouveau, voire « retraversée », sous un nouvel angle, donnant naissance à une autre version. Cependant, même s'il s'agit d'une version transfictionnelle, Gudule reste fidèle au récit original et respecte l'ordre narratif (elle ne fait que des petites modifications), pour bien mettre en scène *Alice au pays de merveilles* et montrer à quoi ressemblerait une plongée dans le livre et dans l'univers romanesque de Carroll.

Tales from Wonderland

Dans les autres transfictions qui nous intéressent, les reprises se passent de façon différente. En effet, dans le roman graphique *Tales from Wonderland*, les auteurs nous présentent une version transformée des aventures d'Alice. Cette fois-ci, il s'agit d'une réécriture du deuxième roman de Carroll, *De l'autre côté du miroir*, et non d'une fusion avec *Alice au pays des merveilles*. *Tales from Wonderland* nous présente une version différente de l'histoire, plus noire et violente, davantage

adaptée pour un public adulte, le public cible du roman graphique. Les auteurs Raven Gregory, Joe Brusha et Ralph Tedesco opèrent une translation temporelle en transposant l'action du roman anglais de l'époque victorienne dans un contexte moderne. Il s'agit d'une version transfictionnelle ou d'un hypertexte du roman de Carroll, qui cherche non seulement à créer des liens avec la fiction initiale, mais aussi à la modifier, en présentant au lecteur une autre version des faits. À ce sujet, Saint-Gelais indique notamment qu'« [u]ne transfiction peut coexister avec la fiction initiale en lui apportant diverses adjonctions, mais aussi, dans d'autres cas, se *substituer* à elle, ou du moins prétendre le faire, se donnant dès lors comme une nouvelle version » (2011, p. 139). Ici, les auteurs tentent de faire les deux, en essayant à la fois de forger des liens avec l'original et de créer un système de renvois – entre autres en intégrant un jeu d'échecs, un miroir et les personnages du Roi et de la Reine rouge –, mais aussi de remplacer le texte initial en présentant une autre version. Contrairement au roman de Gudule, cette réécriture développe plus l'hypertextualité, à savoir une relation unissant les textes par imitation ou transformation, que la transfictionnalité, qui est une relation arrimant davantage les fictions grâce à une migration ou une modification de données diégétiques (Saint-Gelais, 2011, p. 10-11). Il faut toutefois noter que, même s'ils modifient l'histoire et cherchent à la renouveler, Gregory, Brusha et Tedesco essaient de respecter la construction du récit de Carroll et de reprendre généralement la même structure.

Carroll amorce le récit *De l'autre du miroir* avec Alice qui, enfermée lors d'une après-midi glaciale, décide de jouer avec ses chattes et d'imaginer une aventure. Elle dit « Faisons semblant », ce qui agit comme le catalyseur de l'aventure et qui

la mène de l'autre côté du miroir du salon. Similairement, dans le premier épisode de *Tales from Wonderland*, la protagoniste cajole également un chat, qui serait réellement le *Cheshire cat*, et c'est lui qui l'encourage à traverser le miroir (Gregory, Busha et Tedesco, 2010, p. 24-28). Ensuite, après l'épisode avec la Reine rouge (Gregory, Busha et Tedesco, 2010, p. 30-49), le lecteur rencontre *Tweedledee* et *Tweedledum* (deux personnages de *nursery rhymes*), tout comme dans le récit original. Cependant, au lieu de raconter à Alice l'histoire du Morse et du Charpentier comme dans l'hypotexte; dans le roman graphique, *Tweedledee* et *Tweedledum* croisent plutôt ces deux personnages dans un restaurant où ils découvrent que le Charpentier ne trompe plus seulement des huîtres pour les manger – comme c'est le cas dans le roman de Carroll et aussi dans le film de Disney d'*Alice au pays des merveilles* (1951) –, mais qu'il est maintenant devenu un meurtrier. Les dernières planches de l'épisode nous montrent d'ailleurs le Charpentier en train d'assassiner le Morse et une image des corps inanimés de *Tweedledee* et *Tweedledum*, qui ont aussi été pris au piège (Gregory, Busha et Tedesco, 2010, p. 67-69). L'intrigue est donc altérée, mais l'ordre et la structure des événements demeurent les mêmes. Enfin, à l'instar de *De l'autre côté du miroir*, *Tales from Wonderland* se termine avec un jeu d'échecs, qui rappelle la source d'inspiration pour les aventures d'Alice et certains des personnages au pays du miroir, tels le Roi et la Reine rouge. Dans le roman graphique, les auteurs tentent de forger ce lien entre les curieuses aventures qui se sont produites de l'autre côté d'un miroir et le jeu d'échecs en faisant référence au jeu que Elizabeth, la patiente enfermée à l'hôpital psychiatrique, a laissé derrière en s'enfuyant (Gregory, Busha et Tedesco, 2010, p. 129). Ainsi, même si nous faisons face à une tout autre

histoire – un hypertexte ou une version transfictionnelle, voire contrefictionnelle, qui propose une autre lecture, beaucoup plus sombre, des curieux événements du pays du miroir –, les auteurs essaient quand même de respecter l'ordre général des aventures et de ponctuer le récit de repères ou de références qui renvoient directement au récit original et au monde ludique de Carroll. L'univers violent remplace l'univers farfelu et divertissant qui marquait l'œuvre originale dans le but de présenter une version « adulte » du conte.

Once Upon a Time

Enfin, la série télévisée américaine *Once Upon a Time* s'intéresse aussi à *Alice au pays des merveilles* et à ses différents personnages. *Once Upon a Time* est une série qui fonctionne comme un « forum transfictionnel » selon la terminologie de Saint-Gelais, c'est-à-dire une fiction dans laquelle il y a un rassemblement de héros et de vilains provenant de différentes histoires, particulièrement des contes de fées. Les personnages sont récupérés et mis en scène dans un même univers : la forêt enchantée. La série *Once Upon a Time*, comme les films de la série *Shrek*⁶, il nous semble, confirment le nouvel intérêt pour les « mondes des contes de fées »^M qui deviennent de plus en plus populaires au cinéma et dans la littérature. En effet,

⁶ Le premier film *Shrek* (2001) d'Andrew Adamson et de Vicki Jenson a d'ailleurs donné lieu à plusieurs suites, dont *Shrek 2* (2004), *Shrek the Third* (2007) et *Shrek Forever After. The Final Chapter* (2010), de même qu'à une série « spin off », *Puss in Boots* (2011).

quantité de films et de séries télévisées (*La Maison des contes*, *Grimm*), de romans graphiques (*Fables*, *Grimm Fairy Tales*) et d'ouvrages pour la jeunesse (*Il était une fois au pays des contes*, *The Sisters Grimm*, *The Land of Stories*) s'intéressent au phénomène des croisements. Plus particulièrement, dans *Once Upon a Time*, des épisodes se concentrent sur un personnage afin de montrer au téléspectateur comment ce dernier est devenu le personnage que nous connaissons si bien aujourd'hui. Pour ce faire, la série nous présente habituellement une autre version de son histoire célèbre, qui diffère de cette dernière et qui est remaniée de manière à tisser des liens avec les autres personnages féériques de la série. L'épisode, titré « Skin Deep » (Harowitz et Kitsis, 2012), centré sur la Belle du conte de Madame Leprince de Beaumont, met notamment en scène Rumpelstiltskin comme la bête monstrueuse, mais aussi amoureuse.

Dans un des épisodes de la première saison, la série s'intéresse à l'un des personnages d'*Alice au pays des merveilles* : le Chapelier fou. Ici, la transfiction opère un recentrement puisqu'elle se concentre davantage sur un personnage qui était secondaire dans l'histoire initiale et elle laisse de côté Alice, la vraie héroïne du récit. L'épisode propose une « expansion parallèle », c'est-à-dire une autre version de l'histoire connue qui décrit ce que x (le Chapelier fou) faisait pendant que l'histoire était centrée sur y (Alice) (Saint-Gelais, 2011, p. 93-94 et 183). Les créateurs de la série s'intéressent davantage au Chapelier, ce qui a pour effet de modifier la focalisation, d'altérer notre perception du récit de Carroll et d'élargir le monde imaginaire.

En plus de donner plus d'importance au Chapelier fou, la transfiction complète l'histoire de Carroll en montrant au téléspectateur comment le Chapelier est arrivé au pays des merveilles et comment il est devenu fou. En regardant l'épisode, le téléspectateur apprend que le Chapelier, nommé Jefferson, était un père de famille qui habitait la forêt enchantée avec les autres personnages des contes de fées et qu'il jouait souvent à prendre le thé avec sa fille – un autre lien travaillé avec l'œuvre de Carroll. Jefferson était jadis un voyageur qui, avec son chapeau, pouvait ouvrir et fermer les portes entre les différents mondes imaginaires et faciliter le déplacement des habitants. Un jour, alors qu'il aidait la méchante reine de Blanche-Neige à voyager de la forêt enchantée au pays des merveilles, il fut trompé par cette dernière et il resta pris au pays des merveilles, incapable de revenir chez lui. C'est au pays des merveilles qu'il est devenu fabricant de chapeaux et, peu à peu, fou en essayant, tant bien que mal, de confectionner un nouveau chapeau magique qui pourrait le ramener chez lui auprès de sa fille. Par conséquent, puisque les créateurs de la série joignent une autre aventure à l'histoire du Chapelier, il y a un *prequel* dans cet épisode, ou ce que Gérard Genette appelle une « continuation analeptique » (1982, p. 197). Selon Saint-Gelais, les *prequels* sont des récits qui « se dirigent vers une intrigue qui diégétiquement les suit, mais qui, en principe, les précède dans l'ordre de la lecture » (2011, p. 79-80). Assurément, c'est le cas ici puisque l'ajout des créateurs permet de préparer la scène pour *Alice au pays des merveilles*, que plusieurs lecteurs ou téléspectateurs connaissent déjà. Dans l'épisode de *Once Upon a Time* portant sur *Alice au pays des merveilles*, il y a alors un recentrement du récit initial, puisque nous nous intéressons davantage à l'histoire du Chapelier fou, et un *prequel*, c'est-à-

dire un récit en amont de l'intrigue principale, puisque l'épisode est surtout axé sur le parcours du Chapelier avant qu'il vienne au pays des merveilles. L'épisode explore ainsi l'histoire du Chapelier fou et d'*Alice au pays des merveilles* sous un autre angle et élargit le monde imaginaire conçu par Carroll.

En somme, il est clair que chacune des œuvres étudiées peint une différente Alice et met de l'avant une autre facette de l'héroïne et de son histoire afin de recréer le personnage, le pays des merveilles ou le pays du miroir pour un auditoire particulier et de consolider leur place dans l'imaginaire. Malgré les nombreuses reprises, les aventures de la fillette demeurent intéressantes puisqu'elles encouragent le déploiement de l'imaginaire et la création de nouveaux mondes. Les univers ludiques de Carroll, qui se dessinent comme des carrefours de la tradition anglaise puisqu'ils recyclent des personnages qui circulent déjà dans la culture populaire, stimulent aussi l'imagination en promouvant eux-mêmes la reprise et le renouvellement de héros ainsi que le croisement entre diverses histoires et différents mondes fictionnels. Comme elle provient de romans qui ont joui d'un grand et d'un long succès et comme le voyage lui est associé dans ses romans initiaux, Alice, de même que les autres héros du pays des merveilles et du pays du miroir, devient un personnage extrêmement malléable qui parvient facilement à se déplacer vers de nouveaux genres littéraires et à s'adapter à de nouvelles diégèses. C'est ainsi qu'elle continue à se façonner une place permanente dans l'imaginaire collectif : en se transformant et en se modernisant, mais en demeurant toujours la petite fille libre, curieuse et rêveuse.

Bibliographie

- BENNETT, Tony et Janet WOOLLACOTT. (1987), *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, New York, Methuen.
- BELMONT, Nicole. (1999), *Poétique du conte*, Paris, Gallimard.
- BOUSLOUGH, Gail. (2007), *Appropriating Wonderland: Nostalgia and Modernity in the Children's Fantasy of Lewis Carroll's Alice books and L. Frank Baum's The Wonderful Wizard of Oz*, Claremont, Claremont Graduate University.
- CARROLL, Lewis. (1990), *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir* [édition présentée et annotée par Jean Gattégno], Jacques Papy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- CARROLL, Lewis. (1998), *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Londres, Penguin, coll. « Classics ».
- DAUNAIS, Isabelle. (2007), « Condition du personnage transfictionnel », dans Richard Saint-Gelais et René Audet (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, p. 349-368.
- ESCARPIT, Denise. (2008), *La «littérature de jeunesse. Itinéraire d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GUDULE. (1995), *La Bibliothécaire*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche jeunesse ».
- HALBWACHS, Maurice. (1950), « La mémoire collective et le temps », dans *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, p. 80-129.
- HAROWITZ, Adam et Edward Kitsis. (2012), « Skin Deep », *Once Upon a Time*, États-Unis ABC, n° 12.

- . (2012), « Hat Trick », *Once Upon a Time*, États-Unis ABC, n° 17.
- OPIE, Iona et Peter. (1984), *The Oxford Nursery Rhyme Book*, Oxford, Oxford University Press.
- POPOVIC, Pierre. (2008), « Introduction », dans *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », p. 11-33.
- PRINCE, Nathalie (2010), *La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, A Colin.
- RAVEN, Gregory, Joe BRUSHA et Ralph TEDESCO. (2010), *Tales from Wonderland. Volume II*, Fort Washington, Zenescope.
- SAINT-GELAIS, Richard. (2001), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Connue pour ses aventures au pays des merveilles, Alice est un personnage du XIX^e siècle qui, encore aujourd'hui, continue de jouir d'un succès littéraire et culturel. Dans cette étude, nous analyserons l'histoire et le personnage d'Alice en vue d'extraire la quintessence du personnage transfictionnel. Nous dégagerons d'abord les conditions du personnage transfictionnel, c'est-à-dire les caractéristiques de l'héroïne et de ses livres qui facilitent les reprises. Puis, dans une deuxième partie, nous regarderons diverses transfictions contemporaines qui s'intéressent à la fillette afin de comprendre comment son histoire a été reprise par différents auteurs et transformée pour des publics variés.

Abstract

Known for her adventures in Wonderland, Alice is a character of the XIXth century that, still today, continues to have a literary and cultural success. In this study, we will analyse the Alice character as well as her stories in order to find the essence of the transfictional character. We will firstly extract the conditions of the transfictional character, namely the heroin's and the books' characteristics that facilitate reprisals. Then, in a second part, we will study contemporary transfictions that recapture Alice's story, in order to understand how her story has been rewritten by various authors and transformed for various publics.

Dantin et Nelligan au piège de la fiction :
Le Naufragé du vaisseau d'or d'Yvette Francoli

Annette Hayward
Université Queen's

Christian Vandendorpe
Université d'Ottawa

« Le silence ferait croire que les thèses les plus absurdes
peuvent s'énoncer chez nous sans susciter une protestation :
et ce serait dommage pour notre esprit critique et notre bon sens. »

Louis Dantin, *Essais critiques II*, p. 726

Le Naufragé du vaisseau d'or : Les vies secrètes de Louis Dantin
ne manque pas de qualités. L'auteure a un style vivant, et le
foisonnement de faits présentés, tirés d'une quantité
impressionnante de recherches, nous entraîne dans une toile
d'affirmations et d'insinuations qui finissent par paraître assez

convaincantes, surtout pour le lecteur peu familier avec l'époque. Pourtant, cet édifice si soigneusement élaboré repose sur des sables mouvants.

Nous aurions passé sous silence cet ouvrage sans la réception extrêmement positive qu'il a reçue : Prix Victor-Barbeau, Prix Alphonse-Desjardins, comptes rendus élogieux dans des revues respectées¹ et, *last but not least*, entrevue dans *L'Actualité* coiffée d'un titre sensationnaliste. Une telle réception risque de donner à ce livre le statut d'un ouvrage de référence — statut qu'il ne mérite pas — et d'induire en erreur de futurs chercheurs.

Cet ouvrage constitue en effet un véritable cauchemar pour tout historien de la littérature. L'auteure néglige le plus souvent de préciser ses sources, ce qui élimine toute possibilité de vérification des faits présentés et disqualifie d'emblée ce travail comme recherche scientifique. De plus, il lui arrive assez fréquemment de se tromper dans les dates et de faire des erreurs dans les citations. Elle procède à des attributions de texte vraiment étonnantes, semblant croire qu'il suffit d'affirmer quelque chose pour entraîner un effet de vérité. De même, dans la longue liste de pseudonymes dont elle affuble Eugène Seers dès la première page de son livre, elle inclut plusieurs noms jusqu'ici non élucidés ou attribués à d'autres auteurs par des historiens sérieux, et fait ensuite comme si ces nouvelles attributions étaient déjà des certitudes (p. 16) et s'en sert comme autant de preuves circonstanciées pour étayer d'autres affirmations tout aussi discutables.

¹ Dans ce chœur d'éloges, il faut toutefois signaler la notable exception de Michel Gaulin, dans *Lettres québécoises* (2014).

Il faudrait un volume pour examiner dans le détail tous les aspects problématiques de cette étude qui prétend « rester fidèle à la Vérité » (p. 31). Outre des erreurs de tout genre², des attributions gratuites³, des insinuations sans fondement, des envolées étymologiques purement fantaisistes⁴ et une présentation fortement biaisée des principaux personnages en cause, l'auteure ne tient compte que des faits susceptibles de

² Alors qu'elle fait grief à Nelligan d'avoir bénéficié du travail d'édition de Dantin, son propre livre aurait eu bien besoin d'une sérieuse révision afin d'éliminer de troublantes erreurs. À titre d'échantillon, l'arrivée d'Olivar Asselin à *La Presse* n'a pas eu lieu en 1893, mais en 1903 (p. 224). L'éphémère journal *La Semaine* peut être consulté à la BANQ, alors que Francoli affirme que « toute trace de ces trois numéros a totalement disparu » (p. 291). Le texte de Silvio intitulé « Les Pâques d'un prisonnier » n'est pas paru dans *Le Samedi* du 15 avril 1895, mais du 20 avril. Dantin a vécu jusqu'à l'âge de 79 ans, et non pas 80 (p. 38). Il n'a jamais signé la *Chanson javanaise* (p. 114 et 331). Il a pris sa retraite le 15 mars 1938, soit à l'âge de 72 ans (Lettre à Beaulieu, le 17 mars 1938), et non pas à 75 ans (p. 320). Il a achevé le manuscrit des *Enfances de Fanny* non pas en 1940 (p. 321), mais en 1944. Il n'a pas écrit la préface du recueil de Rosaire Dion-Lévesque, *Vita*, pour la bonne raison que celui-ci ne comporte pas de préface (p. 386). La lettre de recommandation des Pères du Saint-Sacrement est datée du 23 février 1903, et non du 23 juin 1903 (p. 248, n. 6). La dernière lettre de Charlotte Beaufaux ne date pas du 28 octobre 1936 (p. 353) : en fait, celle-ci envoie une autre lettre le 6 février 1938, puis des messages sur des cartes, dès la fin de la guerre, et dont la dernière date du 8 janvier 1945, soit quelques jours avant la mort de Dantin. Gustave Comte est toujours affublé du prénom « Auguste », comme le philosophe positiviste (par exemple p. 153, 229 et 291) ; Victor-Lévy Beaulieu devient Pierre-Lévy Beaulieu (p. 379) ; Baudelaire devient Beaudelaire (p. 166) ; Leconte de Lisle devient Lecomte (p. 150 et 231), etc.

³ Elle attribue à Dantin de nombreux pseudonymes qui ne lui ont jamais été attribués par des chercheurs sérieux et qui ne sont guère défendables. Mais elle le fait avec une telle assurance que le lecteur non prévenu risque fort d'assimiler et de tenir pour démontrées ces informations, qui ont aussi pour résultat de fausser gravement le portrait moral de Dantin. Il en va de même pour des articles, comme « Le cléricalisme, voilà l'ennemi ! » qu'elle lui attribue sans preuve (p. 254).

⁴ Voir notamment les tirades sur Paolo del Ruggieri (p. 156-157), Émile Escande (p. 249), Antoine de Nesvège (p. 422), etc.

confirmer sa thèse selon laquelle Dantin et Nelligan « ne forment qu'une seule et même personne » (p. 421).

Depuis plus d'un siècle, Nelligan constitue une énigme pour la critique. Après avoir produit quelques-uns des plus beaux vers de la poésie québécoise et avoir fait entrer celle-ci dans la modernité, il s'est tu subitement, muré par la folie dans la nuit de la conscience. Depuis, son aura n'a cessé de grandir, au point qu'il est devenu une figure mythique par excellence.

Une énigme offre un terrain propice aux hypothèses et aux interprétations. Et celles-ci n'ont pas manqué. Jean Larose (1981) voit dans le mythe du poète qui sombre dans le silence au lendemain de son triomphe une allégorie du peuple québécois et l'explication de l'échec du référendum de mai 1980, pour cause d'incapacité de ce peuple à assumer son propre génie. Bernard Courteau (1986), pour sa part, maintient que Nelligan n'était pas fou mais qu'il avait choisi de simuler la folie. Pour Nicétas Orion (1996), le jeune poète est tout simplement le « prophète d'un âge nouveau ».

Yvette Francoli (2013) a une autre explication, parfaitement rationnelle en apparence : les poèmes de Nelligan sont dus à Louis Dantin, critique brillant et cultivé, qui a d'ailleurs lancé Nelligan au moyen d'une série d'articles remarquables repris dans la Préface du recueil de poèmes qu'il a lui-même édité. L'idée que Nelligan avait reçu de l'aide extérieure n'est pas neuve et avait été avancée par Claude-Henri Grignon en 1938. Mais Francoli va beaucoup plus loin en désignant explicitement Dantin comme l'auteur d'une « généreuse imposture » (p. 18) commise par amitié pour son protégé, et s'avance jusqu'à faire de Nelligan « l'un des nombreux masques de Dantin » (p. 25). Tout au long de son ouvrage,

Francoli développe la thèse selon laquelle l'importance accordée à Nelligan et l'occultation du rôle de Dantin relèveraient d'une « supercherie » (p. 425).

Invoquant constamment les propos de Dantin sur les faiblesses de Nelligan en grammaire, elle fait du jeune poète un quasi-demeuré et produit comme autant de pièces à conviction des gribouillis écrits à l'asile (p. 46 et 423) — procédé d'autant plus bas et discutable que le poète avait subi la camisole de force (Nadeau 1972, p. 2464, n. 66) et qu'il avait probablement subi aussi une lobotomie, si l'on en croit un poème d'Albert Lozeau (*Le Nationaliste*, 1910).

Quant à Dantin, Francoli en fait un mystificateur suprêmement habile et un modèle de duplicité : de toute évidence, elle ne lui pardonne pas d'avoir nié — jusque sur son lit de mort — être l'auteur des poèmes de Nelligan. Dès le début, elle le désigne comme un « frocard » (p. 16), lui faisant grief, par le suffixe péjoratif *-ard*, d'avoir quitté les ordres ; plus loin, elle en fait même un « hérétique » (p. 114 et 431). Selon elle, Dantin aurait tout mis en œuvre pour faire réussir sa supercherie afin de se venger « des bien-pensants qui l'avaient traité en lépreux et contraint à l'exil » (p. 431).

Heureusement, il a semé ici et là des indices qui ont permis à sa biographe de découvrir la vérité (p. 238 et 304) — « cailloux blancs » (p. 422) que notre critique repère grâce à des erreurs, à des mensonges ou à des incohérences volontaires dans le texte de Dantin et qu'elle nomme, au fil de la plume, « malices » (p. 238), « singeries » (p. 22), « facéties », « mascarades » (p. 304) ou « pieds de nez » (p. 422). La source principale de ces indices se trouve dans la Préface au recueil de Nelligan, où Dantin fait état des nombreuses lacunes dans la

formation de Nelligan tout en louant son œuvre poétique telle une ébauche de génie. Devant ces contradictions apparentes, présentées comme autant de façons pour Dantin de « rire sous cape » en mystifiant le lecteur, notre biographe conclut que le préfacier voulait en fait signaler que Nelligan n'était pas vraiment l'auteur de ses poèmes et que quelqu'un avait dû l'aider, à savoir lui-même, faisant ainsi directement « sa propre apologie » (p. 420). Cette singulière méthodologie permet à Francoli de sélectionner dans les écrits de Dantin ce qui va dans le sens de sa thèse et d'en écarter les éléments contraires.

Sa méthodologie fait aussi un usage massif des rapprochements lexicaux, qu'elle enfile dans des séries étourdissantes, sans aucun souci de la logique, de la pertinence contextuelle ou des anachronismes, comme si l'emploi d'un même mot chez deux auteurs suffisait à établir leur identité. Elle peut ainsi donner libre cours à un réel talent pour une méthode d'« interprétation artistique » (p. 31) qu'elle revendique et dont elle use abondamment. À titre d'exemple, Joseph Saint-Hilaire et un auteur anonyme ayant utilisé en 1900 l'expression « rime *millionnaire* », l'un à propos de Nelligan et l'autre à propos de Bussièrès, Francoli rapproche cet adjectif d'une phrase où Dantin évoque « l'inaccessible *million* de la gloire » (p. 394) — dans une lettre écrite plus de trente ans plus tard — afin d'insinuer une identité entre les auteurs de ces trois textes.

Pour convaincre le lecteur, Francoli a construit une trame extrêmement détaillée et qui témoigne d'une connaissance étendue des acteurs de l'époque et des sources d'archives. Elle s'appuie surtout sur l'énorme quantité de lettres et de documents divers que Gabriel Nadeau a reçus de la main de Dantin et d'autres qu'il a accumulés à son sujet durant près de

quarante ans. Mais ce livre — qui se lit comme un roman détective — se soucie moins d'atteindre à la vérité que de faire partager sa conviction de départ, selon laquelle Dantin est un « mystificateur » et Nelligan un imposteur dénué de culture et de connaissance de la langue. Pour les fins de sa démonstration, Francoli n'hésite pas à rejeter des données historiques bien établies et donne toute latitude à son imagination fertile en interprétations et en anagrammes, attribuant à Dantin nombre d'articles qu'il aurait publiés sous de nouveaux pseudonymes ou des noms d'emprunt. Cela ne va pas sans de sérieuses entorses aux règles normalement suivies en critique de texte et en matière de preuve, à tel point qu'il n'est pas possible de départager dans cet ouvrage ce qui relève de la partialité, de carences méthodologiques ou d'une volonté de mystification.

En principe, la thèse selon laquelle Dantin serait le principal responsable des poèmes de Nelligan devrait, pour être démontrée, reposer à la fois sur des preuves d'ordre textuel (identité thématique et formelle) et des preuves circonstanciées, établissant des mobiles plausibles, des circonstances favorables et divers éléments attestant de la duplicité de Dantin et de son génie de la mystification. C'est dans ce dernier domaine que Francoli peut le mieux déployer son talent. Jonglant avec des auteurs de deuxième ordre et d'obscurs articles de journaux, il lui est assez facile d'impressionner par ses connaissances le lecteur non spécialisé. Nous commencerons donc notre analyse par ces « preuves ».

Les poèmes en prose de Silvio

Francoli attribue à Dantin le pseudonyme de Silvio sans proposer d'arguments solides en faveur de cette attribution. On pourrait s'étonner à première vue de son intérêt pour un auteur peu connu qui écrivait des poèmes en prose dans les journaux et dont l'œuvre est si peu importante au plan littéraire qu'elle n'a jamais été recueillie en volume et a tout juste été sauvée de l'oubli grâce à un mémoire de maîtrise effectué dans les années 1960⁵.

Cette attribution est toutefois d'une extrême importance pour son projet et constitue le premier maillon d'une chaîne pseudonymique qui lui permettra de placer Dantin aux prémices de l'œuvre poétique de Nelligan en faisant de Silvio-Dantin l'auteur des poèmes signés Émile Kovar, ainsi qu'on le verra plus loin. De plus, cette attribution contribue à accréditer la thèse selon laquelle Dantin a publié des textes sous des pseudonymes ou des noms d'emprunt qu'il n'a jamais reconnus. Enfin, elle permet à Francoli de prendre Dantin en flagrant délit de mensonge sur sa propre biographie. En effet, dans un poème en prose de Silvio sur Venise, la biographe observe que « tous les pronoms sujets sont pluriels, ce qui laisserait entendre qu'il ne voyage pas seul » (p. 66). Dès lors, Dantin, identifié à Silvio, mentait lorsqu'il écrivait en 1883 à un ancien camarade qu'il avait fait un long voyage en Italie « entièrement seul ». Il ment encore, trente ou quarante ans plus tard, dans un brouillon

⁵ On aimerait savoir quels sont « les critiques » qui auraient désigné Silvio comme le « Rimbaud canadien-français », selon ce qu'affirme Francoli à plusieurs reprises sans donner de référence (p. 307 et 401). André Renaud, qui a exhumé les textes de cet auteur et lui a consacré son mémoire, conclut très honnêtement son étude par cette litote : « Silvio n'est pas un grand poète » (1972, p. 349).

d'autobiographie intitulé « *True Story* » et retrouvé dans ses papiers, où il affirme avoir voyagé seul en Italie (p. 65-67)⁶. Il est essentiel, en effet, d'affirmer d'emblée que Dantin ment effrontément, même dans ses lettres à des amis intimes ou dans le récit de sa propre vie, car cela permet à Francoli de mettre en doute le propre témoignage de Dantin quand cela convient à sa thèse et de soutenir qu'il ait pu nier jusqu'à la fin avoir été l'auteur des poèmes de Nelligan.

En attribuant à Dantin les poèmes en prose de Silvio, Francoli peut en outre imaginer quantité de liens entre des éléments de la vie de Dantin et divers poèmes de Silvio, tissant ainsi une toile narrative parfaitement cohérente, où le frère de Charlotte — la jeune Bruxelloise dont le père Seers était tombé amoureux — travaille dans « une étroite cage vitrée » (2013, p. 94-95), où le pauvre Dantin entre dans une vieille église (p. 116), est désolé d'avoir perdu l'amour de sa vie (p. 123), éprouve le remords d'avoir fauté (p. 127) ou donne un dernier baiser à la femme aimée (p. 136-137), etc. Cela donne une épaisseur romanesque au genre normalement aride de la critique.

André Renaud, dans son mémoire de maîtrise sur Silvio, avait déjà envisagé l'hypothèse d'une identification Dantin-Silvio, mais il avait fini par l'écarter après avoir consulté Yves Garon, qui, dans toute la correspondance de Dantin, n'avait pas relevé la moindre allusion à Silvio⁷. À cela s'ajoute le fait que, pour Dantin,

⁶ Sur cette tentative d'autobiographie, voir Hayward, 2013. Ayant découvert un mot biffé dans ce brouillon d'autobiographie, Francoli interprète cette rature comme un lapsus indiquant que Dantin veut cacher la vérité. En fait, dans ces quelques feuillets rédigés en anglais, langue dans laquelle Dantin est moins à l'aise, un bon tiers des mots sont raturés.

⁷ Marc Pelletier (1987) ne croit pas davantage que Silvio ait servi de pseudonyme à Dantin.

« la prose poétique répond à peine à la définition d'un art, et ne mérite pas d'absorber l'effort d'un poète. Sa gamme trop lâche, son lyrisme privé de musique définie, en font une expression hybride et de peu de valeur durable. » (Dantin, 1940, p. 1).

Par ailleurs, Renaud a découvert des ressemblances plus que troublantes entre « Jeux cruels », poème en prose de Silvio, et « Jeux d'enfants », poème en prose de Léo Trézenik publié en 1886 aux éditions de Lutèce, à Paris : « sauf quelques variantes, *Jeux cruels* et *Jeux d'enfants* sont le même poème » (Renaud, 1961, p. 116). Curieusement, Francoli reste muette sur cette découverte qui ferait de Dantin un plagiaire — statut qui ne cadre certes pas avec la présentation qu'elle en donne d'un artiste original et extrêmement doué.

De même, si elle trouve dans la production de Silvio des échos possibles de préoccupations qu'elle aime prêter à Dantin, elle se garde de mentionner les nombreux écarts lexicaux typiques du langage familial utilisé en France à cette époque et très éloignés de la norme québécoise ainsi que du vocabulaire et du style de Dantin : « *enfant en maraude, graine de cancre, ripailles, boustifaille, pioupiou, frangin, rata, binou, badaud, cloaque, torgnioles, pion, baloncelle*, autant de régionalismes français qui sont caractéristiques de la poésie de Silvio » (Renaud, p. 121)

Elle ignore également les poèmes de Silvio évoquant des réalités typiques du contexte sociologique français, comme dans « [Graine de cancre](#) », ou encore la « tristesse atroce des villes de province » que décrit la pièce « [Petite ville](#) », où un « juge de paix du *canton* » et un « *brigadier de dragons* parcourant [...] un numéro du journal *départemental* » se retrouvent dans un vieil hôtel (nous soulignons). De même,

alors qu'elle émaille son récit de renvois à pas moins de neuf pièces de Silvio, échelonnées sur les années 1895-1898, elle s'abstient soigneusement de mentionner celles qui émanent de toute évidence d'un Français qui a bourlingué de par le monde avant de s'installer à Montréal et qui aime mystifier son lecteur en le promenant depuis les « [Brouillards de Londres](#) » jusqu'à « [Saint-Louis du Sénégal](#) », en offrant des cartes postales sur les « [Arènes espagnoles](#) », un « [Souk algérien](#) », un « [Marché arabe](#) », un « [Charmeur de serpents](#) », etc.⁸

Outre ces incompatibilités d'ordre lexical et géographique, de sérieux problèmes de chronologie s'opposent à l'attribution des pièces de Silvio à Dantin. En effet, le texte « [Tornado](#) » se termine avec la phrase « Ceci se passait dans la mer des Antilles, le 26 novembre 1882 » : à cette date, Dantin, âgé de 17 ans, était retenu à la maison par la maladie (Garon, 1968, p. 14). De même, le titre « [Brises du soir](#) » est suivi de la mention « Nice, 5 octobre 1896 » : or, on sait que Dantin était rentré à Montréal depuis 1894. Ignorant systématiquement tout élément susceptible d'infirmier sa thèse, Francoli ne fait nulle mention de ces faits incompatibles avec une identité Dantin-Silvio. Une telle méthodologie est évidemment à l'épreuve des faits et susceptible de démontrer n'importe quelle thèse.

Pour faire bonne mesure, elle ajoute au pseudonyme de Silvio celui de Sylvio, auteur d'un petit texte intitulé « Zotique Fabien », qui souhaite un heureux séjour à Paris au jeune peintre du même nom en partance pour l'Europe⁹. Rien

⁸ Nous donnons les liens aux numéros du *Samedi*. La chronique de Silvio, intitulée « Instantanés », se trouve généralement en page 3.

⁹ Sylvio, « M. Zotique Fabien », *Le Monde illustré*, 23 septembre 1899, p. 327. [En ligne](#).

n'indique que ce billet soit de Dantin. Il est probablement dû à un ami de Dyonnet, dont le peintre était l'élève. Mais, tel un prestidigitateur sortant un lapin de son chapeau, Francoli a trouvé utile d'ajouter ce pseudonyme à ceux de Dantin, car cela renforce son portrait d'un personnage soucieux de se dissimuler sous des masques et avide d'éveiller les consciences au monde de l'art (p. 165-166).

Notons enfin que le Silvio-Sylvio qu'elle propose devait être bien occupé. Outre *Le Samedi* où, entre le 20 avril 1895 et le 16 septembre 1899, il signa 117 poèmes en prose sous le pseudo Silvio et huit poèmes en vers sous la variante Sylvio (Renaud, p. 45), il a également signé, sous la forme Silvio, deux articles dans *Le Monde illustré* au printemps 1895, et 57 articles intitulés « Chronique de quinzaine », chacun de deux à trois colonnes de texte serré portant sur des questions d'actualité, publiés dans *Le Passe-Temps* entre le 2 avril 1898 et le 9 juin 1900. Une telle activité est assurément compréhensible chez un auteur obligé de noircir de la copie afin de gagner sa vie ; elle étonnerait de la part du père Seers, vivant alors dans un ordre contemplatif et à qui les historiens ne connaissent que des poèmes religieux dans la période 1898-1899.

Dantin et l'École littéraire de Montréal

Non contente d'avoir prêté à Dantin ce rôle de contributeur fort actif aux journaux montréalais entre 1895 et 1900, Francoli essaie également de nous convaincre qu'il a dû jouer un rôle dans la fondation de l'École littéraire, tout en agissant « dans l'ombre » (p. 152). Soulignant le flou entourant la fondation de l'École littéraire de Montréal (dorénavant ÉLM), elle propose

que Dantin, dans son article de 1928 sur l'histoire de celle-ci, choisit la version de G.-A Dumont parce qu'il était lui-même présent : « Dantin [...] choisira de se fier aux *Réminiscences* de Dumont [...], "*Réminiscences*, disait-il, confirmées par d'autres anciens". Autant dire par nul autre que lui-même ! » (p. 151).

Attentive à la construction de sa toile, Francoli avait préparé le lecteur à cette étonnante affirmation en signalant : « Ce n'est qu'en 1895 que l'on assistera, à l'initiative de quelques jeunes poètes en herbe, à la fondation d'un petit cénacle : l'École littéraire de Montréal. Il est à noter que cet événement coïncide avec le retour du père Seers à Montréal ! » (p. 57). Le lecteur notera le point d'exclamation censé servir de démonstration. Nous reviendrons sur l'usage des phrases exclamatives dans l'arsenal rhétorique francolien.

Encore une fois, ces affirmations ne résistent pas à l'analyse. Attentive à donner le change au lecteur, Francoli mentionne l'article de Couture et Rajotte sur cette École (2000) afin de laisser entendre que ces auteurs appuient sa reconstitution des faits. En fait, cet article établit que l'École n'est pas sortie uniquement, comme le veut une certaine tradition, du groupe d'étudiants dit les « Six Éponges », habitués du Café Ayotte, mais résulte de la fusion de deux groupes générationnels de littérateurs : celui des Six Éponges et celui de Sainte-Cunégonde ; ils ajoutent que, pour expliquer la façon dont ils sont entrés en contact, « [l]a meilleure piste à ce sujet demeure la version de Charbonneau » (p. 170).

Or, pour appuyer sa propre hypothèse, Francoli postule que Dantin a été, sous le pseudonyme de Paolo del Ruggieri, un des six habitués du Café Ayotte en 1895. En guise de démonstration, elle estime qu'il pourrait y avoir un lien entre

« le mystérieux del Ruggieri et le descendant des del Vecchio, patronyme de la famille maternelle d'Eugène Seers, alias Silvio » (p. 156). D'ailleurs, ce « nom explosif » d'une famille d'artificiers italiens devait convenir au père Seers, « qui avait de bonnes raisons de se venger en montrant de quoi il était capable ». En outre, ce pseudonyme offrait « l'avantage pour un sympathisant du communisme, comme l'était Dantin, de signifier *Le Rouge* en italien » (p. 157). Enfin, la présence dans un conte de Dantin d'un personnage qui travaille « dans une fabrique d'allumettes » et, dans un autre texte, d'« esthètes *bouillants* de foi » et « *brûlant* les étapes » devrait suffire à convaincre les indécis que c'est bien Dantin qui se cachait sous le pseudonyme de Ruggieri (p. 156-157).

De tels arguments relèvent plus du canular que de l'analyse littéraire. Selon la liste dressée par Couture et Rajotte, le groupe des Six Éponges comptait Louvigny de Montigny, Henry Desjardins, Jean Charbonneau, Paul de Martigny, Alban Germain et probablement Alfred Desloges (2000, p. 166). Le nom de Paolo del Ruggieri ne figure pas dans cette liste et n'apparaît pas non plus dans celle des membres de l'École à ses débuts, soit au 10 septembre 1896, la plus ancienne qu'on ait conservée (Couture et Rajotte, p. 165-166). Il ne figure pas davantage dans la liste cumulative des membres de l'École dressée par Albert Ferland en 1904 (Wyczynski, 1972, p. 23, n. 27). Le seul endroit où ce nom apparaisse est la liste des pseudonymes fantaisistes que se sont donnés les Six Éponges, et où il désigne fort probablement Paul de Martigny, qui fut un des premiers membres de l'École littéraire (Wyczynski, 1987, p. 169).

Au reste, rien, dans les ouvrages sur l'École, ni dans les procès-verbaux, n'accrédite le rôle que Francoli attribue à

Dantin. Si ce dernier avait participé aux réunions sous le pseudonyme de Ruggieri, il est difficile d'imaginer que personne ne l'ait signalé par la suite : ni les amis du Café Ayotte, ni les autres membres des premières années, notamment Gustave Comte, Albert Ferland, É.-Z. Massicotte, Georges-A. Dumont, Charles Gill, Joseph Melançon ou Arthur de Bussières.

En dépit de cela, pour Francoli, « il est évident qu'il [Dantin] a évolué parmi eux, d'abord au *Samedi*, sous divers pseudonymes, puis aux *Débats* en tant que Louis Dantin, poète, nouvelliste et essayiste » (p. 152). Cette soi-disant collaboration au *Samedi* découle du fait qu'elle a attribué à Dantin les poèmes en prose de Silvio, dont on a vu plus haut ce qu'il faut en penser. Quant à la collaboration aux *Débats*, elle commence en 1900, précisément au moment où l'École tombe en sommeil.

Francoli invoque, à l'appui de sa réécriture de l'histoire, une nouvelle preuve des mensonges de Dantin : « Il a prétendu avoir glané, au cours d'une conversation d'une demi-heure avec Nelligan, les renseignements qui lui avaient servi à brosser leur silhouette » (p. 151). Elle répète la même affirmation plus loin : « Il (Dantin) n'était donc pas tout à fait sincère quand il disait que tout ce qu'il avait dit au sujet de l'École dans sa préface, il l'avait appris "*dans une conversation d'une demi-heure avec Nelligan et répété en simple perroquet tous les détails qu'il lui avait fournis*" » (p. 291). Or, la déclaration de Dantin en question — dont Francoli, selon son habitude, ne donne pas la référence — est issue d'une lettre à Germain Beaulieu, dans laquelle Dantin ne dit pas tout à fait la même chose que ce que prétend sa biographie :

Personnellement, je ne savais rien de l'École, et, hormis Nelligan, ne connaissais aucun de ses membres. J'ignorais le premier mot de vos origines et de vos progrès. Tout ce que j'ai dit là-dessus, je l'ai appris dans une conversation d'une demi-heure avec *Louvigny de Montigny*, et j'ai répété en simple perroquet tous les détails qu'il m'a fournis... » (12 avril 1909 ; nous soulignons)

Dantin revient d'ailleurs sur la question dans sa lettre du 4 mai de la même année, déplorant le « véritable escamotage de la part de L. de Montigny de ne m'avoir pas signalé [votre] rôle et [votre] influence ».

Comment expliquer que, dans la citation qu'elle attribue à Dantin, Francoli ait remplacé *Louvigny de Montigny* par *Nelligan*? Pour quelqu'un qui accuse Dantin de « berner le lecteur », cette erreur est pour le moins troublante. Cette falsification des faits est d'autant moins compréhensible qu'elle a lu toute sa correspondance¹⁰ et qu'elle cite plusieurs passages de ces mêmes lettres. Ironie supplémentaire, la lettre d'avril 1909 est une des premières que Dantin adresse à Beaulieu et il le fait pour s'excuser des erreurs qu'il avait commises sur l'École dans la Préface au recueil de Nelligan : « J'ai été fort surpris d'apprendre, écrit-il, que l'historique de l'École Littéraire contenue dans ma préface n'était qu'un tissu d'erreurs. » Beaulieu lui ayant répondu en lui envoyant les procès-verbaux de l'École afin de le renseigner sur la véritable histoire de celle-ci, Dantin promet de faire un article afin de rectifier ses erreurs. Il le fera plus tard, dans « Les débuts de l'École littéraire de Montréal » (1928), texte que Francoli

¹⁰ Francoli avait déjà fait cette erreur dans son introduction aux *Essais critiques*, I, p.50. Elle se basait peut-être sur l'ouvrage de Nadeau, qui remplace systématiquement par « N. » (p. 97, 98, 187 et 190) ou par « X. » les noms des personnes vivantes citées dans les lettres de Dantin.

connaît aussi vu qu'elle l'a inclus dans son édition critique des *Essais* de Dantin (Francoli, 2002, p. 383-398).

En plus de tenir pour mensonger le témoignage explicite de Dantin et de lui attribuer un rôle qu'il n'a pas eu, Francoli minimise la présence de Nelligan aux réunions de l'École : « on sait que Nelligan n'avait pris part aux réunions qu'au début de 1897, soit plus de deux ans après sa fondation : qu'il s'était absenté toute l'année 1898, et qu'en 1899, l'année de son internement, il ne devait assister qu'à deux ou trois séances avant de disparaître à jamais. » (p. 151) Or, selon le calcul minutieux effectué par Luc Lacourcière, Nelligan a été présent à 22 séances sur un total de 72 (1966, p. 30).

Pour jouer le rôle de rassembleur des poètes et écrivains québécois que Francoli veut attribuer à Dantin, celui-ci devait nécessairement être un collaborateur des *Débats* dès la première heure. Or, selon les données historiquement attestées, alors que ce journal publie son premier numéro le 3 décembre 1899, Dantin n'y participe qu'à partir du mois de juin 1900. D'après le témoignage recueilli par Luc Lacourcière auprès de Louvigny de Montigny, l'arrivée de Dantin aux *Débats* avait d'abord été jugée fort importune :

Nous étions si étonnés d'être importunés, au beau milieu d'une discussion entre collaborateurs, par l'arrivée de cet ecclésiastique que nous n'avions jamais vu, que notre première réaction fut de l'éconduire au plus tôt. Ce n'est que lorsqu'il m'eut fait part de son désir de collaborer à mon journal sous un pseudonyme que je m'engageais à garder secret que je l'invitai à s'asseoir. Et je n'eus qu'à me féliciter de cette remarquable recrue pour notre journal. (cité par Lacourcière, 1966, p. 46)

Francoli tente de discréditer ce témoignage capital en affirmant que de Montigny aurait tenu d'autres propos avec

Wyczynski : « Ou la mémoire de Montigny était défectueuse ou alors on a mal interprété ses propos, car à la même époque, il aurait déclaré à Wyczynski avoir assisté avec Nelligan et Dantin au concert que le pianiste Paderewski avait donné à Montréal, au printemps 1896, et que la mazurka préférée de Dantin était au programme » (p. 154). Ce témoignage est important, vu que les critiques n'ont toujours pas réussi à déterminer si Dantin a rencontré Nelligan pour la première fois en 1896, en 1897 ou en 1898, mais sans une référence précise, il est très difficile de vérifier la justesse du renvoi que fait Francoli à Wyczynski. Ce dernier fait plusieurs fois allusion au concert de Paderewski auquel assista Nelligan avec sa mère le 6 avril 1896 et qui créa un durable effet d'éblouissement chez le jeune poète : « Si l'on prête foi aux souvenirs de Gilles Corbeil et de Louvigny de Montigny, en plus d'être présent au concert du 6 avril 1896, Nelligan aurait aussi assisté à celui donné le 8 avril, dans la matinée, au programme duquel, entre autres pièces, figurèrent les variations sur un thème de Paganini, et la Marche funèbre de Chopin » (1987, p. 115). Il n'est nullement question ici de la présence de Dantin à ce concert.

Si Francoli cite correctement Wyczynski — et il est permis d'en douter —, comment se fait-il que Dantin, évoquant dans une lettre à Germain Beaulieu du 28 avril 1909 cette fameuse mazurka de Chopin qui l'obsède depuis qu'il l'avait entendu jouer dans son enfance par sa cousine, n'ait pas mentionné ce concert où le grand Paderewski l'avait jouée à Montréal? En outre, si Dantin a assisté à ce concert avec Nelligan, comment comprendre le passage suivant de sa Préface : « Mais s'il [Nelligan] en vient à nommer ses maîtres de choix, il placera au même rang, sans souci d'accoler des antipodes, Litz [*sic*], Mozart, Chopin, Haydn, Paderewski. Je le

soupçonne, au fond, de les ignorer tous et de n'en parler que par ouï-dire » (1904, p. XI) ?

Le témoignage de Louvigny de Montigny est d'ailleurs parfaitement cohérent avec les données textuelles dont nous disposons. En effet, le 10 juin 1900, Louis Dantin fait son apparition aux *Débats* avec, en première page, le poème « Âme-Univers ». Dans les onze quatrains de ce poème, il exprime le chaos spirituel dans lequel il se trouve, amorçant son évolution vers la littérature profane. Dans la rubrique « Notes d'art » du même numéro, qui donne de petites nouvelles sur une dizaine d'événements, Gustave Comte présente le nouveau collaborateur en ces termes :

Il nous fait plaisir de présenter aujourd'hui à nos lecteurs un nouveau collaborateur. C'est un tout jeune poète du nom de Louis Dantin, un ami de cœur de M. Émile Nelligan. Par sa pièce intitulée « Âme-Univers » que nous publions en première page, le public pourra juger de ce nouveau venu qui est loin de manquer de souffle, d'envolée, de lyrisme¹¹.

Il serait pour le moins bizarre de présenter Dantin comme « un nouveau collaborateur » s'il avait été présent dès la fondation du journal.

Pour éviter cette objection, Francoli suppose que ce paragraphe n'a pas été rédigé par Comte mais par Dantin, car « Qui d'autre que lui pouvait savoir que Nelligan, alors pratiquement inconnu, était son ami de cœur ? » (p. 154). Or, Nelligan n'était sûrement pas un inconnu pour Gustave Comte, car celui-ci était membre de l'École littéraire et, en tant que tel, il l'avait fréquenté à de nombreuses réunions. En outre, un mois plus tôt, avait paru dans le même journal un compte rendu de

¹¹ « Notes d'art », *Les Débats*, 10 juin 1900, p. 4.

Joseph Saint-Hilaire sur les *Soirées du château de Ramezay*, qui faisait la part belle à Nelligan. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Comte ait été l'auteur de l'article en question, ainsi que nous le verrons plus loin.

La mue du prêtre Eugène Seers en Louis Dantin poète se poursuit deux mois plus tard avec la parution de *Franges d'autel*, où le poème « Processions » est signé de son nouveau pseudonyme.

Les Débats

En racontant l'histoire des *Débats*, période particulièrement importante dans la vie de Dantin, Francoli accumule plusieurs erreurs. Après avoir évoqué l'audace de ce journal « fondé le 3 décembre 1899 », elle ajoute : « Malheureusement, le destin des *Débats* sera de courte durée. Après sa dissolution, à l'automne 1899, Auguste [*sic*] Comte, le chroniqueur artistique et ami de Dantin, évoqua avec nostalgie les sympathiques rencontres de jadis [...]. » (p. 153) Le journal serait donc disparu avant d'être fondé.

Alors que ce journal serait disparu à l'automne 1899, selon Francoli, elle écrit quelques pages plus loin : « On pourra consulter en annexe la liste des textes de Dantin et Nelligan parus, en alternance, dans *Les Débats*, entre 1900 et 1902 » (p. 158). Cette liste est censée suggérer, en se basant sur des « faits », que Dantin alternait ses propres contributions au journal en soumettant tantôt un texte signé Émile Nelligan, tantôt un texte signé Louis Dantin.

Or, la « Liste des écrits de Louis Dantin et d'Émile Nelligan parus en alternance dans *Les Débats* », que Francoli offre en appendice (p. 442), est truffée d'erreurs. Elle passe sous silence les quatre poèmes de Nelligan (dont « La romance du vin » et « Sieste ecclésiastique ») qui furent publiés dans *Les Débats* entre le 17 décembre 1899 et le 15 avril 1900, avant que Dantin ne fasse son apparition au journal. Leur inclusion aurait nui, bien entendu, à la thèse selon laquelle Dantin se trouve derrière les deux « pseudonymes ». Par ailleurs, la liste inclut cinq textes (deux de Nelligan et trois de Dantin) qui ne paraissent pas dans *Les Débats*, mais plutôt dans *L'Avenir*, un journal concurrent fondé par Louvigny de Montigny, mais qui ne survivra que trois mois. La liste comporte aussi trois erreurs de date, dont deux qui concernent le poème « Sainte Cécile » de Nelligan, que Francoli place au 18 août 1900 et de nouveau au 15 août 1901, alors qu'il n'a été publié qu'une fois dans ce journal, le 18 août 1901. Elle omet aussi de mentionner le poème « Le mai d'amour », publié le 14 septembre 1902. Bref, la soi-disant alternance des textes de Nelligan et de Dantin, censée coïncider avec l'arrivée de ce dernier au journal, n'est guère convaincante, et ce tableau témoigne soit d'une confusion étonnante de la part de l'auteure soit d'une volonté de tromper le lecteur.

Faut-il mentionner aussi que trois des écrits cités dans le tableau sous le nom de Dantin parurent en fait dans *Les Débats* sous la signature d'Émile Nelligan pour l'un (le poème « Silvio pleure », publié auparavant dans *Le Samedi* sous le pseudonyme d'Émile Kovar), et sous celle d'Edmond Dyonnet pour les deux volets de l'article « Artistes » ? Ce sont des textes que Francoli attribue à Dantin et dont il sera question plus loin.

On remarquera aussi que « Sieste ecclésiastique », amusant sonnet sur un « petit abbé » qui aime trop les plaisirs de la table, n'a pas été retenu dans *Émile Nelligan et son œuvre*. Pourquoi Dantin l'aurait-il publié dans *Les Débats* pour faire connaître « son protégé » alors qu'il n'a pas jugé bon de le mettre dans le recueil ? Quant à « La Réponse du crucifix », pour lequel Francoli donne la mauvaise date, elle écrit aussi, le confondant avec « Les Décides », que Nelligan « l'aurait composé en compétition » avec Dantin (p. 160).

Francoli évoque aussi les tractations politiques survenues à ce journal nationaliste quand il est vendu au parti libéral peu avant les élections du 7 novembre 1900, vente qui entraîna la démission de Louvigny de Montigny le 14 octobre 1900 et l'annonce de la fondation des *Vrais Débats* : « Ce changement s'effectua le 21 octobre, mais au lieu des *Vrais Débats*, c'est *L'Avenir* qui sera la continuation des *Débats*, "l'organe ni vendu, ni à vendre". » (p. 158) Elle enchaîne :

Or, *L'Avenir*, compromis par le départ de Louvigny, le 27 janvier 1900, ne devait pas lui survivre, au grand regret de Dantin qui avait aimé « cette feuille pour sa jeunesse et son franc-parler » : « À la lire, écrivait-il, à Germain Beaulieu, j'avais senti *bouillir en moi le vieux levain* de mes attrait littéraires, toujours contredits. Quand *Les Débats* sont morts, ma littérature s'est enterrée avec eux. » (p. 159 ; c'est Francoli qui souligne)

L'Avenir, qui selon Francoli est la continuation des *Débats*, serait donc mort lui aussi (le 27 janvier 1900) avant d'avoir été fondé (le 21 octobre 1900). La liste des coquilles s'allonge... Et c'est la confusion entre *L'Avenir* et *Les Débats* qui l'amène à présenter comme ayant été publiés dans *Les Débats* des poèmes publiés dans *L'Avenir* et à mal lire le texte de Dantin. Il est pourtant clair dans cette lettre que l'antécédent de « cette

feuille [que Dantin aimait] pour sa jeunesse et son franc-parler » est bien *Les Débats*, et non pas *L'Avenir* :

Tout ce que j'ai jamais écrit dans ma vie, je l'ai fait durant le court espace de temps qu'ont vécu *Les Débats*. J'aimais cette feuille pour sa jeunesse et son franc-parler, et, à la lire, j'avais senti bouillir en moi le vieux levain de mes attrait littéraires, toujours contredits. Quand *Les Débats* sont morts, ma littérature s'est enterrée avec eux. (Dantin à Beaulieu, 20 juin 1909)

La confusion est d'autant plus étonnante que c'est entre le 17 août 1902 et le 28 septembre 1902 que Dantin publia dans *Les Débats* sa célèbre étude sur la poésie de Nelligan, laquelle allait servir, après quelques remaniements, de préface au recueil *Émile Nelligan et son œuvre* paru en 1904.

Attribution de l'article d'Edmond Dyonnet

En 1900, Edmond Dyonnet fait paraître dans *Les Débats* un article intitulé « Artistes », publié en deux livraisons (30 septembre et 7 octobre). D'origine française, Dyonnet est arrivé au Canada en 1875, à l'âge de 16 ans (Gaboury, 1973, p. 66), puis est retourné étudier la peinture en Europe de 1882 à 1890. Artiste de plus en plus estimé, spécialisé dans les sujets canadiens, il participe aux expositions de la Royal Canadian Academy of Arts, devient membre de la Art Association of Montreal dès 1891 et est élu membre associé de l'Académie royale du Canada en 1893. Il est lié avec les peintres Maurice Cullen et Charles Gill, lequel est aussi membre de l'École littéraire de Montréal. Il sera l'un des fondateurs de l'École des beaux-arts de Montréal avec Alfred Laliberté et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté.

Francoli écarte Dyonnet comme auteur possible de cet article « pour la simple raison que l'écriture n'était pas son fort » (p. 163). Elle invoque à l'appui de cette affirmation le témoignage de Jean Ménard, préfacier des mémoires du peintre, qui aurait demandé au lecteur d'en excuser « le style gauche, lourd et sans relief, truffé de négligences et de ruptures de construction » (p. 163). En réalité, Ménard écrit ceci : « Si Dyonnet fut un peintre scrupuleux, il écrit avec spontanéité et même avec abandon. Nous publions son texte tel quel, avec les négligences et les ruptures de construction, en corrigeant toutefois les fautes de frappe et d'orthographe. » (1968, p. 15-16)

Dans cet article, qui semble écrit au fil de la plume, Dyonnet se centre sur le personnage de Louis Dantin, qu'il dit avoir retrouvé par hasard à Montréal et avec qui il discute de choses d'art et de littérature. Au cours d'une promenade à vélo qui les mène jusqu'au lac Saint-Louis, ils tombent sur un groupe de jeunes filles qui se préparent à peindre un paysage, ce qui les amène à discuter de l'amateurisme en peinture. De retour à Montréal, ils se dirigent vers un restaurant. Une négligence de style semble bien ici trahir Dyonnet :

Nous allâmes remiser nos bicyclettes et après nous être débarbouillés et avoir changé de vêtements nous allâmes *à pas de loup* vers le souper que notre estomac réclamait impérieusement. (Dyonnet, 1900, p. 6 ; nous soulignons)

Comme il n'y a pas de raison pour que deux honnêtes citoyens se dirigent *à pas de loup* vers un restaurant en fin d'après-midi, il faut conclure que l'auteur a ici employé cette expression sans en connaître le sens et peut-être en la télescopant avec l'expression *une faim de loup*. Une telle erreur serait compréhensible de la part de Dyonnet, qui, quoique né en France, a fait ses études primaires et secondaires en Italie, entre

l'âge de neuf et quatorze ans ; elle étonnerait chez le styliste consommé qu'était Dantin.

Le récit se termine lorsque le narrateur rencontre des touristes américains en admiration devant une statue due à Louis-Philippe Hébert : « Je ressentis à cette appréciation d'un étranger un sentiment de fierté nationale *tout nouveau pour moi* [nous soulignons] et je compris que la gloire d'un artiste ne lui est pas seulement personnelle, mais qu'elle rejaillit tout entière sur ses compatriotes. » Si ce nouveau sentiment de fierté est assez naturel de la part d'un Français qui a décidé de faire sa vie au Canada, il étonnerait chez un natif comme Dantin.

Selon Francoli, Dyonnet a simplement prêté son nom à Dantin afin que celui-ci puisse « brouiller les pistes » par rapport aux pères de sa communauté (p.163). En effet, explique-t-elle, « Eugène » venait d'introduire le nom de « Louis Dantin » dans le recueil *Franges d'autel* et, deux mois plus tôt, un entrefilet des *Débats* l'avait présenté « comme "l'ami de cœur de Nelligan", ce garçon qui venait fréquemment faire lire ses vers au père Seers ». Francoli s'exclame : « Le loup dans la bergerie ! » Pour détourner les soupçons de la communauté religieuse, il était donc nécessaire, selon elle, « de brouiller les pistes, de contre-attaquer par de nouvelles facéties, de se chercher un alibi avec la complicité d'un ami » (p. 163). D'où cet article signé E. Dyonnet qu'elle veut attribuer à Dantin...

Encore une fois, cette version romancée de la réalité n'est guère crédible ou révélerait chez Dantin une curieuse inconséquence. Pourquoi, en effet, serait-il entré aux *Débats* en juin sous le pseudonyme de Dantin et aurait-il publié en août un poème sous ce nom dans *Franges d'autel* pour ensuite se rendre compte qu'il avait gaffé et tenter de « brouiller les pistes » en

septembre ? En outre, cette hypothèse n'est pas cohérente avec une autre affirmation de Francoli selon laquelle c'est Dantin lui-même qui aurait rédigé le paragraphe de Comte qui le présente dans les *Débats* comme « un ami de cœur de Nelligan ».

Il faut plutôt voir l'article de Dyonnet comme un service que celui-ci rend à Dantin en attestant de l'existence d'un personnage réel derrière le pseudonyme récemment adopté et en lui donnant une certaine épaisseur mystérieuse. Dantin, en effet, jusqu'alors pratiquement inconnu sur la scène littéraire montréalaise (Gaboury, 1973, p. 211), entendait désormais y jouer un rôle.

Pour Dyonnet, qui avait surtout fréquenté les milieux anglophones de Montréal, cet article sert en même temps à accroître sa propre notoriété et à le faire connaître de la bourgeoisie francophone, dont il deviendra bientôt un portraitiste recherché. En tant que peintre de métier, il est le premier intéressé à ce que l'on crée à Montréal un musée où le public pourrait, comme il l'écrit dans cet article, « apprécier sainement les dessins, les aquarelles, les tableaux de notre jeune école pleine de sève ». Alors âgé de 41 ans, il était aussi parfaitement conscient de l'importance des institutions publiques, lui qui est reçu membre de l'Académie royale dès l'année suivant la publication de cet article, pour ensuite en devenir secrétaire en 1910, fonction qu'il assumera jusqu'en 1948. Bref, la nécessité d'une politique de développement culturel, loin d'être une vue originale et exclusive à Dantin, comme l'affirme Francoli, était certainement une idée que partageait Dyonnet et elle apparaît aussi de façon récurrente dans les revues et journaux de l'époque (Gaboury, 1973, p. 215).

Attribution de l'article de Henry Desjardins

Poursuivant sur sa lancée romanesque, Francoli invente une affaire de jalousie entre Émile Nelligan et Arthur de Bussières en prenant appui sur un article consacré à la poésie de ce dernier. Quoique cet article soit signé de la main de Henry Desjardins (1899), elle réussit à l'attribuer à Dantin grâce à un raisonnement qui mérite d'être cité *in extenso* :

Or, comment expliquer que de tous les poètes de son temps, Bussières, cet « abruti », ait vu son œuvre se mériter un essai, et cela bien avant Nelligan ? N'oublions pas qu'à cette époque, la critique littéraire était « un phénomène nouveau ». C'est Auguste [*sic*] Comte, l'ami de Dantin, qui avait été chargé de « donner lecture d'un Essai critique sur les sonnets de M. A. Bussières à la réunion de l'École littéraire du 25 mars 1898 », ainsi que le signale le programme de cette soirée, paru le 15 mars 1898 dans *Le Monde illustré*.

Or, ce n'est qu'un an plus tard, les 13 et 20 mai 1899, que *Le Monde illustré* publiait, en deux volets, cet essai, sous le même titre : « Le Sonnet. Essai de critique sur M. Arthur de Bussières », sauf qu'ici il est daté du 15 avril 1898 et porte la signature d'Henri Desjardins ! Ainsi, la lecture qu'en avait donnée Auguste [*sic*] Comte, le 15 mars, aurait précédé d'un mois sa rédaction ! Mais le plus étonnant, c'est que ni Comte ni Desjardins n'ont jamais montré de dispositions particulières pour la critique littéraire. (p. 229-230)

Cet extrait est remarquable en ce qu'il offre un répertoire des procédés de Francoli : dénigrement d'un auteur attesté historiquement (ici Bussières, là Nelligan) en insistant sur son peu d'instruction, persiflage appuyé par des phrases exclamatives en cascade, déformation des faits, omission de données essentielles et cafouillage chronologique.

En l'occurrence, les poèmes de Bussières se sont bien mérité deux analyses, l'une de Comte et l'autre de Desjardins.

Les procès-verbaux de l'École littéraire de Montréal mentionnent effectivement à la réunion du 25 mars 1898 : « M. Gus Comte lit un essai de critique sur les sonnets de M. de Bussièrès ». Et, à la réunion du 22 avril : « M. Desjardins a lu un article en prose : "Journalisme et littérature" ainsi qu'une critique des sonnets de M. A. de Bussièrès. » Cette information est tout à fait compatible avec la date de rédaction apposée à la fin de l'essai de Desjardins (15 avril 1898). De plus, ce n'est pas le premier essai de Desjardins, car les mêmes procès-verbaux signalent que, à la réunion du 15 mars 1897, celui-ci avait donné une conférence intitulée « Les poésies homériques ».

Cet « essai » que Francoli ne craint pas d'attribuer à Dantin, en dépit de sa signature, est tellement faible que Suzanne Lafrenière, dans la monographie qu'elle a consacrée à Desjardins, lui accorde tout juste la mention de « petite fantaisie » (1975, p. 70). Quant à Sœur Saint-Bernard-de-Clairvaux, elle porte dessus un jugement tout empreint de charité : « Que le critique de vingt-cinq ans ait manqué de profondeur, soit ; mais il faut mettre au point de départ de cette étude une évidente sympathie pour l'auteur des *Bengalis* » (1972, p. 42).

Attribuer la paternité de cet essai à Dantin est d'autant plus incongru que ce dernier jugeait sévèrement le jeune « essayiste » : « Desjardins me paraît être un curieux spécimen d'un type plus commun qu'on ne croit : l'homme qui a la passion d'un art dont la nature s'obstine à lui refuser le talent » (cité dans Nadeau, 1948, p. 108-109). Curieusement, Francoli voit dans ce jugement une preuve supplémentaire que... Desjardins ne pouvait pas être l'auteur de cet essai et qu'il faut donc l'attribuer à Dantin (p. 289, n. 2).

Or, cet essai regorge de banalités, de verbiage et de comparaisons triviales. Qu'on en juge par ces quelques exemples :

[...] tous les êtres délicats ont du vague, de l'indécis; les parfums et les fleurs ont des senteurs ou des nuances vagues, souvent indéfinissables, et je crois bien que le poète garde dans son style le vague des choses qui l'impressionnent, qui l'inspirent et le font chanter. [...]

Donc, voici cette belle prière. Je cite tout le sonnet; il faut toujours citer un sonnet en entier. Je ne connais pas de délicat qui mordrait dans une pêche déjà mordue, s'il n'est pas un enfant. [...]

Les dernières guerres entre deux de nos poètes nous ont été fatales, car les Français de France croient maintenant que le Canada est le pays des pasticheurs. Il faut les faire mentir en nous rendant maîtres de la langue que nos ancêtres nous ont léguée. Nous avons des efforts surhumains à faire, et pour cela il faut de la critique, mais de bonne critique [*sic*], qui ne fasse pas ses délices de déchirer son voisin. Si nous n'avions pas à gagner notre pain par un autre moyen que la plume, nous aurions vite une littérature, mais il faut se souffler dans les mains quand le buffet est vide. (*Le Monde illustré*, 20 mai 1899, p. 38)

L'auteur, plutôt paresseux, se révèle doué d'une mémoire peu précise : « Je ne me rappelle pas bien, mais il me semble avoir vu, sinon dans les sonnets que j'ai cités, du moins dans d'autres, que le second quatrain est souvent presque la répétition du premier, mais agrandi peu à peu. » (20 mai 1899, p. 38)

De toute évidence, Desjardins n'avait guère progressé depuis ses études de rhétorique, où il avait obtenu une note moyenne de 33 %, et pas davantage depuis ses études de philosophie, terminées sans « obtenir les minima requis pour le titre de bachelier » (Sœur Saint-Bernard-de-Clairvaux, 1972, p. 39). Sa maîtrise de la syntaxe est approximative, comme le montrent ces phrases où l'idée reste inaboutie :

Il y a trop de poètes qui font du remplissage avec des lieux communs et des métaphores banales, et qui ne réussissent presque pas à exprimer leur pensée, ou leur rêve en quelque sorte visionnaire et kaléidoscopique, leurs images ne diffèrent que de couleur; au fond ce sont toujours les mêmes images. [...] M. de Bussièrès est encore le seul qui nous ait donné des sonnets avec des illusions d'épopée en miniature, et nous ne voudrions pas qu'il fît perdre à notre patriotisme et à notre jeune littérature pleine d'avenir, mais d'un avenir enclos dans un pandémonium de difficultés, qui sont aussi vivaces que les préjugés où elles puisent chaque jour des forces de résistance de plus en plus désespérées contre l'indifférence, l'apathie, et le mercantilisme. [*sic*] (p. 38-39)

Pour qui a consulté la correspondance de Dantin et lu les milliers de page de prose impeccable que celui-ci écrivait au fil de la plume et sans une seule rature, il est tout simplement impensable qu'il ait pu être l'auteur d'une phrase aussi bancale.

Desjardins pratique l'étymologie naïve : « Le sonnet doit sonner comme son nom le dit très bien. » (p. 22) Son appréciation globale du poète mérite aussi d'être citée : « M. de Bussièrès est un sonnettiste de talent qui a de légers défauts, mais il est très compréhensible. » (p. 38) Il y a des compliments qui tuent !

Vers la fin de son étude, l'auteur précise : « J'ai voulu simplement exprimer une opinion personnelle ; elle me semblait digne d'attirer l'attention des jeunes poètes. » Il termine en exprimant son amitié pour Bussièrès :

Que l'on ne m'en veuille pas, je suis certain de ne pas avoir notablement agrandi le champ de la critique mais de lui avoir donné une forme sincère personnelle, et de n'avoir pas pris des plaintes pour des sonnets. Je ne demande plus que deux choses : que Dieu conserve M. de Bussièrès au pays et qu'il ne l'enlève pas à l'amitié. (p. 39)

Il suffit de lire en entier cet éloge inspiré par l'amitié pour se convaincre qu'il ne saurait avoir été écrit par Dantin : la verbosité, le délayage de la pensée, les fautes de syntaxe, toutes ces caractéristiques sont le propre d'un « artiste honnête bien que limité dans ses efforts », ainsi que le décrit Paul Wyczynski dans son introduction au livre de Lafrenière. Nous sommes loin de la manière incisive, brillante et rigoureuse qui a fait de Dantin le premier grand critique du Québec. On n'imagine pas non plus celui-ci orthographiant le nom du poète Leconte de Lisle sous la forme « Le Comte de Lisle ». Bref, affirmer, comme le fait Francoli, que cet essai constitue une « excellente étude » (p. 175), voire un « remarquable essai critique » (p. 289, n. 2), ne peut relever que d'une volonté de mystification à moins qu'il ne s'agisse d'une aberration de jugement.

Il est aussi à noter que chacune des deux livraisons de l'article de Desjardins est accompagnée d'une reproduction de la signature manuscrite de Desjardins. En outre, le titre est suivi d'un astérisque renvoyant à une note indiquant « Tous droits réservés. » Ce genre de mention, qui n'étonne pas de la part d'un avocat comme Desjardins, n'apparaît dans aucun article de Dantin. Enfin, les liens d'amitié entre Desjardins et de Bussièrès sont bien établis, comme l'a montré Wilfrid Paquin (1986). Bussièrès lui avait d'ailleurs dédié le poème « Réminiscence » en octobre 1897 (1931, p. 29-30).

Tout entière à sa méthode des rapprochements superficiels, Francoli signale que Desjardins prédit au poète que « la Muse l'élèvera encore » avec « des rayons de gloire *dans la cendre de tes os* ». Or, sous le pseudonyme de Serge Usène, anagramme de son nom, Dantin avait écrit un poème en l'honneur du fondateur de sa congrégation dans lequel il

l'imaginer sortant du tombeau et, tout « rayonnant, *monter de cette cendre* ». Peu importe que le contexte soit complètement différent et que les métaphores en question soient des plus banales, l'essentiel est de désarmer le lecteur en accumulant des rapprochements, aussi absurdes et saugrenus soient-ils.

Francoli invoque aussi le fait que Desjardins reproche au gouvernement de ne pas soutenir les jeunes créateurs, tout comme le fait Dyonnet dans son article. Ayant établi que ce dernier a été écrit par Dantin, elle en déduit qu'il en va de même pour celui de Desjardins. Le fait d'attribuer à Dantin l'article de Desjardins permettra à Francoli, plus loin dans le volume, de citer des phrases de cet article comme si elles étaient de Dantin et de lui attribuer du même coup la paternité de l'article de Saint-Hilaire (p. 393). Cette méthode d'attribution pyramidale lui permet en outre de placer Bussièrès dans la même catégorie que Nelligan, en faisant des deux poètes des créations de Dantin, comme le prouverait, selon elle, le fait qu'ils se sont tous deux mérité un « essai » sur leur œuvre poétique.

Francoli feint de s'étonner que Dantin n'ait pas signalé l'essai de Desjardins dans son historique de l'ÉLM. Jamais à court d'hypothèses, elle interprète cette omission comme un argument en faveur de sa thèse : « Serait-ce qu'il hésitait à devoir l'attribuer à Henry Desjardins quand c'était lui qui en était l'auteur ? » (p. 232). Or, loin de mentionner les titres de toutes les conférences, Dantin ne s'arrête qu'aux plus significatives.

Une fois posé que Desjardins est ici Dantin, Francoli peut franchir un pas supplémentaire en suggérant que les poèmes de Bussièrès, tout comme ceux de Nelligan, sont en fait de Dantin : « L'un et l'autre, en fidèles disciples, compagnons et confidents,

se rapprochent de leur maître et prolongent en écho sa pensée sur l'âme, la vie, l'art, sans qu'il soit possible ensuite de les distinguer » (p. 231-232). Comme preuve, elle signale que tous les trois se sont servis de l'expression « en délire », ce qui est un peu mince.

Tout comme pour Nelligan, son argument majeur est que Bussièrès, qui n'avait fait que des études primaires, « méconnaît les rudiments de la prosodie et de la langue française » et ne peut donc pas avoir écrit un poème comme *Kita-no-Tendji* : « il fallait bien que quelqu'un veillât dans l'ombre à parfaire leurs écrits. » (p. 232)

Elle affirme aussi que Bussièrès a présenté Nelligan à Dantin : « [c]'est à Bussièrès, rappelons-le, que Dantin doit d'avoir connu Nelligan au printemps 1897 » (p. 232). Or, il n'existe aucun témoignage historique attestant la chose. En revanche, il est bien documenté que c'est Bussièrès qui, en février 1897, a présenté Nelligan à Germain Beaulieu, alors président de l'École littéraire, comme Francoli elle-même l'avait signalé plus tôt (p. 182).

Certes, les points communs entre les deux jeunes poètes ne manquent pas : Bussièrès, qui avait à peine trois ans de plus que Nelligan, fréquentait avec lui la bohème montréalaise ; très liés, ils furent tous deux admis à l'École littéraire de Montréal, où Bussièrès présenta son ami et fit occasionnellement lecture de ses poèmes. S'ils ont tous deux écrit des sonnets, leurs registres sont toutefois assez différents : Nelligan intègre dans ses poèmes des touches d'exotisme discrètes et subordonnées à son espace intérieur, tandis que Bussièrès joue sur un exotisme qui est une fin en soi et qui le mène au Japon, en Turquie, en

Espagne, au Tyrol, à Florence, à Bornéo, en Inde, en Égypte, en Grèce, en Syrie, etc.

Pour corser sa démonstration, Francoli feint encore de trouver bizarre que Dantin n'ait pas mentionné le recueil *Les Bengalis* de Bussièrès dans son historique de la littérature canadienne-française (p. 232). Cela n'a cependant rien d'étonnant vu que l'article en question date de 1928 alors que le recueil de Bussièrès est paru en 1931.

Attribution de l'article de Joseph Saint-Hilaire

Lorsque paraissent *Les Soirées du Château de Ramezay* en avril 1900, le journal *Les Débats* consacre six articles à en faire la critique, sous la signature de Joseph Saint-Hilaire¹². Celui du 6 mai 1900 porte sur Émile Nelligan, Henry Desjardins, G.-A. Dumont, Albert Ferland et E.-Z. Massicotte. L'appréciation des poèmes de Nelligan est de loin la plus élogieuse et atteste de l'intérêt que suscitait alors le jeune poète, enfermé depuis près d'un an. La question se pose de savoir quel collaborateur du journal se cachait ici sous le pseudonyme de Saint-Hilaire, car ce nom de plume était commun à Olivar Asselin, Gustave Comte, Charles Gill, Jean Charbonneau, Germain Beaulieu, Henri-Gaston et Louvigny de Montigny (Vinet, 1974).

Bien entendu, Francoli veut convaincre le lecteur que cet article est dû à nul autre que Dantin, en dépit des recherches sérieuses qui n'ont jamais associé Dantin à ce pseudonyme. Elle a besoin de cette attribution pour sa démonstration, afin de détruire la crédibilité de Nelligan comme poète tout en

¹² Voir *Les Débats* du 15 avril au 27 mai 1900.

accréditant la thèse d'un Dantin manipulateur, « qui préparait en secret » son « hommage posthume au cher défunt » (p. 391). Pour cela, elle rappelle encore le peu d'instruction de Nelligan et rejette les déclarations favorables des personnes qui l'ont connu et fréquenté.

Recourant ensuite à l'argument lexical simpliste dont elle est coutumière, Francoli extrait de l'article de Saint-Hilaire les mots « *rêveur* » et « *gestes très larges* » et les rapproche de la préface de Dantin, qui décrit Nelligan « l'œil flambant, *le geste élargi* par l'effort intime » (p.391-392). Or, le mot *rêveur* n'apparaît pas dans la Préface. Quant à la gestuelle de Nelligan, elle est soulignée par nombre de témoins, notamment Charbonneau : « ses gestes larges embrassaient l'étendue » (1935, p. 119). Francoli termine ainsi sa démonstration :

En conclusion, Saint-Hilaire lance cet appel : « *Encourageons* nos jeunes écrivains à *prosperer* dans l'art et à *relever* notre littérature ». Dantin avait dit la même chose, quasi mot pour mot, à propos d'Arthur de Bussièrès : « Ne bafouons pas nos poètes. *Encourageons-les* plutôt à persévérer dans la route épineuse qu'ils ont choisi [*sic*]... ce sont eux qui *relèveront* le niveau de notre littérature. » (p. 393 ; Francoli souligne)

Contrairement à ce que prétend Francoli, le paragraphe « Encourageons nos jeunes... » ne se trouve pas dans la conclusion de l'article sur Nelligan, mais dans la section suivante, consacrée à Henry Desjardins¹³. De plus, comme on l'a vu, l'essai sur Arthur de Bussièrès est dû non pas à Dantin mais à Henry Desjardins. On voit ici à l'œuvre les échafaudages de pseudo-démonstrations et de falsifications sur lesquels Francoli a bâti sa fiction.

¹³ Voir le texte de cet article [en ligne](#), p. 3.

En fait, le premier paragraphe de l'article sur Nelligan exclut qu'on puisse attribuer à Dantin le pseudonyme de Saint-Hilaire :

Sa modestie pardonnera à notre vieille camaraderie d'esquisser ici quelques traits de son étrange figure. Ce sont d'intimes souvenirs que partagent avec nous les fervents d'il y a quatre ou cinq ans, lors des amicales réunions dans la chambrette de la Montée du Zouave, chez Louvigny de Montigny. (*Les Débats*, 6 mai 1900, p. 3)

Ce paragraphe vient obligatoirement d'un des membres originaires de l'École littéraire. Ce n'était pas le cas de Dantin, même si Francoli semble avoir du mal à s'y résigner. En effet, dans son Introduction aux *Essais critiques*, en 2002, elle avait déjà affirmé : « On sait par ses confidences à Gabriel Nadeau que Dantin a bel et bien assisté aux réunions de l'École, en tenue civile¹⁴, et qu'il était présent le jour où Nelligan y avait lu "La romance du vin" » (p. 50). Elle doit avoir découvert par la suite qu'il était question des « séances publiques », et non des réunions, car cette erreur ne revient pas dans *Le Naufragé*. Néanmoins, comme on l'a vu dans la section sur l'ÉLM, elle multiplie les insinuations, les fausses questions et les points d'exclamation pour faire croire que Dantin a certainement dû y jouer un rôle, en agissant « dans l'ombre » dès les tout débuts et que, par conséquent, il pouvait très bien être ici Joseph Saint-Hilaire. Or, rien, dans l'histoire littéraire, ne justifie l'équivalence Saint-Hilaire et Dantin.

Qui est donc ici Saint-Hilaire ? Luc Lacourcière élimine Olivar Asselin comme auteur potentiel, parce que l'article évoque une « vieille camaraderie » avec Nelligan alors

¹⁴ On notera la touche personnelle « en tenue civile », qui semble inventée de toute pièce pour ajouter au réalisme de son récit.

qu'Asselin avait affirmé ailleurs ne l'avoir pas connu (Lacourcière 1966, p. 45). Lacourcière fait aussi remarquer que la critique adressée dans cet article par Saint-Hilaire à la poésie de Nelligan « est comme un écho de la dénonciation du symbolisme faite par Jean Charbonneau, [qui] est étonnante d'incompréhension quand on la relit aujourd'hui » (p. 48). Il en conclut que sous le pseudonyme Saint-Hilaire se cache ici Jean Charbonneau ou l'un des frères de Montigny. C'est cette dernière hypothèse que retient aussi Wyczynski, qui soupçonne Louvigny de Montigny (1987, p. 346).

Gabriel Nadeau a lui aussi tenté d'identifier le signataire de cet article. Dans ses notes, il écarte Louvigny de Montigny et Jean Charbonneau, et porte ses soupçons sur Charles Gill et Gustave Comte. Il penche en faveur de Gill, parce que l'article commence en évoquant « notre vieille camaraderie », avec des souvenirs remontant à quatre ou cinq ans, soit avant la rencontre de Nelligan avec Dantin.

Dans une note manuscrite, Nadeau souligne aussi que la phrase « ses vers seront oubliés » élimine Dantin en tant qu'auteur potentiel, car on voit mal pourquoi un critique affichant un tel scepticisme envers les poèmes de Nelligan leur consacrerait ensuite une longue étude critique et passerait plusieurs mois de sa vie à les trier et à les éditer en recueil.

Ajoutons que Gill avait une profonde admiration pour Nelligan et une amitié qui ne se démentira pas. C'est lui qui, après le départ de Dantin pour Boston, prendra la relève et achèvera l'édition du recueil de poèmes. Fidèle à son amitié pour le poète, il lui rend souvent visite (Wyczynski, 1987, p. 386). Et, en 1911, il fait voter, appuyé par Gustave Comte, que « l'école littéraire donne au sculpteur Laliberté commande pour

son encrier en bronze représentant *Le bateau d'or* de Nelligan, pour un prix n'excédant pas \$40.00 » (*Procès-verbaux de l'ÉLM*, 22 novembre 1911).

L'attribution à Dantin de cet article de Saint-Hilaire est un autre maillon de la chaîne de pseudonymes qui permettra à Francoli de mettre en évidence, une fois de plus, la duplicité de Dantin en montrant qu'il n'a pas seulement fait la publicité de son protégé —et donc sa propre apologie— dans *Les Débats* en 1900, mais qu'il a ensuite dissimulé ce fait à Beaulieu, lors de l'affaire Valdombre (p. 389), comme on le verra plus loin.

Le cas d'Eugénie

Tout occupée à réécrire l'histoire littéraire en y introduisant des données hypothétiques présentées comme des certitudes, Francoli traite les données biographiques avec la même désinvolture. Ainsi, elle n'hésite pas à donner pour fille à Dantin la petite Eugénie, fille de Clotilde Lamarre, avec qui il avait quitté Montréal pour Boston en 1903. Même si Dantin a toujours présenté Eugénie comme sa fille adoptive, Francoli affirme catégoriquement qu'elle est sa fille naturelle, en s'appuyant sur son prénom et sur le fait que celle-ci appelait Dantin « Papa ». Comme preuve supplémentaire, elle produit une photo de studio accompagnée d'un argument qui lui semble décisif : « se serait-il fait faire des photos de studio encadré de son fils Adéodat [...] et d'Eugénie, si celle-ci n'était pas sa fille? » (p. 247)

Forte de ces « preuves », elle affirme également, sans donner de référence, que la petite Eugénie est née le 12 octobre 1899, ce qui l'amène à conclure — conséquence du fait qu'Eugénie est « sa fille » — que Dantin « n'aurait pas connu

Clotilde peu avant son abandon de la prêtrise, ainsi qu'il l'a prétendu, mais quatre ans plus tôt » (p. 247). Et c'est seulement plus loin dans le volume qu'elle précise (sans mentionner sa source) qu'Eugénie aurait été baptisée à la paroisse de Sainte-Brigide le 12 octobre 1899 (le jour de sa naissance, donc), là où sa mère avait épousé Arthur Lamarre en 1893 (p. 286).

Francoli n'est sûrement pas la première à se demander si Eugénie ne serait pas la fille de Dantin, ne fût-ce qu'à cause de son prénom. Néanmoins, les « preuves » citées ci-dessus ne sont nullement convaincantes et sont en contradiction avec les déclarations de Dantin ainsi que d'Eugénie. Dans une lettre à Germain Beaulieu du 8 mai 1909, il écrit en effet qu'il a « une fille âgée de sept ans (adoptée) et un garçon de cinq ans, bien à moi celui-là... ». On sait que son fils, Joseph Adéodat, est né le 20 février 1904, ce qui concorde avec les dires de Dantin, et on peut donc conclure que sa fille adoptive serait née en 1902. Par ailleurs, sur le certificat de mariage de « Mary Eugenie Lamarre », daté du 4 décembre 1919 (le mariage ayant eu lieu le 3 décembre), Eugénie dit avoir 17 ans (Fonds Gabriel Nadeau). Par conséquent, elle serait née en 1902, si son anniversaire se situait avant le 3 décembre, et fin 1901 si son anniversaire tombait après le 4 décembre. D'après ces deux témoignages, donc, elle est née soit en décembre 1901, soit en 1902.

Tous ces faits contradictoires se trouvent réunis dans une note manuscrite de Nadeau aux Archives de la BANQ, y compris le renseignement, transmis par Jean-Jacques Lefebvre, que « Marie-Eugénie Lamarre, fille d'Arthur Lamarre et de Clotilde Lacroix », serait née le 12 octobre 1899 et baptisée à la Paroisse Ste-Brigide *le 18 octobre* 1899. Nadeau en conclut : « C'est la

future belle-fille de Dantin – Madame Rossier », tout en s'étonnant que celui-ci ait pu se tromper dans sa lettre du 8 mai 1909, et ne pas avoir su distinguer entre une enfant de sept ans et une fille de presque dix ans. Malgré cela, Nadeau, dans ses notes, ne semble pas déduire de ces faits qu'Eugénie serait la fille de Dantin. Il écrit plutôt : « Hypothèse : Dantin & Mme Lamarre se connaissaient dès 1899. Mme Lamarre appelle sa fille *Eugénie* par amitié pour Dantin (*Eugène S*). » (Nadeau souligne)

La différence entre l'éthique de recherche de Francoli et celle de Nadeau est manifeste. Alors que ce dernier donne tous les renseignements disponibles et désigne ses suppositions ou déductions comme des « hypothèses », Francoli évite de mentionner les faits qui vont à l'encontre de sa thèse et présente ses extrapolations comme des faits établis.

Personne ne semble avoir envisagé la possibilité que Clotilde ait perdu le bébé né le 12 octobre 1899 et qu'elle ait décidé de donner le même prénom à un deuxième bébé né fin décembre 1901 ou en début 1902. C'était une pratique courante au Québec à l'époque, comme l'illustre le cas d'Eugène Seers lui-même (Robidoux, 1997, p. 37), ainsi que celui de Marcel Dugas (Hayward, 1992, p. 126-127). Et le taux de mortalité infantile était élevé : « Aux alentours des années 1900, à Montréal, un enfant sur quatre meurt avant d'avoir un an, notamment à cause du lait contaminé et de l'eau potable insalubre. » (Trempe, 2010) Cette hypothèse est cohérente avec cette confiance que fait Dantin à Beaulieu au sujet de son départ de la communauté : « par un dernier don-quichottisme j'ai adopté une femme excellente [Clotilde], mais que je n'aimais pas, pour la tirer de la misère [...]. » (lettre du 19 avril 1909)

Par ailleurs, il est attesté que le prénom Eugénie était très populaire au XIX^e siècle, en France comme au Québec; il figure même parmi les vingt prénoms les plus populaires donnés aux bébés canadiens-français et québécois entre 1875 et 1894 (Duchesne). Pour l'année 1901, il arrive en treizième place sur la liste des cent prénoms de fille les plus populaires (Duchesne). Le fait de conclure à partir de la ressemblance entre « Eugénie » et « Eugène » que cette fille est celle de Dantin relève donc du domaine de l'hypothèse.

Quant au roman que Francoli a construit autour du départ de Dantin de la communauté et qui fait l'objet de quelques juteux paragraphes (p. 233-234), il y a tout lieu de le considérer avec la même prudence. Vers la fin de ses recherches, Gabriel Nadeau a rédigé une série d'albums récapitulatifs, dans lesquels il juxtapose toutes les données chronologiques certaines sur cette période. Dans celui couvrant l'année 1903, il note que « quatre mois après son départ de Montréal, donc vers fin juin, ses parents finissent par le retrouver à Cambridge (confiance à moi – 30 sept. 1944) ». Il ne fait nulle mention du banquet des journalistes ni d'un départ à l'automne. De toute évidence, Dantin est parti pour les États-Unis peu après le 25 février 1903.

L'affaire Valdombre

En mars 1938, Claude-Henri Grignon, qui pratiquait depuis quelques années le genre pamphlétaire sous le nom de plume de Valdombre, réagit à une critique parisienne qui, dans *Les Nouvelles littéraires*, manifestait sa vive admiration pour la poésie de Nelligan. Piqué, il lance une charge contre ce poète et

« un certain typographe », qu'il accuse d'avoir « refait » les vers de Nelligan. Ce faisant, il prétend s'appuyer sur l'autorité de son ancien mentor, Olivar Asselin :

C'est dommage que le pauvre Asselin soit mort car il était sur le point d'écrire l'histoire authentique des fameux poèmes du trop fameux poète. Il paraît que ses plus beaux vers ne sont pas de lui, mais *d'un certain typographe, bohème, ivrogne à ses heures, poète aux heures des autres et malheureusement mort depuis*. Ce compositeur de génie, c'est le cas de le dire, refaisait les vers de Nelligan, et Nelligan, qui était fou, les signait et croyait qu'ils étaient de lui. Ces drames-là arrivent, et ils se produisent plus souvent qu'on ne le croit. Toujours est-il que mon ami Asselin devait, à ce sujet, me fournir des renseignements et des documents précieux. Il a emporté son secret dans la tombe et c'est ce que je lui pardonne le moins.

Pourquoi ? Pour une raison bien simple. C'est que les poèmes de Nelligan m'ont toujours abruti. Je pourrais me vanter de n'avoir pas gobé le fameux poète alors que toutes les chapelles littéraires de mon pays continuent à l'encenser. Ses vers, qu'ils soient de lui ou de son typographe, ne valent pas grand'chose. C'est un mélange infect de Maurice Rollinat, de Verlaine et de Musset. (1938, p. 174; nous soulignons)

Dès le 14 avril, Germain Beaulieu, qui entretenait une correspondance suivie avec Dantin, lui écrit pour marquer son indignation devant « cette infâme calomnie » adressée à un homme « dans l'impossibilité de se défendre ». Il annonce son intention de répondre publiquement à cette accusation, ajoutant :

Je prétends que nous n'avons eu, dans nos trois siècles d'existence, que ce seul enfant de génie, et parce que l'influence néfaste d'un Gill a conduit cet enfant à l'abîme et que cet enfant est devenu presque un vieillard, incapable de répondre aux plus cruelles et aux plus dégradantes accusations, des cochons de la trempe de Valdombre essaient de grandir leurs grosses petites personnes en cherchant à avilir la mémoire de cet enfant prodige.

Comme Dantin a, lui aussi, bien connu Nelligan, Beaulieu lui demande de l'aider dans son article en partageant avec lui ses souvenirs. Le 18 avril, Dantin répond à son ami en déplorant la « canaillerie » des tirades de Valdombre contre « le pacifique Louvigny » (attaqué dans le même numéro des *Pamphlets*) et contre Nelligan, expliquant qu'il lui a fallu un certain temps avant de se rendre compte que c'était lui-même qui était visé :

Typographe, c'est bien ça; *bohème*, ce pourrait être ça. Pas *ivrogne*, par exemple : mais ceci, c'est une simple fioriture gracieuse et bien grignonesque; — pas *mort* non plus; mais pas très loin de l'être. Et puis : *poète aux heures des autres*, ce qui ne veut absolument rien dire, mais fournit pourtant un indice. Voilà, vous dis-je, mon portrait. Ainsi, Nelligan signait mes poèmes, étant fou et croyant qu'ils étaient de lui! Croyez-vous vraiment, cher ami, qu'il soit utile de relever une insanité pareille ! J'ai tenu dans mes mains les cahiers originaux de Nelligan, écrits avant qu'il m'eût jamais connu : ces cahiers doivent être encore en possession de sa famille et formeraient la preuve surabondante qu'il en est bien l'auteur. Il m'a parfois demandé mon avis sur ses vers, et je le lui ai donné; mais je n'ai jamais vu qu'il en tînt grand compte. Je n'ai jamais, au grand jamais, *refait* ses poèmes. Dans l'édition que j'en ai donnée, j'ai pu, ici et là, changer un mot ou même un hémistiche, quand le besoin m'en semblait évident; mais je respectais bien trop son talent pour me permettre aucune altération de conséquence. [...] L'œuvre est restée *absolument la sienne* : il saute aux yeux qu'elle n'est pas de moi, car elle n'exhibe ni mon style ni ma conception de la vie. [...] Je n'ai pas *refait* ces poèmes, parce que j'étais incapable de les avoir faits... (18 avril 1938 ; Dantin souligne)

Dans sa réponse du 21 avril, Beaulieu se déclare extrêmement surpris d'apprendre que Dantin soupçonne Valdombre de l'avoir visé dans son pamphlet et renouvelle ses allégations contre Charles Gill, « qui l'a entraîné dans les alcools et la débauche ».

Le lendemain, Dantin écrit à son ami Jules-Edmond Prévost pour exprimer son indignation devant l'attaque honteuse de Valdombre contre Louvigny de Montigny et contre Nelligan :

J'ai tenu en mes mains tous les manuscrits de Nelligan, tous écrits de sa main, sans aucune surcharge étrangère. C'est d'eux que j'ai tiré l'édition que j'en ai donnée et je sais que les vers n'ont été « refaits » par personne, pas même par moi, qui, en certains cas rares et urgents, pour des vers qui gardaient un caractère d'ébauche, en ai retouché quelques détails. — Autre insulte malicieuse à la mémoire d'un homme qui ne peut se défendre sur la soi-disant confiance d'un homme mort qui ne peut nier, touchant la fourberie d'un autre mort mythique ! (22 avril 1938)

Le jour suivant, il donne à Beaulieu l'autorisation d'utiliser son témoignage, s'il le juge nécessaire : « Je ne puis dire que je tiens fort à servir de cible à Valdombre pour les grossières insultes dont il est coutumier ; mais enfin, il serait honteux de taire la vérité pour des considérations de ce genre. » Il répugne toutefois à s'engager personnellement dans cette polémique, ainsi qu'il l'écrit à son ami Prévost, qui l'incitait à répondre à Valdombre dans son journal, *L'Avenir du Nord* : « C'est lui créer une importance que de discuter avec lui — d'autant que c'est, en soi, impossible : car la discussion, pour ce bretteur, ne peut être qu'un échange d'injures » (19 mai 1938).

Beaulieu publie alors sa réponse à Valdombre dans *Les Idées*, sous le titre « Nelligan est-il l'auteur de ses vers ? » Celle-ci reste sans réplique, notamment parce que la revue fait suivre le texte de Beaulieu de l'article de Joseph Saint-Hilaire faisant l'éloge de la poésie de Nelligan paru dans *Les Débats* en 1900. Mais au lieu de la signature originale, l'article porte celle d'Olivar Asselin, car c'est sous celle-ci que Gérard Dagenais

l'avait reproduit dans le livre *Pensée française. Pages choisies d'Olivar Asselin* (1937)¹⁵.

Il est à noter que, dans son exposé de toute cette affaire, Francoli ignore le fait que c'est l'attaque de Valdombre contre Nelligan qui a heurté profondément Beaulieu et suscité sa réponse dans *Les Idées*. Au lieu de cela, elle affirme qu'il a voulu défendre son ami Dantin : « Beaulieu joue le jeu de celui qui n'avait pas reconnu Dantin dans le portrait du typographe bohème » (p. 384), alors que rien dans sa lettre du 14 avril ne donne prise à une telle assertion.

En outre, elle récuse le témoignage de Beaulieu en faveur de Nelligan comme n'étant pas fiable, tandis qu'elle accepte sans hésitation les déclarations de Grignon qui « vénérât bien trop Asselin pour nuire à sa mémoire en lui prêtant des propos mensongers » (p. 381). Pour hausser encore davantage le crédit de Valdombre, elle présente celui-ci comme « un témoin de l'époque » (p. 21), alors qu'il est né en 1894 et n'avait que cinq ans quand Nelligan a été interné.

¹⁵ Francoli fait de Beaulieu le responsable de l'ajout du texte de Saint-Hilaire à la suite de son article « Nelligan est-il l'auteur de ses vers ? » dans *Les Idées* de mai-juin 1938. En fait, rien n'est moins sûr, car il n'en est pas question dans la correspondance Beaulieu-Dantin, et le responsable de cet ajout pourrait bien être Albert Pelletier, directeur de la revue. Celui-ci écrit en effet à Dantin avoir eu une querelle avec Valdombre (lettre de Dantin à Beaulieu du 4 juin 1938), ce qui a retardé la publication du numéro de mai (devenu le numéro de mai-juin). On trouve d'ailleurs, dans ce même numéro des *Idées*, un article « Hommages à la Bêtise », signé A.P., qui consiste en une série de petites attaques contre Valdombre, du genre : « Le génie ou le talent d'écrivain de Valdombre ? Ça n'existe pas, puisqu'on ne recourt pas à la pose et aux airs d'emprunt sans être à la manque pour le rôle que l'on prétend. » (p. 381) Et ensuite : « Le poltron Valdombre sera brave avec la ponctualité d'une horloge dans son prochain pamphlet : c'est qu'il a cru, par ses souterraines machinations, assurer la disparition des *Idées*. » (p. 382)

Par ailleurs, elle rejette du revers de la main les dénégations de Dantin : « Avouer sa participation à l'œuvre de Nelligan, c'était courir le risque de passer pour un "imposteur" et de porter préjudice à la réputation de son "protégé" ! C'était donner raison à Grignon et il ne lui accorderait jamais ce plaisir ! » (p. 381) Ici encore, l'abondance des phrases exclamatives vise à solliciter l'adhésion émotive du lecteur à une argumentation biaisée et particulièrement déficiente — l'exclamation invitant le lecteur à partager l'amusement présumé de l'auteure, tout comme cela se passe avec le rire.

Curieusement, Francoli omet de mentionner un document inédit qu'elle présente pourtant en annexe et qui consiste en une note rédigée en 1920 par Asselin pour son *Anthologie des poètes canadiens* : « [Nelligan] frappé de folie après avoir produit l'œuvre poétique la plus étonnante de toute l'histoire de la littérature canadienne » (Francoli, 2013, p. 445). Elle omet aussi de rappeler qu'Olivar Asselin a lui-même contribué au choix des poèmes du recueil de Nelligan publié en 1904 :

Je me rappelle avoir entendu Gill lui-même déplorer qu'on n'eût pas publié tels quels tous les vers de Nelligan ; je le laissai dire, car mon principal sujet de fierté, à propos de ce poète que je n'ai malheureusement pas connu, était précisément que, consulté par son éditeur et préfacier Louis Dantin, j'avais réussi à faire écarter de l'édition un certain nombre d'essais d'écolier dont le manuscrit, s'il est resté en possession du préfacier, montrerait qu'ils auraient probablement suffi à faire tomber sous les sifflets d'une critique plus lourde qu'éclairée une œuvre d'ailleurs admirable. (Asselin, 1919, p. 17)

Certes, Francoli a bien signalé cette déclaration beaucoup plus haut dans son ouvrage, mais en en minimisant la portée : « La contribution d'Asselin à cet ouvrage a-t-elle été aussi importante qu'il se plaît à nous le faire croire ? On n'a pas ce

sentiment à la lecture des lettres qu'il échangea avec Dantin. » (p. 206) Or, peu auparavant, elle mentionne une lettre¹⁶ dans laquelle Dantin demande à Asselin de lui « faire parvenir au plus tôt les deux ou trois premiers livres au moins du manuscrit de Nelligan » (p. 204 et 440). Il est donc bien évident qu'Asselin a vu les cahiers originaux du recueil avant sa publication et qu'il approuvait la sélection effectuée. En outre, Dantin confirme la participation d'Asselin dans une lettre à Beaulieu : « [Asselin] fut le premier à qui, sur sa demande, je communiquai les extraits de l'œuvre de Nelligan que j'entendais rendre publics, et, sceptique tout d'abord, il s'avoua pleinement convaincu de leur valeur. » (30 avril 1938)

Par ailleurs, Louvigny de Montigny, dans une entrevue avec Lacourcière, déclare avoir aidé Dantin dans son choix : « On avait tout cherché ce que l'on pouvait trouver de bon. On a mis de côté seulement quatre ou cinq poèmes parce qu'ils ne faisaient vraiment pas honneur à son talent. » (Lacourcière, 1966, p. 36) Ce témoignage nous paraît d'autant plus crédible que c'est Louvigny de Montigny qui a fait entrer Dantin aux *Débats* et que c'est lui qui a fourni les renseignements sur l'École littéraire que Dantin publie dans sa Préface. Et quand Louvigny quitte *Les Débats*, Dantin part avec lui et publie dans son nouveau journal (*L'Avenir*), ne revenant aux *Débats* (alors sous une nouvelle direction) que pour publier son étude sur Nelligan, un an et demi plus tard. On sait aussi que Dantin a relu et corrigé *Boules de neige*, pièce de Louvigny de Montigny qui gagna en 1903 le prix du théâtre des Nouveautés pour la

¹⁶ La date n'apparaît pas sur le document reproduit en annexe de l'ouvrage. Plutôt que de la placer en janvier 1900, comme le fait Francoli, il serait plus vraisemblable de la dater de 1902, époque où Dantin préparait son article sur Nelligan, voire de 1903, lorsqu'il travaillait à l'édition du recueil.

meilleure pièce en prose par un auteur canadien (Nadeau, 1972, p. 2135).

Ces témoignages des contemporains de Nelligan ne sauraient toutefois convaincre Francoli, qui leur oppose le raisonnement suivant :

Il est possible que Dantin leur ait montré un échantillon des poésies qu'il se proposait d'inclure dans son ouvrage, histoire de les préparer à découvrir en Nelligan un « génie », et satisfaire leur ego en leur donnant l'impression d'avoir participé à ce projet d'édition. (2013, p. 206)

Encore une fois, on ne peut que s'émerveiller devant le génie machiavélique du Dantin de Francoli...

Attribution des poèmes d'Émile Kovar

Depuis les travaux de Luc Lacourcière en 1952, le nom d'Émile Kovar est généralement reconnu comme un pseudonyme de Nelligan. Francoli va donc à l'encontre de données bien établies lorsqu'elle affirme qu'il s'agit d'un des nombreux pseudonymes de Dantin et qu'il a été « attribué par erreur à Nelligan » (p. 149). Elle ne fournit toutefois aucune explication, se basant sans doute sur le fait que, dans son Introduction aux *Essais critiques* de Dantin, elle avait déjà justifié cette peu orthodoxe attribution de la façon suivante :

N'est-il pas déjà suspect que ce soit Dantin lui-même qui ait fait connaître le mystérieux Kovar en reproduisant dans *Les Débats*, en 1900, un de ses sonnets sous le nom de Nelligan : « Silvio pleure », pièce qui s'intitulait initialement « Silvio Corelli pleure ». Encore un autre « Silvio » ! Il en va de même du sonnet « Nuit d'été » (paru pour la première fois dans l'édition princeps) qui est, la même année, la version versifiée d'un poème en prose, de même titre, signé Silvio. Bien d'autres

éléments prouvent que Nelligan ne pouvait être l'auteur des sept poèmes parus sous le nom d'Émile Kovar, à l'été 1896, dans *Le Samedi* de Montréal. Et cela suffit pour redéfinir le rôle que Dantin a pu jouer dans l'œuvre nelliganienne et au sein du petit cercle littéraire de cette époque. (2002, I, p. 15)

Ce petit paragraphe comporte plusieurs erreurs. Tout d'abord, « Nuit d'été » n'est pas paru pour la première fois dans l'édition princeps de 1903 mais dans *Le Samedi*, en 1896. De plus, il n'y a pas eu sept poèmes publiés sous le nom de Kovar dans *Le Samedi*, comme elle l'affirme ici — ni huit selon ce qu'elle dit ailleurs (p. 430) — mais neuf. Ce sont, dans l'ordre : « Rêve fantasque » (13 juin 1896), « Silvio Corelli pleure » (11 juillet), « Nuit d'été » (18 juillet), « La Chanson de l'ouvrière » (1^{er} août), « Nocturne » (15 août), « Cœurs blasés » (22 août), « Mélodie de Rubinstein » (29 août), « Charles Baudelaire » (12 septembre) et « Béatrice » (19 septembre).

En outre, contrairement à ce qu'elle affirme, rien n'indique dans *Les Débats* du 26 août 1900 que le poème « Silvio pleure » ait été soumis par Dantin : on peut le constater en consultant [ce journal](#) dans le site de la BANQ.

Quant au poème « Nuit d'été » de Nelligan, loin d'être « une version versifiée d'un poème en prose de Silvio », il ne présente pas d'autre affinité avec ce texte que son titre et le thème de la nuit, comme on peut le voir en le comparant avec le texte de Silvio, que nous reproduisons ci-dessous en raison de sa faible accessibilité :

Instantanés XII. Nuit d'été

Le grand silence lourd des soirs d'été, épandu sur l'hésitante silhouette des choses, tombe solennellement, à mesure que

l'ombre nocturne encercle d'un mouvement d'immense reptile
les nues rosées par le couchant.

Des brumes bleues ouatent le sol, délayant en leur vaporeuse
transparence la ligne de l'horizon.

Une sensation très vague vient de ce grand mystère, où le
poète, marchant à pas lents, oppressé par cet afflux d'effluves
grisants, se laisse bercer en de scintillantes rêveries.

Dans la demi-teinte que noient et rouillent les détails, tout
paraît reposer dans une somnolente inertie.

Des flocons de bleu et de violet se modèlent à l'infini,
anéantissant toutes les lignes du paysage dont les détails se
devinent en des contours d'une sinuosité vague et moelleuse.

C'est la magique féerie des horizons du soir, mystérieusement
s'éteignant sous un glacié de brumes bleutées en l'ultime
diaphanéité de la nuit. ([*Le Samedi*](#), 12 septembre 1896, p. 3)

Surtout, le traitement du sujet est fort différent. Alors que
Silvio est particulièrement attentif au jeu des couleurs, Nelligan
n'en fait nulle mention et se concentre sur les sonorités et les
effets de spleen que la nuit favorise, avec l'évocation d'une
douleur sans objet, bien accordée à l'esprit fin de siècle qui
traverse sa poésie¹⁷ :

Le violon, d'un chant très profond de tristesse,
Remplit la douce nuit, se mêle au son des cors ;
Les Sylphes vont pleurant comme une âme en détresse
Et les cœurs des grands ifs ont des plaintes de morts.

Outre les différences d'inspiration, on imagine mal un
auteur publier à deux mois d'intervalle, dans le même journal
(*Le Samedi*), d'abord un poème sous le nom de Kovar, puis un
poème en prose de même titre sous le nom de Silvio : ce serait

¹⁷ Le poème « Nuit d'été », dans l'édition Dantin, est disponible dans [Wikisource](#). Cette version présente des écarts assez importants avec la version originale, « sans pour autant améliorer grandement le texte » (Robidoux-Wyczynski, 1991, p. 351). La version originale de Nelligan peut être consultée [en ligne](#) ou dans Robidoux-Wyczynski 1991, p. 91.

pour le moins incohérent. Il est bien plus probable que le poème de Nelligan ait incité Silvio à produire sa propre pièce sur la nuit.

Par ailleurs, l'identité Kovar-Nelligan est appuyée par trop de témoignages et d'indices textuels pour être problématique. Un argument décisif est que deux des poèmes de la série sont dédiés à Denys Lanctôt, un ami de collègue et jeune poète qui passait ses vacances auprès de la maison de villégiature des Nelligan à Cacouna, où les deux amis avaient séjourné à l'été 1896 (Wyczynski 1987, p. 121 et 146).

Qu'à cela ne tienne ! Jamais en manque d'hypothèses, Francoli imagine que Denys Lanctôt pourrait très bien avoir consulté le père Seers pour se renseigner sur la vie chez les Rédemptoristes en Belgique, où il envisageait de se rendre à la rentrée. Elle ajoute que Dantin était lui-même un familier de Cacouna, comme le montre son récit « Rose-Anne - Nouvelle cacounaise » paru dans *Les Débats* du 19 août 1900 (*Essais critiques*, II, p. 854, n. 16). Elle oublie de mentionner qu'il y a un écart de quatre ans entre la publication des poèmes de Kovar et celle de cette nouvelle. Et c'est ainsi, en brouillant la chronologie, en imaginant les hypothèses les plus alambiquées et en ignorant des données historiques établies, que Francoli peut ajouter le nom de Kovar à la liste des pseudonymes de Dantin. La méthode est rodée : le simple fait de pouvoir rapprocher superficiellement deux éléments — deux pièces littéraires ayant un même titre, deux textes faisant référence à un même lieu ou ayant en commun un même mot — suffit à établir qu'ils procèdent d'un même auteur.

Dans *Le Naufragé*, Francoli, sans doute gênée par la faiblesse de ses arguments dans *Essais critiques* (2002), choisit

tout simplement d'affirmer que le pseudonyme Émile Kovar correspond à Dantin, en faisant l'impasse sur la démonstration¹⁸. En fait, elle a dû trouver que celle-ci n'était plus nécessaire vu qu'il suffit d'établir une identité entre Silvio et Dantin, puis entre le poème en prose de Silvio et le poème de Nelligan (signé Kovar dans *Le Samedi* et Émile Nelligan dans *Les Débats*) pour obtenir le résultat escompté (p. 42-43). Elle avait d'ailleurs préparé le terrain en attirant l'attention sur des coïncidences onomastiques censées probantes : *Silvio* Corelli a un prénom en commun avec *Silvio*, qui est la version masculine de *Silvia*, personnage d'un conte de Dantin, qui s'est lui-même mis en scène dans son roman sous l'anagramme Donat *Sylvain* (p. 201). Il n'y a pas de coïncidence pour qui a percé au clair le « perpétuel jeu de dupes » (p. 16) auquel s'amusait Dantin.

Le poème « Rêve d'artiste » de Nelligan

Lors de sa première publication dans *La Patrie* du 23 septembre 1899, le poème « Rêve d'artiste » de Nelligan était dédié « À Mlle R. B. ». Les biographes de Nelligan, de Lacourcière à Wyczynski et Robidoux, identifient ces initiales comme étant celles de la journaliste Robertine Barry, connue sous le nom de plume de Françoise, qui vivait non loin de la maison du poète et était une grande amie de Mme Nelligan.

Francoli rejette ces explications comme « une légende de la plus haute fantaisie » (p. 295), soutenant que, pour accepter

¹⁸ À la fin du volume, Francoli revient sur ce « curieux pseudonyme » et indique : « voir à son sujet la version numérique *Visages et masques de Louis Dantin* » (p. 430). Or, seules existent en ligne l'[Introduction](#) du livre ainsi que la version en format epub du *Naufragé*, identique au livre imprimé.

cette version des faits, il faudrait « des preuves autrement plus concluantes qu'une anodine petite dédicace » (p. 295). Curieusement, alors qu'elle-même se contente souvent des arguments les plus ténus pour attribuer la paternité d'un texte à Dantin, elle minimise ici la valeur biographique d'une dédicace pourtant transparente et attestée par de nombreux témoignages convergents.

Pour convaincre le lecteur que « cette rocambolesque affaire relève de la pure fantaisie » (p. 297) et qu'il faut « en finir avec la légende d'un amour incestueux entre Nelligan et sa sœur », elle avance trois arguments : Françoise était de seize ans l'aînée de « son jeune ami atteint de schizophrénie douloureuse » (p. 295) ; elle avait failli entrer dans les ordres et était toujours très religieuse ; par conséquent, elle n'aurait pas pu, « *consciemment*, laisser le fils de sa meilleure amie s'enticher d'elle » (p. 296).

On ne peut que rester sidéré devant des arguments d'une telle faiblesse (« amour incestueux ») et qui révèlent une apparente ignorance des formes que peut prendre le complexe d'Œdipe. En fait, selon un témoignage de sa sœur Éva, « il [Nelligan] préférait les jeunes filles plus âgées à celles de son âge. Comme Marie Beaupré et Idola Saint-Jean. Voire des femmes comme Robertine Barry (Françoise) et Anne-Marie Gleason (Madeleine), amies de sa mère qu'il avait connues très tôt » (Lacourcière, 2009, p. 226).

Après avoir exclu la possibilité que le poème « Rêve d'artiste » exprime la timide ferveur amoureuse d'un Nelligan adolescent envers Françoise, Francoli introduit le véritable auteur de cette pièce. Celui-ci est tout naturellement Dantin, car il a écrit une pièce érotique intitulée « À une belle masseuse »,

dans laquelle se retrouvent deux mots présents dans le dernier tercet du sonnet de Nelligan : « fleurir » et « poète ». Cela lui suffit pour affirmer : « Le dernier tercet de *Rêve d'artiste*, lu en parallèle avec le quatrain final d'« À une belle masseuse », ne laisse aucun doute là-dessus : ils sont de la même plume. » (p. 301) Pour en juger, voici les strophes en question, telles que citées par Francoli :

[...] je ferai, si j'aborde à la gloire,
Fleurir tout un jardin de lys et de soleils
Dans l'azur d'un poème offert à sa mémoire. (Nelligan)

Et je les *fleurirai de mon culte pieux*,
Je baiserais chaque repli de leurs phalanges,
Je serai leur poète, et d'un cœur radieux
Je mettrai dans tes doigts des bagues de louanges (Dantin,
1962, p. 67)

Il est à noter que Francoli, qui manie les italiques avec brio, ne se contente pas d'en mettre aux mots communs aux deux poèmes mais les étend au voisinage, pour donner l'impression d'une ressemblance beaucoup plus grande, allant jusqu'à suggérer que « *Fleurir tout un jardin de lys et de soleils* » est la même chose que « *Je les fleurirai de mon culte pieux* ». Qui plus est, elle avance que, compte tenu des « indéniables liens “sympathiques” entre ces poètes qui manifestent pareillement leur gratitude par des fleurs et un chant d'amour », on se trouverait en fait devant « un cas de plagiat » (p. 301). « Mais ici, qui plagie qui ? Certainement pas le maître, mais son élève ! » (p. 301) Rien de moins.

De toute évidence, Francoli tient uniquement compte du sens qu'elle perçoit dans ces strophes, comme en témoigne le résumé qu'elle en donne, sans aucun égard pour l'agencement des mots, la complexité des figures, les rimes, les sonorités, la

forme poétique (on compare un tercet et un quatrain), etc. Elle fait même abstraction de l'importance du contexte pour saisir le plein sens d'un mot. Si l'image de « faire fleurir un jardin dans l'azur d'un poème » composé à la mémoire « d'une sœur d'amitié dans le règne de l'Art » est l'équivalent, voire un plagiat de l'image de « fleurir » les mains d'une belle masseuse d'un « culte pieux » (ou vice versa), tout ce qu'on enseigne dans les cours de poésie n'a plus de sens.

Loin de s'arrêter à une « interprétation artistique » (p. 31) de ces deux poèmes, Francoli affirme que Dantin, exilé à Boston, fit appel à Françoise, « la femme qui console », et lui glissa trois autres poèmes qu'elle sortit « subrepticement » de ses tiroirs entre 1908 et 1909 pour les publier sous le nom de Nelligan : ce sont « À une femme détestée » (*Le Journal de Françoise*, 21 mars 1908), « Le vent, le triste vent de l'automne » (5 décembre 1908) et « À Georges Rodenbach » (6 février 1909). Agissant ainsi à la demande de Dantin pour publier ses propres poèmes sous le nom de Nelligan, Françoise devenait donc pour lui « non seulement sa sœur d'amitié, sa *consolatrice*, mais tacitement sa complice » (p. 307). La biographe n'épargne décidément personne.

Ce complexe échafaudage ignore le fait que Dantin n'a rien produit entre 1903 et 1909, ainsi qu'il l'écrit dans une lettre à Germain Beaulieu : « Il y a cinq ans que je suis à Boston, et depuis ce temps je n'ai correspondu avec personne ni écrit une seule ligne de prose ou de vers » (19 avril 1909). En outre, il faudrait éviter tout anachronisme : le poème « À une belle masseuse », peut-être d'abord prévu pour *Le Coffret de Crusoë* (1932), ne sera finalement publié qu'à titre posthume dans *Poèmes d'outre-tombe* (1962, p. 65-67). Plus de trente ans

séparent son écriture de celle du poème de Nelligan. Si plagiat il y a, comme l'écrit Francoli, il s'agit d'un plagiat par anticipation, que les membres de l'Oulipo auraient été ravis de découvrir.

Surtout, les poèmes érotiques de Dantin émanent d'un quinquagénaire qui va réveiller sa libido dans les spectacles de striptease de Boston — ou, du moins, c'est ce qu'imagine Francoli : « C'est *probablement* au *Stag*, bar de Boston qu'il avait l'habitude de fréquenter, qu'il *avait dû* assister à [un] spectacle de striptease. » (p. 300, n. 10 ; nous soulignons) Ils sont aux antipodes de l'imaginaire qui inspira le sonnet « Rêve d'artiste », dans lequel un adolescent exprime son rêve d'un amour sublime et le « désir très pur d'une sœur éternelle / D'une sœur d'amitié dans le règne de l'Art ».

Francoli omet aussi de mentionner le témoignage de Françoise, témoin capital des premiers poèmes de Nelligan, qu'il lui faut à tout prix neutraliser pour les fins de sa démonstration. Aussi fabrique-t-elle un tissu d'hypothèses pour en faire dès le début la « complice » de Dantin (p. 307). Or, on ne trouve pas le moindre élément de ce double jeu dans le témoignage que Françoise livre au public, en 1904, au lendemain de la sortie du recueil *Émile Nelligan*, dont nous ne citons ici qu'un extrait :

J'ai devant les yeux ce livre dont il avait ardemment souhaité la publication, mon pauvre et jeune ami. Ils sont là, devant moi, ces vers, morceaux de son âme qu'il nous a livrés et qui resteront toujours comme autant de preuves éclatantes de son talent frémissant et vibrant. Non, jamais je ne pourrai, je le sens, faire de ce livre la critique qui fouille et qui dissèque. J'ai vu de trop près s'épanouir et fleurir ce beau talent ; trop longtemps je fus pour lui cette « sœur d'amitié » pour que je puisse aujourd'hui apporter à son œuvre autre chose que le témoignage de la grande affection que je lui avais vouée. [...]

Presque toutes les poésies que contient le livre d'Émile Nelligan, je les ai entendues de sa bouche. (2 avril 1904)

Ce témoignage avait été précédé quelques jours auparavant par la reproduction dans son *Journal* du poème « Rêve d'artiste » (19 mars 1904).

Quant à la femme désignée par le poème « Beauté cruelle », d'habitude associée à Françoise, Francoli l'identifie plutôt à « une certaine Montréalaise » qui apparaît dans le conte « Sympathies » de Dantin, dont la beauté glace l'homme qui la rencontre au terme d'une longue correspondance (p. 296). Encore une fois, le rapprochement proposé ignore totalement la thématique générale des deux pièces en question et berne le lecteur par des extraits hors contexte et anachroniques. Outre le fait que ce conte date de 1922, il n'y est nullement question d'un homme laid qui souffre d'avoir été rejeté, car celui-ci rejette tout autant la belle inconnue qu'il en est rejeté par elle : « Je voyais d'un seul coup qu'entre moi et cette femme il n'y avait rien de commun, qu'il n'y avait jamais rien eu que des mots, des mots ! que jamais d'elle à moi ne se créeraient l'unité, la fusion essentielles. » (Dantin, 1930, p. 91) Il s'agit donc d'un rejet mutuel, la proximité physique ayant rapidement dissipé le mirage d'une communion suggéré par leur correspondance.

Enfin, le poème « Rêve d'artiste », que Nelligan avait lu à la séance publique de l'École littéraire de Montréal le 26 mai 1899, était tellement précieux pour son auteur que celui-ci l'a plusieurs fois transcrit de mémoire quand il était interné à Saint-Jean-de-Dieu (Robidoux-Wyczynski, 1991, p. 407). Selon la plupart des critiques et biographes, ce poème est incontestablement de Nelligan, en dépit des apports de Dantin, à qui l'on doit probablement, selon Robidoux, deux modi-

fications : « immaculés conseils » (v. 10) et « la touche définitive, harmonieuse et bien équilibrée » du vers final « Dans l'azur d'un poème offert à sa mémoire », qui se lisait à l'origine « Dans l'azur des beaux vers d'un livre à sa mémoire » (1997, p. 138).

Portrait de Nelligan

Tout au long de son roman-critique — ou plutôt *fictocritique* —, Francoli présente Nelligan comme un inculte, répétant *ad nauseam*¹⁹ les quelques phrases de la fameuse Préface où Dantin évoque un « élève d'une paresse et d'une indiscipline rares » (p. vi), son peu d'érudition (p. xi), et surtout ses lacunes en grammaire et en syntaxe (p. xxi). Comme confirmation de cette inculture, elle cite des notes écrites par le poète durant son internement, quand son intelligence était détruite (p. 46 et 423). De même, elle opère des coupes sélectives dans les témoignages de ceux qui l'ont connu, affirmant que « Melançon et Charbonneau ne sont pas les seuls à avoir émis des réserves quant au *génie* de Nelligan » (p. 184). Or, Charbonneau ne comprenait rien au symbolisme, comme le montre la conférence qu'il a donnée sur ce mouvement à la séance du 9 avril 1899 de l'ÉLM, à laquelle assistait Nelligan :

M. Charbonneau nous a démontré dans la seconde partie de sa savante conférence comment les symbolistes avaient manqué leur but, comment, au préjudice de la langue française, ils avaient aidé à l'introduction en France d'une sorte de cosmopolitisme spéculatif, dont l'influence se manifeste visiblement chez la génération présente. (ÉLM, procès-verbaux, p. 52)

¹⁹ Voir notamment p. 22, 23, 171, 184, 190, 191, 193, etc.

À en juger par l'entrevue qu'il a donnée à Lacourcière (1950, p. 39-40), Charbonneau n'avait toujours pas compris ce mouvement vers la fin de sa vie, même si, dans son histoire de l'ÉLM, il consacre un chapitre élogieux à Nelligan, qu'il dit doué de « dons exceptionnels » (1935, p. 44).

Quant à Melançon, qui était au collège Sainte-Marie deux ou trois classes au-dessus de Nelligan et qui l'a côtoyé à l'ÉLM, il convient de citer le témoignage de Luc Lacourcière, qui l'a rencontré en 1950, au cours de son enquête auprès des contemporains de Nelligan :

Nelligan, c'était « un merveilleux auteur de... À la manière de... » que la maladie a rendu célèbre. Son seul atout, c'était la musique qu'il ne connaissait d'ailleurs pas. (1966, p. 37)

Ce témoignage concorde avec une entrée de son journal écrite au lendemain de l'arrivée de Nelligan à l'ÉLM, en 1897 :

Émile Nelligan, un tout jeune en poésie, lit des vers de sa composition, d'une belle voix grave, un peu emphatique qui sonne les rimes. Il lit debout, lentement, avec âme. La tristesse de ses poèmes assombrit son regard. Il y a de la beauté dans son attitude, c'est sûr. Mais ses vers ? De la musique, de la musique et rien d'autre. [...] Pourquoi parler, même en vers, si l'on ne peut s'exprimer clairement ? Ce qui n'est pas clair n'est pas français. (cité par Wyczynski, 1987, p. 166-167)

Par ailleurs, dans une lettre à Germain Beaulieu, alors que celui-ci préparait sa réponse à Valdombre, Melançon avait écrit : « Nelligan, malgré des signes avant-coureurs de sa crise définitive, n'était sûrement pas un imbécile. » (lettre du 22 avril 1938, citée par Nadeau). Autrement dit, il n'aurait sûrement pas accepté de signer des poèmes que Dantin aurait écrits à sa place en croyant qu'ils étaient de lui, comme l'affirme le pamphlet de Grignon (1938, p. 174).

Même témoignage positif de la part de Germain Beaulieu, qui présidait l'ÉLM à ses débuts et avait rencontré Nelligan quand ce dernier n'avait pas encore dix-sept ans : « [Nelligan] s'exprimait aisément, et l'on pouvait difficilement à son langage juger de son peu d'instruction. » (1938, p. 341)

Charles Gill, qui acheva l'édition du recueil de Nelligan après le départ de Dantin, évoque le souvenir du poète dans *Le Nationaliste*, journal dirigé par Olivar Asselin et qui fait suite aux *Débats* :

La lecture des poèmes de Émile Nelligan nous remet en mémoire son inexprimable façon de les dire, de les chanter. Chaque page le ressuscite pour ses amis. Nous le revoyons, lamartinien, svelte et droit, la tête haute, le geste large. C'étaient, à chaque rencontre, de nouvelles pièces que, très communicatif, très ouvert, il nous récitait avant même de les avoir retouchées ; encore sous le coup de l'inspiration, il n'arrêtait pas l'élan d'une belle strophe pour un vers mal ciselé, mais il en adoucissait les incorrections avec sa voix chaude, traînant sur telle syllabe, pour détruire l'effet d'une chute trop rapide, ou faisant après tel mot une légère pause pour séparer deux sons qui se nuisent. Il fallait l'entendre dérouler les hémistiches sonores ! Quel enthousiasme entraînant ! (Gill, 1904, p. 4)

Lors de la parution du poème « À Émile Nelligan » que lui consacre Albert Lozeau (1908, p. 193), Louvigny de Montigny réagit en évoquant les imperfections d'une œuvre encore en gestation :

Hélas ! non, les ailes sublimes de ce pauvre Nelligan n'avaient pas acquis la force de le maintenir à de grandes hauteurs, et on le retrouvait souvent dans la plaine ! Il faisait parfois pleurer la syntaxe et déconcertait le dictionnaire, préférant obstinément l'éclat d'une image à la correction de son expression, la sonorité d'une rime à son exactitude. (cité par Francoli, 2013, p. 184)

Oubliant que Louvigny avait participé à la sélection des poèmes (voir p. 206), Francoli conclut de ce témoignage que Dantin avait trafiqué les textes : « Comme aucune faute de ce genre ne dépare ce recueil, Louvigny faisait sans doute allusion à des pièces, aujourd'hui disparues, parce qu'elles n'étaient pas passées sous la loupe de Dantin. » (p. 184)

On trouve ici la base de l'argumentation francolienne, la pierre angulaire sur laquelle repose tout son échafaudage : alors que Nelligan est un inculte, sa poésie est parfaite, « aucune erreur ni gaucherie de débutant ne la dépare » (p. 423), ce qui suppose des interventions massives de la part de son éditeur et mentor, qualifié de généreux « imposteur ». Or, il est généralement admis que l'œuvre de Nelligan est celle d'un poète débutant et que nombre de pièces auraient eu besoin d'être polies. Déjà dans sa préface, Dantin qualifiait cette œuvre d'« ébauche de génie ». Les critiques modernes émettent les mêmes réserves : « 167 poèmes dont une vingtaine [...] résiste à l'analyse tatillonne » (Deschamps, 1966, p. 96). Pour Gérard Bessette, « [u]ne quinzaine d'entre eux tout au plus méritent une admiration sans réserve » (1960, p. 23). Tout récemment, Nelson Charest résumait le jugement général :

Nelligan n'a pas légué une œuvre parfaite et uniforme. Mais certains de ses poèmes sont, encore aujourd'hui, parmi les plus réussis de la littérature québécoise et mériteraient d'être intégrés au patrimoine de la poésie d'expression française. (2015, p. 16)

Par une singulière incohérence, alors même qu'elle présente l'œuvre de Nelligan comme trop réussie pour qu'il en soit l'auteur, Francoli fait grand cas des notes désobligeantes écrites en marge de l'exemplaire de la première édition des poèmes que Nelligan avait offert au docteur Villeneuve, médecin

traitant de l'asile. Même si ces commentaires sont signés JAS, elle réussit, au prix de surprenantes contorsions interprétatives, à se convaincre qu'il s'agit d'Olivar Asselin (p. 269). Quoique présentée sous forme interrogative, cette insinuation vise à corroborer l'idée déjà avancée qu'Asselin aurait « percé le secret de la collaboration Dantin-Nelligan » (p. 223).

On l'a vu à propos d'autres fausses attributions, Francoli recourt volontiers à l'argument lexical pour établir que tel ou tel texte est de Dantin et multiplier ainsi sa collection de pseudonymes. Elle en imagine encore un autre en Paul, qui signe le sonnet « Alléluia », publié sur la même page que l'article saluant la parution de *Émile Nelligan et son œuvre* dans *Le Journal de Françoise* (2 avril 1904). En effet, ce poème contient les mots « astre », « trait d'or », « rougit/rougeâtre » et « flamme », termes que Serge Usène (alias Dantin) avait lui-même employés dans le sonnet « Paysage » écrit en 1898 et publié dans *Franges d'autel* (p. 267). Rien n'indique, cependant, que ce poème ait un lien avec l'article qui se trouve à côté, car la première page de chaque numéro du *Journal de Françoise* présente, dans un cadre, un poème provenant d'un auteur français ou canadien : Édouard Pailleron, Isabelle, Émile Nelligan, Jules Daveigno, Louis Fréchette, etc. En outre, en 1904, Dantin vit à Boston, loin de toute activité littéraire, et ne sortira de son silence volontaire qu'en février 1909. Par ailleurs, combien de poètes, décrivant un coucher de soleil, ont pu éviter ces mêmes mots ? Avec une telle méthodologie, on pourrait aisément faire de Victor Hugo l'auteur des poèmes de Baudelaire ou de Musset.

Ayant constaté que Dantin emploie à trente ans de distance et au moins quatre fois le mot « frange » — dont trois dans des

lettres ou des articles —, Francoli en conclut qu'il doit être l'auteur du poème « Chapelle dans les bois » de Nelligan, car il y est question de « grands autels à frange ». Négligeant le fait que quatre occurrences est un chiffre très bas, compte tenu de la quantité de mots que Dantin a écrits dans sa vie, elle conclut allègrement : « Ce sont ces petits détails, passés inaperçus ou ignorés, qui le trahissent. Et, alors, on s'aperçoit trop tard qu'on a été bernés par des informations incomplètes fabriquées de toutes pièces sur des faits totalement erronés. » (p. 84).

Son analyse thématique n'est guère plus sophistiquée. Ainsi, elle n'hésite pas à voir dans le poème « Musiques funèbres » de Nelligan l'expression d'un mal de vivre que Dantin développe pour sa part dans le récit « La locomotive 318 » (Dantin, 1900). Les deux textes seraient donc du même auteur. Pour preuve, on trouve dans le poème le mot *gémît* et dans le récit *gémissement*, dans l'un *chocs de ferrailles* et dans l'autre *roulement de fer*. En outre, le héros du conte s'appelle Ferland, ce qui peut se lire « Land-fer », et donc « L'Enfer » : or, il est aussi question de l'Enfer dans le poème de Nelligan (p. 133-135)...

Encore une fois, il y a lieu de se demander si Francoli s'amuse à mystifier son public — comme elle accuse Dantin de le faire — ou si elle croit vraiment aux interprétations qu'elle invente. Une simple lecture des deux pièces en question suffit à établir qu'elles relèvent de deux univers thématiques différents. Le conte — qui révèle déjà les préoccupations sociales de Dantin tout en révélant son côté fataliste — met en scène un conducteur de locomotive injustement congédié pour avoir manqué à son travail alors qu'il enterrait sa femme ; dévasté par ce congédiement, l'homme se couche sur les rails pour en

finir avec la vie, puis se ressaisit au dernier moment, mais se fait happer par la locomotive qui déraile. Le poème, par contre, présente un personnage romantique irrémédiablement triste qui se complaît dans le spleen au son de « mornes chopinades ». Il semble que la source de cette pièce se trouve dans « L'amante macabre » de Rollinat (1883), où l'amante, avant de se mettre en bière, joue au piano un air qui eût fait frémir Chopin d'épouvante (Wyczynski, 1991, p. 526).

Vers la fin de son livre, Francoli recourt encore à l'argument lexical, cette fois pour établir hors de tout doute que l'attribution à Nelligan de ses poèmes relève d'une « supercherie » :

Quand on est familier avec la vie de Dantin, sa pensée, son écriture, ses préférences artistiques, les maîtres-mots de son vocabulaire, leurs connotations intellectuelles, et qu'on les retrouve sous la plume de son jeune protégé, on sait que, plus que communion de goût, de sentiments, d'expressions, plus que coïncidences hasardées, il y a supercherie. Mentor et disciple partagent jusqu'à cette curieuse manie des néologismes verbaux en « -iser ». Dantin mélodise, mélancolise, sublimise, éthérise, féérise, sonnettise, portraitise, puérilise, futilise, défuntise, terrétrise, angélise, philosophise, anathématiser, tandis que Nelligan chante les « âmes sépharisiées » [*sic*] et les décors « printanisés » et souhaite qu'on « astralise » sa nuit. (p. 425)

Elle aurait pu ajouter à cette liste le célèbre vers de Nelligan « Des gels norvégiens métallisent les glèbes ». Ou rappeler que Dantin avait écrit dans sa Préface, à propos d'astraliser : « l'analogie, à force d'être inédite, est bien un peu tirée, et la diction prétentieuse » (Dantin, 1997, p. 101), jugement qui semble avoir causé la perte de ce vers (Lacourcière, 1952, p. 298).

En réalité, les dérivations verbales en *-iser* sont un tic lexical de l'époque. Le TLFi nous apprend ainsi que *mélancoliser* était déjà chez Sainte-Beuve en 1864 et qu'il est repris par Maupassant, Daudet et Colette ; *sublimiser* est employé par Balzac dès 1837 ; *éthériser* est chez Sainte-Beuve, Flaubert et les frères Goncourt, chez qui on trouve aussi *féeriser* ; *séraphiser* (et non *séphariser*) est chez Sainte-Beuve (1854) et Huysmans (1895) ; *philosophiser* est employé par Sainte-Beuve et Flaubert. Enfin et surtout, on trouve *angéliser* chez Rodenbach, dans *Le Règne du silence* (1891). Or, selon Wyczynski, « nous savons avec certitude que Nelligan a lu au moins trois livres de Rodenbach », dont celui-ci (1987, p. 235).

Des arts poétiques très différents

Malgré une certaine prudence de la part de Francoli, à travers une bonne partie de son récit, à ne pas affirmer explicitement que Dantin est l'auteur des poèmes de Nelligan — tantôt parlant de son rôle de mentor auprès du jeune poète, tantôt allant plus loin mais de façon métaphorique (« gémellité littéraire », « même encrier », « même plume ») —, elle conclut en affirmant que, les doutes ayant fait place à « des certitudes », Dantin et Nelligan « ne forment qu'une seule et même personne » (p. 421). Il n'est pas question ici de « communion de goût, de sentiments, d'expressions », il y a « supercherie » (p. 425).

Cette thèse de la supercherie, avancée en fait dès le début du roman et répétée en d'innombrables insinuations, se heurte non seulement à la critique externe, par laquelle nous avons montré la fragilité des attributions d'articles et de pseu-

donymes, mais aussi aux données de la critique interne. Or celle-ci est remarquablement absente du récit de Francoli, qui ne fait aucun cas des écarts de thématique, de ton et de style entre la poésie de Dantin et celle de Nelligan.

La carrière littéraire de Dantin commence par des contes en 1889. Il publie son premier poème, « Le pélican », dans *Le Petit Messenger du Très Saint-Sacrement* sous le pseudonyme de Serge Usène en avril 1898, soit deux ans après les poèmes de Nelligan-Kovar. Comme le signale Paul Beaulieu, les premiers poèmes de Dantin portent sur l'Eucharistie ou le Saint Sacrement et les titres sont sans équivoque : « *Deus absconditus* », « *Mysterium fidei* », etc. Appartient aussi à cette série le long poème « L'Hostie du maléfice », qui est « l'unique poème religieux de cette première phase que Dantin a jugé à propos de reconnaître comme valable » et digne de figurer dans un recueil ultérieur (1966, p. 77-78).

Se fondant sur des raisons stylistiques, François Hébert, qui connaît bien l'œuvre poétique et l'ensemble du dossier Dantin, récuse toute tentative de faire de celui-ci l'auteur des poèmes de Nelligan :

Avons-nous pris la peine de lire ses poèmes composés en même temps que ceux de Nelligan ? Ce sont surtout des sonnets de facture moins symboliste que platement allégorique et prenant pour thème l'Eucharistie... (2007, p. 41)

Les images chez Dantin, dans cette première période, sont « tranchées, dualistes, souvent raides et allégoriques » (Hébert, p. 62). On ne trouve pas chez lui de ces antithèses inattendues qui abondent chez Nelligan, tel le dernier vers de sa « Romance du vin » : « Oh si gai ! Que j'ai peur d'éclater en sanglots ! » Ni de ces métaphores étincelantes alliées à de musicales tautologies

qui ont inspiré tant de musiciens et de chanteurs québécois « Ah ! comme la neige a neigé ! / Ma vitre est un jardin de givre. » Comme le souligne Yves Garon, « Dantin n'a pas l'imagination de son ami; sa sensibilité est constamment bridée » (1966, p. 75).

Pour qui a fréquenté Dantin, en effet, il est difficile de l'imaginer dans la peau de l'adolescent fougueux et ombrageux qu'était Nelligan, qui apparaît dans ces vers d'avant la crise :

Je rêve de marcher comme un conquistador,
Haussant mon labarum triomphal de victoire,
Plein de fierté farouche et de valeur notoire,
Vers des assauts de ville aux tours de bronze et d'or.
(« Châteaux en Espagne »)

Ce sont là les vers d'un « rêveur de feu [qui] n'ambitionne rien de moins que de posséder tout le globe » (Chatillon, 2004, p. 6). Même si, dans la seconde partie du poème, la réalité s'avère catastrophique, au moins le jeune Nelligan aura-t-il eu des rêves grandioses. Nous sommes loin de la prudence que manifeste l'écolier Seers dans la rédaction « À la République sous l'Allégorie d'un Navire » (Francoli, 2013, p. 433), où la certitude de l'échec est présente avant même que le navire ait quitté le port.

La poésie de Nelligan se distingue par la musicalité de la langue (ce que lui ont reproché plusieurs de ses collègues à l'École littéraire), alors que celle de Dantin est résolument intellectualiste, présentant une idée claire, souvent exposée de façon narrative. Dantin maîtrise bien la technique poétique, mais il est à cette époque trop rationnel, trop esclave de la syntaxe et de la grammaire pour donner libre cours à son inspiration et se lancer dans des développements lyriques

comme ceux qui caractérisent plusieurs des meilleurs poèmes de Nelligan.

Quant à la forme, il faut remarquer que les poèmes de Nelligan sont courts, souvent des sonnets (*Émile Nelligan et son œuvre* en compte 45) et des rondels (onze dans ce même recueil) ; même ses poèmes plus longs, de forme plus variée, ne dépassent jamais deux pages. Dantin, par contre, aime le poème long, à caractère narratif, comme l'illustre « L'hostie du maléfice » (1899), qui remplit les deux tiers de son recueil *Franges d'autel*. Il ne pratique pas le rondel et ses sonnets sont en général des récits assez faciles à comprendre. Ils contiennent peu de figures de style, et celles-ci ne vont pas plus loin que la comparaison et la métaphore, n'aboutissant jamais au symbolisme complexe qu'on trouve chez Nelligan.

Alors que la poésie de Nelligan est presque toujours mélancolique et subjective, ramenant la nature ou la matérialité à son propre drame intérieur, celle de Dantin est d'inspiration variée, allant du mysticisme religieux et du doute au regret des amours perdues ou aux préoccupations sociales ou philosophiques. Peut-on imaginer chez Nelligan un poème intitulé « Optimisme » (1900) ?

Au terme d'une étude sur les images dans la poésie canadienne-française, Gérard Bessette est arrivé à la conclusion suivante sur la poésie de Nelligan : « Originalité des tropes formels, éclat, dynamisme des images foncières, transmutation de la réalité, harmonie, perfection du rythme et de la prosodie, admirable unité cyclique, son œuvre renferme toutes les qualités nécessaires à la grande poésie » (Bessette, p. 274). Les quelques éléments d'analyse textuelle que propose Francoli ne font aucun cas de ces études stylistiques.

Experte en l'art d'insinuer plutôt que de démontrer, elle n'hésite pas à mêler des fragments d'auteurs différents dans une même citation, comme dans le passage suivant :

C'est en mai 1900 qu'il [Dantin] fait son entrée officielle aux *Débats* avec « Âme-univers », suivi de « Sympathie astrale », deux poèmes qui célèbrent l'union des « âmes » en « pays angélique où montent (leurs) ardeurs. » (p. 157)

Greffer ainsi, à propos de Dantin et sans le préciser, un vers du célèbre « Clair de lune intellectuel » de Nelligan relève d'une confusion délibérée, qui vise à préparer une autre assertion spectaculaire, selon laquelle Dantin serait l'auteur de « Clair de lune intellectuel » — comme de tous les autres poèmes, bien sûr, doit-on comprendre : « Ces pièces [« Clair de lune intellectuel », « Âme-univers » et « Sympathie astrale »] sont non seulement contemporaines, mais manifestement sorties du même encrier » (p. 402, nous soulignons).

Pour se convaincre de l'absurdité d'une telle affirmation, il suffit de se procurer les trois poèmes en question²⁰ et de les lire à *haute voix*. La différence est immédiatement audible, les vers de « Clair de lune intellectuel » coulant sur la langue, comme de la musique.

Ce poème est un rondel, forme fixe très exigeante²¹ que Nelligan exploite avec une exceptionnelle maîtrise de la

²⁰ Ces poèmes sont disponibles en ligne : « [Clair de lune intellectuel](#) » est dans Wikisource ; « Sympathie astrale » et « Âme-univers » sont repris dans *Le Coffret de Crusoë*, p. 147 et 153.

²¹ Le rondel est un poème écrit sur deux rimes seulement et qui comprend deux quatrains suivis d'un quintil. Les deux premiers vers du premier quatrain constituent une sorte de refrain et forment la seconde moitié du second quatrain, et le premier de ces deux vers termine le quintil. Dans « Clair de lune intellectuel », Nelligan transforme le quintil en un quatrain et un monostique, mettant ainsi plus d'accent sur le dernier vers du poème.

musicalité et du symbolisme²². Cette prédilection formelle correspond à la conception verlainienne de la poésie comme « de la musique avant toute chose ». Plusieurs critiques ont même suggéré que le double retour du refrain convient bien à « la hantise, l'idée fixe inoubliable qui marquent la poésie et plus tard l'aliénation mentale du poète » (Cohen).

Nelligan renouvelle d'ailleurs le rondel en introduisant de nouveaux éléments dans le 13^e vers plutôt que de simplement y répéter le premier vers, et en détachant ce vers des quatre vers qui précèdent, donnant ainsi plus d'éclat à la chute du poème.

Il est impossible de résumer « Clair de lune intellectuel » en quelques phrases, car il s'agit d'un texte d'une grande complexité qui traduit l'art poétique de Nelligan et sa conception de la poésie. Ce n'est pas pour rien que Dantin, avec son flair habituel, l'a mis en tête de son recueil — même s'il n'y voyait qu'une « poussière d'idées » symptomatique de la « nullité d'idées » qui caractérise cette œuvre (Préface, 1997, p. 78)²³ :

Ma pensée est couleur de lumières lointaines,
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.
Elle a l'éclat parfois des subtiles verdeurs
D'un golfe où le soleil abaisse ses antennes.

²² « Comme Rollinat, Nelligan se sert du rondel "classique" perfectionné par Charles d'Orléans, mais l'émule dépasse le maître – et de loin – par la variété métrique et par l'intégration du refrain qu'il apporte à cette forme exigeante. Tandis que Rollinat se contente, dans la quasi-totalité de ses rondels, d'un octosyllabe monotone et d'un refrain autonome, Nelligan manie à merveille l'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe et le pentasyllabe, et réussit à intégrer son refrain dans des contextes syntaxiques qui se modifient d'un bout à l'autre du poème. » (Henry Cohen, 1989).

²³ Dantin ajoute néanmoins que « [c]ette lacune énorme, l'absence d'idées, devient chez lui presque du génie », grâce à la musicalité de ses vers.

En un jardin sonore, au soupir des fontaines,
Elle a vécu dans les soirs doux, dans les odeurs ;
Ma pensée est couleur de lumières lointaines,
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.

Elle court à jamais les blanches prétentaines,
Au pays angélique où montent ses ardeurs,
Et, loin de la matière et des brutes laideurs,
Elle rêve l'essor aux célestes Athènes.

Ma pensée est couleur de lunes d'or lointaines.

Le titre du poème, déjà, constitue un oxymore, car « intellectuel » est à l'antithèse de l'ambiance romantique généralement évoquée par un clair de lune. En outre, c'est une abstraction, « ma pensée », qui est le sujet du poème, une pensée basée sur des correspondances entre les sens plutôt que sur le rationnel. Les images sont le plus souvent reliées à des sensations (« couleur de lumières lointaines », « vagues profondeurs », « subtiles verdeurs »), ce qui rend les rares objets matériels évoqués encore plus frappants. Le jeu symbolique est amplifié par l'emploi de mots polysémiques très évocateurs, tel « crypte » — ce gouffre mystérieux d'où sort la pensée, lieu souterrain également associé à la religion et à la mort.

On remarque dans ce poème l'importance de la spatialité (« lumières lointaines ») ainsi qu'une sensation d'intemporalité : tous les verbes sont au présent sauf le « a vécu » de la deuxième strophe, qui évoque le « jardin sonore » et les « soirs doux » du passé dont la nostalgie est si souvent présente chez Nelligan. En dépit de nombreux éléments indéterminés (lointaines, quelque, vagues, subtiles), le poème réussit à transmettre une vision complexe et évocatrice de la « pensée » nelliganienne d'où est issue sa poésie.

Ce poème est un des rares chez Nelligan qui se termine par une vision d'espoir, avec le rêve de l'ascension aux « célestes Athènes », « loin de la matière et des brutes laideurs ». L'image d'innocence et d'idéalisme se trouve cependant nuancée par l'expression « courir les (blanches) prétentaines » (prétentaine étant dérivé de « pertentaille », qui désigne un ornement de robe, d'où « courir la prétentaine » dans le sens de vagabonder au hasard, mais aussi chercher des aventures galantes), ainsi que par l'évocation de « ses ardeurs » et des « célestes Athènes ». Si Athènes est un symbole de culture, son évocation n'a rien de particulièrement angélique ou chrétien, ce qui entraîne sans doute par compensation l'adjectif « célestes ».

Le poème « [Âme-univers](#) » (10 juin 1900) de Dantin est une suite de onze quatrains en octosyllabes évoquant une série de mouvements de l'âme chez le sujet poétique : amours, pensées, ennuis, mensonges, fièvres, frissons, dédains, extases, etc. Chaque quatrain présente une paire de ces éléments en les situant dans un cadre temporel ou matériel au moyen d'une comparaison (« En mon âme, comme en des jours »), suivie d'une métaphore composée qui décrit l'élément en question (les « amours » sont des « lumières nuancées », des « rayons » qui « flottent »). Si on rencontre dans les première et troisième strophes certains termes également présents dans le texte de Nelligan, la signification évoquée par ces comparaisons et métaphores est assez transparente, à la différence de l'opacité symbolique observée chez ce dernier.

En mon âme, comme en des jours,
Flottent, lumières nuancées,
Des rayons qui sont des amours,
Des reflets qui sont des pensées.

En mon âme, comme en des cieux,
Évoluent en orbes de flammes
Des étoiles qui sont des yeux
Et des lunes qui sont des âmes.

Très vite, il devient évident que l'inspiration de ce poème n'a absolument rien à voir avec celle de Nelligan. Deux strophes, en particulier, illustrent bien l'écart qui sépare les deux poèmes :

En mon âme, comme en les bois,
Glissent, aux surprises des routes,
Sous des chênes qui sont mes fois
Des reptiles qui sont des doutes.

En mon âme, comme aux lavoirs,
Se déchirent, en troupes blêmes,
Des brebis qui sont des espoirs
Et des loups qui sont des blasphèmes.

Quant à « [Sympathie astrale](#) » (1er juillet 1900), il s'agit d'une suite de sept quatrains en alexandrins, adressée à « Rose », derrière laquelle on devine Charlotte, le grand amour perdu de Dantin, à qui il envoyait fidèlement chaque numéro du *Petit Messager du Très Saint-Sacrement* contenant un texte signé Serge Usène²⁴. Le poème met en place toute une série d'images cosmiques afin de raconter l'histoire d'une forte attirance amoureuse vécue uniquement au niveau du regard, du désir, et destinée à ne jamais se réaliser. Même si l'on sent une réelle émotion derrière ce poème, celui-ci n'a ni la musicalité, ni la perfection de la forme, ni la complexité et la profondeur qui caractérisent « Clair de lune intellectuel » :

Comme des astres seuls dans les éthers sans fin,
Suivant l'orbe cruel dont la loi les captive,

²⁴ Lettre de Charlotte à Dantin, 20 janvier 1929, Fonds Gabriel Nadeau.

Rose, nos cœurs erraient par la route pensive
Où vont les cœurs amis qui se cherchent en vain.

Alors que la poésie de Nelligan est musicale et « acoustique », tout attentive aux résonances intimes et aux harmoniques verbales, celle de Dantin — à cette époque du moins — est placée sous le régime de l'œil qui classe, dissèque et analyse : « [l]es pères du Saint-Sacrement sont des prêtres adorateurs : ils veillent et contemplent, vénèrent l'Hostie enchâssée dans l'ostensoir. Comme eux, il a l'œil, Dantin. Il est un œil » (Hébert, 2007, p. 42).

Éthique de Dantin

Ayant lu dans la correspondance de Dantin que ce dernier avait vécu la folie de Nelligan « comme un deuil personnel », Francoli imagine — à la suite d'une note manuscrite de Nadeau — qu'il lui a généreusement fait don de « ses œuvres les meilleures et les plus chères » en les lui attribuant, tout comme le fait le personnage de la nouvelle « Le vieux maître », parue dans *Le Journal de Françoise* le 7 janvier 1905. Or, cette nouvelle n'est pas signée de Dantin mais de Pierre Cœur. Et, comme on l'a vu plus haut, Dantin affirme n'avoir rien écrit dans les premières années de son exil. En outre, contrairement à la lecture tronquée que présente Francoli, le vieux maître en question ne donne pas ses œuvres à son élève, mais les vend au public pour survivre : « il vendit à des prix infimes ses œuvres les meilleures et les plus chères ». Peu importe ! Comme on l'a vu, ces menus détails n'arrêtent pas notre biographe, qui attribue généreusement ce conte à Dantin parce qu'il présenterait des similitudes avec « L'ermite du troisième », un conte de Jovette-

Alice Bernier, à qui Dantin aurait fourni le sujet en 1931, soit vingt-six ans plus tard (p. 274-275).

Cette étrange hypothèse — qu'un écrivain recommande à une amie de plagier un de ses propres récits — présente un double intérêt pour la démonstration de Francoli. D'une part, elle offre un cadre plausible à la « généreuse imposture » de Dantin (mais au prix d'une sérieuse déformation du contenu de la nouvelle) ; d'autre part, elle sera utile plus tard pour établir que Dantin est resté en contact avec Françoise, « sa complice », et qu'il a fait appel à elle en 1908-1909 pour mener à bien sa « supercherie ».

L'hypothèse que Dantin aurait fait don de ses propres poèmes à Nelligan se heurte encore au fait bien établi que ce dernier a récité en public et publié des poèmes bien avant son internement. Peut-on concevoir que Dantin ait décidé d'offrir « ses meilleurs poèmes » à Nelligan dès 1896, alors que celui-ci n'était pas son ami, que rien ne laissait présager la folie et que lui-même n'écrivait pas de poésie ?

Cette question, Francoli tente de la désamorcer dès la première page de son livre en attribuant à Dantin le nom d'Émile Kovar et en s'étendant longuement sur ses autres pseudonymes, sans se limiter à ceux qu'il a utilisés de source sûre, mais en y ajoutant tous ceux qu'il lui convient de lui attribuer pour les besoins de sa démonstration, y compris les jeux d'anagrammes auxquels Dantin s'est livré sur son propre nom sans jamais s'en servir.

Le recours à des pseudonymes vaut à Dantin des condamnations répétées de la part de sa biographe, qui invoque cette pratique pour démontrer d'entrée de jeu sa prétendue

duplicité : « Le pseudonyme, c'est l'armure derrière laquelle le frocard doit se cacher. S'il triche, s'il a recours aux reflets de miroir, c'est pour ne pas encourir le blâme des honnêtes gens. » (Francoli, 2013, p. 16) Or, comme elle le sait très bien, l'usage de pseudonymes était très répandu dans l'institution littéraire de l'époque, particulièrement au Québec, où écrivains et journalistes l'utilisaient pour éviter la censure (Hébert, 1997) et pour créer un effet de pluralité de voix : Germain Beaulieu en a utilisé 20, E.-Z. Massicotte 29 et Mgr Olivier Maurault 74 (Vinet, 1974). Quant à Olivar Asselin, à qui Francoli accorde tant de crédit, sa biographe nous apprend qu'il « s'amusait à se dissimuler successivement en *Brutus*, *Cambronne*, *Jules Vernier*, *King-Fou-Tcheou*, *Charles Dupré*, *Narcisse Meunier*, *Oncle Anthime*, *Julien Saint-Michel*, *Louis de Varennes*, *Xaintrailles*, etc. » (Pelletier-Baillargeon, p. 174). Légitime chez tous ces auteurs, l'emploi du pseudonyme relèverait donc chez le seul Dantin du « mensonge du masque » (p. 426) ?

Ne voulant rien laisser au hasard, Francoli va jusqu'à affirmer que Dantin a collaboré « à des périodiques sous des pseudonymes qui nous sont encore inconnus » (p. 18). Mais, si ces pseudonymes nous sont inconnus, comment peut-elle savoir que Dantin a collaboré à ces revues ? Peu lui importe, car d'emblée l'affaire est jugée : Dantin est un menteur ou, pour le dire moins crûment, il n'est « pas sincère » (p. 291), « son univers est une scène de théâtre, un perpétuel jeu de dupes » (p. 16). D'une constante « duplicité », il s'amuse à « mystifier ses contemporains » et à « se jouer des bien-pensants » (p. 431), victime comme il est d'une histoire familiale qui a favorisé chez lui « cette propension [*sic*] au mensonge du masque » (p. 42).

Or, cette vision de Dantin est très éloignée de celle qu'en donnent ses autres biographes. Yves Garon, qui a collaboré avec Nadeau dans son travail de mise au jour de la production de Dantin, rejette vigoureusement l'idée que ce dernier ait jamais pu se substituer à Nelligan et cite à l'appui une lettre à Robert Choquette du 6 mars 1927 (1966, p. 69). Ailleurs, il décrit Dantin comme un homme « sincèrement attaché à la Vérité. Sans doute ses passions et ses longs malheurs ont pu infléchir tel ou tel de ses jugements, mais sa pensée reste dans l'ensemble d'une singulière probité, qu'il s'agisse de croyances, d'art ou d'organisation sociale. » (1968, p. 6) Plus loin, il ajoute : « La vérité était vraiment pour lui la base de l'art, et cela n'était pas qu'un principe mais un réflexe profond. » (p. 11) Même constat chez Gaboury : « S'il est un homme qui cherche à faire le bien, à rendre justice, à dire la vérité, s'il est quelqu'un qui ne garda rancune à personne, qui espéra dans le meilleur de l'homme et aima l'humanité, c'est bien Louis Dantin. » (1973, p. 70) Pour Robidoux, « [l]'idée seule que Dantin ait pu sciemment détruire des textes de Nelligan est une mesquinerie de l'esprit, en soi infamante » (1992b, p. 195). Au grand dam de Francoli, il en va de même pour le père Boismenu, qui écrit : « Par probité intellectuelle, il ne s'est jamais substitué à son protégé » (Francoli, 2013, p. 419).

Toutefois, le même Boismenu — qui avait neuf ans lorsque Dantin quitta la communauté et qui ne saurait donc être considéré comme « son confrère » ainsi que le désigne Francoli (p. 424) — a aussi déclaré que les louanges adressées par Dantin à Nelligan « étaient une sorte d'apologie du rôle qu'il a lui-même joué dans cette œuvre » (cité par Francoli, p. 20 et 420). Cette affirmation peu charitable, Francoli la répète à plusieurs reprises (p. 20, 420 et 424), heureuse, semble-t-il, de pouvoir

fournir une motivation intéressée à l'action qu'elle prétend attribuer à Dantin. En fait, ce dernier, dans ses lettres et ses nombreux articles, loin de faire preuve de la mesquinerie dont ces critiques l'accusent, s'est toujours montré d'une remarquable modestie, critiquant même parfois sa fameuse Préface²⁵ et s'abstenant de louer la poésie de Nelligan à l'exclusion d'autres poètes de qualité.

Dans sa Préface, il présente l'œuvre de Nelligan comme « une ébauche », avec les réticences que ce jugement implique. Vingt ans plus tard, il revient sur la question dans un article sur les débuts de l'ÉLM et reconnaît à propos de Nelligan que « [p]lus qu'aucun autre, peut-être, par son talent et ses malheurs, il créera à l'École une renommée » (1935, p. 190). Mais il critique l'importance démesurée que lui accordait l'anthologie de Jules Fournier : « À en juger par le nombre des pages qu'ils remplissent, Charles Gill et Émile Nelligan occuperaient l'extrême pinacle de notre poésie, et cela n'est pas » (cité par Nadeau, 1948, p. 74). Il fera le même reproche quinze ans plus tard à Lorne Pierce pour son anthologie de la poésie canadienne (Dantin, 1935, p. 53). Comme le fait remarquer François Hébert, « [l']agacement de Dantin devant les excès et naïvetés de son protégé [...] n'a peut-être pas été assez souligné » (2007, p. 62).

Dantin n'a jamais fait mystère non plus de son rôle de mentor auprès du jeune poète. Déjà dans sa Préface, il mentionne les longs et fréquents entretiens que Nelligan avait avec ses amis : « À ses camarades en poésie, aux amis que lui faisait la recherche commune de l'Art, il montrait assez son

25 Voir les remarques de Dantin au sujet du contenu canadien (*Gloses critiques*, 1935, p. 34) et aussi dans Nadeau, 1948, p. 76.

attachement par de fréquentes et souvent interminables visites. » (1903, p. vi). Beaucoup de ces visites, qui se passaient dans le parloir de la maison des Pères du Saint-Sacrement, étaient de véritables ateliers d'écriture, comme le rapporte Nadeau à la suite de conversations qu'il eut avec Dantin en avril 1944, quelques mois avant sa mort :

Cette amitié a été la grande amitié de sa vie. Il réfléchit alors pour rassembler ses souvenirs.

C'est en 1896 qu'il le rencontra et leurs relations devinrent aussitôt presque journalières. Nelligan apportait ses vers et Dantin les lisait, en les commentant, en critiquant des rimes ou des images. Nelligan n'acceptait jamais de bonne grâce les corrections de son ami. Souvent, pendant la lecture d'un poème, il écoutait le regard sombre; ou bien son attention se perdait dans une distraction qui l'absorbait tout entier. Ces absences duraient plusieurs minutes. Dantin se taisait ou continuait à lire d'une voix assourdie et monotone. Soudain Nelligan secouait la tête, se passait la main devant les yeux et souriait.

Quelquefois, au milieu d'une conversation ou d'une lecture, il était pris d'une inspiration subite et se mettait à improviser. Des vers entiers sortaient de sa bouche, tout faits. Les autres, il achevait de les scander avec des sons inarticulés, comme un chanteur fredonnant un air dont il a oublié les mots. Dantin, un crayon à la main, saisissait les vers pendant que Nelligan, marchant de long en large, faisait de grandes gesticulations. Enfin il s'arrêtait et se taisait. Dantin lisait l'ébauche; Nelligan écoutait sans rien dire, frappé d'une indifférence soudaine, comme s'il se fût agi de la poésie d'un autre. Dantin recopiait les vers au net et Nelligan les emportait. (Nadeau, 1948, p. 235-236 ; cité dans Francoli, 2013, p. 189)

Garon doute que la rencontre de Dantin et Nelligan ait eu lieu en 1896. Après une minutieuse enquête au cours de laquelle il a recoupé les témoignages de contemporains de cette période, il estime que cette rencontre a plutôt dû se passer en 1897 ou 1898 (1966, p. 62-67). Mais, pour le reste, ce récit

concorde avec les souvenirs que le père Pitre, confrère et ami de Dantin, a confiés au père Boismenu :

Nelligan arrivait au parloir [du couvent du Très-Saint-Sacrement] tout ébouriffé et excité [...] Nelligan disait à Dantin qu'il avait fait un rêve, et le lui racontait. Dantin répondait que ça ferait un beau poème. « Mets donc ça en vers! » [...]. Les corrections de Dantin étaient surtout de vive voix, mais parfois il marquait des corrections sur le texte. Le lendemain, ou deux ou trois jours plus tard, Nelligan apparaissait avec le poème corrigé et souvent refait au complet. (cité dans Francoli, 2013, p. 189)

Il n'y a pas de doute que Dantin — qui avait voyagé, était doté d'une vaste culture et avait quatorze ans de plus que Nelligan — a exercé une grande influence sur le poète débutant. Mais le fait d'avoir servi de mentor ne veut nullement dire que Dantin était un meilleur poète, comme l'illustre l'anecdote suivante au sujet du poème « Les Décicides » de Nelligan, publié pour la première fois en octobre 1898 dans *Le Petit Messager du Très Saint-Sacrement*, la revue religieuse que dirigeait Dantin depuis janvier de la même année (Wyczynski, 1987, p. 251) :

Je m'intéressai tout de suite à son talent manifeste, et l'invitai à revenir me voir. Nous fûmes depuis lors très bons amis, et je ne crois pas qu'il ait composé rien sans venir me le lire. Cette pièce, *Les Décicides*, qui figure dans ses œuvres, c'est à ma suggestion qu'il la composa ; bien plus, *en compétition avec moi*. Je la lui demandai pour mon *Messager* en lui en traçant le sujet; mais je m'essayai, en attendant, à la faire moi-même, décidé à choisir la meilleure des deux. Quand je les comparai, la mienne me parut si pâle que je la jetai d'emblée au panier. (lettre à Beaulieu, 30 avril 1938 ; Dantin souligne)

Éditeur du recueil de Nelligan, Dantin n'a jamais nié son travail de sélection des textes et de révision linguistique, travail dont il se justifie d'ailleurs dans le post-scriptum de sa Préface :

Je sais bien que tout choix est périlleux, qu'on risque d'y glisser des idées, des goûts personnels, qui masquent et empêchent d'éclater la pleine personnalité d'une œuvre. Mais, sachant ce péril, j'ai tâché de mettre en ce choix le plus du poète et le moins de l'éditeur que j'ai pu. Je n'ai élagué aucune pièce portant l'empreinte du talent, même sous ses formes les plus scabreuses : je n'ai rogné que sur le banal, l'imprécis, le faux, le médiocre : et d'aucuns jugeront même que je n'ai pas toujours eu la sévérité qui eût été justice. (1903, p. xxxiii)

Il a confirmé cette version des faits à plusieurs reprises, non seulement dans ses lettres à Germain Beaulieu et à son ami Prévost, mais encore en 1944, dans une réponse écrite à Gabriel Nadeau²⁶.

Quant à Nelligan, loin d'être un écolier docile et prêt à déclamer les vers que Dantin lui aurait mis dans la bouche — comme le suppose Francoli à la suite de Grignon tout au long de son livre —, il opposait une vive résistance à la critique et ne se pliait que difficilement aux suggestions qui lui étaient faites, comme en fait foi Dantin quelque trente ans plus tard, dans ses *Gloses critiques* : « Vous eussiez coupé en morceaux Émile Nelligan sans lui donner l'âme d'un Chapman, et j'ai eu grand tort autrefois de lui en faire une faute. » (1935, p. 34)

Dans la même veine, Dantin mentionne dans sa préface que Nelligan transformait parfois ses poèmes en en changeant totalement le sens, comme lorsqu'il remplaça le titre « Les

²⁶ « Nelligan avait l'habitude d'apporter à Dantin les poèmes qu'il composait. En 1944, j'avais questionné Dantin sur les allégations de Valdombre et voici ce qu'il me répondait le 8 mars (en anglais et par la plume de sa belle-fille Marie-Eugénie Rossier, née Lamarre, parce qu'il était devenu aveugle) : *I have had myself, in my hands every manuscript of Nelligan's verses, which he used to bring me and I can attest that they were all to the last word of his own writing. And he was not, besides, very docile to my outside criticism of his work.* » Gabriel Nadeau, 1972, p. 2464, n. 60.

moines noirs » par « Les moines blancs », ou quand il substitua « la lumière céleste » et « l'Espoir triomphant » à « l'imposture céleste » et « l'Espoir menteur » (1997, p. 76-77). Il était donc parfaitement capable de corriger et de retravailler ses propres vers, ce dont les critiques ne semblent pas tenir compte, estimant que tout changement entre une première publication et le recueil de 1904 provient de Dantin. Celui-ci travaillait pourtant à partir des manuscrits que le jeune poète, au moment de succomber à la maladie, était en train de parfaire et d'organiser dans l'espoir de se faire publier à Paris.

En outre, divers témoignages confirment que Nelligan avait un don remarquable pour s'assimiler un poème et le réécrire à sa manière, ainsi que l'a signalé Melançon (Lacourcière, 1966, p. 37). Dans sa Préface, Dantin lui-même donne un exemple d'emprunts à Louis Veuillot, emprunts qui l'agacent manifestement et que confirme l'étude des sources dans l'édition critique de Robidoux. On peut donc facilement concevoir que le poète en herbe ait beaucoup progressé auprès d'un maître tel Dantin. François Hébert désigne d'ailleurs ce dernier comme « notre premier professeur de création littéraire » (2007, p. 60). Cela ne fait cependant pas de lui l'auteur des poèmes de Nelligan, car, alors, tout professeur de création devrait être considéré comme l'auteur des productions de ses étudiants, de même que les directeurs de thèse, les réviseurs linguistiques et les lecteurs des maisons d'édition pour les textes qu'ils ont contribué à améliorer et à rendre conformes aux normes de la grammaire.

Conclusion

Voilà déjà un demi-siècle que la critique québécoise a reconnu l'importance de Dantin comme « précurseur et frère d'Émile Nelligan » (Garon, 1966). Loin de fournir au personnage fascinant et complexe que fut Dantin la biographie qu'il méritait, Francoli le réduit à l'aune de ses propres obsessions, faisant de lui un mystificateur compulsif empêtré dans une supercherie majeure soutenue durant près de cinquante ans.

En ce qui a trait à la biographie de Dantin, il faut reconnaître que Francoli a mené des recherches étendues, ne négligeant aucune source susceptible d'éclairer son sujet et de retracer les grandes étapes de sa vie. En plus d'intégrer l'abondante documentation rassemblée par Gabriel Nadeau et Yves Garon, elle a enquêté auprès de la famille Beaufaux, remonté aux années de collège et fouillé les archives Olivar Asselin. Malheureusement, elle omet très souvent de citer ses sources, interdisant toute vérification.

Surtout, sa recherche est dominée par la question des rapports Dantin-Nelligan, qui occupent plus de la moitié du volume. Sur ce point, loin d'apporter des éléments nouveaux et solides, Francoli fait preuve tout au long de ce livre d'une partialité évidente, travestissant ou occultant systématiquement tout élément contraire à sa thèse. Nous ne nous sommes attachés dans cet article qu'à certains des points les plus discutables, mais il en est quantité d'autres. Signalons, par exemple, la dédicace « Pour Serge Usène » qui apparaissait sur le manuscrit original du poème « Petite Chapelle » (Lacourcière, 1952, p. 295) : un auteur qui se dédicacerait ainsi à lui-même ses propres poèmes mériterait à coup sûr d'être taxé de folie.

Francoli se garde bien de mentionner cette dédicace, qui élimine la possibilité que Dantin soit l'auteur du poème. De même, elle ignore superbement ou ridiculise nombre de données historiques pourtant bien établies.

Récapitulons. À en croire Francoli, la transformation de Nelligan en poète génial relèverait d'une machination complexe qui a débuté en 1896 pour s'étendre jusqu'à aujourd'hui. Ses acteurs en sont : (1) Nelligan lui-même, qui aurait mémorisé et récité les poèmes de Dantin comme s'ils étaient les siens et qui, dès l'âge de 16 ans, envoyait au journal *Le Samedi*, sous le pseudonyme d'Émile Kovar, des poèmes écrits par Louis Dantin, dont certains étaient dédiés à son ami Denys Lanctôt ; (2) Dantin qui, pour lancer la réputation de Nelligan, aurait usé de nombreux pseudonymes : Silvio, Sylvio, Joseph Saint-Hilaire, Pierre Cœur, Paul et quelques autres ; (3) des auteurs acceptant de prêter leur nom à Dantin pour qu'il signe des articles utiles à sa supercherie, tels Henry Desjardins et Edmond Dyonnet ; (4) Françoise, critique littéraire amie de la famille, qui serait devenue la « complice » de Dantin, voire son amante, et aurait publié sous le nom de Nelligan trois poèmes que lui aurait envoyés Dantin depuis Boston en 1908-1909.

À cela s'ajoute la collusion des directeurs de journaux impliqués — que Francoli n'envisage malheureusement pas —, et de la famille Nelligan, qui aurait fait disparaître les manuscrits du poète. Sur sa lancée, Francoli inclut dans le complot « les confrères de l'École littéraire de Montréal » et le « clan Nelligan » (p. 420) composé, semble-t-il, des chercheurs

et des historiens qui ont travaillé sur le poète, notamment Lacourcière et Wyczynski²⁷.

On ne peut qu'admirer le remarquable agencement des éléments de la « preuve » : l'attribution des textes de Silvio à Dantin permet par ricochet de lui attribuer également les poèmes d'Émile Kovar et, par voie de conséquence, de rendre plausible sa présence dans l'ombre de Nelligan au tout début de l'activité créatrice de ce dernier ainsi que son rôle auprès du premier cénacle d'où sortira l'École littéraire de Montréal. La transformation du médiocre papier de Desjardins en un « remarquable essai critique » (p. 289) lui permet d'éclabousser un peu plus son personnage en intégrant Arthur de Bussièrès à la liste de ses « amours socratiques » (p. 243). En ajoutant encore aux écrits de Dantin un petit texte de Pierre Cœur, Francoli est à même, grâce à une ressemblance thématique avec une nouvelle de Jovette Bernier, d'avancer que celui-ci a « fait don » de ses meilleurs poèmes à son élève et surtout de neutraliser Françoise, dont le témoignage sur l'activité du jeune Nelligan est en contradiction frontale avec l'image que cet ouvrage veut en donner.

De toute évidence, nous sommes ici devant une partie de billard dont les divers coups ont été soigneusement combinés et prévus de longue date. Ainsi que nous l'avons déjà signalé, cette entreprise avait connu une avant-première avec la publication des *Essais critiques* (2002), où Francoli consacrait le

²⁷ Alors que son ouvrage pullule d'erreurs factuelles, Francoli ne manque pas d'ironiser à propos d'une erreur de Wyczynski : « Est-ce pour donner à Nelligan le temps de se familiariser avec la pensée du poète avant son entrée à l'asile six mois plus tard, que Wyczynski fait mourir Rodenbach en janvier 1898 (B., p. 238) au lieu du 25 décembre 1898 ? » (p. 302). L'apologue de la paille et de la poutre se vérifie encore.

tiers de sa copieuse introduction aux masques et pseudonymes de Dantin. Elle y allait même alors avec plus de générosité que dans *Le Naufragé*, lui attribuant aussi les pseudonymes de Fayolle, Kadio, Costal et Marjiotta. Depuis, elle a appris à tisser sa toile avec une plus grande économie de masques. L'intérêt de l'auteure pour le concept d'imposture, qui revient comme un leitmotiv, a comme inconvénient de plonger tout cet ouvrage dans la lueur glauque de la dissimulation et du naufrage qui lui sert de titre. La biographie de Nadeau (1948) proposait une sorte de « Dantin par lui-même » en le saisissant dans ses lettres avec ses correspondants, des extraits de ses textes et les confidences partagées avec l'auteur, mettant ainsi en valeur la finesse de ses jugements critiques. Francoli, au contraire, négligeant l'itinéraire intellectuel de Dantin, ne retient de lui que l'image pitoyable d'un accusé dans l'affaire Nelligan. Elle mène son réquisitoire avec brio, s'octroyant les rôles de détective, de procureur général et de juge. Occultant soigneusement tout ce qui pourrait ruiner sa thèse, elle produit quantité de pièces afin de forcer Dantin à « avouer sa participation à l'œuvre de Nelligan » (p. 383). Rejetant comme nulles ses dénégations répétées, elle lui reproche de n'avoir jamais démontré le contraire « avec preuves à l'appui » (p. 383) — comme s'il était possible de fournir des preuves en cette matière.

Très habile, Francoli construit son récit de façon à créer chez le lecteur la « suspension de l'incrédulité » typique des fictions réussies, s'employant à vaincre la résistance critique par une accumulation impressionnante d'interprétations défavorables à Dantin, même quand celles-ci sont fantaisistes, contredites par les données historiques ou tout simplement absurdes. Tout en produisant un ouvrage qui se donne par

endroits les allures d'une recherche érudite, elle en reconnaît cependant la dimension romanesque dans le paragraphe final où elle le désigne comme une « Dantinéide » (p. 431).

En fait, au lieu d'une épopée, nous sommes ici en face d'un tissu d'insinuations appuyées sur des rapprochements gratuits, de fausses attributions, des citations erronées, des erreurs de lecture, des coïncidences lexicales ou onomastiques et des interprétations qui ne résistent pas à l'analyse. Francoli exploite habilement les ressources du persiflage, avec exclamatives en cascade et force questions rhétoriques — exhortant les lecteurs à la rejoindre dans sa croisade pour « lui [Dantin] redonner la place qui lui revient de droit dans l'œuvre de Nelligan » (p. 396), invitant à voir clair dans toute cette affaire : « Cessons de jouer aux aveugles ! » (p. 115), et commentant une hypothèse de Lacourcière par : « Il serait temps de ne plus romancer ! » (p. 197)

Loin de favoriser un examen objectif et raisonné des rapports Dantin-Nelligan, la discussion se situe essentiellement sur le plan des émotions et semble avoir pour finalité ultime de brouiller les cartes et de mystifier le public en créant une aura de scandale autour de cet épisode important des lettres québécoises. Non contente d'attribuer à Dantin divers pseudonymes qui, par voie de conséquence, le dénoncent comme menteur, faussaire et plagiaire, elle lui impute par ailleurs des « mœurs dissolues » et une « impossibilité de mettre un frein à sa "bestialité" » (p. 239). Rarement aura-t-on vu biographie plus centrée sur les aspects négatifs de son sujet. Certains des titres de chapitres ne dépareraient pas la collection de romans sentimentaux Harlequin : « Un petit cœur

sous une soutane », « Les jaloux », « Une Charlotte en chasse une autre », « La petite Italienne », etc.

Devant ce dévoiement de la critique et de l'éthos biographique, il importe de rappeler qu'un poète n'écrit pas ce qu'il veut mais ce qu'il peut. Dantin en était plus conscient que quiconque, quand il écrivait à son ami Germain Beaulieu à propos de l'œuvre poétique de Nelligan : « il saute aux yeux qu'elle n'est pas de moi, car elle n'exhibe ni mon style ni ma conception de la vie [...]. Je n'ai pas *refait* ces poèmes, parce que j'étais incapable de les avoir faits. » (18 avril 1938) Toute personne attentive aux aspects stylistiques et thématiques de ces deux œuvres ne peut que remarquer la distance qui les sépare, distance que soulignent encore les études récentes d'Émile Talbot (2003), de Pierre Chatillon (2004) et de François Hébert (2007). Même après avoir admis l'essentiel de la thèse de Francoli, le fin critique qu'est André Brochu continue à se demander « comment [Dantin] aurait pu hausser les poèmes de Nelligan à un pareil niveau si lui-même, malgré ses aptitudes et sa culture, ne semble pas être parvenu, dans son œuvre personnelle, à une réussite équivalente » (2014, p. 196).

La conception du style comme entité immatérielle indissolublement liée à la personne de l'auteur est un axiome de la critique littéraire que Borges a magistralement illustré dans une nouvelle dont le dernier paragraphe est des plus pertinents ici :

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Énéide* [...] Attribuer l'*Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand

Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les conseils spirituels de cet ouvrage ? (1993, p. 475)

En ce sens, l'ouvrage de Francoli peut certes être vu comme une intéressante contribution aux lettres québécoises, invitant à lire les poèmes d'un adolescent épris d'absolu comme la production d'un moine dévergondé, qui, tout en proclamant officiellement son adoration de l'Hostie dans des poèmes religieux, a consacré pendant près de dix ans l'essentiel de ses énergies à produire et à soutenir la plus remarquable supercherie littéraire que le Québec ait connue. L'auteure mène à bien son projet grâce à une écriture tout en méandres et qui excelle à confondre le lecteur en jouant sur le flou artistique, des bribes de citations savamment entremêlées, des jeux d'équivalences entre de multiples pseudonymes, ainsi que de longues envolées sur des fragments de citations dont on cherche souvent en vain le titre exact et la référence. De toute évidence, elle maîtrise à merveille les procédés rhétoriques susceptibles de produire une illusion de vérité comme en entraînent dans le monde physique les meilleurs tours de prestidigitation. En cela, sa réussite est comparable à celle que décrit encore Borges dans « L'imposteur invraisemblable Tom Castro », où le protagoniste réussit à se faire passer pour le fils disparu d'une mère éplorée en misant précisément sur son absence totale de ressemblance avec le disparu, ayant compris, nous dit l'auteur, que « l'énormité même de la prétention serait une preuve convaincante qu'il ne s'agissait pas d'une imposture » (1993, p. 312).

Bibliographie

- ASSELIN, Olivar. (1919), « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, 15 novembre.
- BEAULIEU, Germain. (1938), « Nelligan est-il l'auteur de ses vers ? », *Les Idées*, Montréal, mai-juin, n° 6-7.
- BEAULIEU, Paul. (1966), « L'œuvre poétique de Louis Dantin », *Études françaises*, vol. 2, n° 1, p. 77-78.
- BESSETTE, Gérard. (1960), *Les Images en poésie canadienne-française*, Montréal, Beauchemin.
- BORGES, Jorge-Luis. ([1939] 1993), « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 467-475.
- . ([1939] 1993), « L'imposteur invraisemblable Tom Castro », dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 310-315.
- BROCHU, André. (2014), « Mystification et mystère », *Voix et images*, vol. 40, n° 1, p. 194-199. ([Lire en ligne](#))
- BUSSIÈRES, Arthur. (1931), *Les Bengalis*, Montréal, Éditions Édouard Garand.
- CHARBONNEAU, Jean. (1935), *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- CHATILLON, Pierre. (2004), « La lune d'or d'Émile Nelligan », dans *Le mal-né. Seize études sur la poésie québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- CHAREST, Nelson. (2015), « Les poésies d'Émile Nelligan », dans Sylvain Campeau et Patrick Moreau (dir.), *Quinze classiques de la littérature québécoise*, Montréal, Fides.
- COHEN, Henry. (1989), « Le rondel dans la poésie d'Émile Nelligan », *SCL/ÉLC*, vol. 14, n° 2. ([Lire en ligne](#))

- COLLECTIF. (1970), *Procès-verbaux de l'École littéraire de Montréal*, transcrits par Reginald Hamel et ses étudiants, ronéotypé, Université de Montréal.
- COURTEAU, Bernard. (1986), *Nelligan n'était pas fou!*, Montréal, Louise Courteau.
- COUTURE, François et Pierre RAJOTTE. (2000), « L'École littéraire de Montréal et ses mythes », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, p. 163-183. ([Lire en ligne](#))
- DANTIN, Louis. (1900), « La locomotive 318 », *L'Avenir*, 4 novembre, p. 2.
- . (1903 [1904]), Préface à *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal. ([Lire en ligne](#))
- . (1928), « Les débuts de l'École littéraire de Montréal », *Le Canada*, 16 octobre.
- . (1930), « Sympathies », dans *La Vie en rêve*, Québec, Librairie d'Action canadienne-française, 1930.
- . (1932), *Le Coffret de Crusoé*, Montréal, Albert Lévesque. ([Lire en ligne](#))
- . (1935), *Gloses critiques. II^e série*, ([tome 1](#) et [tome 2](#)), Montréal, Albert Lévesque.
- . (1940), « Vita — Poèmes par Rosaire Dion-Lévesque », *L'Avenir du Nord*, 2 février, p. 1-2.
- . (1941), « Hommage posthume de Dantin à Nelligan », *Le Jour*, 29 novembre, p. 7.
- . (1962), *Poèmes d'Outre-tombe*, Trois-Rivières, Éditions du bien public. ([Lire en ligne](#))
- DESCHAMPS, Nicole. (1966), « Le thème de la sœur dans l'œuvre de Nelligan », *Nelligan. Poésie rêvée, poésie vécue*, Colloque Nelligan, Montréal, Le Cercle du livre de France.

- DESJARDINS, Henri. (1899) « Le sonnet. Essai de critique sur M. Arthur de Bussièrès », *Le Monde illustré*, 13 et 20 mai. ([Lire en ligne](#))
- DUCHESNE, Louis. « Les 20 prénoms les plus populaires par quinquennale depuis 1800 », dans *Prénoms et noms d'aujourd'hui et de hier*. ([Lire en ligne](#))
- DYONNET, Jules-Edmond. (1900), « Artistes », *Les Débats*, [30 septembre](#), p. 6 et [7 octobre](#), p. 2. Repris dans Francoli, éd. (2002), Dantin, *Essais critiques II*, p. 839-849.
- FRANÇOISE [Robertine Barry]. (1904), « Émile Nelligan », *Le Journal de Françoise*, 2 avril. ([Lire en ligne](#))
- FRANCOLI, Yvette. (2013), *Le Naufragé du vaisseau d'or : Les vies secrètes de Louis Dantin*, Montréal, Del Busso éditeur.
- . (2002), « Introduction » à Louis Dantin, *Essais critiques I et II*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GABOURY, Placide. (1973), *Louis Dantin et la critique d'identification*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GARON Yves. (1966), « Louis Dantin, précurseur et frère d'Émile Nelligan », *Nelligan. Poésie rêvée, poésie vécue*, Colloque Nelligan, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- . (1968), *Louis Dantin. Textes choisis et présentés*, Montréal, Fides, coll. « Classiques canadiens ».
- GAULIN, Michel. (2014) « Stéphanie Danaux, Guylaine Massoutre, Yvette Francoli », *Lettres québécoises*, n° 154, p. 49-50. ([Lire en ligne](#))
- GILL, Charles. (1904), « Émile Nelligan », *Le Nationaliste*, 6 mars, p. 4. ([Lire en ligne](#))
- GRIGNON, Claude-Henri. (1938), *Les Pamphlets de Valdombre*, vol. II, n° 4, mars.

- HAYWARD, Annette. (1992), « Marcel Dugas critique-écrivain. De l'art du pseudonyme comme instance du moi », dans A. Hayward et A. Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, p. 109-128.
- . (2013), « Louis Dantin et l'écriture autobiographique », *Voix et images*, vol. 38, n° 2, p. 17-32. ([Lire en ligne](#))
- HÉBERT, François. (2007), *Dans le noir du poème : les aléas de la transcendance*, Montréal, Fides.
- HÉBERT, Pierre et Patrick NICOL. (1997), *Censure et littérature au Québec*, Montréal, Fides.
- LACOURCIÈRE, Luc. (1966), « À la recherche de Nelligan », dans *Nelligan. Poésie rêvée, poésie vécue*, Colloque Nelligan, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- . (2009), *Essais sur Émile Nelligan et sur la chanson populaire*, édition préparée par André Gervais, Montréal, Fides.
- LAROSE, Jean. (1981), *Le Mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze.
- LAFRENIÈRE, Suzanne. (1975), *Henry Desjardins : l'homme et l'œuvre*, Hull, Asticou.
- LOZEAU, Albert. (1904), « Émile Nelligan et l'art canadien », *Le Nationaliste*, 13 mars. ([Lire en ligne](#))
- . (1908), *L'Âme solitaire*, Paris, Rudeval.
- . (1910), « À Émile Nelligan », *Le Nationaliste*, 16 janvier, p. 2.
- MÉNARD, Jean. (1968), Préface à l'ouvrage de Edmond Dyonnet, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- NADEAU, Gabriel. (1948), *Louis Dantin : Sa vie et son œuvre*, Manchester, Éditions Lafayette.
- . (1972), « Le docteur Ernest Choquette et Nelligan. II », *L'Union médicale du Canada*, novembre, t. 101, p. 2450-2465.

- NELLIGAN, Émile. (1904), « Rêve d'artiste », dans *Le Journal de Française*, 19 mars. ([Lire en ligne](#))
- . (1997), *Émile Nelligan et son œuvre. Édition critique par Réjean Robidoux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal ([Lire en ligne](#))
- ORION, Nicétas. (1996), *Émile Nelligan : Prophète d'un âge nouveau*, Montréal, Phôtismos.
- PAQUIN, Wilfrid. (1986), *Arthur de Bussièrès, poète, et l'École littéraire de Montréal, suivi des poèmes d'Arthur de Bussièrès publiés dans Les Bengalis et de quinze autres poèmes, retrouvés par l'auteur*, Montréal, Fides.
- PELLETIER, Marc. (1987), *De Silvio à Nicole Brossard : le poème en prose en littérature québécoise*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa.
- PELLETIER-BAILLARGEON, Hélène. (1996), *Olivar Asselin et son temps : Le militant*, Montréal, Fides.
- RENAUD, André. (1961) *Les Poèmes en prose de Silvio*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa.
- . (1972), « Silvio, poète prosateur », dans *Archives des lettres canadiennes. T. II. L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, p. 335-351.
- ROBIDOUX, Réjean et Paul WYCZYNSKI. (1991), *Émile Nelligan. Poésies complètes 1896-1941*, Montréal, Fides.
- . (1992a), *Connaissance de Nelligan*, Montréal, Fides.
- . (1992b), « Apologie de Louis Dantin », *Francophonies d'Amérique*, n° 2, p. 193-199.
- . (1997), Édition critique de Louis Dantin (éd.), *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Fides, Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ». ([Lire en ligne](#))

- ROLLINAT, Maurice. (1883), *Les Névroses*. En ligne : fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Amante_macabre
- SŒUR SAINT-BERNARD-DE-CLAIRVAUX. (1972), « Henry-Marie Desjardins », « L'École littéraire de Montréal. Origines – évolution – rayonnement », dans *L'École littéraire de Montréal*, Archives des lettres canadiennes, t. II, Montréal, Fides, p. 37-65.
- TALBOT, Emile. (2003), *Reading Nelligan*, McGill-Queen's Press.
- TREMPE, Céline. (2010), « La petite enfance au Québec au début 1900 », *Yoopa Magazine Web*. En ligne : yoopa.ca/education/developpement-de-lenfant/la-petite-enfance-au-quebec-au-debut-1900
- VACHON, George-André. (1966), « Émile Nelligan et la mélancolie », dans *Nelligan. Poésie rêvée, poésie vécue*, Colloque Nelligan, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- VINET, Bernard. (1974), *Pseudonymes québécois*, édition basée sur l'œuvre de Audet et Malchelosse, Québec, Garneau.
- WYCZYNSKI, Paul. (1972), « L'École littéraire de Montréal. Origines – évolution – rayonnement », dans *L'École littéraire de Montréal*, Archives des lettres canadiennes, t. II, Montréal, Fides, p. 11-36.
- . (1987), *Nelligan. 1879-1941. Biographie*, Montréal, Fides.
- . (1991), *Émile Nelligan. Poésies complètes 1896-1941*, t. I, Montréal, Fides.

Résumé

Dans sa biographie de Louis Dantin (2013), Yvette Francoli laisse entendre que ce dernier est autant sinon plus l'auteur des poèmes de Nelligan que Nelligan lui-même et qu'il a toujours

dissimulé son apport à cette œuvre. Le postulat de départ est qu'un élève médiocre ne peut pas devenir un grand poète. Afin de prouver la « mystification » de Dantin, elle lui attribue une foule de nouveaux pseudonymes ainsi que la paternité d'articles signés par divers auteurs, tout en s'appuyant sur des affirmations sans fondement, des rapprochements gratuits, des citations erronées, des erreurs de lecture, des anachronismes et des interprétations « artistiques ». Notre article déconstruit ce fragile échafaudage en faisant appel à divers éléments de critique externe et en examinant les textes que Francoli veut attribuer à Dantin. Nous offrons enfin une comparaison entre l'art poétique de ce dernier et celui de Nelligan.

Abstract

In her biography of Louis Dantin (2013), Yvette Francoli suggests that Dantin is as much, if not more so, the author of Émile Nelligan's poems as Nelligan himself, even though he has always hidden this fact. Her starting assumption is that a mediocre student is incapable of becoming a great poet. In order to prove Dantin's « mystification », she attributes to him a multitude of new pseudonyms as well as a number of articles signed by different authors. To support her claims, she often makes use of unproven statements, gratuitous comparisons, inaccurate quotations, misreadings, anachronisms, and « artistic » interpretations. The present article deconstructs this fragile construction with the help of various elements of external criticism, and by a close examination of the texts that Francoli attributes to Dantin. It also includes a comparison between the poetics of Nelligan and Dantin.

Digital, humain : Proust au vingt-et-unième siècle

Marisa Verna

Université catholique du Sacré-Cœur (Milan)

Si l'émergence du numérique dans l'époque contemporaine peut modifier l'approche cognitive du lecteur et que le « clicking and browsing reading »¹ peut renforcer son autonomie d'interprétation (Fitzpatrick, p. 45), tous les textes ne sauraient être interrogés de la même manière. Certains d'entre eux manifestent leur modernité dans une nature ouverte, hypertextuelle, dans une virtualité de sens et une variabilité de forme en principe infinie. La *Recherche* de Marcel Proust est à notre avis l'un de ces textes. Comme la plus récente critique

¹ Je traduis : « un nouveau type de lecture, où l'on clique et navigue à travers le texte ».

proustienne n'a d'ailleurs pas manqué de relever, l'informatisation du texte littéraire a provoqué une « révolution pour la lecture et pour l'écriture » si radicale que les nouvelles générations, entrées dans le texte par le support numérique, seraient destinées à comprendre « Proust autrement » (Compagnon, p. 17).

Clicking and browsing. Lire

En tant que nouvelle institution de lecture, le numérique représente en effet une nouvelle approche cognitive, que l'écriture de Marcel Proust nous paraît avoir anticipée. Notre but dans cet essai est de montrer que cette nouvelle pratique de lecture correspond à la nouvelle pratique d'écriture inaugurée par Proust dans son œuvre, que l'instrument informatique peut contribuer à mettre en lumière, mais qui, surtout, répond à la logique profonde, à la raison d'être de l'hypertexte tel qu'il a été conçu par son inventeur Ted Nelson pour son projet Xanadu, un « branching and responding text² » (p. 134). Le projet de Nelson visait une révolution profonde des pratiques d'appréhension du savoir, et il ne faudrait peut-être pas oublier le sous-titre de son ouvrage fondateur, *Literary Machines*, qui, s'il en dénonce la nature visionnaire et peut-être velléitaire, n'en montre pas moins la cohérence profonde avec ce qu'aujourd'hui on a coutume de nommer les humanités : *word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution and certain other topics including knowledge, education and freedom*³.

² Je traduis : « un texte ramifié et "répondant" ».

³ Je traduis : « traitement de texte, publication électronique, hypertexte, jouets pour penser, la révolution intellectuelle de demain et certains autres sujets, y compris la connaissance, l'éducation et la liberté ».

Tout y serait, et tout renverrait à tout, dans un rebondissement continuels de procédés associatifs, que l'informatique elle-même compare au fonctionnement de la métaphore :

Reading in hypertext is a discontinuous or non-linear process and is associative in nature, as opposed to the sequential process envisioned by conventional text. Associative reading is more difficult to follow than linear reading. Linear reading specifies the steps it has taken; associative reading is discontinuous - a series of jumps, similar to the lateral hops that the mind takes in creating a metaphor, for example⁴. (Snowden)

Nous allons donc tenter de montrer l'affinité profonde de l'écriture proustienne avec cette approche de la connaissance. Nous avons choisi à cette fin de nous concentrer sur le champ sémantique du sensible en tant qu'intrinsèquement « connectif » (au sens de l'anatomie en même temps que de la linguistique), mais aussi en tant qu'élément crucial de l'esthétique proustienne. Rien n'est plus « associatif », en effet, que la sensation, que Proust place au centre de sa plus célèbre définition de la métaphore : « dégager l'essence commune de deux sensations » étant ce qui peut les « soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (Proust, *TR*, p. 467-468).

⁴ Je traduis : « Lire en hypertexte est un processus non linéaire et associatif par nature, qui s'oppose au processus séquentiel tel qu'il est envisagé dans un texte conventionnel. La lecture associative est plus difficile à suivre qu'une lecture linéaire. La lecture linéaire explicite les étapes qu'elle a prises; la lecture associative est discontinue — une série de bonds, comparable aux bonds latéraux créés par la pensée quand nous créons une métaphore, par exemple. »

Proust, humain

Procéder par bonds associatifs, coudre et recoudre des événements et des mots renvoyant à d'autres événements et à d'autres mots en un incessant mouvement d'immersion, dont le point de remontée ne serait pas prédéfini : quel lecteur de la *Recherche* ne s'est jamais senti de la sorte perdu et en même temps contenu dans une immense connexité? Malcolm Bowie l'a bien compris : chez Proust, « the reader who does not hesitate is lost » (p. 38)⁵. Or, écrire comme Proust, lire Proust, peut signifier, entre autres, transcender « the linear qualities of traditional text »⁶ ou, pour le dire avec les mots du *Dictionnaire de l'informatique et de l'Internet*, être laissé libre de « décider de son cheminement dans le document en fonction de ses besoins ou de ses intérêts, rompant ainsi avec l'approche linéaire ». Nelson a publié en 2014 une version Web de Wanadu, une simple page dans laquelle le lecteur peut lire un texte sur l'origine de l'univers, en choisissant de « sauter » (« skip ») d'un passage à l'autre ou de passer (« link ») aux textes auxquels le document lui-même fait référence, explicitement ou implicitement (la *King James Bible*, mais aussi la théorie du Big Bang ou une page de Wikipédia). Le mouvement est vertigineux, l'*hypertexte* semblant pouvoir rendre compte de ces « palimpsestes » auxquels la théorie de Gérard Genette renvoie : tout en étant (aussi) une « œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures » (*TLF*), l'*hypertexte* semble montrer (littéralement) l'épaisseur de ces manuscrits médiévaux qui avaient inspiré la critique littéraire et que cette page digitale curieusement rappelle. Palimpseste d'elle-même (et d'un nombre

⁵ Je traduis : « Le lecteur qui n'hésite pas est perdu ».

⁶ Je traduis : « les qualités linéaires du texte traditionnel ».

considérable d'autres textes), l'œuvre de Proust semble représenter un élément dynamique (instable, comme c'est souvent le cas des chefs-d'œuvre) entre l'épaisseur du parchemin et le vertige du système binaire.

Ceci n'implique pas, bien sûr, que la lecture « continue, prolongée, ininterrompue, attentive » (Compagnon, p. 24-25), nous ajoutons essoufflée, émue, joyeuse, qui a toujours été notre « plaisir du texte », ne soit plus la meilleure approche (du moins la meilleure première approche) à la *Recherche*. Si, selon Mathieu Vernet, « Proust semble ne pas être l'auteur par qui se passera le tournant numérique », le fonctionnement de ce grand fleuve narratif, le ressort qui en gouverne l'organisation est bien l'hyperlien. Il ne s'agit pas, pour nous, de « visualiser le "musée imaginaire" de Proust ou de [nous] faire une idée de ce à quoi ressemblait Charles Haas » (Vernet) en cliquant sur l'hyperlien correspondant. Il s'agit de mettre à jour le réseau, la toile d'araignée, le système sanguin qui parcourt ce corps vivant. Cette pratique de lecture est évidemment une lecture savante, qui ne saurait venir qu'après avoir parcouru tous les chemins de Méséglise à Guermantes et après avoir pleuré tous les deuils du héros, avec le héros. Mais elle n'est pas différente, somme toute, de la découverte des manuscrits de la *Recherche*, dont la mise en ligne a permis de trouver « cette écriture humaine, où l'on croit toucher la sincérité à l'état pur, en ce qu'elle est, tout à la fois, contrôle de soi et désorientation » (Vernet).

Or, si le projet de Ted Nelson visait à « steering one's own thought processes (including alternative paths, mental backtracks and intellectual leaps)⁷ » (p. 3), le texte de Proust peut

⁷ Je traduis : « diriger notre propre processus de pensée (en comprenant les parcours alternatifs, les retours an arrière et les bonds de la pensée) »

sans difficulté être comparé au fonctionnement de l'hypertexte, soit une nouvelle forme d'écriture « which better reflects the structure of what we are writing about; and readers, choosing a pathway, may follow their interests or current line of thought in a way heretofore considered impossible⁸ » (Nelson, p. 16).

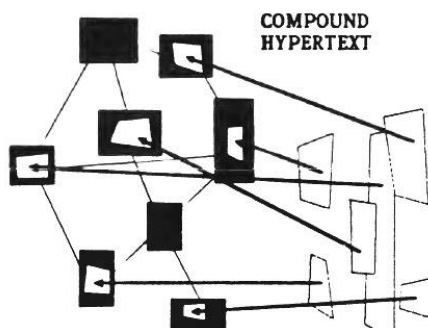
Proust, sensible

L'anthropologie contemporaine s'est beaucoup intéressée aux réflexions proustiennes sur la sensation et a même identifié un « syndrome de Proust » dans la complexité du réseau perceptif de la *Recherche* (Candau, p. 74). La dimension sensorielle affecte en effet tous les axes de la narration, de la psychologie des personnages à la structure du roman, et représente pour son auteur une voie d'accès privilégiée au monde, une structure signifiante dont on ne saurait se passer (voir Richard et Simon). On peut donc considérer la sensorialité comme un pivot de l'esthétique proustienne, ce qui n'est jamais sans conséquences au niveau « matériel » de la diction. Comme le remarque Candau, en effet, « loin d'être simplement marquée par une hyperesthésie frémissante, c'est une véritable déferlante synesthésie qui la [la *Recherche*] traverse tout entière » (p. 83).

L'affirmation est d'un journaliste de *The Economist*, que Nelson reproduit dans l'édition de 1987 de son ouvrage. L'auteur situe ce commentaire journalistique dans une position qui lui confère toute son autorité, en troisième page, intitulée *The daring proposal* (*La proposition audacieuse*, je traduis).

⁸ Je traduis : « qui correspond mieux à la structure de ce à propos de quoi nous écrivons; et les lecteurs, en choisissant un parcours, pourront suivre leurs intérêts ou l'approche cognitive actuelle en une manière qui, jusqu'ici, a été considérée comme impossible »

En étudiant les synesthésies proustiennes pour un précédent travail (Verna, 2013), nous avons effectivement constaté non seulement leur profusion et leur richesse, mais aussi leur organisation en un dessein structuré, qui touche au cœur même du projet esthétique proustien. Au terme d'un long parcours de relèvement et d'analyse, l'écriture perceptive de la *Recherche* nous a paru comme un *système* organique⁹, résistant à toute micro-lecture qui viserait à le contenir, et ne cessant de renvoyer aux éléments et aux relations qui le composent, qu'un relèvement manuel ne saurait appréhender dans sa totalité et dans sa complexité. Plus qu'à un *texte* linéaire, ce lacis dense et fécond s'apparente en effet à l'organisation en ramifications labyrinthiques de l'*hypertexte* et gagnerait à être détecté par un instrument informatique qui puisse en cueillir tous les renvois et toutes les relations internes. La représentation de ce que Ted Nelson appelle un « hypertexte composé »¹⁰ correspond assez bien à la structure de la ramification sensorielle et mémorielle qui se déploie dans la *Recherche* :



⁹ La définition de « système clos » du *Trésor de la Langue Française* nous sert ici de référence.

¹⁰ Les images reproduites ici proviennent de l'ouvrage de Nelson (1987).

Les échanges sensoriels sont relativement nombreux dans le roman : nous en avons compté 180, auxquels correspondent 155 synesthésies. Parmi ces dernières, plusieurs contiennent des échanges sensoriels multiples, ce qui explique le décalage entre les deux données¹¹. Nous appuyons notre relèvement des synesthésies dans la *Recherche* sur la définition de Paissa, qui étudie pour la première fois les dimensions langagière et rhétorique d'un phénomène encore souvent considéré comme du seul domaine de la psychologie :

une figure syntagmatique, dont la spécificité consiste dans l'agrégation de champs sensoriels différents. L'agrégation peut se vérifier sur la base d'un lien de similarité ou de contiguïté. La condition minimale d'existence de la figure est celle d'être binaire in *præsentia*. Au-delà de cette limite minimale le nombre de termes concernés est variable [...]. La simultanéité des perceptions est exprimée par la relation syntaxique qui unit les termes entre eux, et cette relation syntaxique est libre. En raison de la labilité du moule syntaxique, en même temps que sa nature syntagmatique, la synesthésie est une figure syntagmatique ouverte, qui peut entrer dans la composition d'autres figures. (p. 100)

Les synesthésies proustiennes nous ont souvent obligée à dépasser cette définition, car leur synchronisme ne se situe parfois que dans la conscience du narrateur. Comme nous allons le voir, ce « synchronisme mémoriel » constitue l'une des analogies les plus frappantes entre l'écriture proustienne et l'hypertexte, tel qu'il est représenté dans la figure ci-dessus. S'il y a une manière de diachronie et de linéarité dans le récit, toute

¹¹ Les chiffres que nous rapportons ci-dessus sont le résultat de calculs manuels. On nous pardonnera quelques inexactitudes. On verra dans la suite de l'article qu'un instrument de relèvement et d'analyse informatique serait très souhaitable mais ne résoudrait pas la part d'arbitraire qu'un calcul de ce genre comporte.

complexe qu'elle soit, la sensation brouille les pistes et renvoie le lecteur attentif à une stratification narrative qui s'active dès qu'un « signal » rhétorique ou linguistique la rappelle. Pour représenter les « gisements profonds [d'un] sol mental » (Proust, *CS*, p.182) et pour les rendre accessibles à la conscience du lecteur, Proust ne pouvait en effet qu'élargir les mailles linguistiques qui délimitent les catégories temporelles de la simultanéité et de la synchronie. Pour ce faire, il crée des « hyperliens » entre les perceptions, lesquelles renvoient de l'une à l'autre dans un mouvement perpétuel vers la profondeur du moi. Selon Evelyn Ender, la mémoire involontaire elle-même se situerait en effet « at the cusp between body and mind » et « its inherently subjective and dynamic nature, its aesthetic appeal¹² » garderaient une relation essentielle avec notre identité personnelle (p. 29).

En nous concentrant sur ce réseau sémantique, nous allons donc en parcourir les « sillons » et en interroger les « liens dynamiques », qui se soudent en un véritable hypertexte mémoriel et corporel. Les liens qui se tissent parmi les structures et configurations sensorielles de la *Recherche* renvoient, en effet, à de « *purposeful, important relationships between linked texts and images*¹³ » (Snowden; je souligne). Nous allons dans la suite de notre article analyser quelques passages du roman, dans lesquels ce fonctionnement de la mémoire (et de la langue, qui est censée en reproduire la connectivité et les liens associatifs) paraît particulièrement évident.

¹² Je traduis : « à la lisière entre le corps et la pensée » [et] « sa nature intrinsèquement subjective et dynamique, son attrait esthétique ».

¹³ Je traduis : « des relations intentionnelles et importantes entre des textes et des images reliés entre eux ».

Le temps de l'esprit. Des hyperliens corporels

La deuxième journée de *La Prisonnière* nous paraît illustrer de manière très pertinente l'analogie de fonctionnement entre le texte proustien et l'organisation de l'hypertexte. Grâce à l'immobilité de son corps malade, le narrateur commence une « navigation » dans les mécanismes de la conscience, dont l'épaisseur est parfaitement représentée par les rebondissements et les renvois d'un texte qui se déploie en profondeur, désormais libéré de la stricte linéarité de l'écriture. Relisons un passage de cette navigation :

D'autres fois encore, aux premières cloches d'un couvent voisin, rares comme les dévotes matinales, blanchissant à peine le ciel sombre de leurs *giboulées* incertaines que fondait et dispersait le vent tiède, j'avais discerné une de ces journées *tempétueuses, désordonnées et douces*, où les toits, mouillés d'une ondée intermittente que sèche un souffle ou un rayon, laissent glisser en *roucoulant* une goutte de pluie et, en attendant que le vent recommence à tourner, lissent au soleil momentané qui les irise, leurs ardoises gorge-de-pigeon ; une de ces journées remplies par tant de changements de temps, d'incidents aériens, d'orages, que le paresseux ne croit pas les avoir perdues parce qu'il s'est intéressé à l'activité qu'à défaut de lui l'atmosphère, agissant en quelque sorte à sa place, a déployée [...]. (P., p. 590 ; je souligne)

La synesthésie visuelle (ou audition colorée) qui déclenche le procès (le son des cloches blanchit le ciel) se soude en effet à tout un réseau de sensations et de souvenirs qui avaient été depuis longtemps préparés dans les volumes précédents du roman et qui se réactivent ici grâce à des hyperliens rhétoriques savamment dispersés dans le texte. Nous en avons identifié trois : les *giboulées*, les journées *tempétueuses, désordonnées et douces*, et le *roucoulement*.

Les giboulées, qui ici désignent la soudaineté du son des cloches, renvoient à un passage du *Côté de Guermantes* où il était déjà question du temps qu'il fait, de tempêtes, de pigeons et de roucoulement :

Cependant l'hiver finissait. Un matin, après quelques semaines de *giboulées et de tempêtes*, j'entendis dans ma cheminée – au lieu du vent informe, élastique et sombre qui me secouait de l'envie d'aller au bord de la mer – le *roucoulement* des pigeons qui nichaient dans la muraille : irisé, imprévu comme une première jacinthe déchirant doucement son cœur nourricier pour qu'en jaillît, mauve et satinée, sa fleur sonore, faisant entrer comme une fenêtre ouverte, dans ma chambre encore fermée et noire, la tiédeur, l'éblouissement, la fatigue d'un premier beau jour. (CG, p. 440-441 ; je souligne)¹⁴

Le *roucoulement* renvoie au même passage déjà cité du *Côté de Guermantes*, mais d'une manière autrement plus complexe. La couleur « gorge-de-pigeon » des tuiles qui « lissent » dans la matinée de *La Prisonnière* n'est pas sans rappeler, en effet, « mauve et satinée, [l]a fleur sonore » de Doncières. La couleur est la même, irisée, changeante, allant du rose au gris ; l'échange sensoriel aussi (de l'ouïe à la vue dans *Le Côté de Guermantes*, de la vue à l'ouïe dans *La Prisonnière*). Dans les pages qui suivent, les échanges et les renvois se font de plus en plus profonds et dessinent un schéma virtuellement ouvert vers une sorte de « connectivité totale » du texte (Hayles, p. 308).

¹⁴ L'analyse de ce passage qui est proposé dans notre précédent travail se concentre sur la dimension rhétorique du phénomène synesthésique et sur son rôle dans l'esthétique proustienne. Bien que sa nature hypertextuelle paraisse déjà évidente, elle ne constituait pas l'objet de nos réflexions.

Le thème de la musique est à son tour, et non par hasard, particulièrement riche en hyperliens sensoriels, très difficiles à relever au cours d'une lecture seulement linéaire. En écoutant Albertine lui jouer des passages du *Septuor* de Vinteuil, le Narrateur se dit que

rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à *ce plaisir particulier* que j'avais quelque fois éprouvé dans ma vie, par exemple devant *les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec* ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant *une certaine tasse de thé*. Comme cette tasse de thé, tant de *sensations de lumière, les rumeurs claires, les bruyantes couleurs* que Vinteuil nous envoyait du monde où il composait, promenaient devant mon imagination [...] quelque chose que je pourrais comparer à *la soierie embaumée d'un géranium* (P., p. 877, je souligne).

Les phrases musicales de Vinteuil sont ici comparées à certaines parmi les plus importantes *épiphanies* sensorielles et mémorielles du roman, réussies ou non : les « clochers de Martinville », les arbres d'Hudimesnil (que le jeune héros avait quittés sans les reconnaître, en ayant l'impression de « perdre un ami, de mourir [lui]-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu » (*JF*, p. 76), la madeleine elle-même¹⁵. Dans ce passage, l'art est donc ouvertement lié, dans son essence même, à la réminiscence et à la synesthésie.

Comme « cette tasse de thé », la musique évoque, à travers l'ouïe, « tant de sensations de lumière », des « rumeurs claires » et des « bruyantes couleurs » (où l'ouïe est associée à la vue en une disposition en chiasme qui permet de réactiver

¹⁵ Les éditeurs signalent justement que Proust se déclare ici pour la deuxième fois l'auteur de l'ouvrage que nous sommes en train de lire, ce qui n'est pas, certainement, inintéressant.

des synesthésies autrement lexicalisées), et toutes ces sensations réunies sont comparées à la « soierie embaumée d'un géranium ». La musique s'enrichit ainsi des perceptions tactile et olfactive, dans une tension à la plénitude qui est bien le soubassement théorique du roman lui-même, dont la finalité esthétique est « l'épiphanie plénière de l'être » (Aubert, p. 95).

Mais le palimpseste mémoriel et sensoriel qui est mis en place dans ce passage ne se borne pas aux allusions explicites du Narrateur. La « soierie embaumée d'un géranium », de laquelle le Narrateur désire trouver « l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée » (*P.*, p. 877), représente en effet un hyperlien autrement plus complexe que la dimension théorique de ces pages ne laisserait penser. Le géranium paraît cinq fois dans le corpus synesthésique du roman (Verna, 2013, *Annexes*); dans quatre d'entre elles, il agrège le sens de l'ouïe aux sens du toucher et de la vue, tandis que, dans la première, la dimension sonore est uniquement évoquée, tout en constituant un élément herméneutique essentiel, sinon l'élément principal, comme nous allons le voir. Les deux premières occurrences de ce croisement sensoriel sont relatives à Madame de Guermantes, et toutes deux s'accompagnent d'une allusion à l'un des artistes que Proust prend à témoin de la Vérité contenue dans l'art. Dans *Du côté de chez Swann*, le jeune héros voit la duchesse pour la première fois au mariage de Mademoiselle Percepied :

et le soleil menacé par un nuage mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, *donnait une carnation de géranium* aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité, et sur lesquels s'avancait en souriant Mme de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, *un épiderme de lumière*, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de *Lohengrin*, certaines peintures de *Carpaccio*,

et qui font comprendre que *Baudelaire* ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux (CS, p. 175-176; je souligne).

Dans ce croisement de la lumière et du toucher, le géranium joue le rôle d'un déclencheur métaphorique, dont la dimension sensuelle – et spirituelle – ne se dévoilera que dans les renvois et les reprises successives de ce même hyperlien. Les allusions à Wagner (*Lohengrin*) et à Baudelaire (le son délicieux de la trompette) posent clairement la valeur théorique de la synesthésie (Verna, p. 117-119), mais surtout annoncent la culmination intellectuelle et spirituelle que représentera la musique au moment de la révélation de l'œuvre de Vinteuil.

En effet, c'est en se rappelant la dimension magique qu'avait le nom de *Guermantes* pour lui quand il était enfant que le Narrateur, après avoir vécu la désillusion de « l'âge des Noms » et être entré dans l'« âge des Mots » et du désabusement adulte, lui restitue sa valeur de vérité existentielle et esthétique. Ce Nom, le son qui l'évoque, est capable de susciter une lumière agréable au toucher, souple comme les pétales d'un géranium. Cette douceur est, encore une fois, wagnérienne :

Et le nom de *Guermantes* d'alors est aussi comme un de ces petits ballons dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz : quand j'arrive à le crever, à en faire sortir ce qu'il contient, je respire l'air de Combray de cette année-là, de ce jour-là, mêlé d'une odeur d'*aubépines* agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissant s'étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une *carnation brillante, presque rose, de géranium*, et de cette douceur, pour ainsi dire *wagnérienne* (CG, II, p. 312; je souligne).

Les virtualités de sens contenues dans la perception auditive (le ballon du Nom) se densifient dans ce passage, se dotant d'une stratification sensorielle de plus en plus riche : le renvoi aux aubépines, autre épiphanie (réussie), du roman, en témoigne. Le géranium, associé à la musique, reparait deux autres fois dans la *Recherche*, dont l'une est celle que nous avons citée plus haut. Juste avant de comparer les sensations que lui procure le *Septuor* à « *la soierie embaumée d'un géranium* », en effet, le Narrateur avait comparé le mouvement de la *Sonate* (blanche, tandis que le *Septuor*, on se le rappelle, est rouge), « à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un *berceau de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs* » (*P*, III, p. 753-754; je souligne).

Le renvoi répété, structuré en réseau, de la sensation auditive (le Nom de Guermantes, la musique de Vinteuil) à la sensation tactile et visuelle associée au géranium (la souplesse, la couleur rouge) est évident, comme il est indéniable que ce réseau représente un noyau théorique de l'esthétique proustienne. Les allusions aux artistes phares (réels et fictifs), auxquels Proust ne cesse de s'appuyer dans tant de pages de la *Recherche* en témoignent : Baudelaire, Wagner, Vinteuil montrent que la dimension de la plénitude sensorielle est clairement assumée comme substrat théorique du roman.

Aux musiciens et au poète s'ajoutait, toutefois, dans la première occurrence que nous avons analysée, un peintre, Carpaccio (voir *supra*, Proust, *CS*, p. 175-176), dont chacun connaît l'importance dans l'économie narrative du roman et qui relie les quatre passages déjà cités ici à la dernière occurrence du géranium, apparemment incongrue par rapport aux autres. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le héros, qui se trouve au Casino de

Balbec, refuse l'invitation de Cottard – qu'il désirait pourtant accepter – à se rendre chez les Verdurin, pour rester avec Albertine :

C'est que je venais de l'entendre rire. Et *ce rire* évoquait aussi *les roses carnations, les parois parfumées* contre lesquelles il semblait qu'il vînt de se frotter et dont, âcre, sensuel et révélateur *comme une odeur de géranium*, il semblait transporter avec lui *quelques particules presque pondérables, irritantes et secrètes* (SG, III, p. 191; je souligne).

La dimension d'une sensualité « âcre » et quelque peu dangereuse, qui n'était que sous-entendue dans *Du Côté de chez Swann*, où l'amour enfantin du héros pour Madame de Guermantes pouvait encore être considéré comme innocent, se révèle ici dans une synesthésie auditive où la perception acoustique est reliée aux sens les plus primitifs du goût et de l'odorat. Sensations primaires, considérées comme peu nobles par la tradition littéraire et philosophique occidentale, le goût et l'odorat constituent toutefois des *conducteurs* mémoriels beaucoup plus efficaces et précis que le plus intellectuel de nos sens, la vue (Ender, 2005).

Le lien de la souffrance amoureuse avec la découverte des vérités de l'Art est ainsi posé, entre autres, par l'hyperlien sensoriel du géranium, dont le réseau se dessine en filigrane à travers les différents épisodes du roman et grâce auquel le rôle d'Albertine se révèle autrement plus complexe. Quand l'odeur du géranium sera définitivement *apprivoisée* dans *La Prisonnière* et que la jeune femme sera désormais éduquée aux subtilités de l'art, elle jouera du Vinteuil, du Rameau, du Borodine, et le pianola deviendra comme une « lanterne magique scientifique », qui permettra au Narrateur de *voir* sur les murs de sa chambre « tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle

semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige » (*P.*, p. 883-884). Si la « lanterne magique scientifique » renvoie à l'épisode de *Du Côté de chez Swann* où, pour la première fois, le héros enfant avait vu la Beauté trembloter sur les murs de sa chambre (et en avait été terrifié), Albertine, elle, ne sera bientôt que « comme une pierre autour de laquelle il a neigé, que le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur » (*AD*, p. 22). Après sa mort, à Venise, le bout d'un manteau peint par Carpaccio la fera revivre pour un moment, et cette douleur pourra enfin préparer la voie pour la véritable découverte de l'art et la célèbre épiphanie de la *Matinée Guermantes*.

Le géranium est bien, dans la *Recherche*, un *hyperlien*, au sens des neurosciences et de l'informatique, dont la littérature n'a pas attendu les découvertes pour sonder le fonctionnement de notre mémoire et de notre système perceptif. Le réseau synesthésique que le Narrateur a tissé autour de cette fleur aux pétales épais et souples, à l'odeur âcre et irritante, se dessine en effet comme une ossature qui parcourrait tout le *système esthétique* dont nous faisons l'expérience en lisant la *Recherche*. Comme l'hypertexte de Ted Nelson, il témoigne de « new forms of writing which better reflect the structure of what we are writing about » (Nelson, p. 16).

Du close reading à l'algorithme ?

Nous allons conclure cette étude par une réflexion qui, en l'état actuel des choses, s'apparente plutôt à un souhait, sur le type d'instrument informatique qui pourrait vraiment s'adapter à un

tel texte et aider à en démêler les écheveaux. L'exemple de logiciel que nous proposons plus loin n'est, justement, qu'un exemple qui semble aller dans notre direction.

Les passages pourraient en effet se multiplier, qui illustrent le perpétuel renvoi des « items sensoriels » entre eux, ce réseaux renvoyant finalement à la structure profonde du roman lui-même ; pour des évidentes raisons d'espace, nous ne pouvons pas les analyser ici dans leur totalité. La tessiture (la voix du texte) de cet organisme vivant qu'est le roman proustien est d'ailleurs probablement beaucoup plus complexe que ce que nous avons pu constater avec les moyens, pourtant très fins, du « close reading ». L'instrument informatique serait très utile, dans ce contexte, pour affiner la recherche et identifier plus de relations parmi les différentes parties du roman. Les moyens offerts par les moteurs de recherche et les bases de données actuellement disponibles, tels que *Frantext* par exemple, ne sont pas, toutefois, adéquats à notre propos.

Pour démêler l'écheveau d'une textualité aussi complexe, l'instrument informatique devrait en effet être plus flexible, adapté à l'objet de l'enquête – donc à l'écriture proustienne elle-même, beaucoup moins qu'aux référents qu'elle évoque – et en même temps aux finalités du chercheur. Comme le rappelle Katherine Hayles, « [r]elatively context poor, machine reading is enriched by context-rich close reading when close reading provides guidance for the construction of algorithms¹⁶ » (2012, p. 308). Pour que l'instrument informatique soit vraiment utile dans une enquête comme la nôtre – mais toute autre structure

¹⁶ Je traduis : « relativement pauvre en contexte, la lecture par machine est enrichie par la micro-lecture, qui est riche en contexte et peut fournir un guide pour la construction d'algorithmes ».

textuelle pourrait être étudiée de la sorte, pourvu que ce soit, justement, une structure et non un simple relevé quantitatif d'occurrences –, il faudrait en effet qu'il soit projeté pour analyser *ce* réseau, pour détecter *ces* nœuds, pour en démêler la complexité sans pour autant la simplifier. Un tel instrument serait pensé pour permettre à tout chercheur de *voyager* dans les synesthésies proustiennes, que ce soit du point de vue sensoriel – choix du sens de destination et du sens de départ –, du point de vue rhétorique – échange fondé sur une métonymie ou sur une métaphore –, du point de vue thématique – synesthésie renvoyant au temps atmosphérique, par exemple, à la peau humaine, etc. –, du point de vue narratif : renvois de la même configuration rhétorique dans le roman, renvoi au patrimoine culturel et scientifique extérieur au roman. L'annexe qui clôt notre monographie sur les synesthésies proustiennes est pensée pour servir de base à une recherche digitalisée du texte, où les marqueurs textuels sont signalés par différents baliseurs lisibles par un instrument informatique : les syntagmes sensoriels, la direction de la synesthésie, la relation rhétorique qui déclenche le transfert perceptif sont indiqués par des italiques, des mots soulignés et des braquets. La présente étude a le but de fonder théoriquement la structure de cette base de données ainsi que d'en montrer la cohérence avec l'idée même d'hypertexte. Nous assumons les limites de ce corpus, car, certes, il est possible que d'autres synesthésies soient présentes dans le roman proustien ou que certaines de celles que nous avons identifiées puissent être considérées de manière différente.

La préparation du corpus ne peut, d'ailleurs, qu'être manuelle et confiée au critique : l'herméneutique reste une affaire humaine, même si la recherche automatique peut l'aider

à trouver de nouveaux parcours de sens. Il s'agit de permettre aux chercheurs d'élargir le réseau de connexions qu'une hypothèse née du *close reading* a mis en lumière, de trouver, donc, de nouveaux liens qui lui auraient échappé. Comme le souhaitait Proust lui-même dans sa *Préface* à la traduction de *La Bible d'Amiens*, il s'agit de « placer un filet attentif, d'un endroit à un autre (d'une époque à une autre) de sa [de l'écrivain] production [...]. Si le filet a des mailles assez serrées et assez fines, il serait bien surprenant que vous n'arrêtiez pas au passage une de ces belles créatures que nous appelons idées » (Proust, 1986, p. 299-300).

Il ne s'agit pas, comme le rappelle Barbara Herrnstein Smith, d'obtenir une connaissance du texte proustien qui serait objective, factuelle, réelle, à opposer aux connaissances que nous pouvons obtenir par les moyens d'une lecture traditionnelle :

What aims or interest are served by a sheer increase of factual information about some thing or some set of things ? Does a mere increase of factual information constitute what we usually mean by 'knowledge' ?¹⁷.

Notre réponse à cette question est « non » et, dans notre projet l'algorithme, vient sans aucun doute après la micro-lecture. L'informatique seule ne saurait ajouter à notre connaissance de la *Recherche*, ni, par ailleurs, d'aucun texte littéraire. Il reste que l'informatique offre non seulement un instrument précieux pour la recherche aléatoire (au sens mathématique du terme) dans les textes, mais que, désormais,

¹⁷ Je traduis : « Quel but et quel intérêt il y a-t-il dans la pure augmentation d'informations factuelles, que ce soit sur une chose ou sur un ensemble de choses ? Est-ce que la simple augmentation du nombre de données factuelles constitue ce que nous définissons comme connaissance ? »

elle représente – du côté du lecteur – une nouvelle approche cognitive et que des parcours communs peuvent être trouvés.

Le web sémantique semble aller dans la direction de notre hypothèse. Dans leur analyse du Montelupo Museum Archive Library (une bibliothèque-musée située à Montelupo, en Italie), les auteurs du programme d'analyse sémantique Tykli (<http://tyk.li/en>) ont pu, par exemple

highlight *hidden relationships and patterns*; identify objects, actors, concepts and activities which are central in the *dynamic behavior* of the resulting networks; discover *unexpected paths* which relate and keep close different artworks coming from distinct catalogues (Pagano-Rubichi-Verna; je souligne)¹⁸.

Basé sur un algorithme de « graph analysis », Tykli a été conçu suivant une méthode « holistique », comme les auteurs du programme la définissent, qui permet d'agréger des données apparemment très différentes et d'en découvrir les relations et les structures cachées. Comme un texte littéraire, une bibliothèque (ou un musée) assemble en effet un système complexe de données, y compris les données spatiales et matérielles du comportement des visiteurs et de l'espace qu'ils parcourent.

Or, il est évident que les relations et les structures cachées, le comportement des réseaux qui en résultent et surtout les parcours (de sens) inattendus qui relient des passages différents représentent très exactement notre objectif de recherche. Nous croyons donc aussi, comme Antoine

¹⁸ Je traduis : « mettre en lumière des modèles et des relations cachées; identifier des objets, des concepts et des activités qui sont centrales dans le comportement dynamique des réseaux qui en résultent; découvrir des parcours inattendus qui relient et unissent les divers objets ou œuvres d'art provenant de différents catalogues ».

Compagnon, au « tempérament numérique de Proust » (p. 26), et ce, en tant que son œuvre est un système de connaissance complexe, un réseau de sens dont il est grand temps de chercher les nœuds par une recherche assistée par ce même instrument auquel cette écriture renvoie.

En effet, la toile d'araignée que dessinent ces « nœuds sensoriels » et rhétoriques ressemble de manière étonnante au fonctionnement de la mémoire telle qu'elle est décrite par les neurosciences, mais aussi à cette lecture qui procède « par bonds associatifs » dont parle Snowden et qu'imagine Nelson dans *Literary machines*. Ce « livre infini » rêvé par l'inventeur de Xanadu existe peut-être, non seulement dans le Web que nous connaissons et que Nelson n'aime pas, mais dans un livre de papier, dont nous ne finissons pas de boucler la boucle. Proust avait découvert, bien avant toute machine, qu'il y a des hyperliens, des réseaux et des parcours inattendus dans notre manière de concevoir le monde et de nous concevoir nous-mêmes.

Bibliographie

- AUBERT, Nathalie. (2002), *La Traduction du sensible*, Oxford, European Humanities Research Centre.
- BOWIE, Malcolm. (1998), *Proust among the stars*, New York, Columbia University Press.
- CANDAU, Joël. (2004), « L'odeur médiane du couvre-lit de tante Léonie », *Les Aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. II. Le goût et l'odorat*, *VOIR*, n° 28-29, p. 72-87.

- COMPAGNON, Antoine. (2013), « Swann numérique », dans A. Compagnon et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, p. 17-34.
- « Hypertexte », *Dictionnaire de l'informatique et d'Internet*, *dicofr.com*,
<<http://www.dicofr.com/cgi-bin/n.pl/dicofr/definition/20010101002359>>.
- ENDER, Evelyn. (2005), *Architexts of memory. Literature, science, and autobiography*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- FITZPATRICK, Kathleen. (2012), « Reading (and writing) Online, Rather Than On The Decline », *MLA, Profession*, p. 41-54.
- HAYLES, Kaherine. (2012), *How we think. Digital media and contemporary technogenesis*, University of Chicago Press.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara. (à paraître), « Scientizing the Humanities: Shifts, Collisions, Negotiations », *Common Knowledge*.
- MARANINI, Lorenza. (1961), « Senso e valore degli aggettivi "congiunti" nello stile di Proust », *Studi Francesi*, janvier-avril, p. 40-62.
- NELSON, Ted. (1987), *Literary Machines: The report on, and of, Project Xanadu concerning word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution, and certain other topics including knowledge, education and freedom*, Sausalito, Mindful Press.
- . (2014), *OpenXanadu*,
<<http://xanadu.com/xanademos/MoeJusteOrigins.html>>.
- PAISSA, Paola. (1995), *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Brescia, La Scuola, coll. « Quaderni del centro di Linguistica dell'Università Cattolica ».
- PAGANO, Marco, Maria RUBICHI et Lorenzo VERNA. (2014), *Libraries, archives, museums between physical and digital*

space. Models and analysis perspectives.
<<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>>.

PROUST, Marcel. (1987) [1913-1927], *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., RTP. *Du côté de chez Swann* : CS. *À l'ombre des jeunes filles en fleur* : JF. *Du côté de Guermantes* : CG. *Sodome et Gomorrhe* : SG. *La Prisonnière* : P. *Albertine disparue* : AD. *Le Temps retrouvé* : TR.

—. (1986) *La Bible d'Amiens* [traduction de l'ouvrage de John Ruskin], Paris, Flammarion, coll. « 10/18 ».

RICHARD, Jean-Pierre. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.

SIMON, Anne. (2011) [2000] *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Champion.

SNOWDEN, Scott. (1999), « White Paper: An analysis of the differences in hypertextual and linear discourse », *ComputerWeekly*,
<<http://www.computerweekly.com/feature/White-Paper-An-analysis-of-the-differences-in-hypertextual-and-linear-discourse>>.

VERNA, Marisa. (2013), *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Bern, New York, Peter Lang.

Trésor de la Langue Française Informatisé,
<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

VERNET, Mathieu. (2013), « Comment lire Proust en 2013 ? », dans *Let's Proust again!*, *Acta fabula*,
<<http://www.fabula.org/revue/document7578.php>>.

WEB. Tykli, *Let data speak*, <<http://tykli.li/en>>.

Résumé

En tant que nouvelle institution de lecture, le numérique représente aussi une nouvelle approche cognitive, que l'œuvre de Marcel Proust nous paraît avoir anticipée. Notre but est de montrer que le « branching and responding text » dont parlait Ted Nelson dans *Literary Machines* correspond dans sa logique profonde à la nouvelle pratique d'écriture inaugurée par Proust dans son œuvre, qu'un instrument informatique adapté à sa complexité pourrait contribuer à mettre en lumière. En nous concentrant sur un champ sémantique spécifique (le sensoriel), nous procédons à une analyse de quelques passages de la *Recherche* pour en montrer la « connectivité » organique et l'affinité avec l'hypertexte en tant que nouvelle approche à la connaissance.

Abstract

Digital reading is not just a matter of new media; it is a new cognitive activity that Proust's writing seems to have anticipated. Our goal is to demonstrate that the "branching and responding text" that was announced by Ted Nelson in *Litary Machines* corresponds in its very logic and patterns to the new writing style that is to be observed in Proust's novel. We are going to focus on a specific semantic field (sensorial processes and experience) and analyze some passages from the *Recherche*, in order to unveil its organic 'connectivity' and its affinity with hypertext as a new approach to knowledge.

La marche en crabe de trois types de vraisemblance
(empirique, générique et diégétique)
dans *La Nébuleuse du crabe* d'Éric Chevillard

Treueur Petruzzello
Université Laval

En 1971, Tzvetan Todorov estime que le « concept de vraisemblable n'est plus à la mode » (p.93). Force est d'admettre que la vraisemblance classique, comme l'entend Aristote dans sa *Poétique*, dont le rôle « est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblance ou du nécessaire » (p.65), semble avoir été remplacée par une esthétique du vrai, à laquelle les écrivains contemporains n'attachent visiblement plus autant d'importance que les romanciers réalistes du XIX^e siècle. Ce désintérêt à l'endroit de l'esthétique réaliste avait d'ailleurs

commencé à se manifester chez les Nouveaux Romanciers. À cet égard, Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, précise ceci :

Bien raconter, c'est [...] faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite de la réalité. [...] Malheureusement, [...] il s'avère que l'écriture, comme toute forme d'art, est une intervention. Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination devient à la limite le sujet du livre. (p. 30)

À la suite des Nouveaux Romanciers, maints écrivains contemporains mettent de l'avant le caractère fictionnel de leur œuvre en plus de bousculer, à des degrés variables, la notion de vraisemblance. *La Nébuleuse du crabe*, d'Éric Chevillard (1993), couronné du prix Fénéon de la même année, est un cas exemplaire de bouleversement de la vraisemblance, en raison d'une problématisation évidente de trois types de vraisemblance : empirique, générique et diégétique. Corollairement, ce roman échappe à la fois à la cohérence et à la logique du récit attendues, et, forcément, au lecteur. Or, selon Thomas Pavel,

[c]omprendre et apprécier une œuvre de fiction signifie accepter à titre d'hypothèse non empirique l'univers alternatif qu'elle décrit, faire attention aux individus qui l'habitent, prêter foi (provisoirement) aux événements qui s'y déroulent. L'avantage de cette approche [...], [c'est qu'elle] s'intéresse au contenu fictif proprement dit des œuvres littéraires, à la manière dont le texte l'évoque et aux thèses qu'il suggère à propos de l'univers réel. (p. 8)

Autrement dit, même si une œuvre commet nombre d'entorses à la vraisemblance, celle-ci parvient malgré tout à

formuler une proposition sur le monde. Dans cette optique, notre intérêt ici est d'observer de quelle vision du monde peut participer *La Nébuleuse du crabe*. Nous avançons que la problématisation de trois types de vraisemblance semble participer d'un projet esthétique. À cet égard, nous prétendons que la dimension empirique, l'appartenance générique et la structure du récit de *La Nébuleuse du crabe* semblent évoquer la démarche du crabe : le crabe se déplace de côté, donc d'une manière non linéaire. Nous postulons également que cette œuvre propose comme vision du monde une conception de l'homme où une inadéquation assumée avec la société et une marginalité comme mode existentiel sont prônées, et qu'il est possible d'inscrire, à certains égards, cette conception de l'homme dans une perspective rousseauiste. Pour mener à bien cette étude, nous résumerons d'emblée l'œuvre sur laquelle nous nous pencherons et exposerons, par le fait même, de quelle manière *La Nébuleuse du crabe* rompt avec la vraisemblance empirique. Nous nous attarderons ensuite sur les entorses aux vraisemblances générique et diégétique, montrant de quelle façon ces transgressions participent d'un projet esthétique. Nous verrons enfin quelles propositions sur le monde peuvent se dégager à la lecture de l'œuvre de Chevillard.

La Nébuleuse du crabe dans la ligne de pêche du lecteur

Publié en 1993 aux Éditions de Minuit, *La Nébuleuse du crabe* a été classé dans la catégorie « roman ». Toutefois, cette œuvre est marquée par la brièveté, empruntant à la fois au roman et au recueil de courts textes/fragments sans adhérer

complètement à l'une ou l'autre de ces formules. Ce roman est en effet divisé en 52 sections, chacune répartie en de multiples fragments délimités par des astérisques. Il s'agit donc d'une œuvre éclatée qui ne présente pas une histoire linéaire que nous pourrions résumer brièvement en décrivant l'intrigue principale.

Ce roman de Chevillard s'articule autour du personnage protéiforme de Crab qui, à l'image de l'œuvre qui l'accueille, est « “ungraspable”, “blurry”, and “cloudy” : in a word, *nebulous*¹ » (Motte, 2003, p. 45). À cet égard, Crab peut être « mort à la naissance » (Chevillard, p. 36) alors que, le lendemain, il peut naître « avec le cerveau à la place du cœur » (p. 85) et, le surlendemain, « avec [d]es pieds palmés » (p. 102). En fait, comme le souligne à juste titre Olivier Bessard-Banquy dans *Le Roman ludique*, « Crab paraît n'avoir que son nom d'invariable » (p. 249), contrairement à ses portraits physique, vestimentaire, psychologique et biographique, qui se caractérisent par leur instabilité. Force est donc de constater que Crab rompt avec la conception traditionnelle du personnage, où « caractériser un personnage dans un roman, c'est lui donner, bien que dans la fiction, les attributs de la personne qu'il est censé représenter [...] dans la vie réelle » (Goldenstein, 2005 [1980], p. 52). Du coup, la vraisemblance empirique, qui, selon Andrée Mercier, « concerne précisément [la] conformité de l'univers représenté à l'expérience commune, expérience qui inclut tout autant des connaissances, des faits attestés, que des opinions ou des représentations et qu'on ne saurait donc réduire aux lois physiques et aux données historiques » (2009), est, à l'évidence,

¹ Nous traduisons : « “insaisissable”, “flou” et “trouble” : en un mot : nébuleux ».

largement problématisée dans *La Nébuleuse du crabe*. C'est plutôt un personnage se réclamant avec force de sa fictionnalisation qui y est présenté.

Ceci dit, le personnage de Crab s'efforce de mener à bien un projet hautement singulier :

Crab a résolu d'opter pour la folie. Non pas sur un coup de tête, détrompez-vous. Les coups de tête n'atteignent que des murs. C'est un projet longtemps caressé, longuement mûri. [...] Le vœu de Crab est de sombrer dans la folie, tête la première, tête la seule, [et] ne garder jouissance que de son corps déboussolé. (Chevillard, p. 12-13)

Pour ce faire, ses entreprises sont multiples : il recoud ses boutons avec un chien (p. 8-9), compte ses cheveux un à un pour mieux se connaître intimement (p. 40), se défenestre immédiatement après avoir terminé de construire sa propre maison (p. 60-61) et s'efforce de « plier le ciel pour le faire tenir dans sa poche » (p. 97). C'est, à n'en pas douter, dans un univers fantaisiste et ludique qu'évolue le personnage de Crab.

***Vraisemblances générique et diégétique émiettées,
comme de la chair de crabe***

Dans son article « Introduction au vraisemblable », Todorov souligne le caractère polysémique du mot « vraisemblable » et précise qu'une de ses acceptions relève de la vraisemblance générique. À ce sujet, il spécifie que « [l]a liberté du récit est restreinte par les exigences internes du livre lui-même [...], autrement dit, par son appartenance à un genre; si l'œuvre appartenait à un autre genre, les exigences auraient été différentes » (1971, p. 95). De sorte que, à la lecture de *La*

Nébuleuse du crabe, Pierre Jourde ne peut s'empêcher de formuler ces questions : « Cela ne s'appelle-t-il "roman" que par une fiction éditoriale courante? [...] Ce qui émerge dans [...] *Crab*, est-ce la matière première pouvant servir à composer ici et là tel ou tel roman, et dont les restes reconstitués, accommodés, forment Crab? » (p. 453) Il se trouve que cette œuvre s'écarte visiblement des conventions romanesques entre autres par sa structuration : la fracture en textes brefs crée une discontinuité entre les textes, problématisant, par le fait même, la vraisemblance générique.

Du reste, le roman crée des attentes en termes de vraisemblance diégétique. Cette vraisemblance, selon Cécile Cavillac, porte « sur la cohérence de la mise en intrigue » (p. 24), c'est-à-dire sur la succession/progression logique des événements du récit. Or, comme le soulève pertinemment Jourde, « [*La Nébuleuse du crabe*], dont la couverture s'orne du mot "roman", narre bien des événements, mais des événements, si l'on peut dire, purement descriptifs » (p. 454). En effet, l'œuvre de Chevillard s'emploie à produire une surenchère de descriptions contradictoires au sujet de Crab plutôt qu'à déployer une intrigue principale. Pourtant, « il existe une *structure* narrative commune », observe Paul Ricœur, « qui nous autorise à considérer le discours narratif comme un modèle homogène de discours » (p. 3). À cette structure, Jean-Michel Adam donne plus spécifiquement le nom de *séquence narrative prototypique* et cette dernière est constituée d'une situation initiale, d'une complication, d'une série d'actions, d'une résolution puis d'une situation finale (p. 54). C'est dire que, respectant la séquence narrative prototypique, le personnage de Crab devrait être investi d'une quête et son agir devrait être orienté par cet objectif. Cependant, l'agir de Crab semble

échapper à la fois logique du récit et à la logique de l'action : « Sa ligne de conduite n'apparaît pas très nettement » (Chevillard, p. 8); « Il ne comprenait plus de quoi il retournait, tout à coup, ce qu'il faisait là et surtout ce qu'il devait y faire, pour ne pas décevoir, pour remplir sa fonction, quelle fonction, et comment procéder, et par où commencer, commencer quoi? » (p. 9-10); « Comment occuper ce corps sans rôle qui fonctionne inutilement, que faire de cette tête qui tourne à vide? Il faudrait procurer un travail au premier, des distractions à la seconde. C'est ainsi que Crab passe le plus clair de son temps à se donner des gifles » (p. 63). Crab se singularise donc par un agir désorienté et, du coup, l'œuvre qui l'accueille s'inscrit de manière problématique dans la séquence narrative prototypique. À cet égard, chacun des courts textes qui constituent cette œuvre ne comporte pas nécessairement de complication et de série d'actions. Par conséquent, de la non-motivation de l'agir de Crab découle une problématisation de la tension narrative², voire une absence de tension. Autrement dit, la question de l'intrigue s'y trouve fortement bouleversée – « d'ailleurs, on n'imaginait pas une autre fin que celle-ci pour Crab, la mort étant un phénomène beaucoup trop spectaculaire et bouleversant, [...], *l'existence terne et sans intrigue* qu'il déroulait ne pouvait légitimement connaître ce dénouement sensationnel » (p. 86; nous soulignons) – et le morcellement en

² Nous empruntons ce terme à Raphaël Baroni, auquel il donne cette définition : « La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative [est] ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaît en elle l'aspect dynamique ou la "force" de ce que l'on appelle de coutume l'intrigue. » (2007, p. 18)

courts textes contribue, croyons-nous, à fractionner davantage l'agir et l'unité de l'action. Force est de constater que *La Nébuleuse du crabe* s'inscrit en marge à la fois du genre romanesque et des conventions du récit.

La marche en crabe comme projet esthétique

La Nébuleuse du crabe s'écarte des exigences internes du roman, mais aussi d'une logique recueillistique. L'œuvre, en plus de produire des renversements à l'intérieur même des fragments — ce dont fait montre le premier exemple ci-dessous —, présente maintes contradictions de court texte en court texte :

Sans l'aide de quiconque. Crab a dessiné les plans de sa maison. Il a choisi ses pierres à la carrière, et il les a taillées. Il a coupé des arbres dans la forêt, pour la charpente. Il s'est muni de matériel. Il a creusé les fondations. Il a trempé son ciment. Il a monté les murs. Il a édifié un escalier sur trois étages. Il a couvert le tout d'un toit. Il a fait les plâtres, la menuiserie. Il a installé la plomberie, l'électricité. Il a collé le papier peint, posé la moquette. Il a meublé chaque pièce selon son goût. Il a gravi l'escalier. Il est entré dans la chambre. Il s'est jeté par la fenêtre (p. 60-61);

— Voici le chantier de ma maison. Je n'ai pas attendu la fin des travaux pour m'y installer, puisqu'elle est habitable, j'ai emménagé hier. Comme vous voyez, le plus gros est fait, ajoute Crab qui désigne pourtant un vaste terrain nu dépourvu de toute trace d'habitation. Mais à ceux qui s'étonnent et tentent de lui démontrer que la construction de sa maison n'a toujours pas commencé, il réplique : — L'entrée et la sortie y sont, toutes les fenêtres aussi, grandes ouvertes, le reste est un luxe dont je me passe très bien. Le Philosophe a son toit dans sa tête, dit-il encore. (p. 71)

Alors que le lecteur serait en droit de s'attendre à ce que Crab possède une maison nouvellement bâtie, il apprend, dix pages plus loin, que Crab entreprend plutôt de s'en bâtir une sur un terrain laissé vacant. Or, ce revirement de situation, bien qu'étonnant *a priori*, semble à la fois prévisible et conséquent à la lumière de l'incipit. Le lecteur y apprend que le personnage de Crab se singularise par un esprit de contradiction : « Crab, s'il avait à choisir entre la surdité et la cécité, n'hésiterait pas une seconde et deviendrait sourd sur-le-champ. Pourtant, il met la musique très au-dessus de la peinture. Mais Crab n'est pas à une contradictoire près, on va s'en rendre compte. » (p. 7) L'œuvre, même si elle rompt avec la cohérence et la logique du récit attendues, semble se construire malgré tout avec rigueur et cohésion. Sur ce point, nous avançons que la problématisation des vraisemblances diégétique, générique et empirique participe d'un projet esthétique, soit la marche en crabe de l'œuvre. La non-linéarité du récit, l'inscription de l'œuvre en marge des conventions romanesques et le caractère mouvant de Crab, de concert avec son esprit retors, évoquent la démarche du crabe : ce crustacé marche de côté, c'est-à-dire d'une manière non linéaire, laquelle s'écarte de la norme.

Qui plus est, « le vœu de Crab [qui] est de sombrer dans la folie » (p. 13) évoque avec force le désir d'avoir un esprit dérangé/tordu et, plus particulièrement, de porter un regard « oblique » sur le monde, autrement dit de suivre une logique *crabienne*. Sans compter que le nom de cet être fictionnel fait écho à cette figure animalière et qu'il est également possible d'observer que la graphie tronquée et singulière de son prénom accentue sa marginalité assumée. Crab est manifestement résolu à transgresser les normes et il s'y efforce de diverses manières, dont celle, très révélatrice, de la démarche qu'il

adopte par un matin où le simple fait d'utiliser son corps pour se mouvoir se révèle un acte auquel il est étranger :

Crab se décida finalement à sortir de chez lui; mais incapable de se rappeler lesquels, d'entre les quatre pieds et mains, étaient réellement appropriés pour la marche, après avoir hésité un instant, il opta pour les mains, plus larges et mieux articulées que les pieds, plutôt que plates, jugeant d'autre part imprudent de trop éloigner du sol sa tête [...]. Crab avait choisi les mains, et lorsque, dans la rue, ayant parcouru sans effort une centaine de mètres, il rencontra ses semblables, leur attitude lui révéla son erreur. Il fit donc comme eux — releva bravement la tête et tomba à genoux. Une épaule pour le joug, une épaule pour la croix — mais Crab se secoua. L'extravagance n'était pas de son côté. Les autres se tenaient mal, pas lui. Ce qu'il avait hâtivement appelé son erreur était bien au contraire un rétablissement magistral, favorisé par la défaillance de sa mémoire et de la confusion de son esprit ce matin-là. (p. 10-11)

Cette façon de marcher qui s'écarte visiblement des conventions et à laquelle Crab croit être le seul à faire honneur fait montre de son excentricité en plus de rappeler, une fois de plus, la démarche oblique du crabe. Cela montre bien que, pour verser dans la folie, Crab emprunte un mode de pensée qui, entraînant des digressions, imite le mouvement caractéristique de ce crustacé : l'esprit de Crab *marche* donc *en crabe*. Ces observations nous conduisent à réitérer que les nombreuses entorses aux vraisemblances empirique, générique et diégétique participent d'un projet esthétique, celui de la marche en crabe de l'œuvre. Du reste, Chevillard n'a-t-il pas publié, en 2011, une fiction intitulée *Si la main droite de l'écrivain était un crabe*, dans laquelle le lecteur peut lire, dès l'incipit, que « Crab ne serait [possiblement] rien d'autre que la main droite d'un écrivain courant latéralement sur la page » (p. 3)?

La fiction, comme lieu de propositions sur le monde

À première vue, nous serions tenté de dire que *La Nébuleuse du crabe* est un symptôme/produit de la littérature contemporaine en raison, entre autres, de la « décaractérisation » du personnage, de l'éclatement formel et de la problématisation de l'intrigue. Nicolas Xanthos dit d'ailleurs au sujet de l'œuvre romanesque de cet auteur que

c'est bien souvent une littérature au second degré que nous livre Chevillard, une littérature qui questionne en les détournant ses pratiques, ses usages, ses normes, ses valeurs, une littérature qui cherche à se penser ou à se repenser, dans le sillage de Beckett et Michaux, sans doute, mais aussi à sa façon tout à fait singulière. (2009)

Afin de dégager le sens de ce roman, nous serions alors porté à creuser sa valeur ludique, mais « parler de la valeur ludique d'un texte », souligne pertinemment Jourde, « [c']est encore ne rien dire, puisqu'on peut jouer n'importe comment à n'importe quoi, et surtout on peut jouer tout seul » (p. 458). Dans son article « Comment définir la fiction? », Pavel rappelle qu'à

force d'insister sur l'idée que l'œuvre littéraire [...] pose son propre réseau de références, son propre univers, idée exacte jusqu'à un certain point, on en arrive parfois à perdre de vue une des fins les plus importantes de la fiction, qui est de nous exhorter à réfléchir à l'organisation normative et axiologique du monde que nous habitons. (p. 8)

En d'autres termes, même si une œuvre peut faire montre de son caractère fictionnel — lequel est d'ailleurs accentué, dans le cas qui nous intéresse, par les nombreux accroc à la vraisemblance —, il n'en reste pas moins qu'elle formule malgré tout des propositions sur le monde. Ainsi, au lieu de nous

intéresser exclusivement au monde fictionnel mis en place dans *La Nébuleuse du crabe* et à ses ruptures avec les usages, il serait bienvenu d'envisager les entorses à la vraisemblance sous l'angle d'éventuelles propositions sur le monde. Nous entendons donc observer de quelle vision du monde peut participer *La Nébuleuse du crabe*.

Nous postulons que le roman de Chevillard met de l'avant une conception de l'homme où une inadéquation assumée avec la société et une marginalité comme mode existentiel sont prônées. À cet égard, le personnage de Crab serait animé par une quête du *devenir-bête*, laquelle se décline de deux façons : d'une part, Crab veut devenir bête, c'est-à-dire devenir de plus en plus fou en s'abrutissant/s'abêtissant et, d'autre part, il veut devenir *une* bête, c'est-à-dire se métamorphoser, d'un point de vue morphologique, en bête. D'ailleurs,

[p]ar le plus grand des hasards, Crab est entré en possession de documents très anciens dont l'authenticité ne fait guère de doute, selon lesquels le millepattes [*sic*] était un malin, jadis, à l'origine des temps, et l'oie une lumière, et les conférences du buffle attiraient un public nombreux, composé d'abeilles et de linottes, la puce ne buvait pas encore, l'ours était théologien par vocation, le chat cosmographe, l'orang-outan jouait aux échecs, la tortue se mêlait de philosophie, le homard trafiquait en politique... Mais l'évolution se poursuivait, l'adaptation en milieu, chacun de ces animaux vit peu à peu son intelligence diminuer, ses esprits s'obscurcir, sombrer dans sa mémoire et ses facultés raisonnantes, en même temps que se développaient son agilité, sa beauté propre et sa grâce naturelle, ses instincts, sa généreuse santé, dans un monde où la vie s'éprouve par les sens et se conserve par la force. [...] Seul entre tous, l'homme n'est pas parvenu à se débarrasser de sa conscience. (Chevillard, p. 100-101)

Crab admet alors s'être mis à « envi[er] la bêtise des bêtes, leur vie strictement organique — sans l'horreur des organes — et sensuelle — sans l'effroi des sens —, exempte de souci, il aspirait à la folie hagarde, rêvasseuse, du poulpe le plus mou, du lézard le plus plat, de la plus lente des chenilles » (p. 13-14). Cet aveu semble expliquer, partiellement du moins, pourquoi il s'emploie aussi énergiquement à devenir fou. Crab idéalise l'existence animale, laquelle aurait fait, au cours de son évolution, l'expérience de l'intelligence à l'état le plus pur et le plus brut, c'est-à-dire la connaissance naturelle, autrement dit l'instinct. Dans l'extrait précité, le règne animal, après avoir perfectionné ses facultés intellectuelles, a opéré un retour aux sources, à l'état primitif, à ce moment où la bête, divorcée de la raison, agit gouvernée seulement par son instinct. Ce renouement avec l'état primitif pourrait s'expliquer ainsi : l'évolution animale aurait su prouver que la connaissance naturelle supplante la raison, car la bête, pour assurer sa survie et sa défense, et pour tuer ses proies, ne peut se permettre de se perdre dans des considérations philosophiques. Dans cette perspective, Crab élève au rang d'idéal la bêtise et souhaite renouer avec l'état de nature :

Crab s'abrutit jour après jour, trop lentement à son goût, bien sûr, il progresse. À peine rejoint le singe, il songe à rattraper l'âne. Et cet âne n'est qu'une étape. Déjà Crab arrive à la hauteur du phoque. Il a l'autruche en point de mire (p. 101);

Il semble y avoir tant de confort et d'insouciance, de voluptueuse inaction dans la condition de mollusque céphalo, pardon, gastéropode, et si peu de devoirs, de responsabilités, que Crab, quand on le questionne sur ses projets d'avenir, ne cache pas son intention d'opter prochainement pour cet état. L'aveu soulève chaque fois un beau tollé. C'est indigne d'un être humain, s'entend-t-il [*sic*] répéter. Vous allez baver partout. Si on espère le décourager avec ce genre d'arguments. (p. 112)

La quête du *devenir-bête* de Crab semble, à certains égards, s'inscrire dans la lignée de Jean-Jacques Rousseau. La primauté de l'instinct animal sur la raison fait écho aux propos tenus par ce philosophe sur l'homme à l'état de nature dans son essai *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Rousseau y suggère que la société corrompt l'homme et que, pour dépervertir l'homme, ce dernier doit retrouver l'état de nature, un état purement théorique et non politique, dans lequel vivrait l'homme si seulement les lois et le gouvernement n'existaient pas. En d'autres mots, l'homme doit rompre avec la société et la raison, et sa vie originaire doit correspondre à celle de l'animal, qui, lui, est exempt de raison. Ce fondement philosophique découle des réflexions suivantes :

Pourquoi l'homme seul est-il sujet à devenir imbécile? N'est-ce point qu'il retourne ainsi dans son état primitif, et que, tandis que la bête, qui n'a rien acquis et qui n'a rien non plus à perdre, reste toujours avec son instinct, l'homme reperdant par la vieillesse ou d'autres accidents tout ce que sa *perfectibilité* lui avait fait acquérir, retombe ainsi plus bas que la bête même? Il serait triste pour nous d'être forcés de convenir que cette faculté distinctive, et presque illimitée, est la source de tous les malheurs de l'homme; que c'est elle qui le tire, à force de temps, de cette condition originaire, dans laquelle il coulerait des jours tranquilles et innocents; que c'est elle, qui faisant éclore avec les siècles ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus, le rend à la longue tyran de lui-même et de la nature. (Rousseau, 1992 [1971], p. 183-184)

Autrement dit, en prétendant que « l'état de réflexion est un état contre nature et que l'homme qui médite est un animal dépravé » (p. 180), Rousseau avance que l'homme, pour se libérer du joug de la société qui tend à dénaturer son être profond, doit répondre à ses « fonctions purement animales : apercevoir et sentir » (p. 189). Dans une telle perspective

rousseauiste, la quête du *devenir-bête* de Crab s'inscrirait alors dans une démarche pour recouvrer l'essence de l'homme, mais aussi dans une remise en cause, grosso modo, des fondements de la société.

Cependant, en avançant cela, nous faisons fi de l'un des principaux traits caractéristiques de l'écriture chevillardienne, l'ironie, que Philippe Hamon (1996) considère d'ailleurs comme *une forme de l'écriture oblique*. Sur ce point, il spécifie que « le discours ironique n'est pas un discours "irréaliste", ou "non-réaliste", déconnecté de toute référence ou de tout désir de dire le réel. Simplement il le di[t] "de biais", en dehors de tout pacte de croyance fort et autoritaire » (p. 65). Cette définition de l'ironie vient consolider notre hypothèse quant à la marche en crabe de l'œuvre. Toutefois, le propre de l'ironie littéraire est de produire des renversements et, plus particulièrement dans le cas de Chevillard, de saboter tout effort interprétatif du lecteur. Alors, en postulant que *La Nébuleuse du crabe* s'inscrit dans une perspective rousseauiste, nous contribuerons, paradoxalement, à restreindre et à fixer le sens de l'œuvre et, par le fait même, nous prenons part à ce qu'observe ici Bruno Blanckeman :

L'auteur « ne doute pas qu'on va chercher à dégager le sens de son allégorie : elle sera traduite et reformulée en langage simple, en termes clairs et, ce faisant, on le créditera d'ailleurs d'intentions plus nobles que celles qui sont ici revendiquées [...] ». S'en suivent plusieurs phrases qui proposent obligeamment une lecture de la fable de la truite et du chou-fleur, faisant ainsi de la lecture critique, dans le meilleur des cas, une écaille supplémentaire de la première, dans le pire une circonvolution nouvelle du second. Qui s'aventure à écrire un texte critique [au sujet de l'écriture chevillardienne] commet en cela un délit de fiction, jamais bien loin d'un délire interprétatif. Le théoricien vétilleux des notes de bas de page le notifie sèchement. Il recense les lectures envisageables de son texte,

coupant l'herbe sous le pied de la critique, et le pied avec, en l'introduisant par anticipation dans la ronde de la fiction, le cercle infernal du sens qui se cherche — dans l'herméneutique du fou. (p. 35-36; la citation est d'Éric Chevillard, *L'Auteur et moi*)

C'est pour cela que, bien qu'appuyée, l'interprétation que nous suggérons du devoir de folie de Crab doit être perçue comme l'une des lectures possibles, forme de circonvolution que nous nous sommes appropriée précairement, légèrement contaminé peut-être par l'univers délirant du personnage de Crab.

Pour en finir avec la pêche au crabe

En raison d'une coupure nette d'avec une esthétique réaliste, *La Nébuleuse du crabe* se présente comme une œuvre de fiction qui revendique son caractère fictionnel, c'est-à-dire « une représentation littéraire qui constitue un monde autonome, ou du moins partiellement distinct du réel » (Gefen, 2002, p. 216). Plus encore, ce roman de Chevillard, comme nombre d'œuvres contemporaines, s'emploie à bousculer la notion de vraisemblance. À cet égard, le personnage de Crab frappe le lecteur par l'impossibilité de « faire du ciment » (Chevillard, p. 114) avec lui, car « Crab est insaisissable, ni fuyant ni dérobé, plutôt flou » (p. 7). La caractérisation instable de ce personnage l'inscrit en marge de la conception traditionnelle du personnage et, plus spécifiquement, de la vraisemblance empirique. De plus, cette œuvre marquée par la brièveté s'approche à la fois du roman et du recueil de courts textes/fragments sans s'inscrire nettement dans l'un ou l'autre de ces genres, ce qui contribue à fragiliser la vraisemblance générique. L'éclatement formel ainsi

que les nombreuses incohérences de court texte en texte troublent, pour leur part, la progression logique des événements, bouleversant ainsi la vraisemblance diégétique. S'il est vrai que la problématisation des vraisemblances empirique, générique et diégétique se soustrait à la cohérence et à la logique du récit attendues, il n'en reste pas moins qu'elle semble participer d'un projet esthétique. Sur ce point, nous avons montré que la dimension empirique, l'appartenance générique et la structure du récit de *La Nébuleuse du crabe* semblent emprunter une démarche similaire à celle du crabe, puisque cette œuvre ne présente ni un récit linéaire ni un récit conforme aux normes établies.

Même si la plupart des critiques prétendent que faire sens avec l'œuvre romanesque de Chevillard est une entreprise vouée à l'échec³, nous avons cherché à dépasser le simple constat de ludisme. À la suite de Pavel, nous nous sommes intéressé au contenu fictif au sens strict et avons « consacr[é] toute [notre] attention à la compréhension de ce qui s'y passe » (p. 9). À ce sujet, Alexandre Gefen souligne d'ailleurs que

[c]e qui définit la mimésis comme la fiction, c'est moins la quête d'une vérité parfaite ou d'une modélisation exhaustive du monde, que la proposition d'un "monde possible" exerçant des liens plus ou moins étroits avec le monde commun et apte, par ce décalage, à fabriquer du sens. (p. 218)

Nous avons alors observé que le devoir de folie de Crab s'inscrit à certains égards dans une perspective rousseauiste, y voyant une façon de résister, bien qu'*a priori* absurde, à la société. Cependant, le roman de Chevillard, qui produit nombre

³ Lire à cet effet Narjoux et Jollin-Bertocchi (2013) ainsi que Bayard (2014).

de renversements, se joue continuellement de son lecteur et c'est pourquoi le ton ironique de *La Nébuleuse du crabe* est venu éprouver la solidité de notre observation. La perspective rousseauiste de l'œuvre se présente donc comme l'une des lectures possibles, mais une lecture qui peut, à son tour, être soumise à un regard ironique. Du reste, dans son ouvrage *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hamon note que le personnage du marginal, du vagabond, de l'étranger ou encore de l'intrus est souvent associé à des effets d'ironie (p.116-117). Ce constat vient très certainement renforcer notre thèse selon laquelle *La Nébuleuse du crabe* exprime une vision du monde où une nouvelle conception de l'homme marquée par son divorce d'avec la société est proposée.

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel. (2008), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin.
- ARISTOTE. (1980), *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BARONI, Raphaël. (2007), *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BAYARD, Pierre (dir.). (2014), *Pour Éric Chevillard*, Paris, Minuit.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. (2003), *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- BLANCKEMAN, Bruno. (2014), « L'herméneutique du fou », dans Pierre BAYARD (dir.), *Pour Éric Chevillard*, Paris, Minuit, p. 7-36.

- CAVILLAC, Cécile. (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46.
- CHEVILLARD, Éric. (2006 [1993]), *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- . (2014 [2011]), *Si la main droite de l'écrivain était un crabe*, Publie.net.
- GEFEN, Alexandre. (2002), *La Mimésis*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus Lettres ».
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. (2005 [1980]), « Le personnage romanesque », dans *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Savoirs en pratique », p. 49-72.
- HAMON, Philippe. (1996), *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Hachette université/Recherches littéraires ».
- JOURDE, Pierre. (1998), « Crab ou la pêche au gros », dans Valérie-Angélique DESHOULIÈRES (dir.), *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, coll. « Littératures », p. 453-467.
- MERCIER, Andrée. (2009), « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *temps zéro*, n° 2, <<http://tempszero.contemporain.info/document393>>.
- MOTTE, Warren. (2003), « Eric Chevillard's Crab », dans *Fables of the novel : French fiction since 1990*, Chicago / Normal (Illinois), Dalkey Archive Press, p. 29-49.
- NARJOUX Cécile et Sophie JOLLIN-BERTOCCHI (dir.). (2013), *La Langue de Chevillard ou « le grand déménagement du monde »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Langages »

- PAVEL, Thomas. (2001), « Comment définir la fiction? », dans Alexandre GEFEN et René AUDET (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/France, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 3-13.
- RICŒUR, Paul. (1980), « Pour une théorie du discours narratif », dans Dorian TIFFENEAU (dir.), *La Narrativité*, Paris, Éditions du C.N.R.S., p. 1-68.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1963), « Sur quelques notions périmées », dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, p. 25-44.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1992 [1971]), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* suivi de *Discours sur les sciences et les arts*, édition augmentée, présentation, bibliographie et chronologie par Jacques Roger, Paris, GF Flammarion.
- TODOROV, Tzvetan. (1971), « Introduction au vraisemblable », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 92-99.
- XANTHOS, Nicolas. (2009), « Définir Chevillard. L'inconcevable vraisemblance de *Démolir Nisard* », *temps zéro*, n° 2, <<http://tempszero.contemporain.info/document385>>.

Résumé

En raison d'une problématisation évidente de trois types de vraisemblance (générique, diégétique et empirique), le roman *La Nébuleuse du crabe* d'Éric Chevillard (1993) échappe à la fois à la cohérence et à la logique du récit attendues, et, forcément, au lecteur. Bien qu'une œuvre commette nombre d'entorses à la vraisemblance, celle-ci parvient malgré tout à formuler une

proposition sur le monde. Dans cette optique, notre intérêt ici est de dépasser le simple constat de ludisme, en observant de quelle vision du monde peut participer *La Nébuleuse du crabe*.

Abstract

Because of obvious problematization three types of plausibility (generic, diegetic and empirical), the novel *The Crab Nebula*, by Eric Chevillard (1993) lacks both consistency and logic of the expected narrative, and, inevitably, to the reader. Although a number of novels commit breaches of plausibility, it still manages to make a proposal to the world. In this context, our interest here is to go beyond the mere finding of playfulness, observing what vision of the world may participate *The Crab Nebula*.

Configurations du sujet subalterne chez Abla Farhoud Du mutisme féminin aux enjeux de la vocalité

Cécilia W. Francis
St. Thomas University

Dans son étude consacrée à la démystification des procédés discriminatoires d'ordre impérialiste et patriarcal régissant la socialisation de femmes dites subalternes, Gayatri Chakravorty Spivak a mis en lumière la rature représentative de l'archive dont elles sont victimes et les défis associés à la saisie de leur « voix-conscience » (2009, p. 49)¹. De manière parallèle, Hélène Cixous s'est intéressée à la question de l'aphonie féminine, qu'elle a examinée en tant que phénomène d'exclusion résultant

¹ Il s'agit de son étude magistrale intitulée, « Can the Subaltern Speak? », datant de 1988, dont la traduction française publiée sous forme d'ouvrage, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, paraît en 2009. Tous les renvois à l'étude en question se feront à partir de cette édition française.

d'une épistémologie philosophique basée sur la suprématie du *logos* (1976, p. 8). Ces théoriciennes ont circonscrit divers obstacles auxquels sont confrontés certains sujets féminins dans leur accession à une figuration et à un encodage vocal au niveau de la doxa et ont proposé, chacune selon des approches distinctes, des moyens pour retracer leurs effets de présence et leurs échos. Construisant des univers fictifs permettant d'explorer la question cruciale de l'expression vocale chez des héroïnes traditionnellement effacées, Abia Farhoud recoupe et éclaire bon nombre des postulats élaborés par Spivak et par Cixous. Elle s'intéresse aux facteurs conduisant au mutisme de ses protagonistes féminins et forge des outils énonciatifs et langagiers pour rendre leurs interventions idiolectales audibles. Participant d'une modélisation fluctuante mais relativement invariable, ce genre de combat définit le sort de Dounia, une immigrante libanaise illettrée, condamnée au silence sa vie durant, dans *Le bonheur a la queue glissante*, et la narratrice de *Splendide Solitude*, enlisée dans des schèmes de soumission féminine rappelant une aliénation coloniale. Chez chaque protagoniste féminin, l'émergence d'une voix singulière s'avère un procès traversé de tensions en raison de phénomènes sociopsychiques de subordination et d'interdiction qui les empêchent de s'épanouir en tant que sujet agissant de la verbalisation.

L'objectif de la présente étude consiste à analyser le cas de ces deux protagonistes farhoudiens au prisme de la notion centrale de sujet subalterne afin d'éclairer les circonstances dictant le mutisme féminin et de cibler les modalités énonciatives et rhétoriques qu'elles adoptent pour le briser. Quoique la critique se soit intéressée aux questions liées au statut du personnage féminin dans l'œuvre théâtrale et

romanesque de Farhoud, elle a eu tendance à privilégier l'optique de la migrance dans ses argumentations (Oore, 2000; Proulx, 2004; Montandon, 2006; Marcheix, 2010). Or, dans l'un de ses rares textes où elle réfléchit aux problématiques qui la préoccupent, Farhoud manifeste le souci d'ouvrir le thème de l'immigration sur une vision plus universelle du monde. Parlant de son texte dramatique, *Les Filles du 5-10-15¢*, elle précise : « je n'écrivais pas une pièce sur deux jeunes immigrantes, mais surtout une pièce sur l'enfermement, la victimisation, le temps et l'espace qui étouffent » (2000, p. 56), états d'âme mortifères renvoyant à ce qu'elle qualifie de « douleur innommable » (2000, p. 52), qui accable tout autant ses héroïnes romanesques et dont la condition de mutisme qui en résulte mérite un examen approfondi. Nous postulons donc qu'une approche de lecture orientée en fonction du concept de sujet subalterne, saisi en lien avec ses contreparties énonciatives et expressives, permettant d'ausculter deux romans farhoudiens selon les modalités du *vouloir dire* et du *ne pas pouvoir dire* chez des personnages situés à des moments distincts d'une trajectoire féminine saisie à rebours (allant de la vieillesse à la maturité), contribuera à enrichir notre compréhension de la poétique représentative de l'auteure ainsi que de son axiologie éthique. Comment les configurations du sujet subalterne se dessinent-elles? Quels sont les procédés langagiers et les modalités rhétoriques qui entrent en jeu dans la prise de parole chez un sujet habituellement muselé? Et lorsqu'éclate cette voix féminine jusqu'alors réprimée, quels sont les aléas affectifs mis au jour? Quels seraient les enjeux impliqués dans la réception de la parole d'une subalterne? Afin de répondre à de telles questions, nous éluciderons un ensemble de concepts-clés développés par Spivak et par Cixous autour du silence et de la

vocalité au féminin et présenterons notre cadre méthodologique, basé sur une approche énonciative étayée par les notions d'*ethos* (Maingueneau, 2004) et de praxis énonciative (Bertrand, 2000). Suivra l'investigation des deux romans farhoudiens qui composent notre corpus analytique.

***Du sujet subalterne et de la décapitation du féminin
aux stratégies subversives de la voix***

D'inspiration poststructuraliste, les travaux de Spivak s'inscrivent dans le cadre précis du post-colonialisme et partent d'un concept qu'Antonio Gramsci (1980) a forgé pour décrire les réalités de groupes sociaux inférieurs (le sous-prolétariat et la classe paysanne), dont le témoignage fut exclu du discours historiographique officiel, plus précisément dans le contexte de l'Inde coloniale. La théoricienne, qui compte parmi les premières critiques à avoir révélé que la subordination dont souffrent les femmes découle à la fois de leur origine ethnique et de leur genre (Spivak, 2009, p. 53), s'intéresse à la notion de « silence » en tant que trait distinctif de l'altérité des femmes issues des classes défavorisées appartenant aux sociétés ayant subi une dominance coloniale ou impérialiste. Se penchant sur les raisons de l'« occultation asymétrique de la trace de cet Autre dans sa précaire subject-ivité » (2009, p. 37), Spivak établit que la marginalisation de ce groupe de femmes démunies relève d'une socialisation patriarcale qui empêche l'inscription de leurs récits à même les annales d'un discours public. D'où les difficultés chez plusieurs exégètes issus du monde occidental à cerner les attributs d'« une conscience-voix de la femme » (2009, p. 77), rendue muette, mais non

insignifiante pour autant. Quant à Cixous, dans son étude intitulée « Le sexe ou la tête? » (1976), elle formule une critique des discours normatifs comme étant la propriété intrinsèque d'un régime phallique où la voix de la femme est exclue. Ce déséquilibre provient, d'après elle, de la prédominance de savoirs sociaux et philosophiques ancrés dans les logiques élaborées par Freud et Lacan, où le féminin ne figure pas à l'intérieur de l'ordre du symbolique : la femme est écartée « du langage, là où ça fait loi, exclue donc du rapport possible à la culture et à la règle de la culture » (Cixous, 1976, p. 8). La décapitation métaphorique des femmes relève donc d'une économie masculine libidinale; si celles-ci devaient parvenir à garder la tête, selon Cixous, cela ne serait qu'« à condition de la perdre, c'est-à-dire, dans le plus total silence et transformées en machines » (p. 6).

Dans sa discussion des limitations dont souffrent les femmes subalternes en ce qui concerne la mise au jour de leur subjectivité², Spivak (2009, p. 25) fait intervenir deux concepts inhérents à la représentation, redevables à Marx³, pour souligner la complexité sous-tendant tout effort de transposition langagière d'expériences humaines touchées par l'exploitation. D'une part, elle convoque le concept de *vertretung*, terme allemand qui signifie parler au nom de quelqu'un en tant que représentant(e) ou mandataire, et d'autre part, celui de *darstellung*, notion qui renvoie à la représentation sémiotique ou esthétique, où il est question de

² « Pour ce qui est du "vrai" groupe subalterne, dont l'identité consiste en sa différence, il n'y a pas de sujet subalterne irréprésentable qui puisse savoir et parler lui-même. » (Spivak, 2009, p. 48).

³ Spivak (2009, p. 25) cite l'ouvrage de Karl Marx, *Le Dix-Huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* (1851).

parler de quelqu'un, dans un récit ou un portrait, par exemple. Spivak insiste sur ce genre de distinction pour montrer que les efforts de représentation du sujet subalterne par des observateurs-interlocuteurs, parlant soit en son nom (dans un contexte politique), soit à son sujet (lors d'un compte rendu, à titre d'exemple), masquent souvent des éléments de (re)construction chargés de présupposés ou d'une logique essentialiste. Elle illustre les enjeux de la représentation et de la non-représentation de l'autre au moyen de l'exemple du « sacrifice de la veuve » (Spivak, 2009, p. 77), soit le *sati*, qui en Inde renvoie à un rituel religieux d'immolation d'une veuve sur le bûcher de son défunt mari. Dans sa démarche, Spivak procède au démontage d'une multitude d'énoncés contradictoires – de provenance colonialiste, juridique, mythique et spirituelle – ayant fourni la justification de cette pratique archaïque à travers les époques, en amont et en aval de son interdiction⁴. Ces discours constituent un vaste réseau de manipulation épistémique qui, jouant sur les obligations et les responsabilités féminines, a eu pour résultat de transformer toute articulation de résistance en signe de consentement⁵. Les archives à cet égard sont catégoriques : « On n'a jamais affaire au témoignage de la conscience-voix de la femme » (2009,

⁴L'abolition du sacrifice des veuves entre en vigueur en 1829 (Spivak, 2009, p. 76).

⁵Pour démasquer le fonctionnement d'une stratégie patriarcale, où l'on prétend accorder à la femme le libre arbitre, Spivak évoque ce qu'elle nomme « la fabrique de la répression » : on fait la promotion de « l'être bon de la femme [*woman's being good*] » et, par voie de conséquence, « du désir de la femme bonne [*the good woman's desire*] », ainsi donc « du désir de la femme [*woman's desire*] » (Spivak, 2009, p. 81; le traducteur a placé les expressions en anglais de la version originale entre crochets dans le texte).

p. 77)⁶. Devant le poids de tels mécanismes de réification sociale et de préemption psychique et verbale, Spivak demeure pessimiste à l'égard du pouvoir de réfutation chez les femmes asservies et conclut, en réponse à sa question éponyme, que le sujet subalterne féminin se trouve dépourvu de parole : « Il n'y a pas d'espace d'où le sujet subalterne sexué puisse parler. » (2009, p. 100) Il s'agit d'une position qu'elle a nuancée par la suite en expliquant que le silence du sujet subalterne découle d'une épistémè socioculturelle qui l'empêche d'accéder aux compétences rhétoriques ou scripturales permettant d'encoder son histoire au niveau d'un discours hégémonique (1999, p. 308). Qui plus est, reconnaissant que le sujet subalterne s'avère « irrémédiablement hétérogène » (2009, p. 45), elle souligne, s'inspirant de Pierre Macherey (1966, p. 7), que ses modalités d'inscription signifiante peuvent adopter des formes non canoniques de discours susceptibles de passer inaperçues, et dont devrait tenir compte la critique. Le travail de celle-ci « consiste bien en effet ici à « *mesurer des silences* ». Ce peut être une description de l'acte d'« *étudier, identifier et mesurer [...]*

⁶ Morton (2011, p. 73-75) précise qu'avant 1829, le *sati* fut assimilé à un phénomène identitaire hindou à l'intérieur du cadre colonial, mais sa justification reposait sur des sources religieuses antiques mal interprétées. Les autorités du *British East India Co.* ont imposé la supervision de la pratique par des magistrats afin de s'assurer que les veuves consentantes agissaient selon leur liberté de choix. Mais les veuves se sont retrouvées devant deux discours contradictoires. D'une part, si le suicide s'appuie sur des raisons spirituelles, l'immolation se fondait sur des croyances erronées transmises de génération en génération; d'autre part, l'idée du libre arbitre, du point de vue légal, renvoyait à un concept inconnu dans le contexte en question : « Par l'inexorable production idéologique du sujet sexué qui l'accompagne [le *sati*], une telle mort peut être appréhendée par le sujet femme comme un signifiant *exceptionnel* de son propre désir, qui excède la règle générale relative à la conduite d'une veuve. » (Spivak, 2009, p. 83 ; l'auteure souligne) Il aurait été impossible de refuser l'immolation à l'intérieur d'un système de croyances où la femme devait se plier aux mentalités régnautes.

la déviation” par rapport à un idéal irréductiblement différentiel. » (Spivak, 2009, p. 51; l’auteure souligne) En d’autres termes, dans son travail de décryptage à l’égard du sujet subalterne, la critique a tout intérêt à s’attarder sur la déviation de la parole vers d’autres modalités expressives, d’autres effets langagiers, qui, échappant aux codes prescrits et universels de représentation (situés à la fois à l’intérieur et à l’extérieur du contexte examiné), demeurent hautement signifiants (Spivak, 1999, p. 204). Jamais entièrement disjoint d’une assimilation d’aspects du discours dominant, le langage des subalternes se trouverait articulé différemment, à savoir dans des actes illocutoires singuliers, au moyen par exemple de manifestations gestuelles, visuelles ou acoustiques⁷.

Dans sa démarche théorique, Cixous abonde dans le même sens, du fait qu’elle présuppose une posture de résistance face aux mécanismes d’ordre patriarcal conduisant la femme à occuper un espace d’absence, isomorphe du silence. Cette posture s’érige contre ce qu’elle dénomme « l’empire du propre » (1976, p. 11), qui renvoie au sens que lui donne l’établissement culturel dominant, où « règne l’homme en tant que propre » (*ibid.*), entraîné par une crainte de se voir exproprié de ses droits et de son pouvoir. Cette résistance ne pourrait se faire qu’au prix d’un bannissement des systèmes de

⁷Ashcroft, Griffiths et Tiffin (2007, p. 201) expliquent que, d’après Spivak, aucun acte de résistance chez un sujet subalterne ne pourrait être entièrement séparé « du discours dominant qui offre le langage et les catégories conceptuelles avec lesquels la voix subalterne s’exprime [...] et dans la plupart des cas le langage dominant ou le mode représentatif est approprié afin que la voix marginale puisse être entendue ». Notre traduction : « from the dominant discourse that provides the language and the conceptual categories with which the subaltern voice speaks [...] and in most cases the dominant language or mode of representation is appropriated so that the marginal voice can be heard ».

censure portant sur « toute tentative de dire qui serait une tentative féminine » (1976, p. 12). D'après la théoricienne, ce travail littéraire, loin du jugement, des interdits ou de la réprobation sociale, permettrait de transposer sous forme de signe engageant tant le signifié que le signifiant, des aspects primordiaux de la subjectivité au féminin. Dans cette perspective, Cixous établit clairement qu'une parole féminine est nourrie par l'inconscient, par ce qui passe par « la voix » (1976, p. 14), par une substance prélogique saisissable au niveau du *vouloir sentir* qui imprègne le *vouloir dire*, à savoir des composantes modales et modulatoires du pré-signifiant capables de se soustraire à une économie dichotomique associée à un positivisme logocentrique. Écrire au féminin reviendrait à retracer ce qui est coupé par le symbolique, « c'est-à-dire la voix de la mère, c'est faire passer ce qu'il y a de plus archaïque. La force la plus archaïque qui affecte un corps et qui est ce qui entre par l'oreille et qui atteint au plus intime. Ce toucher le plus intérieur fait toujours écho dans un texte de femme. » (*ibid.*)⁸

Adoptant des approches distinctes pour démasquer les procédés d'assourdissement qui obstruent la saisie des voix du sujet subalterne, Spivak et Cixous soulignent l'importance de

⁸D'après Stanford Friedman (1996, p. 32, note 1), la position de Cixous se rapprocherait d'une conceptualisation dénommée « *gynésis* », redevable à Jardine, qui a inscrit le féminin en tant que genre dans la critique que le poststructuralisme et le postmodernisme ont adressée aux approches humanistes en analyse littéraire. Cixous a mis en lumière l'importance de mettre à contribution certains effets discursifs du féminin au démantèlement des savoirs totalisants véhiculés par les « grands récits » (Jardine, 1991, p. 25). Les notions élaborées par Cixous et Spivak s'arriment avec d'autres éléments de discrimination qui vont au-delà du genre, soit la race, la géographie, la sexualité, la santé, l'âge et le niveau de scolarité, pour ne nommer que ceux-ci.

l'intervention des instances critiques capables de repérer les infléchissements d'altérité au plan textuel. Dit autrement, sans les outils adaptés permettant de décoder les attributs rhétoriques parallèles ou subversifs de cette altérité, toute entreprise d'élucidation d'une subjectivité subalterne s'annoncerait forclosée. Ces attributs, on l'a vu, sont emblématiques d'une poétique qui a tendance à valoriser la voix et ses inflexions en tant qu'extension du corps, ce vecteur génétique du sens constituant un cadre d'interrogation important pour explorer la subjectivité au féminin⁹. À cet égard, Luce Irigaray a montré que la voix peut facilement se modeler sur les propriétés informes du désir échappant aux typologies rigides : c'est « continu », « compressible », « dilatable », « diffusible » (Irigaray, 1977, p. 109), et surtout sa qualité fluide permet de « déborde[r] le sujet » qui d'habitude la fige et la « glac[e] dans ses catégories jusqu'à la paralyser dans son flux » (p. 111). Souscrivant à une telle pensée, Didier Anzieu établit la primauté de la voix par rapport à celle de la vision. Chez le nouveau-né, l'espace psychique se développe en premier lieu en fonction de l'écoute de la voix de la mère qui, tel un contact tactile, lui rappelle l'état fusionnel et bénéfique avec le corps de celle-ci durant le stade prénatal. D'après le chercheur, cet espace psychique constitue un miroir acoustique s'imposant avant le miroir optique que suggère Lacan, car l'acte de s'entendre soi-même et d'entendre autrui prépare le nouveau-

⁹Spivak rappelle la contribution importante de critiques soucieuses de saisir les traces ou les échos de la représentation du sujet subalterne là où on ne le cherche pas habituellement, notamment dans les interstices du texte ou à travers des données génétiques de la sémiotique. En conclusion, elle revient sur cette idée en disant que la « représentation n'a pas disparu [...]. L'intellectuelle femme, en tant qu'intellectuelle, a une tâche bien définie qu'elle ne doit pas désavouer d'un grand geste. » (Spivak, 2009, p. 103)

né à ouvrir son espace psychique et à produire du sens avant même le processus conscient de son individuation (Anzieu, 1995, p. 195).

La pensée féministe valorise la voix dans la mesure où celle-ci est l'extension d'une corporéité prélogique qui, non scellée dans l'autosuffisance, s'ouvre à l'autre. Transcendant l'espace visuel, la voix, l'écoute et les régimes auditifs subvertissent les dispositifs représentatifs du féminin basés sur l'orientalisme et le regard masculin (*male gaze*), où s'exprime la crainte de la castration, et qui tendent à en offrir des images exotiques et réductrices (Mulvey, 1975; Bryson, 1986). Privilégier en revanche un régime auditif en tant que moyen de représentation permet de reconnaître comme signifiants le rythme, le souffle, le préverbal, la sphère émotionnelle du cerveau, attributs d'une subjectivité captée dans un déroulement qui débordent le visible. Julia Kristeva favorise une telle subjectivité, qu'elle a baptisée le régime *sémiotique* de la signification, d'origine psychique et corporelle, dont les propriétés, s'imposant en amont d'une signification catégorielle, imprègnent le sens¹⁰. Puisque la voix reflète une conscience en formation, elle permet de faire surgir des éléments d'une subjectivité réprimée ou archaïque et constitue, aux yeux de Cixous et d'Irigaray, une manière de sortir le sujet féminin de l'ombre. Aussi, compte tenu de sa résonance, la voix est le lieu naturel de la relation (Cavarero, 2005, p. 170), non seulement en raison de son évocation du rapport primaire nouant l'enfant à sa mère, saisi dans une indivision, mais aussi

¹⁰En proposant une sémanalyse, Kristeva (1969) a réhabilité l'instance d'un sujet producteur de la signification, s'ouvrant à la génétique, à l'inconscient et à la pluralité sensible travaillant le signe en amont de sa manifestation.

parce qu'en tant que composante de base du mode communicationnel humain, elle interpelle l'écoute de l'autre : dire « je » présuppose une intersubjectivité, la présence d'un interlocuteur sous forme de « tu », de rappeler Benveniste (1966, p. 230-232).

Un cadre méthodologique souple inspiré du concept d'énonciation s'impose comme choix judicieux pour l'examen des configurations discursives du silence et de la voix chez Farhoud. Intégrant tour à tour l'émission et la réception de la parole féminine, une posture énonciative doublée d'une perspective d'*ethos*, concept qui provient de la rhétorique aristotélicienne, permet de tenir compte de la voix, de la parole et du type de discours adopté, aspects inhérents à la communication, par lesquels se forme l'adhésion du destinataire. En vertu de sa manière de représenter et de discourir, toute scénographie gère son rapport à cette vocalité fondamentale, à la fois origine énonciative et caution du dit énonciatif. Dans son prolongement du concept, Dominique Maingueneau accorde une grande polyvalence à l'*ethos*, dans la mesure où il permet de laisser présupposer au locuteur un caractère (traits psychologiques) et une corporalité (son inscription dans une réalité) renvoyant aux aspects sensibles, cognitifs et sociaux de la vocalité qui investissent le tissu discursif. C'est dire que la notion d'*ethos* « permet d'articuler corps et discours : l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un "corps énonçant" historiquement spécifié » (Maingueneau, 2004, p. 207). Ne posant aucune hiérarchie entre ce qui est dit et la manière de le dire, le théoricien évite ainsi toute rupture entre le texte et le corps, le monde représenté et l'énonciation,

ce qui autorise à inscrire les œuvres examinées dans un contexte d'énonciation déterminé, rattaché aux idiolectes et aux sociolectes empreints de variabilité au plan d'une identité sexuée (Maingueneau, 1993, p. 139-144). Cela dit, il ne faudrait pas perdre de vue que les principes avancés par Maingueneau sont à envisager sous un angle abstrait en tant que présupposés de l'énoncé. Bhabha rappelle à cet égard (2007, p. 80) qu'une énonciation mimétique de la subjectivité s'avère au fond impossible : en vertu de la médiation de l'énonciation au moment de la mise en discours, on ne pourrait qu'identifier un certain nombre de repères ou de traces d'une voix-conscience au niveau de l'énoncé.

De même, en ce qui concerne la problématique de la représentation, on part du postulat que l'*ethos* présuppose l'intervention d'une praxis énonciative conceptuelle qui se charge de l'intégration des *réalisables* d'un usage idiolectal de la langue (la parole) aux *universaux* d'une structuration linguistique (la langue) : l'*ethos* recouvre une praxis énonciative qui concilie la genèse discursive, par l'intégration des produits de l'histoire en tant qu'effets et construits langagiers, et la convocation des universaux structurants de la narration (Bertrand, 2000, p. 54). Dans cette perspective élargie, il est possible de tenir compte de la portée illocutoire de la langue et des modalités rhétoriques chez nos protagonistes féminins et, surtout, de reconnaître comme signifiantes certaines dimensions sensibles de leur parole. En clair, une telle approche permet d'évaluer les contraintes expressives et sociales auxquelles elles font face tout autant que les « *vocalité[s]* » (Maingueneau 2004, p. 207, l'auteur souligne) qui en émergent.

***Conjurer le silence et l'indicible.
Une voix monologique pour braver la honte***

En écrivant *Le bonheur a la queue glissante* (2004 [1998]), Abla Farhoud suit dans le sillage de Spivak, car elle s'est donné le défi de capter la parole d'une septuagénaire illettrée en arabe et aphasique en français. La romancière a choisi de se fondre « dans ce corps de femme, [afin d'] écouter [...] son rythme, ses silences [...], inventer sa parol. » (Chouinard, 1998). Évoluant depuis quarante ans dans une entière « dépendance » (Farhoud, 2004, p. 91) à autrui en ce qui touche aux aspects de la vie à l'extérieur du foyer, cantonnée dans un silence souvent résigné — « Je ne suis pas très bonne en mots. Je ne sais pas parler. Je laisse la parole à Salim. » (p. 14) —, Dounia s'avère pourtant dotée d'une performativité vocale exceptionnelle dont découle « la force du roman » (Montandon, 2006, p. 83). De quelle manière accède-t-on à la voix de ce sujet subalterne? À vrai dire, Farhoud parvient à faire surgir la vocalité chez ce personnage discret et pudique, ayant au cours de sa vie substitué ses talents culinaires aux mots¹¹, grâce d'une part aux enjeux énonciatifs du récit, impliquant le monologue et la dimension acoustique de sa parole, et, en vertu, d'autre part, d'une exploitation de son usage de proverbes, catalyseurs d'aveux jusque-là indicibles.

À la fois narratrice homodiégétique et focalisatrice¹², Dounia prend la parole au moyen d'un long « monologue écrit »

¹¹ « Qu'est-ce qui est arrivé pour que mes mots se transforment en grains de blé, de riz, en feuilles de vigne et en feuilles de chou? Pour que mes pensées se changent en huile d'olive et en jus de citron? Qu'est-ce qui est arrivé? » (Farhoud, 2004, p. 16)

¹² Chez Genette, le concept de voix narrative renvoie aux fonctions du narrateur qui, en plus de raconter, « organise, atteste et commente le récit, en

(Rabaté, 1999, p. 78), dont la médiation énonciative relève de sa fille-écrivaine, Myriam. Le résultat aboutit à la transmission d'une oralité saisie sur le vif d'un personnage habitué à se taire, mais qui se livre dès lors à un destinataire posé en confident. Si son monologue constitue « un retour à soi [...], le vecteur d'une parole à la fois libératrice et transgressive » (Boireau, 1994, p. 166), il s'inscrit du même coup au niveau de l'intrigue dans un projet de collaboration avec Myriam qui aiguillonne chez sa mère le désir de la rétrospection¹³. Dounia s'engage ainsi dans un ultime espace d'interrogation, de remémoration et d'exploration de sa conscience, ce qui innerve son discours « de tension, de combat » (Rabaté, 1999, p. 79), qui se produit en amont de sa réclusion dans un hospice de vieillards, où elle abdiquera définitivement son droit à la parole. « Mes souvenirs me reviennent, toujours les mêmes, comme s'il ne me restait plus qu'une seule image pour chaque période de ma vie. [...] J'aimerais élargir mes images, pour mieux comprendre avant de mourir. » (Farhoud, 2004, p. 89-90)¹⁴ Le dialogisme enclavé sous-tendant ce monologue testamentaire présuppose un cadre d'écoute, l'accueil d'une tonalité vocale modulée par le vécu d'un personnage féminin souffre-douleur et orphelin de mère, marginalisé non seulement par ses pertes de repères culturels

relation à un narrataire », tandis que le mode présuppose « la distance que le narrateur entretient avec ce qu'il raconte [...] le point de vue adopté » (Mimouni et Robert, 2002, p. 597).

¹³ Plusieurs critiques ont commenté l'ambivalence du roman, soulignant que la voix de Dounia résulterait d'une intervention énonciative de la part de Myriam, qui se chargerait de transposer en français les propos énoncés en arabe à l'aide du mode fictif. Voir Carrière et Khordoc (2006), Oore (2000) et Proulx (2004).

¹⁴ Selon Erikson (1997, p. 65), cette étape du souvenir se caractérise par une médiation impliquant un désir d'intégrité confronté aux états de dysphorie, pouvant aboutir à un sentiment de cohérence et de complétude.

et linguistiques dans sa transhumance entre le Liban et le Québec, mais surtout par les abus subis aux mains de l'ordre patriarcal. Pour cette raison, il n'est pas étonnant de constater que dans le monologue de Dounia s'intercalent des boucles narratives qui relèveraient d'un narrateur hétérodiégétique, associées aux interventions de Myriam¹⁵. La langue de Dounia qui « se délie » (p. 24), non sans tractations ni disputes (p. 117-122), s'avère donc hétéroclite et fragmentaire, si bien que son décodage exige une lecture en contrepoint (Said, 1994, p. 66-67)¹⁶ permettant de saisir « le grain de la voix » (Barthes, 1982, p. 237) de la septuagénaire qui résonne par-delà les interjections de sa fille. « La muette que je suis est capable de parler quand elle s'en donne la peine ou quand la peine devient trop grande et déborde » (Farhoud, 2004, p. 121).

Mimant une scénographie énonciative de l'autobiographie fictive, Dounia bénéficie d'une autorité non conventionnelle au vu du sujet subalterne et elle se rapprocherait ainsi d'autres héroïnes âgées, éprouvées par l'existence, s'exprimant sous forme monologique, notamment de Haggard de *L'Ange de pierre* de Margaret Laurence (2012 [1964]), engagée elle aussi dans un processus d'anamnèse avant son entrée dans une maison de retraite. Cette pratique

¹⁵ Il est possible de retracer un tel glissement vers une narration hétérodiégétique au moment de la description du « deuxième versant de la vie » (Farhoud, 2004, p. 11), de celle de l'éclatement de la guerre civile au Liban (p. 114-115) et, surtout, lors du dernier chapitre, lorsque Dounia est internée dans un hospice, où la narration à la troisième personne du singulier s'insère dans un récit en « je » et où une temporalité au présent cède aux verbes au conditionnel (p. 160).

¹⁶ Nous traduisons ainsi "*contrapuntal reading*", qui recouvre une compénétration de récits, le dit et le non-dit, permettant de saisir le poids de la censure culturelle et circonstancielle dont souffre Dounia.

rhétorique du monologue chez un personnage féminin, de souligner la critique, demeure cependant plus répandue au théâtre (Vigouroux-Frey, 1994; Geis, 1993)¹⁷ que dans le genre romanesque. À cet égard, les chercheurs qui se sont penchés sur le *monologue écrit* – à distinguer du *monologue intérieur* associé au courant de conscience, transmis par une narration à la troisième personne (Cannone, 2001, p. 57-61; Cohn, 1981, p. 121-164) – offrent comme prototype du genre des romans où la parole revient aux personnages masculins (un ancien fonctionnaire, des écrivains anonymes, un juge)¹⁸, lesquels possèdent une emprise discursive sur le monde, ne serait-ce qu'en vertu de leur capital logocentrique (Cixous, 1976). Farhoud, dont la carrière débute au théâtre (1993, 1994, 1997a, 1997b), a de toute évidence transposé au roman un mode d'adresse scénique permettant d'investir une allophone d'une prégnance vocale non équivoque du point de vue de l'adhésion du lecteur. Révélateur du « pouvoir du langage » (Rabaté, 1999, p. 92), ce procédé souligne l'inhérente originalité de la stratégie énonciative adoptée. Posé en miroir de soi, le monologue n'est pas uniquement révélateur de conscience secrète, il sert aussi à évoquer une image antérieure de la vieille dame, lorsque jeune fille, elle révélait des indices d'un talent oratoire (Farhoud, 2004, p. 15-16), mais qu'elle perd en tant qu'épouse de Salim, qui subvertit sa parole, impose sa supériorité par sa loquacité.

L'incorporation d'une modalité dramaturgique dans un roman basé sur la transmission d'un discours spontané,

¹⁷Chez Antonine Maillet (1990 [1971]), le personnage éponyme de *La Sagouine* est une monologuiste dans le domaine du théâtre.

¹⁸D. Rabaté et B. Cannone citent les œuvres littéraires suivantes : *Les Carnets du sous-sol* de F. Dostoïevski, *L'Histoire de la journée d'hier* de L. Tolstoï, *Le Bavard* de L.-R. des Forêts et *La Chute* d'A. Camus.

empreint d'oralité, permet de l'inscrire dans l'optique des actes du langage où les énoncés sont chargés de dimensions illocutoire et perlocutoire relevant d'un sujet psychosocial, dont le contexte de vie conditionne la prise de parole (Searle, 1972). À cet égard, le monologue de Dounia regorge d'incises qui trahissent sa peine, son indignation et sa véhémence, une dysphorie jusque-là inavouée qui éclate au moment de ses séances de travail avec Myriam : « [N]e me dis pas que je t'ai aidée à comprendre la vie comme une mère doit le faire. Tu m'as vue plier, tout accepter, me taire, est-ce un exemple de vie pour mes filles? [...] Ignorante, voilà ce que j'ai été, c'est la pire calamité. » (Farhoud, 2004, p. 120)¹⁹ Des éléments à la fois morphosyntaxiques et acoustiques de sa narration, relevant du signifiant, dévoilent l'*ethos* du sujet subalterne, car ils sont en consonance étroite avec les signifiés, ce qui laisse transparaître une affectivité souterraine liée aux aléas vécus. À titre d'exemples, le récit de Dounia abonde en modalités exclamatives symptomatiques de l'exaspération : « Même le prophète Mouhammad ne saurait répondre à toutes les questions que Myriam me pose! » (p. 24), ou « Et pourquoi n'aurais-je pas le droit de philosopher, j'ai vécu les trois quarts d'un siècle! » (p. 79). Le lecteur est par ailleurs interpellé par des questions rhétoriques offertes en cascade où s'élève une voix courroucée :

Comment ai-je pu le laisser partir? Est-ce que j'étais consciente de la situation? Est-ce que j'ai essayé de le convaincre d'attendre que les enfants grandissent? Et Salim, [...] comment

¹⁹ Voir aussi l'expression de la douleur à l'égard de son fils : « Quand mon fils tombe en enfer, c'est plus fort que moi, [...] je tombe avec lui, j'éclate en mille morceaux et ma peine devient déraisonnable, mille jarres bourrées se fracassent, comme si j'étais la seule mère au monde à avoir un enfant malade... » (p. 133-134)

a-t-il pu tout laisser sans se poser de questions? Et rendu là-bas, comment a-t-il pu jouer au riche, dilapider [...] l'argent que les enfants avaient gagné tout autant que lui? (p. 90)²⁰

Les répétitions, chez Dounia, sont souvent un moyen de revisiter le bouleversement causé par une crise sans issue : « Où aller? Où aller avec mes enfants et enceinte jusqu'aux lèvres? [...] Où aller? Où peut aller un clou sans tête? » (p. 144). À d'autres moments, les mots en italique miment une emphase vocale, traduisant ainsi ce qui ne saurait s'exprimer en langage étoffé :

Émigrer, s'en aller, laisser derrière soi ce que l'on va se mettre à appeler *mon* soleil, *mon* eau, *mes* fruits, *mes* plantes, *mes* arbres, *mon* village. Quand on est dans son village natal, on ne dit pas *mon* soleil, on dit *le* soleil, et c'est à peine si on en parle puisqu'il est là, il y a toujours été là, on ne dit pas *mon* village puisqu'on l'habite... (p. 42)

Les points de suspension divulguent chez la protagoniste une pensée en formation se rapprochant d'un indicible névralgique : « Moi?... Le plus important?... Mes enfants ... La chose qui a été la plus importante [...] ? C'est... attends... laisse-moi réfléchir... je dirais que c'est d'avoir émigré. Oui. [...] Mais si j'y pense un peu plus longtemps, je me dis que non, ce n'est pas ça qui a changé ma vie... C'est... » (p. 121)²¹ Et les ellipses sont les coefficients de non-dits et d'aveux :

Comment mettre de l'ordre quand tout peut éclater à n'importe quel moment?... Toute ma vie... non, pas toute ma vie... depuis

²⁰ Un autre exemple : « Est-ce que ça va revenir cette année? Quoi faire pour que ça ne revienne pas? Comment faire? Pourquoi? » (p. 131)

²¹ Voir également : « [q]uand je mourrai... je m'ennuierai de mes petits-enfants... et de mes enfants aussi... je ne sais pas s'ils penseront à moi quelquefois... C'est bon, le silence... la paix et le silence. J'aurais dû me faire religieuse... chanter et prier et écouter le silence... mais je n'aurais pas eu de petits-enfants. » (p. 22)

mon mariage, j'ai toujours essayé de prendre sur moi, de patienter, de me cacher dans le silence, de me dire ça va passer... [...] Ça n'est jamais passé. [...] J'ai attendu longtemps pour élever ma voix. Trop longtemps. (p. 133)

Chargées de confidences, les interpellations s'adressent souvent à son fils malade : « Mon enfant, quelle mauvaise étoile t'a conduit jusqu'à nous? Mon fils tant aimé, en naissant tu t'es trompé de parents. [...] Mon fils, plus je ressasse nos vies, plus je les tourne à l'endroit et à l'envers, plus je sais que tu t'es trompé de parents. » (p. 138) De même, certaines formules enfantines monosyllabiques rendent bien des tentatives limitées d'expression en français, « David m'a dit [...] : "Tu es triste, *sitto*?" J'ai dit : "Non, moi pas triste, moi vieille, pour ça." » (p. 121) Relevant, selon Cixous, de « la chair de la langue » (1976, p. 14), tous ces procédés stylistiques expriment de manière variable la dimension pathémique, sensible, de la parole de Dounia, l'« exaltation d'une voix » (Hubier, 2003, p. 106). Ils sont les sites de divulgation d'une subjectivité qui se cherche et par laquelle s'affirme une agentivité qui compense chez cette subalterne une lacune de ressources discursives.

Comme nous l'avons signalé, une caractéristique importante du monologue de Dounia réside dans son recours constant aux proverbes. Aux yeux de certaines critiques, cette tendance à émailler son discours d'adages et de dictons confirmerait ses inaptitudes communicatives (Boustani, 2003; Oore, 2000). Nous postulons que l'emploi de proverbes se rapprocherait davantage d'un procédé de ré-énonciation que Dounia adopte non seulement pour évoquer son héritage, mais aussi comme stratégie rhétorique de subversion et de

véridiction²². Rappelons qu'est proverbe un énoncé concis inscrit dans une tradition qui exprime une vérité fondamentale transmise d'une génération à l'autre (Dagher, 1994). Nombre de chercheurs retracent ses origines dans la civilisation gréco-romaine antique ainsi que ses usages qui remontent au *Livre des Proverbes* et aux genres brefs de la littérature du Moyen Âge et acquiescent qu'il se relie au folklore et à la paysannerie, où prédomine une culture d'oralité (Emeto-Agbasière, 1986; Soriano [en ligne]). Objet de la parémiologie, les proverbes sont dotés d'une intemporalité les rapprochant des contes et des légendes (Greimas, 1970, p. 313) et, au Liban, de signaler Michel Feghali (1938, p. xi), ils font partie d'une littérature populaire qui a imprégné les rituels communautaires. Le chercheur cite le phénomène des joutes organisées à partir de la récitation publique des proverbes, pratique restée vivante dans bien des villages libanais, dont remonte une tradition du chant fondée sur la « *zajal* » (Haydar, 1989, l'auteur souligne)²³.

Confirmant son appartenance à une collectivité soudée par une forte tradition orale, un monde « imagé, poétique, plein de raccourcis fulgurants » (Montandon, 2006, p. 84), l'emploi de proverbes chez Dounia reviendrait à illustrer une autre composante de la langue parlée, car la profération d'un proverbe implique non seulement une motivation rythmique, syntaxique et lexicale, mais aussi une visée prosodique qui se dénote par un changement d'intonation (Meschonnic, 1976,

²² La véridiction est un processus intra-discursif lié aux instances de l'énonciateur et de l'énonciataire et où interviennent le faire persuasif de l'un et le faire interprétatif de l'autre (Bertrand, 2000, p. 268).

²³ Dounia rappelle que Salim est nostalgique de l'époque où il bénéficiait d'un auditoire à ses histoires racontées « sur la place du village » (p. 40) au Liban, ce qui n'existe pas dans son pays d'adoption.

p. 427). Plus significatif encore, les proverbes sont intégrés dans le monologue de Dounia en tant que dispositifs de représentation identitaire (Sniader Lanser, 1992, p. 115) et font partie de l'unique héritage reçu de sa mère, décédée alors qu'elle était en très bas âge. Il s'agit notamment de deux proverbes libanais réitérés par sa grand-mère, à savoir, « [n]e laisse jamais passer les instants de plaisir; pour rassasier ton corps, un rien suffit » et « [i]l n'y a pas de souffrance que le sommeil ne sache pas vaincre » (Farhoud, 2004, p. 28), que Dounia lègue à son tour à Myriam. Renvoyant à la primauté signalée par Anzieu de la voix dans l'espace fusionnel liant l'enfant à sa mère, cette filiation maternelle eu égard aux proverbes n'est pas anodine. Que Dounia invoque sa mère lorsqu'elle dénonce les limitations qu'une société traditionnelle impose à la femme, reflétée par l'axiologie des proverbes, cela ne l'empêche pas d'explorer autrement leur soubassement mémoriel. Une telle hypothèse se soutiendrait dans la mesure où les proverbes transmis sont indissociables de la figure « d'un petit carré de dentelle » (p. 29) convoité par la jeune Dounia, reçu de sa voisine le jour de la mort de sa mère, acte qui, en provoquant de la joie, lui permet d'atténuer sa peine. Pratique féminine, ayant ses antécédents en Orient, la fabrication de la dentelle se relie du point de vue symbolique à la création en autant qu'elle présuppose un genre de tissage qui renvoie à « tout ce qui commande ou intervient dans notre destin »²⁴, ce qui n'exclut pas l'idée que tisser permet en même temps de « créer des formes nouvelles » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 1097-1098) : « Tisser ne signifie pas seulement prédestiner

²⁴ Chevalier et Gheerbrant précisent que divers éléments liés à l'acte de tisser — tissu, fil, métier, instruments servant à filer ou à tisser (fuseau, quenouille) — sont tout autant « symboles du destin » (1982, p. 1097).

[...], mais aussi créer, faire sortir de sa propre substance, tout comme le fait l'araignée, qui bâtit sa toile d'elle-même » (Eliade, 1964, p. 159)²⁵. Greffée aux proverbes, une telle notion d'invention féminine empreinte du « registre du maternel » (Robin, 2003, p. 56) laisse entrevoir leur fonction structurante au sein du monologue. Dounia s'en sert certes comme moyen d'autodéfense, mais ils font souvent double emploi puisque, si leur récitation nécessite la mise en œuvre d'un acte de langage idiolectal, celui-ci est à la fois déclencheur d'un approfondissement psychique infléchi par un héritage maternel réclamé tacitement.

Associés au geste du tissage, les proverbes offrent en effet des linéaments au récit de Dounia, leur rôle d'encadrement énonciatif reflété et par le titre et par le lexique retrouvé à la fin du roman, recouvrant la plupart des proverbes cités. Appuyant l'idée que l'emploi de proverbes relève d'une stratégie discursive, Bakhtine rappelle qu'ils appartiennent à un discours folklorique retransmis et représentent un ensemble d'énoncés où convergent des éléments centrifuges et centripètes (1981, p. 272); lorsqu'un énonciateur se les approprie, il les pourvoit de ses intentions uniques de même que des inflexions de sa propre voix (1981, p. 293)²⁶. On observe les enjeux de ce genre de ré-énonciation chez Dounia. Si elle avoue qu'ils lui ont permis de dissimuler certains aspects douloureux de son passé, lui épargnant de les « revivre » (Farhoud, 2004, p. 30), à d'autres occasions, elle les invoque sciemment pour communiquer son opposition ou pour ôter son masque. À titre d'exemple, Dounia conteste l'intrusion de Myriam dans

²⁵ La citation d'Eliade est tirée de Chevalier et Gheerbrant (1982, p. 1098).

²⁶ Les renvois à Bakhtine sont empruntés à Bacchilega (1995, p. 89).

l'interprétation de sa vie, dans l'édulcoration des faits. Aux instances de celle-ci, elle réplique : « "Si tu n'es pas fatiguée de m'entendre, moi, je suis fatiguée de parler." [...] Elle n'a pas voulu comprendre. Elle a recommencé avec ses questions. Alors, je lui ai sorti le proverbe qu'elle déteste : "Celui qui est né est pris au piège et celui qui meurt se repose..." » (p. 119) Prononcé deux fois, ce proverbe devient un catalyseur d'aveux, le manifesté d'une douleur enclavée qui resurgit, permettant à Dounia d'approfondir sa confession, d'admettre à sa fille sa soumission au destin. Elle parvient ainsi à exprimer ses regrets, son aversion de soi eu égard à son état de femme asservie en plus de l'enjoindre de taire la maladie de son fils, Abdallah²⁷. Ce genre d'irruption verbale divulguant tout un substrat d'expériences refoulées et sensibles montre dans quelle mesure Dounia se sert des proverbes non seulement pour déstabiliser ses interlocuteurs, mais aussi pour entamer sa propre auto-compréhension, prouvant de la sorte que son allure de femme sage « que plus rien n'ébranle » (p. 91) est un leurre.

Ce phénomène de tissage vocal qualifie l'espace des proverbes dans le cas de la honte. Renvoyant aux sentiments d'embarras, d'indignité ou d'humiliation générés par des états ou des actes soumis à l'opprobre public, Johnson et Moran (2013, p. 3) précisent que la honte demeure une émotion à prédominance féminine, non seulement en raison du corps qui incarne traditionnellement la honte, mais aussi dans la mesure où celle-ci structure trois aspects de l'identité féminine,

²⁷ Dounia parlant à Abdallah : « Et ta sœur Myriam qui voudrait que je parle de toi, à haute voix. » (p. 138)

individuel, familial et culturel²⁸. Une première source de honte chez Dounia revient à son état d'analphabétisme dont ses propres filles sont les repoussoirs, Myriam écrivaine et Kaokab professeure. Or on dénote dans un premier temps une réaction de déni, comme si sa honte ne pouvait se confronter qu'en passant par deux disqualifications sous forme de proverbe et de dicton, ce qui a pour effet d'amoindrir l'importance de savoir lire et écrire. En réfléchissant à l'incidence de l'éducation sur ses enfants, elle remarque que les gens instruits emploient un surcroît de mots pour exprimer ce qui pourrait se dire plus simplement : « [l]e meilleur des mots, un seul... » (Farhoud, 2004, p. 25), suivi par : « [n]e nous manque que ce que l'on a connu » (p. 29), réplique donnée à une question posée sur son illettrisme. Or ces réactions d'apparence superficielle ne sont pas sans retentissement. Elles ont pour effet de susciter des émotions jusque-là inavouables qui appuient une position contraire, car suivra une anecdote où Dounia explique les conséquences néfastes de son analphabétisme. Durant les premiers mois de son immigration au Canada, au bord du gouffre, elle désire écrire à son père au Liban pour lui demander de venir la chercher avec ses enfants. Elle subtilise une missive que Salim lui a adressée et, dans un « barbouillage » enfantin (p. 32), essaie de tracer « les quelques lettres que je savais... je ne savais pas écrire mon nom. J'avais trente ans, j'avais cinq enfants, bientôt six, et je ne savais même pas écrire mon nom... » (*ibid.*) À cette demande d'aide bâclée, jamais il n'y a eu de réponse. D'ailleurs, Dounia revient sur la béance créée par l'absence de secours maternel dans les

²⁸ Farhoud (2015, p. 50) abonde dans ce sens : « *aayab*... "[l]a honte", mot pesant, chargé de mille sens, qu'on apprend presque à la naissance quand on est une fille, et beaucoup plus tard quand on est un garçon. »

circonstances en question, « [c]ette lettre que j'ai tant désiré écrire, c'est à ma mère qu'il m'aurait fallu l'envoyer. Ma mère aurait compris, j'en suis sûre. » (p. 33), rappelant l'écho maternel qui retentit par l'entremise des proverbes. Reste qu'une telle confrontation à son analphabétisme permet d'exhaler sa colère et sa honte; sa riposte est d'ordre éthique, car en tant que subalterne ayant subi une sujétion similaire à celle de sa mère, illettrée elle aussi (p. 27), elle doit trouver le courage pour admettre qu'elle « aurai[t] tellement aimé savoir écrire » (p. 31), et que « [n]e pas savoir lire et écrire [lui] a beaucoup manqué » (p. 30). Si cet affrontement avec sa propre honte se clôt par un dicton qui contredit les énoncés précédents, soit « [u]n prisonnier qui sait lire et écrire n'est pas en prison » (*ibid.*), cette ré-énonciation est teintée d'un certain blâme adressé à son père qui n'a rien facilité pour qu'elle puisse développer sa littéracie. On se souviendra que Dounia rompt ses études élémentaires en raison de la frayeur qu'elle ressent devant un instituteur sévère. Si son père donne l'impression de la soutenir dans son apprentissage de la lecture par après, il ne le fait que du bout des lèvres, lui disant : « [p]rends un journal et lis » (p. 81). On renvoie ainsi à une situation de délaissement souvent caractéristique du vécu des jeunes filles et le regret qu'il suscite resurgit, quelque soixante-dix ans plus tard, comme sentiment vif d'humiliation²⁹. Mais Dounia n'est pas sans armes; rétorquant à l'invective paternelle, fût-ce rétrospectivement, par l'exclamation, « facile à dire! » (p. 86),

²⁹ Voir *Le Liseur* (Schlink, 1996). En raison de sa honte, Hanna ne peut avouer son analphabétisme lors d'un procès, ce qui l'aurait innocentée d'une accusation de complicité dans l'extermination d'un groupe de femmes juives lors de l'évacuation du camp d'Auschwitz. Elle est inculpée et doit purger une peine importante.

elle montre combien sa propre exploration d'un certain nombre d'adages, en tant que formes de mimétisme et de recatégorisation des discours établis, lui permet de déstabiliser l'emprise patriarcale sur sa condition de femme³⁰.

Ce genre de dénonciation des mentalités rétrogrades s'approfondit au moment d'affronter une seconde grande source de honte reliée, elle aussi, à une formule proverbiale : « Laisse ton mal dans ton cœur et souffre en silence; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur. » (Farhoud, 2004, p. 143) Il est question d'explorer une blessure encore plus enfouie, qui remonte à un incident d'abus conjugal, perpétré par Salim, alors que Dounia, durant la trentaine, se trouve de nouveau enceinte, une scène humiliante à laquelle assiste son père, le prêtre du village, qui avalise l'acte commis (p. 147-148). Provoqué par ce souvenir douloureux, l'éclatement verbal de Dounia représente une instance de confession qui tire son urgence du fait qu'il lui importe de rompre le silence peu avant de succomber à une existence végétative à l'hospice. L'expression de cette « conscience-voix de la femme » (Spivak, 2009, p. 77) est enfin possible, car le cadre du monologue présuppose une réception sans jugement, ce qui aurait été impensable dans l'espace communautaire de sa jeunesse³¹. On

³⁰ D'après Bhabha, il s'agit d'une forme de mimétisme du pouvoir patriarcal qui, par son altérité, déstabilise le père et l'encourage à se reconnaître dans celle qu'il domine, permettant ainsi à la fille de subvertir son autorité. « La menace que fait peser le mimétisme est sa double vision qui, en dévoilant l'ambivalence du discours [patriarcal], démolit aussi son autorité. » (2007, p. 152; l'auteur souligne).

³¹ Khannous (2000, p. 56) cite l'exemple donné par Spivak d'une hindoue de dix-sept ans, B. Bhaduri, qui s'est suicidée en 1926 afin d'échapper aux représailles vu son incapacité à compléter une mission d'assassinat. Elle a attendu ses règles pour montrer que sa mort n'était pas le résultat d'une grossesse illicite ni d'une passion illégitime. Se suicidant dans de telles

saisit tout le poids de la souffrance causée par le refoulement de cette dégradation qui revient la hanter, se trahissant au moyen de sa diction. La reprise de la locution, « il y a des choses », martelée comme un anathème, dévoile la profondeur de sa déchirure et son appréhension à la confronter :

Il y a des choses que l'on ne peut pas dire [...]. Il y a des choses qui remontent malgré soi, comme une vomissure, [...] il y a des violences que l'on ne peut pas pardonner [...]. Il y a des choses qui ont le poids de toutes nos peurs rassemblées, de toutes nos lâchetés. Il y a des choses que l'on ne peut ni raconter ni dire à voix basse tant on en a honte. Il y a des hontes qui ne peuvent s'apaiser avec le temps, que l'on ne peut se pardonner, ni oublier. Des hontes qui restent intactes comme si on venait de les vivre. (Farhoud, 2004, p. 147)

Cette litanie-diatribes révèle combien Dounia s'en veut de ne pas avoir protesté contre les excès d'une autorité patriarcale fondée sur une collusion entre son mari qui la brutalise et son père qui la maudit, alors qu'elle est jeune mère de famille. Se répercute paradoxalement sur celle-ci la faute d'avoir franchi les limites de son rang subordonné, lorsqu'elle demande à son mari de ne pas quitter le foyer familial, alors qu'elle s'apprête à accoucher. Salim perçoit cette requête de soutien comme une déclaration de faiblesse qui l'atteint dans son orgueil et, du haut de son cheval, il lui assène un coup de botte qui lui « fen[d] la

conditions, elle accomplit « une inversion de l'interdit qui refuse à la veuve qui a ses règles le droit de s'immoler » (Spivak, 2009, p. 228). Khannous précise que ce acte radical, un affront à la pratique traditionnelle du *sati*, ainsi que la lettre d'explication laissée en tant que témoignage d'une parole subalterne, n'ont eu aucun retentissement, ni dans la famille de B. Bhaduri ni dans son milieu, parce qu'il n'y avait aucun espace réceptif à son discours. Spivak souligne que la subalterne n'est pas en situation de parole là où elle est objet de discrimination, mais que cela ne devrait pas la décourager de parler en son nom dans d'autres contextes (Spivak, 1999, p. 306), comme cela se produit chez Dounia.

lèvre » (p. 142). Puisque cet acte d'une violence extrême vise expressément la bouche de Dounia, ses lèvres, sa langue et ses organes oratoires, on observe combien oser parler chez une femme dans le contexte culturel en question, oser enlever une seule fois sa « muselière » (p. 143), se perçoit comme une offense provocatrice à l'endroit de l'honneur masculin. Une attitude similaire se détecte chez le père de Dounia, car celui-ci, au lieu de la défendre, la condamne, ensemble avec sa mère : « Il maudissait ma naissance, mon être tout entier, le jour et la personne qui m'avaient donné la vie. » (p. 142) Dounia n'a ni divorcé de Salim, ni critiqué la trahison de son père, car elle se sentait obligée de se plier au code de l'honneur familial, auquel fait écho l'archi-proverbe énoncé, l'enjoignant au contraire de souffrir en silence afin d'éviter le scandale et le déshonneur (p. 143). À l'instar de sa mère comme de toutes les femmes « pétries de ces mots » (p. 150), Dounia essuie son humiliation, réprime sa colère sans montrer la moindre indignation³². « Trahir ce père qui venait de me trahir, le faire vivre dans la honte d'une fille sans mari et sans toit, j'en étais incapable. » (p. 143) Sa situation d'asservissement psychologique évoque une mentalité répandue dans l'aire de la Méditerranée voulant que la sauvegarde de l'honneur collectif, ancrée dans des sociétés fondées sur des clans, passe en effet par la respectabilité de la femme, objet de surveillance masculine accrue (Bourdieu, 2000). Elle subit donc une double misogynie, une double violence, conjugale et paternelle, qui déclenche chez elle des sentiments mortifères de honte et de culpabilité qui l'ont paralysée dans ses tentatives de porter plainte : « Parce

³² Jeune femme, Dounia incarne, à l'avis de Verduyn (2001, p. 299-304) citant N. Brossard, une mère patriarcale du fait qu'elle reste pour la plupart cantonnée dans un rôle de reproduction.

que ce père et toute sa communauté d'hommes, et de femmes aussi, nous ont appris à plier, à nous taire, à ne rien dévoiler, à avoir honte, à tout endurer. » (Farhoud, 2004, p. 143)³³. De plus, ayant encaissé le mal, elle se blâme d'avoir laissé son conjoint « broyer la famille entière » (p. 152), étendre sa barbarie sur Abdallah, à jamais marqué par des séquelles psychologiques (p. 153). Cette séquence lancinante d'aveux se clôt sur un effet prosodique fondé sur une répétition adverbiale (« comment dire »), doublée de l'accumulation de ses torts, processus révélateur de sa recherche acharnée de moyens langagiers capables de briser la chape de silence sous laquelle elle a vécu :

Comment dire à ma fille que la maladie de son frère [...] n'est qu'une malchance [...]. Comment m'avouer que c'est mon propre manque de dignité qui a détruit ma famille [...]. Comment dire toutes les violences que j'ai subies [...], comment parler de ma honte, de ma résignation, de ma rancœur, de mon amertume et de ma haine, de ma lâcheté, sans vouloir mourir [...]. Comment dire la vérité que j'ai cachée [...], comment dire que mon père est un lâche [...]. Comment dire que je n'ai plus aucun respect pour mon mari [...]. (p. 153)

En dépit de ses questions laissées sans réponses, c'est en vertu de son degré de force viscérale que ce segment du monologue de Dounia, telle une catharsis dramatique, a pour résultat de conjurer son mutisme et sa haine de soi. Fort d'une vocalité contestatrice qui éclate *in extremis*, le sujet subalterne se transforme dès lors en un sujet agissant qui tente de réhabiliter une identité meurtrie (Carrière et Khordoc, 2006,

³³ L'éclatement de son sentiment intense de culpabilité s'accompagne d'une invocation de sa mère : « Parce que ce père, qui allait jusqu'à insulter la mémoire de ma mère qui avait enfanté une fille qui se laissait fendre la lèvre, nous avait appris à le respecter, à l'honorer, à respecter nos frères et notre mari, à dépendre du soutien des hommes. » (p. 143)

p. 123-124). Qui plus est, subvertissant le proverbe emblématique qui fait référence à la mentalité rétrograde dont découle sa détresse, Dounia signale que la conclusion de son récit, dont la régie incombe à Myriam, consisterait en une version transcendée des faits, car une réconciliation avec Salim lui est pour ainsi dire inconcevable³⁴.

Entre réclusion et deuil.

Vers un accomplissement de soi par des paroles en acte

Dans *Splendide Solitude* (2001) Farhoud élargit les contours du sujet subalterne en réorientant la question de l'aphonie féminine dans le sens d'une aliénation identitaire et sociale, ce que nous observons chez une narratrice innommée, la cinquantaine entamée, confrontée par un cumul de pertes et de deuils. Celle-ci, que nous désignons par la majuscule N. se séquestre chez elle dans le but d'exorciser sa détresse et de comprendre enfin « quelle a été [s]a vie » (Farhoud, 2001, p. 33). En dépit de son statut de bourgeoise cultivée, l'héroïne incarne les traits de sujétion dont parle Spivak du fait qu'elle a évolué dans une entière dépendance affective vis-à-vis d'un compagnon artiste. Négligeant ses propres talents d'interprète à la faveur de la carrière de son conjoint, elle s'est laissée enliser dans une idéologie patriarcale de soumission. « C'est lui qui montait sur scène, c'est moi qui restais dans les coulisses. Je suis restée dans les coulisses de ma vie sans jamais me mesurer, sans jamais me mettre en avant. Par amour? Par facilité? Ou par

³⁴Le lecteur saisit l'ironie de la séquence finale lorsque Salim explique à Dounia : « Abdallah est l'envoyé du destin pour nous faire comprendre quelque chose. Il faut que tu pardonnes, Dounia, il le faut. » (p. 160)

peur? » (Farhoud, 2001, p. 187) Au prix d'une introspection prolongée, elle constate combien son existence fut dictée par des comportements hypocrites et lâches; son altruisme apparent lui a permis de camoufler un « manque d'intérêt envers [elle]-même » (p. 189) et, plus grave encore, son silence « n'était pas seulement [s]on refuge, mais le lieu de toutes [s]es illusions » (p. 190). Dit autrement, son penchant marqué pour la conciliation et le charme lui a fait adopter la posture et la mentalité de « l'ange domestique », dont a parlé Virginia Woolf (1970 [1942])³⁵, ce qui a fini par la détourner de toute analyse pouvant l'acheminer vers l'épanouissement. Vu son investissement complet dans la personne de son conjoint, sa désorientation au moment de la rupture se vit en termes d'exil, à telle enseigne qu'on est tenté d'établir des points de comparaison entre la vie de couple et une situation coloniale. « Après son départ, je ne savais plus qui j'étais. J'ai été projetée dans une ville étrangère, sans réseau, sans lien, sans appartenance [...]. Une implosion. [...] Mon corps avait mille morceaux disloqués. Ce n'était pas douloureux. C'était au-delà de la douleur. » (p. 21) Son sentiment de désintégration identitaire à la suite de la brisure se rapprocherait en effet d'une expérience de déracinement culturel : « Je venais de perdre ce qui était devenu ma patrie : la musique de celui que j'aime. Apatride, je le suis devenue, sans changer de maison. » (p. 35) Isolée dans une mélancolie dont elle ne se remet pas, N. languit, se prive d'un exutoire public. Bien que témoin des revendications féministes de son époque, renvoyant aux années 1970 et 1980, elle vit en marge de ses consœurs : elle se retrouve sans projet autonome, sans capacité de transformer sa

³⁵ Il s'agit de notre traduction de l'expression, « The Angel in the House » (Woolf, 1970 [1942], p. 236).

colère « en action » (p. 170). Tandis que ses amies protestaient et « jetaient leurs soutien-gorge sur la place publique » (p. 51), elle se contentait dans son rôle traditionnel d'épouse et de mère tout en remplissant ses fonctions de « rentière » (p. 91) qui lui assurent la sécurité au plan financier.

Or le roman divisé en 57 chapitres, recoupant autant d'entrées dans un journal en train de s'écrire, représente une tentative impérative de divulguer son histoire, celle d'une femme bernée, assujettie au plan de sa vie intime, dont les drames pourraient passer inaperçus. En inscrivant sa bataille solitaire et tumultueuse, menée « entre moi et moi » (p. 22), à l'intérieur d'un cadre post-féministe, qui a eu tendance à évacuer le privé des revendications féministes généralement orientées vers l'obtention de la parité professionnelle (Steinem, 1992, p. 3-17), N. brave une sorte de censure implicite, ce qui rend son témoignage éclairant : « J'ai dit adieu à tout ce qui me divertit de moi-même, pour retrouver par moi-même et en moi-même la flamme de vie [...] qui tout au long de ma vie a été allumée par les autres. [...] Le chemin de moi à moi est si long et ardu. » (Farhoud, 2001, p. 146) Qualifiant l'énonciation du roman, ce dialogue intradiscursif permet à l'héroïne non seulement de se scinder³⁶, de se distancier de son double angélique (Woolf, 1970 [1942], p. 238), mais aussi de multiplier les perspectives sur soi, de donner chair à sa propre révolution intérieure (Steinem, 1992), afin de conquérir une altérité refoulée et inconsciente, trajectoire au bout de laquelle elle parvient à (re)naître et à faire résonner sa propre voix, son

³⁶ Autant rhétorique qu'éthique, ce procès permet d'explorer deux subjectivités inhérentes au « moi », celle d'un sujet d'énonciation situé au présent du discours et celle d'un sujet d'énoncé renvoyant au passé narratif.

« cri » (Farhoud, 2001, p. 49), sous forme d'une performativité vocale livrée publiquement.

Splendide Solitude s'offre à bien des égards comme un canevas préparatoire à cette prestation se déroulant en temps réel devant un groupe d'auditrices-amies. C'est le récit d'une descente au purgatoire où l'auto-auscultation emprunte les traits d'une métanarration, d'un voyage sans boussole, caractérisé par l'évocation d'une désorientation et la description des efforts déployés pour sortir de l'aliénation, processus qui participe de la métaphore coloniale précitée. « Le passage à l'autre, je ne l'ai jamais fait. Et je ne pourrai le faire tant que je ne rapatrierai pas *ma* constitution et les lambeaux effilochés et toutes les parties de moi oubliées qui ont perdu leur souveraineté en route. Recouvrer mon autonomie ne se fera qu'à ce prix. » (p. 189; l'auteure souligne)³⁷ La forme du journal intime convient bien à cette quête découlant d'une crise, car elle « déplace l'attention vers le processus de création, rend la pensée libre, plus ouverte à ses contradictions, et communique au lecteur le mouvement de la réflexion autant que son résultat » (Lejeune et Bogaert, 2003, p. 10). Farhoud propose ainsi d'ouvrir une autoanalyse individuelle sur un ensemble élargi de subjectivités. Outre son dédoublement (« [l]e chemin de moi à moi »), la voix narrative multiplie les perspectives qui fluctuent entre « je » et « elle »³⁸, auxquelles se greffent des « tu » (p. 76 et 89), des « vous » (p. 126 et 153) et

³⁷ N. se prépare à présenter des extraits de son récit axé sur un « voyage dans le Grand Nord » (p. 193); l'expression « perdre le nord » implique chez elle une désorientation et ses efforts pour restituer les points cardinaux de la navigation.

³⁸ Voir, à titre d'exemples, les chapitres 11, 18 et 20.

des « nous » (p. 63, 73, 85, 91 et 153), interpellant de la sorte des narrataires féminines, toutes cultures confondues :

Femme au singulier et au pluriel [...]. Femme africaine, orientale, extrême-orientale, américaine, latino-américaine, européenne et celle de l'Océanie [...], mariée, concubine, célibataire, en bonne santé ou grabataire, femme riche ou femme pauvre, Femme, Femme, Femme, [...] combien de deuils et des pertes dans une vie? (p. 12-13)³⁹

C'est en fonction d'une telle hétérogénéité de sujets qu'émerge une dynamique d'interrogation et de contre-interrogation, sous-tendant « une narration en séquences » (Sniader Lanser, 1992, p. 256)⁴⁰ ayant pour effet de suggérer l'encodage d'une multitude de voix féminines et l'évocation d'un faisceau d'expériences intimes relevant d'un socle commun de problèmes, que le féminisme, à son apogée, a eu tendance à minimiser (Ahmed, Kilby *et al*, 2000, p. 1-23). Qui plus est, on assiste à l'éclosion d'une (auto)représentation (*darstellung*) qui participe d'une déviation idiolectale par rapport à la forme classique du roman héroïque (Spivak, 2009, p. 51), grâce à laquelle N. explore divers dilemmes corporels et psychiques propres à nombre de femmes subalternes.

S'inscrivant dans une configuration de privations qui caractérisent souvent l'approche de la maturité, ces dilemmes comprennent le retour d'âge, la rupture amoureuse et les deuils irrésolus qui constituent chez N. autant d'écrans qui minent sa confiance et réfrènent son engagement dans des projets créateurs. De ces trois sources de dysphorie, elle parvient à

³⁹ Voici un autre exemple de ce genre d'apostrophe mêlant le singulier au collectif : « Pourquoi ai-je vécu tout ce temps... Pourquoi, Femme, pourquoi es-tu née, Femme, pourquoi vas-tu mourir? Qu'as-tu fait entre les deux? Pourquoi cette souffrance qui éclate dans ton ventre, Femme? » (p. 89)

⁴⁰ Nous traduisons ainsi les termes « sequential narration ».

gérer sa ménopause le plus facilement : « Mon corps est un pays en guerre. Avec francs-tireurs, couvre-feux, combats sanglants, cessez-le-feu, accalmies, reprises des négociations, reprises des combats. » (Farhoud, 2001, p. 99) Le sentiment qu'elle éprouve face au dépérissement de son corps est en partie régi par la nostalgie relative à une image conventionnelle de la jeunesse, celle dictée par les codes patriarcaux et capitalistes qui tendent à auréoler les femmes nubiles d'un surcroît d'estime et de désirabilité. Si N. contribue à lever le silence sur cette phase de la vie, souvent entourée d'essentialisme et d'âgisme⁴¹, elle la démystifie⁴² surtout en montrant combien les tumultes corporels vécus par certaines femmes sont attribuables à la somatisation de problèmes psychiques, faisant ainsi référence à ses propres deuils repoussés. « Comment consommer le deuil, chaque deuil, tous les deuils? [...] Mais qu'est-ce que vivre quand nous n'avons plus personne, quand tête et corps se détraquent à tout moment sans prévenir [...] quand toutes les parties de notre corps nous font mal [...]? » (p. 73)⁴³

Quant à la rupture amoureuse, N. éclaire non seulement sa propre malédiction, mais celle qui guette bien des femmes en dépit des modèles redéfinis du couple en vogue à son époque, abordant ainsi une autre facette contribuant à l'aliénation du sujet subalterne. Chez l'héroïne, la séparation provoquée par son compagnon s'avère si brutale qu'elle se sent complètement

⁴¹ Citant Baudrillard, Sefovic (1996, p. 1) souligne que la ménopause demeure un *signifiant sans signifié*, car elle se définit en termes lacunaires (flétrissement corporel, dépendance sociale, conditions de vie débilitantes).

⁴² Dans *Mrs. Dalloway*, V. Woolf (1925) dénonce les stéréotypes associés à cette période de la vie.

⁴³ La perte est somatisée : « mon corps l'a emprisonnée dans mes reins, mon pancréas, mes lombaires » (Farhoud, 2001, p. 139-140) et N. doit l'évacuer, la rendre jusqu'à la conscience pour l'exhaler par des mots.

désarçonnée, victime d'une « éventrure » (p. 22), d'une « perte de son identité » (p. 22). Elle se blâme ainsi d'avoir accepté de se plier à une position servile où elle a remplacé « être amoureuse par être dépossédée [...] et confondu [s]e donner et [s]e perdre » (p. 187) : « Est-ce que j'ai voulu le posséder au lieu de l'aimer? Le posséder en me dépossédant? » (p. 187) En vertu de sa dépendance affective envers un homme pour qui l'amour « n'est qu'une valeur parmi d'autres » (Beauvoir, 1949, p. 477), N. incarne cette figure de l'amoureuse critiquée par Beauvoir; certaines femmes, écrit-elle, poussées par une recherche de transcendance, succombent à une « totale démission au profit d'un maître » (Beauvoir, 1949, p. 478), et demeurent ainsi « une narcissiste aliénée dans son moi » (1949, p. 486) :

[Une telle femme] éprouve aussi un désir passionné de déborder ses propres limites et de devenir infinie, grâce au truchement d'un autre qui accède à l'infinie réalité. Elle s'abandonne d'abord à l'amour pour se sauver; mais le paradoxe de l'amour idolâtre, c'est qu'afin de se sauver elle finit par se renier totalement. (Beauvoir, 1949, p. 486; l'auteure souligne)

Cette définition encapsule le genre d'amour que N. a nourri pour son conjoint⁴⁴, car son sentiment de ravissement s'accompagnait d'une admiration sans bornes de son talent, d'une impression de « bonheur béat » (Farhoud, 2001, p. 37) à l'écoute de sa « musique *live* » (p. 21; l'auteure souligne). Déplorant le cas de la femme de Mahler, qui, compositrice de formation, délaisse son travail créateur pour devenir simple « copiste » (p. 187), elle fustige celles qui acceptent d'être « cette esclave, cette servante, ce miroir trop docile, cet écho trop

⁴⁴ « Il n'était pas seulement mon amour, il était mon jumeau, mon miroir. » (Farhoud, 2001, p. 21)

fidèle » (Beauvoir, 1949, p. 503), soit un faire-valoir de la notoriété de l'autre :

Combien de femmes ont abandonné leur chemin pour [...] l'amour? Mais est-ce vraiment de l'amour? S'accomplir, est-ce la même chose pour une femme que pour un homme? [...] Derrière chaque homme, il y a une femme, dit-on, mais qui est là, derrière chaque femme, pour la pousser à s'accomplir? Pourquoi tant de femmes ont-elles glissé dans ce rôle? La société, oui, bien sûr, mais elles, chacune d'elles... et moi...? (Farhoud, 2001, p. 188)

L'héroïne a beau déplorer son égarement psychosocial et celui d'autres femmes⁴⁵ dans l'espoir que celles-ci pourront tirer une leçon de son échec sentimental, sa blessure se ravive au moment où sa propre fille lui annonce son délaissement du métier musical dans le but de partir avec un jeune homme : « Le talent est une force vive, la musique, un engagement de chaque instant [...]; si ton premier engagement est l'amour d'un homme, tu placeras la musique au second plan. La musique ne supporte pas cela. Elle t'abandonnera! » (p. 26) Dans son autoanalyse, N. revient ainsi sur la nécessité de reconnaître le poids de l'idéologie patriarcale chez les femmes au plan de l'inconscient, et le besoin de travailler en fonction de son démantèlement (Spivak, 1987, p. 120).

Le départ de sa fille équivaut à un ultime arrachement, à la perte de « la dernière branche de [s]on arbre » (Farhoud, 2001, p. 25), cette béance la plongeant dans une quête existentielle qui traverse tout le roman (Simard [en ligne]). En vertu de cette filiation intergénérationnelle reposant sur

⁴⁵ Des portraits de femmes animées d'un amour idolâtre sont élaborés par Annie Ernaux dans *Passion simple* (1991) et par Claire Martin dans « Le risque d'être dupe », une nouvelle tirée de *Toute une vie* (1991).

l'expression de soi, *Splendide Solitude* rejoint *Le bonheur a la queue glissante*, puisqu'à ses deuils s'ajoute celui relatif à sa propre mère, morte avec son conjoint dans un accident, ce qui la laisse orpheline à un jeune âge. Notons à cet égard que si l'initiation à la musique s'opère chez N. sous une influence maternelle, sa mère étant une pianiste accomplie, c'est également à cette époque qu'elle choisit de s'en distinguer et de vivre par procuration (Marcheix, 2010, p. 172), d'être simple « témoin » (Farhoud, 2001, p. 39), une « caisse de résonance » (p. 38), par rapport à la musique d'autrui, si bien qu'elle saisit qu'« [elle] n'avai[t] pas ce besoin, ce désir qu'ont les artistes, cette urgence de s'exprimer qui les pousse à dépasser leurs peurs » (p. 65). Le départ de sa fille en tant qu'ultime sevrage affectif se veut ainsi déclencheur d'une réflexion au sujet du talent qui va l'aiguillonner tout au long de son propre questionnement :

[Le] talent est une chose fragile, capricieuse, forte mais fragile, qui a besoin de tout notre égard pour se développer [...]. Le talent, c'est de la neige blanche qui descend du ciel, il faut être là pour en faire quelque chose, sinon la neige se salit ou bien se change en glace, en eau, elle s'évapore. Le talent [...] c'est un don que tu dois redonner. (p. 26)

Aux yeux de l'héroïne, le talent s'associe à la blancheur qui, du point de vue symbolique, est la couleur « de la révélation, de la grâce, de la transfiguration qui éblouit, éveillant l'entendement » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 146). Or à un moment stratégique où elle transcrit dans son cahier son objectif qui consiste à « recomposer [s]a vie » (Farhoud, 2001, p. 178), elle se voit mentalement entourée d'un tas de cendres : « [c]endre grise et légère et moi marchant dans cette cendre qui se soulève comme de la poussière grise chaque

fois que je déplace un pied » (p. 178). Substance légère liée à l'obscurité, la cendre s'avère pesante symboliquement, car elle renvoie à un passé alourdi de son chagrin d'amour et de tous les deuils accumulés, entraves qui l'empêchent de se reconstruire. D'ailleurs, en se demandant « [c]omment nettoyer cette poussière grise, [...] [c]omment recommencer? » (p. 178)⁴⁶, N. se rend compte qu'elle doit s'affranchir d'une identité sclérosée ainsi que de sa vulnérabilité affective avant de pouvoir gagner la confiance qui lui permettrait de passer à l'acte : risquer le déséquilibre, « tenir le crachoir », « me commettre » (p. 189) en « regardant ailleurs [...] dans une autre direction » (p. 178). Cela ne pourrait se faire qu'au moyen d'une conjuration de son passé et d'une initiation aux expériences d'extéroceptivité⁴⁷, permettant de se réinvestir dans des activités créatrices propices au rapprochement de l'espace maternel refoulé.

Comment s'articule ce processus d'épuration psychique indissociable d'un travail de deuil? Quelle est sa fonction dans l'agentivité du sujet subalterne dès lors qu'il s'agit de se doter de compétences en vue d'une expression publique de la parole? À cet égard, N. ne pourra se défaire de son rôle de femme délaissée tant qu'elle n'aura pas fait le deuil de ses parents disparus. « C'est son départ à lui, lui, l'amour de ma vie, qui m'a

⁴⁶ Voir aussi : « Je me suis enfermée pour déterrer le passé [...] et l'enterrer d'une autre manière, avec un regard neuf qui changera peut-être même ce passé... Pour enfin faire de la place à ce qui va venir. » (p. 138)

⁴⁷ Découlant du vocabulaire de la perception, la notion d'extéroceptivité renvoie au fait de percevoir par les sens ou l'esprit le monde extérieur et s'apparente respectivement à l'intéroceptivité, qui renvoie à la représentation du monde intérieur, et à la proprioceptivité, qui constitue l'interface entre les deux en tant que résonance sensible de l'expérience humaine. (Bertrand, 2000, p. 163)

révélé la perte inacceptable de mes parents. Et le deuil à faire. » (p. 48) Une telle corrélation se défend dans la mesure où la perte de l'être aimé est décrite en termes de division survenue entre corps et esprit. Au moment de la rupture amoureuse, N. déclare : « Le choc a été trop grand. [...] J'ai fermé mon corps et mes sens. Je respirais tout juste. » (p. 35) Une réaction similaire qualifie la crise vécue à la mort de ses parents, lorsqu'elle a ressenti « une dissociation entre [s]on corps et [elle] » (p. 184). Dans les deux cas, son attitude revient à ne pas « pardonner au destin » (p. 190) de lui avoir infligé des coups aussi durs. S'appuyant sur les travaux de Mélanie Klein, Sylvie Metais (en ligne) explique que la capacité de surmonter les deuils auxquels est confronté chaque sujet sur le chemin de sa vie dépend de la façon dont les premiers deuils de l'enfance ont été vécus. Dans cette perspective, la notion de deuil englobe une signification plus large que celle désignant l'état causé par la mort d'un être aimé. Il est question du renoncement d'une image idéalisée de soi qui comble les besoins narcissiques chez l'être par la médiation des objets. Réfléchissant sur une pièce de théâtre portant sur le deuil, N. arrive à cette même constatation, car elle admet que la perte de ce qu'on a aimé « n'a rien à voir avec la chose perdue, mais avec ce qu'elle représente pour nous —, la perte de ce qui nous compose, la perte de notre identité » (Farhoud, 2001, p. 175). Dit autrement, pour se libérer de l'emprise subconsciente des êtres disparus, l'héroïne doit se détacher, en les transformant, des liens qui la ramènent à eux. Il s'agit non pas de perdre l'*objet*, mais de le retrouver autrement : « le travail de deuil est accompli lorsque le sujet parvient à sauvegarder l'amour pour l'objet et l'amour pour la vie » (Metais, en ligne).

Pour y arriver, N. s'impose une période d'« entropie » (Farhoud, 2001, p. 188), réduit les distractions, s'enferme chez elle afin de réfléchir. Or ce travail de rumination s'accompagne de l'émergence d'un nouveau parcours perceptif (Fontanille, 1999, p. 9) qui va l'amener à assumer les pertes et à réorienter sa vision, rendant possible l'accès aux actes créateurs et à leur partage. Voilà pourquoi elle s'engage dans divers rites de purification visant à se délester du poids de son passé : l'assainissement du corps par une alimentation naturelle et de l'exercice physique, la marche dans son quartier et une randonnée à vélo jusqu'au Vieux-Montréal, l'élimination des fleurs séchées, le recouvrement des miroirs, la peinture du studio en blanc, ôtant ainsi les « empreintes grises » (Farhoud, 2001, p. 12) de l'ex-conjoint et le nettoyage du piano. Mais plus important, elle parvient à pleurer ses pertes, ce qui se produit lorsqu'en remontant une butte fréquentée à l'époque de sa vie familiale, elle « s'est assise, a regardé au loin et, pour la première fois depuis la mort de ses parents, ses larmes se sont mises à couler » (p. 163). Elle réussit ainsi à faire son deuil « en acceptant que la mort existe et qu'elle est là pour rester » (p. 140). L'expression d'une peine refoulée, conjuguée à la redirection du regard vers le lointain, représente un moment charnière de transformation. Non seulement elle accepte ainsi de « pardonner à la vie qui nous a fait si mal » (p. 175), mais consent à réorienter son regard vers l'avenir, au lieu de « [s]'acharner sur le passé » (p. 181). Vivre enfin son deuil lui permet d'abolir la division du soi, ce qui se manifeste concrètement au niveau énonciatif dans les derniers chapitres par l'omniprésence d'une narration autodiégétique⁴⁸.

⁴⁸ A partir du chapitre 53.

Éléments d'une catharsis personnelle, les larmes endeuillées chez N. sont en même temps une incitation à reconduire ses énergies dans le sens de la création :

Pleurez, Femme. Traversez la mer [...] les grandes eaux, dit le *Yi king*, les épreuves, le difficile. Sachez que rien ne soulage tout à fait. Tout est à recommencer, pleurs et rires [...]. Splendide solitude. Les *S* se transformeront en clés de *sol*, si tu le veux, Femme. Juste à tracer une ligne oblique et quelques frissons. (p. 153; l'auteure souligne)

Souligné par les psychanalystes, de Freud à Kristeva, ce travail de deuil va souvent de pair avec l'actualisation d'activités artistiques (Robin, 2003, p. 9-10), suggérée ci-dessus par une invitation à imaginer l'osmose des premières lettres éponymes (dont l'allitération frappe l'oreille) renvoyant à son périple existentiel en clés de *sol*. On observe se produire ce genre de métamorphose chez N. En plus de recommencer à écrire quotidiennement⁴⁹, elle s'inspire d'œuvres d'écrivains, de poètes, d'artistes et de cinéastes, et manifeste un attachement tout particulier pour Marceline Desbordes-Valmore (Farhoud, 2001, p. 106), dont le parcours de vie éprouvant, en tant que femme poète et comédienne, vivant de sa plume au début du 19^e siècle, lui sert de modèle⁵⁰. Les moments-clés de son expérimentation vocale arrivent lorsqu'elle s'essaie à la récitation d'un poème de Prévert accompagnée d'accords joués au piano, « en scandant chaque phrase, en laissant vibrer les sons et les mots » (p. 82)⁵¹, ce qui

⁴⁹ Sa pratique à tenir un journal remonte au départ de Zoubeida, une amie d'enfance perdue de vue (p. 159).

⁵⁰ Voir sa biographie : <<http://www.desbordes-valmore.net/bio.html>>.

⁵¹ Il s'agit du poème intitulé « Le désespoir est assis sur un banc » (p. 82).

est suivi par la récitation d'un poème de Lorca (p. 144)⁵², où une transcription de sonorités musicales la soulage dans un moment de détresse intense. Afin de se consoler, elle répète des maximes (p. 131) et se chante des chansons (p. 153). Faisant partie de l'isotopie musicale qui sous-tend le roman, tous ces actes illocutoires réalisés en vue d'accéder à une compétence vocale d'artiste, traduisant au niveau de l'écrit, « un corps qui est dans l'épanchement, le dégorgement » (Cixous, 1976, p. 15), l'aident à sortir de son marasme. Ils témoignent du réveil de son âme poétique, dont elle s'était départie dans son obnubilation bourgeoise.

Du point de vue de l'affranchissement, N. se place sur la voie qui lui permettra de « trouver une raison de vivre » (Farhoud, 2001, p. 141). On assiste, chez le sujet subalterne, à l'acceptation de son vécu, à la célébration des métamorphoses du corps/esprit féminin (Gabilondo, 2003, p. 89). Qui plus est, les actes qu'elle accomplit relèvent d'une transformation de son champ de vision, à savoir l'adoption d'un nouveau regard extéroceptif, tant horizontal que vertical, cette modalité de l'*être* étant inspirée par une exposition prisée de Vallorz intitulée *Cieli*, consacrée à la représentation des nuances changeantes du ciel (Farhoud, 2001, p. 180). En modifiant le point focal de sa vision, ce qui l'amène à « [r]egarder le ciel au lieu de toujours regarder les briques » (*ibid.*), N. expérimente avec un nombre illimité de possibilités de capter la luminosité. Ce nouveau point de mire préfigure son réinvestissement dans ses propres aptitudes énonciatives, destinées à se matérialiser sur des « feuille[s] blanche[s] » (p. 181), rappelant à la fois la

⁵² La lecture de l'« Élégie pour Jeanne la Folle » (p. 144) présuppose une voix intérieure déclamant chaque strophe.

couleur du talent et celle de son studio qu'elle désire réintégrer (p. 196).

L'invitation lancée à ses amies de venir l'entendre offrir une description de « la beauté des paysages et des centaines de tons et textures du blanc à l'infini ... » (p. 194) observées durant le circuit tout intérieur de sa guérison, signale sa réhabilitation en tant que sujet agissant. N. exprime de cette manière son souhait d'évoluer à même une blancheur régénératrice, « symbole de la conscience diurne épanouie, qui *mord* sur la réalité » (Chevalier et Gheerbrabt, 1982, p. 146), de cultiver son propre chant, son talent d'interprète vocale. Affranchie de sa dépendance amoureuse et allégée des deuils du passé⁵³, la protagoniste a finalement la confiance nécessaire pour briser son silence et se commettre : « [l']intérieur n'existe que projeté à l'extérieur. L'intérieur n'existe qu'au moment où il prend forme. En paroles et en actes. » (Farhoud, 2001, p. 190) Émancipée par rapport à une idéologie de soumission domestique et forte d'une trajectoire ponctuée de reculs et d'avancées, par laquelle elle va « au bout de [s]oi-même » (p. 187), N. parvient à actualiser sa nouvelle identité à l'aide du corps et de la voix dans une sphère publique (Gabilondo, 2003, p. 88). Profitant de son gain de sagesse, l'héroïne sort définitivement de sa condition de subalterne et s'engage comme écrivaine et conteuse visant à être « entendue, respectée, crue, [et incarnant] un espoir d'influence » (Sniader

⁵³ « Il faudra dorénavant que je me fabrique d'autres souvenirs [...]. Le présent, modifié par moi, deviendra peut-être le passé de mes jours à venir. » (p. 181)

Lanser, 1992, p. 7)⁵⁴. En somme, sa performance axée sur le « passage à l'autre » (Farhoud, 2001, p. 189) corrobore les propos d'Irigaray (1977, p. 67-82), qui maintient que, chez une femme, trouver une *voix*, c'est découvrir un chemin, une *voie*.

De la brisure du mutisme à la réception d'une parole énoncée au féminin

Pour clore cette exploration du sujet subalterne, soulignons que l'analyse a permis de révéler, chez nos protagonistes, la prégnance d'un phénomène que Rosi Braidotti nomme un *processus de devenir-sujet*: Dounia et N. sont, chacune à sa manière, propulsées par « [une] volonté de savoir, [un] désir de dire et [un] désir de parler » (Braidotti, 2014, p. 169)⁵⁵. Explorant des dilemmes spécifiques ayant trait à l'éclatement de la conscience et de la voix chez des héroïnes situées à des moments précis d'une trajectoire de vie, Farhoud contribue à l'investigation d'une subjectivité féminine élargie, dépourvue de tout solipsisme mythique (Braidotti, 2014, p. 168), et favorise ainsi un échange continu d'approfondissements de la problématique avec d'autres créateurs. Peu importe leurs ancrages culturels et sociaux, les protagonistes féminins examinés, en vertu de leurs capacités idiolectales, décelées à l'aide d'un examen attentif des actes de langage adoptés,

⁵⁴ Notre traduction : « writing a book is [...] a quest to be heard, respected, believed, a hope of influence ». Engagée dans l'élaboration d'un idiolecte personnel, N. inscrit ainsi sa voix au niveau d'une doxa sociale.

⁵⁵ Nous traduisons : « the entire process of becoming-subject is [a] will to know, a desire to say, [a] desire to speak ». D'après Braidotti (2014, p. 168), la subjectivité consiste en une rencontre d'instances réactives (*potestas*) et actives du pouvoir (*potentia*), abritées sous l'unité de la première personne du singulier « je ».

participent d'une subjectivité féminine à la fois plurielle et affranchie que Braidotti qualifie de « subjectivité nomade » (p. 163). D'après la critique, une telle notion de subjectivité infléchie par un modèle rhizomique de la pensée, propice aux communications d'ordre transversal, s'inscrit dans la révision des idéologies dominantes touchant au sujet. Cet effort de révision, qui rejoint le projet de Cixous, présuppose la compréhension d'une identité genrée, liée aux enjeux du savoir et du pouvoir, éléments permettant de nuancer toute forme de tendance vers un centrisme schématisant. Faire éclater la parole d'un sujet subalterne saisi dans sa diversité constitue de cette manière un trope iconoclaste, un lieu paratopique de résistance, allant à l'encontre de tout ordre de discours universalisant.

Un tel processus s'éclaire grâce à l'apport singulier de critiques littéraires à l'élargissement du décodage des stratégies signifiantes dont sont pourvus divers sujets subalternes (Gabilondo, 2003; Khannous, 2000; Vieira, 1995; Busia, 1989). Rappelons à cet égard que, dans sa démarche, Spivak se sert d'exemples de mutisme situés dans le cadre précis d'archives et d'études historiographiques appartenant aux contextes géopolitiques touchés par l'impérialisme, le (post)colonialisme et le patriarcat. Les concepts de représentation dont elle s'inspire s'inscrivent dans la problématique de la rature des sujets féminins des folios institutionnels officiels, où leur encodage ne dépasse pas souvent les quelques lignes d'une notice nécrologique (Spivak, 1999, p. 308). Reste que les outils herméneutiques avancés par Spivak, façonnés à partir de la dyade *vertreten* et *darstellen*, permettent d'identifier divers mécanismes qui contribuent à obscurcir la saisie de la voix de l'autre. Eu égard au domaine littéraire, nous avons vu que la représentation résulte toujours d'un travail engageant l'*ethos* et

la praxis énonciative; elle est le produit d'une médiation où le réel se trouve reconfiguré par les enjeux de l'imaginaire et par un processus de symbolisation inhérent au langage poétique. Nous avons observé la rentabilité de ce volet inventif pour la mise au jour d'une parole souvent inaudible ou étouffée en considérant les parcours figuratifs et modaux chez nos héroïnes : dotée d'une voix monologique, Dounia redéploie à son avantage les astuces de l'oralité et l'usage du proverbe, propres à sa culture moyen-orientale, pour conjurer un ensemble de souvenirs douloureux avant de se retirer de la vie. Dans *Splendide Solitude*, N. entreprend son autoanalyse en vertu d'un dédoublement et d'un dialogisme entamé avec la voix d'autres instances féminines (appartenant aux communautés élargies) et cette résonance vocale s'enrichit d'une intertextualité basée sur le langage des poètes, éléments qui la soutiennent dans son travail de deuil, dont dépend sa réalisation en tant que sujet artistique capable de livrer ses paroles publiquement. Dans sa démarche esthétique, Farhoud soumet la représentation littéraire aux modélisations et aux reconfigurations, montrant ainsi combien celle-ci a le potentiel de constituer un lieu puissant de résistance, postulat entièrement endossé par Cixous et par Braidotti : pour clamer sa vérité, le sujet subalterne adopte des moyens qui outrepassent les conventions d'une prise de parole standard (roman réaliste, encyclopédies, traités savants), notamment sous la forme de l'inscription à même la diégèse d'actes d'ordre communicatif allant du monologue écrit et du journal intime à l'énonciation de fragments discursifs hétérogènes et emboîtés, comme cela s'observe chez nombre d'écrivaines⁵⁶. La prise en compte d'un

⁵⁶Voir Leïla Sebbar, *Les Carnets de Shérazade* (1987), Ying Chen, *Les Lettres chinoises* (1993), Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (2001) et Alice Walker, *La Couleur pourpre* ([1982] 2008); ces auteures intègrent au récit des journaux

large diapason d'éléments porteurs de sens (relevant autant du signifié que du signifiant) participant de l'expression de soi permet en effet de saisir l'efficacité des scénographies transgressives pour contrer le mutisme du personnage féminin dans des textes littéraires qui traitent de sa socialisation (post)coloniale ou patriarcale (Busia, 1989).

Enfin, pour rompre le silence et s'exprimer, les personnages féminins marginalisés doivent rejoindre un réseau d'interlocuteurs. Spivak insiste sur ce critère de dissémination, soulignant que, même dans le cas d'un langage limite (1999, p. 308), afin d'être efficace, la parole du sujet subalterne doit sortir de l'intransitivité et rejoindre un(e) destinataire (Spivak, citée dans Landry et MacLean, 1996, p. 292)⁵⁷. On observe sous cet angle l'aspect novateur de l'art romanesque farhoudien, car les enjeux de la réception font partie intégrante de l'intrigue de chaque roman analysé. Dounia offre son récit à Myriam, une écrivaine à succès, qui non seulement l'écoute, mais assiste sa mère dans l'élaboration énonciative de ses anecdotes et le retranscrit en langue française (à l'aide de transpositions et d'adaptations) pour en faire un livre destiné à rejoindre le grand public⁵⁸. Chez N., il faut croire que son dédoublement narratif ainsi que la lecture publique de son récit de voyage intérieur devant un ensemble de destinataires, susceptibles d'être émues par le timbre de la voix et l'exécution musicale qui l'accompagne, constituent les germes d'une transmission publique ayant le

intimes et des échanges épistolaires pour offrir aux personnages féminins un accès à la parole.

⁵⁷ Évoquant l'exemple d'une parole intransitive (voir la note 31), Spivak précise que, cinquante ans après son suicide, B. Bhaduri n'a pas pu communiquer son message aux descendantes de sa famille (1999, p. 308).

⁵⁸ Une telle transmission n'est jamais mimétique ni dépourvue de polémiques (Farhoud, 2004, p. 121).

potentiel d'atteindre un auditoire plus vaste. La régularité d'une telle configuration, fondée sur une donation-partage de voix, où les interlocutrices se situent *côté-à-côté* et non en contreplongée, ou en position de domination l'une par rapport à l'autre, atténue le risque de chosification représentative (Weber-Fève, 2010, p. 14-15) qu'appréhende Spivak. Forts de ce genre de dissémination de la vocalité intime à l'aide d'une réception figurée, les romans farhoudiens s'avèrent porteurs d'un discours éthique où les critères de médiation, de négociation et de fluidité vocales sont au principe de la mise en mots du « non-dit des vaincus, des femmes surtout » (Lequin, 2004). Entrant ainsi dans une circulation de signes artistiques qui dépasse les limites de la conscience solitaire, cette expression de soi, conjuguée à l'autre, est en mesure d'intégrer la doxa sociale en tant que manifestation idiolectale de l'identité, si bien qu'en suivant les analyses de Cixous et de Braidotti, elle pourrait s'intégrer dans des réseaux d'interférences élargis et multiples, permettant d'enrichir notre entendement de représentations fictives de l'altérité. En somme, le processus dialogique sous-tendant la mise au jour de voix féminines chez Farhoud permet au sujet subalterne de divulguer son histoire et d'inscrire sa parole dans les « circuits de la citoyenneté » (Spivak, 1999, p. 310)⁵⁹, ce qui confirme ultimement son affranchissement par rapport à une position de mutisme.

⁵⁹ Il s'agit de notre traduction d'un extrait de l'énoncé suivant : « When a line of communication is established between a member of a subaltern group and the circuits of citizenship or institutionality, the subaltern has been inserted into the long road of hegemony. Unless we want to be romantic pursuits or primitivists about "preserving" subalternity – a contradiction in terms – this is absolutely desired. » (Spivak, 1999, p. 310)

Bibliographie

- AHMED, Sarah, Jane KILBY *et al.* (2000), *Transformations. Thinking Through Feminism*, Londres et New York, Routledge.
- ANZIEU, Didier. (1995), *Le moi-peau*, Paris, Dunod.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN. (2007), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge.
- BÂ, Mariama. (2001), *Une si longue lettre*, La Madeleine-de-Nonancourt, Le Serpent à plumes.
- BACCHILEGA, Cristina. (1995), « "Writing" and "Voice": The Articulations of Gender in Folklore and Literature », dans C. L. Preston (ed.), *Folklore, Literature and Cultural Theory: Collected Essays*, New York, Garland, p. 83-101.
- BAKHTIN, Mikhail. (1981), « Discourse in the Novel », dans Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, p. 269-422.
- BARTHES, Roland. (1982), *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, Émile. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard.
- BERTRAND, Denis. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BHABHA, Homi. (2007, [1994]), *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot.
- BOIREAU, Nicole. (1994), « Le monologue dans le théâtre féministe en Angleterre », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Voix de femmes à la scène, à l'écran*, Paris, Presses universitaires de Rennes, p. 161-169.

- BOURDIEU, Pierre. (2000), *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé [sic] de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil.
- BOUSTANI, Carmen. (2003), *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Paris, Karthala.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2014), « Writing as a Nomadic Subject », *Comparative Critical Studies*, vol. 11, n°s 2-3, p. 163-184.
- BRYSON, Norman. (1986), *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press.
- BUSIA, Abena. (1989), « Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female », *Cultural Critique*, n° 14, p. 81-104.
- CANNONE, Belinda. (2001), *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF.
- CARRIÈRE, Marie et Catherine KHORDOC. (2006), « Deuils au pluriel. Sur deux textes d'Abla Fahroud », *Voix et images*, vol. 31, n° 3 (93), p. 105-125.
- CAVARERO, Adriana. (2005), *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Stanford University Press.
- CHEN, Ying. (1993), *Les Lettres chinoises*, Paris, Babel.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- CHOUINARD, Marie-Andrée. (1998), « Ce que l'œil n'a pas vu, l'intelligence peut l'imaginer. La voix de Dounia », *Le Devoir*, 28 mars, p. D1.
- CIXOUS, Hélène. (1976), « Le sexe ou la tête? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 13, p. 5-15.
- COHN, Dorrit. (1981), *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil.

- DAGHER, Joseph. (1994), « Parémiologie et village libanais : étude sociolinguistique de quelques matériaux », *Arabica*, t. 41, p. 1-29.
- DE BEAUVOIR, Simone. (1949), *Le Deuxième Sexe*, vol. 2, Paris, Gallimard.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline. <<http://www.desbordes-valmore.net/bio.html>>.
- ELIADE, Mircea. (1964), *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot.
- EMETO-AGBASIERE, Julie. (1986), « Le proverbe dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 29, p. 27-41.
- ERIKSON, Erik H. (1997), *The Life Cycle Completed*, New York, W.W. Norton.
- ERNAUX, Annie. (1991), *Passion simple*, Paris, Gallimard.
- FARHOUD, Abla. (1993), *Les Filles du 5-10-15¢*, Carnières, Lansman.
- . (1994), *Quand j'étais grande*, Solignac, Le bruit des autres.
- . (1997a), *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur.
- . (1997b), *Quand le vautour danse*, Carnières, Lansman.
- . (1999), *Maudite machine*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- . (2000), « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », dans Anne de Vaucher Gravili (dir.), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Venise, Supernova, p. 45-58.
- . (2003), *Les Rues de l'alligator*, Montréal, VLB éditeur.
- . (2001), *Splendide Solitude*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.

- . (2004 [1998]), *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, Éditions Typo.
- . (2015), *Toutes celles que j'étais*, Montréal, VLB éditeur.
- FEGHALI, Michel. (1938), *Proverbes et dictons syro-libanais*, Paris, Institut d'ethnologie.
- FONTANILLE, Jacques. (1999), *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF.
- GABILONDO, Joseba. (2003), « The Subaltern Cannot Speak But Performs. Women's Public and Literary Cultures in Nineteenth Century Spain », *Hispanic Research Journal*, 5/1, p. 73-95.
- GRAMSCI, Antonio. (1980), « Notes sur la question méridionale » (1926), dans *Écrits politiques III* - (1923-1926), Paris, Gallimard.
- GREIMAS, Algirdas. (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- HAYDAR, Adnan. (1989), « The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel », *Oral Tradition*, 4/1-2, p. 189-212.
- HUBIER, Sébastien. (2003), *Littératures intimes*, Paris, Armand Colin.
- IRIGARAY, Luce. (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit.
- JARDINE, Alice. (1991), *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduit par Patricia Baudoin, Paris, PUF.
- JOHNSON, Erika L. et Patricia MORA. (2013), *The Female Face of Shame*, Bloomington, Indiana University Press.
- KHANNOUS, Touria. (2000), « The Subaltern Speaks: Remaking /Her/Story/ In Assia Djebar's *La Nouba des femmes au Mont Chenoua* », dans Maureen Eke, Kenneth W. Harrow et

- Emmanuel Yavak (dir.), *African Images: Recent Studies and Text in Cinema*, Trenton, African World Press, p. 51-71.
- KRISTEVA, Julia. (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel ».
- LANDRY, Donna et Gerald MACLEAN (dir.). (1996), *The Spivak Reader*, New York and Londres, Routledge.
- LAURENCE, Margaret. (2012 [1964]), *L'Âge de pierre*, traduit par Sophie Bastide-Foltz, Montréal, Éditions Alto.
- LEJEUNE, Philippe et Catherine BOGAERT. (2003), *Histoire d'une pratique. Un journal à soi*, Paris, Les Éditions Textuels.
- LEQUIN, Lucie. (2004), « Abla Farhoud et la fragilité du bonheur », *Rocky Mountain E-Review of Language and Literature*, vol. 58, n° 1, printemps, <<http://rmmla.innoved.org/ereview/58.1/articles/lequin.asp>>.
- MACHEREY, Pierre. (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero.
- MAILLET, Antonine. (1990 [1971]), *La Sagouine*, Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- MARCHEIX, Daniel. (2010), *Les Incertitudes de la présence*, Berne et Bruxelles, Peter Lang.
- MARTIN, Claire. (1999), « Le risque d'être dupe », dans *Toute la vie*, Montréal, L'instant même, p. 69-74.
- MARX, Karl. (1984 [1851]), *Le Dix-Huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, trad. rev. par G. Cornillet, Paris, Messidor/Les Éditions sociales.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- . (1993), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

- MESCHONNIC, Henri. (1976), « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, n° 163, p. 419-430.
- METAIS, Sylvie. « Deuil », dans *Encyclopaedia Universalis*, <[http : //www.universalis-edu.com/encyclopedia/deuil/](http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/deuil/)>.
- MIMOUNI, Isabelle et Lucie ROBERT. (2002), « Théories de la narration », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 597-598.
- MONTANDON, Alain. (2006), « Abla Farhoud : portrait d'une libanaise en exil », *Neohelicon*, 33, 1.7, p. 81-90.
- MORTON, Stephen. (2011), « Subalternity and Aesthetic Education in the Thought of Gyatari Chakravorty Spivak », *Parallax*, vol. 17, n° 3, p. 70-83.
- MULVEY, Laura. (1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne, p. 6-18.
- OORE, Irène. (2000), « Le mutisme dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abela Farhoud (1998) et dans *Un sourire blindé* de Sergio Kokis (1998) », dans Robert Viau (dir.), *La Création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Publications MNH, p. 473-483.
- PROULX, Patrice J. (2004), « Migration and Memory in Marie-Célie Agnant's *La Dot de Sara* and Abela Farhoud's *Le bonheur a la queue glissante* », dans Susan Ireland et Patrice Proulx (dir.), *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*, Westport, Praeger Publishers, p. 124-136.
- RABATÉ, Dominique. (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.
- ROBIN, Régine. (2003), *Le Deuil de l'origine*, Paris, Kimé.
- SAID, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf Inc.
- SCHLINK, Bernhard. (1996), *Le Liseur*, Paris, Gallimard.

- SEARLE, John R. (1972), *Les Actes de langage*, Paris, Hermann.
- SEBBAR, Leïla. (1987), *Les Carnets de Shérarade*, Paris, Stock.
- SEFCOVIC, Eve. (1996), « Stuck in the Middle: Representations of Middle-Aged Women in Three Popular Books About Menopause », *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n° 1, p. 1-27.
- SIMARD, Hélène, « Abba Farhoud : la solitude est un cercueil de verre », *Entrevues littéraires*,
<<http://revue.leslibraires.ca/entrevues/literature-quebecoise/abba-farhoud>>.
- SNIADER LANSER, Susan. (1992), *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca and Londres, Cornell University Press.
- SORIANO, Marc. « Proverbes », dans *Encyclopaedia Universalis*,
<<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/proverbes/>>.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1988), "Can the Subaltern Speak ?", *Marxism and the Interpretation of Culture*, dans L. Grossberg et C. Nelson (dir.), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, p. 271-313.
- . (1988), *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge.
- . (1999), *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Harvard University Press.
- . (2009), *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam.
- STANDFORD FRIEDMAN, Susan. (1996), « Beyond Gynocriticism and Gynesis: The Geographies of Identity and the Future of feminist Criticism », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, n° 1, printemps, p. 13-40.
- STEINEM, Gloria. (1992), *Revolution from Within*, Toronto / London, Little, Brown and Co.

- VERDUYN, Christl. (2001), « Femme(s) sans lettres », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La Francophonie sans frontière*, Paris, L'Harmattan, p. 295-306.
- VIEIRA, Else. (1995), « Can Another Subaltern Speak/Write? », *Renaissance and Modern Studies*, n° 38, p. 96-125.
- WALKER, Alice. ([1982] 2008), *La Couleur pourpre*, traduit par Mimi Perrin, Paris, Robert Lafont.
- WEBER-FÈVE, Stacey. (2010), *Re-hybridizing Transnational Domesticity and Femininity. Women's Contemporary Filmmaking and Lifewriting in France, Algeria and Tunisia*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, Lexington Books.
- WOOLF, Virginia. (1970 [1942]), « Professions for Women », dans *The Death of the Moth and Other Essays*, New York/Londres, Harcourt, Brace, Jovanovich, p. 235-242.
- . (1925), *Mrs. Dalloway*, Londres, Hogarth Press.

Résumé

Nous examinons les configurations du sujet subalterne dans deux romans d'Abla Farhoud à partir d'un cadre théorique inspiré des postulats élaborés par Gayatri Chakravorty Spivak relatifs à la rature représentative de l'archive dont sont victimes les femmes subalternes et aux défis d'ordre herméneutique associés à la saisie de leur « voix-conscience ». Les enseignements de Spivak sont enrichis par une prise en compte de la réflexion d'Hélène Cixous ayant trait à l'aphonie féminine et à l'inscription d'une parole empreinte d'altérité à l'intérieur de la circulation des signes. Nous penchons sur les cas de Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante* (2004 [1998]) et de la narratrice de *Splendide Solitude* (2001), nous cherchons à éclairer le mutisme féminin et à cibler les

modalités énonciatives et rhétoriques non-canoniques adoptées par Farhoud pour rendre audible une voix habituellement réprimée. L'examen des enjeux de la vocalité (Maingueneau) chez ces personnages engagés dans un processus du *devenir-sujet* (Braidotti), relevant d'une trajectoire féminine saisie à rebours, permet d'enrichir notre compréhension de la poétique représentative et de l'axiologie éthique chez Farhoud.

Abstract

Consisting of an examination of the subaltern subject in two of Abba Farhoud's novels, the following study adopts a theoretical framework based on Gayatri Chakravorty Spivak's investigations into voice silencing with respect to marginal female characters affected by imperialistic or patriarchal mechanisms and the hermeneutics of retrieval of female conscience. Spivak's teachings are enriched by concepts developed by Hélène Cixous on the absence of female voice within logocentric hegemony and on subversive strategies by which the female voice is inscribed within universal sign systems. In scrutinizing the cases of Dounia in *Le bonheur a la queue glissante* (2004 [1998]) and the female narrator in *Splendide Solitude* (2001), the article elucidates the problem of mutism and offers an analysis of non-canonical enunciative and rhetorical attributes devised by Farhoud in order to express a thwarted female voice. Examining aspects of *vocalité* (Maingueneau) in female characters involved in a process of becoming (Braidotti), during two periods of a feminine trajectory presented in a reversed order, the study enriches our understanding of Farhoud's representative poetics and axiological ethics.

L'immigration dans la littérature jeunesse Vers une compréhension du monde dans lequel on vit

Fanny Mahy
Université de Porto

Car dans l'immigration, c'est l'homme, la femme, les enfants qui sont en jeu. Une part d'humanité commune, universelle, qui peut et doit être évoquée et dite à tout âge, comme une compréhension du monde dans lequel on vit.

Benoît Falaise, postface de l'ouvrage *Vivons ensemble. Pour répondre aux questions des enfants sur l'immigration*

Partageant ce constat de la possibilité, ou plutôt du devoir d'évocation, voire d'exploration de l'immigration à tout âge, nous projetons de sonder un corpus de six ouvrages de

littérature destinés à la jeunesse dont la thématique centrale est celle de l'immigration : *Akim court* (2012) de Claude K. Dubois, *La fille qui parle à la mer / Le garçon au chien parlant* (2013) de Claudine Galea, *Les deux vies de Ning* (2013) et *João ou l'année des révolutions* (2010) de Valentine Goby, *Les Vitalabri*, de Jean-Claude Grumberg (2014) et *Le Jeu des sept cailloux* (2010) de Dominique Sampiero.

Il s'agira de comprendre dans quelle mesure et comment ces livres, publiés entre 2010 et 2014, participent effectivement — ou pas — de la compréhension des enfants du monde dans lequel on vit actuellement. Les six textes retenus ont été sélectionnés sur le critère commun de la contemporanéité, mais aussi sur celui de la diversité, afin de constituer un échantillonnage représentatif des différentes pratiques observables dans la littérature migrante pour la jeunesse. Ainsi, certains d'entre eux font partie de collections spécialisées dans la thématique de l'immigration, en l'occurrence la série « Français d'ailleurs » pour *Les deux vies de Ning* et *João ou l'année des révolutions*. Les autres appartiennent à des maisons d'édition et à des collections plus éclectiques. De même, les deux titres que nous venons de mentionner s'adressent à des enfants d'« entre 9 et 13 ans » alors que d'autres textes, sans mention d'âge, semblent accessibles dès 6 ou 7 ans, et même avant, si nous prenons l'exemple de *Akim court*. Avec cet album aux images prédominantes, les parents pourraient lire l'histoire aux enfants tandis que ces derniers regarderaient les illustrations. On pourrait également noter la diversité géographique des personnages migrants évoluant au sein du corpus : Afrique, Chine, Portugal, Tchétchénie, aussi bien que celle des terres d'élection, qui s'étendent de l'Europe jusqu'en Amérique, même si la France reste largement prédominante.

Nous postulons ici que ces albums, dans toute leur diversité, visent une compréhension empathique du phénomène migratoire, dans un dialogue plus ou moins prononcé entre le désir d'informer et d'émouvoir l'enfant au moyen de divers procédés esthétiques mis en œuvre, aussi bien visuels qu'écrits. Outre l'attention portée au démêlé et à la mise au jour de ces procédés, nous aurons recours à des ouvrages documentaires adressés aux enfants (à l'instar de celui susmentionné en exergue de l'article), lesquels nous permettront d'examiner si les différentes entrées thématiques qui y sont répertoriées apparaissent aussi dans la littérature jeunesse ou si certaines sont privilégiées par rapport à d'autres, mineures, voire absentes. Enfin, il s'agira surtout de vérifier si la question actuelle des difficultés du « vivre ensemble » est posée par les différents auteurs, et si oui, comment? Si non, pourquoi et quelle(s) conclusion(s) en tirer quant à la transmission de la compréhension d'un phénomène régissant le monde passé aussi bien que présent?

***À la découverte de la migration,
comprendre les informations***

Lorsque l'enfant lit les histoires singulières de l'immigration, il n'a pas seulement accès à la particularité mais aussi à la généralité, à l'universalité à laquelle elles renvoient. Cette valeur d'exemplarité est parfois explicitement mentionnée dans les éléments paratextuels de l'album, à l'instar de *Akim court, un enfant dans la guerre* et *Le Jeu des sept cailloux*. En effet, le premier est siglé « Amnesty International » et la quatrième de couverture présente conjointement le livre et l'association :

L'histoire d'Akim est singulière et intime. Mais elle est aussi celle de milliers d'autres enfants, hommes et femmes que la violence contraint à la fuite. Tous ont droit à la protection garantie par le droit d'asile et besoin d'elle et Amnesty International se bat pour que ce droit soit effectivement respecté partout dans le monde. (Dubois, 2012, quatrième de couverture)

De même, dans *Le Jeu des sept cailloux*, une postface indique : « Ceci n'est pas une fiction ». S'ensuit le résumé de l'histoire d'un enfant tchéchène et de sa maman, et l'indication, dans le pénultième paragraphe, de ce que « l'histoire de Larissa est malheureusement loin d'être isolée. C'est pourquoi l'action de [leur] Collectif, créé en 1994, se cantonne depuis quelques années, par obligation, à l'aide apportée aux "sans-papiers" ». Le bas de la page mentionne les coordonnées du Collectif solidarité antiraciste et pour l'égalité des droits de Saint-Étienne-du-Rouvray.

Dans d'autres productions, la mention explicite d'exemplarité ne réside pas dans les marges paratextuelles mais dans les textes eux-mêmes, comme c'est le cas dans *La fille qui parle à la mer / Le garçon au chien parlant*. Cette fille, prénommée Oyana, attend un petit bateau, « enfin, pas trop petit quand même. Parce qu'ils sont nombreux à partir. La moitié de son village. La moitié de son village est descendu jusqu'à la mer. » (p. 7). Oyana est donc représentative d'un phénomène de masse ici mis en valeur par la répétition de « la moitié de son village ». Si le personnage d'Oyana est effectivement investi de la charge de représenter la moitié d'un village d'Afrique, l'album *Les Vitalabri* étend, quant à lui, l'exemplarité d'un territoire donné à celle, illimitée, de l'ensemble des populations migrantes. La stratégie adoptée est alors celle du flou et de la relativité spatiotemporelle. Ainsi, dès

la dixième page, le lecteur entre dans l'action qu'il lui faudra situer « un jour, dans un pays lointain ou proche, tout dépend de là où [il est lui]-même ».

Enfin, pour en revenir à *Akim court*, outre la mention explicite d'exemplarité relevant du paratextuel, il nous semble que la première page du texte joue sur une potentialité d'exemplarité fonctionnant par le biais du processus d'identification du jeune lecteur au jeune personnage. Ainsi, les quatre phrases de la première page pourraient se diviser en deux parties. L'initiale correspond à la description du monde d'Akim et du jeune lecteur que nous plaçons dans un pays en paix : « Dans le village d'Akim, la guerre semble loin. Akim joue tranquillement avec d'autres enfants et leurs petits bateaux au bord de la rivière Kuma ». La seconde phase, en revanche, va entraîner la différence entre la situation d'Akim et celle du jeune lecteur : « En fin d'après-midi, un bruit sourd et des tirs résonnent dans le ciel. Les grondements deviennent puissants. » Étant donné la vitesse fulgurante du passage de l'état de paix à celui de guerre, d'une phrase à la suivante, d'un moment de la journée à un autre, le jeune lecteur est amené à s'identifier au personnage avec lequel il partage la situation initiale de paix et, par le processus de projection-identification, celle de la guerre, que ne traverse pas seulement Akim mais tous les enfants vivant dans un pays militarisé. Ainsi, lorsque l'enfant lit les histoires singulières de l'immigration, il n'est pas seulement amené — au moyen de mentions explicites intra et extra-textuelles, précises ou volontairement relatives et floues — à saisir les informations relatives à un cas particulier qui serait alors cantonné à l'unicité mais à les comprendre et à les percevoir dans le prisme d'une exemplarité multipliable à souhait, ce qui étend considérablement leur portée.

Dans certaines de ces productions à destination de la jeunesse, la compréhension du processus migratoire passe par le changement et la variété des perspectives. L'histoire s'anime de différents points de vue participant de la construction identitaire des personnages. Dans *Le Jeu des sept cailloux*, le personnage principal, Larissa, a quitté la Tchétchénie pour la ville de Rouen, en France. Le narrateur conte son histoire à la troisième personne en alternance avec des passages à la première personne : « Le matin, elle conduit ses enfants à l'école » et à la page suivante : « Le reste de la journée, je marche, je marche, à la recherche d'un endroit où manger, où dormir. Je marche de bureau en bureau pour remplir des papiers. Je marche pour oublier. » Les passages à la troisième personne content l'histoire de la migration de Larissa avec la distance de l'intermédiaire du narrateur tandis que ceux de la première personne nous la rendent plus proche, en tant qu'immigrée mais aussi maman, car c'est à « son ventre à peine plus gros qu'un melon, à la petite étoile qui va naître, [qu']elle raconte sa vie *Là-bas*, en Tchétchénie ». Ce va-et-vient entre distance et proximité invite l'enfant à l'exercice du passage du « je » au « il » et du « il » au « je » et donc à l'investissement de davantage de soi en l'autre et de l'autre en soi.

On retrouve ce processus dans *La fille qui parle à la mer / Le garçon au chien parlant* au travers de la particularité de la collection « Boomerang ». Le livre peut être lu en commençant par l'histoire *La fille qui parle à la mer* puis en lisant *Le garçon au chien parlant* ou inversement. Il suffit de retourner le livre pour s'apercevoir qu'il est impossible de déterminer laquelle des deux histoires précède l'autre. La collection joue le jeu jusqu'au bout, car les éléments paratextuels sont dédoublés : code-barre, prix, indication d'édition, etc. Ce sera donc au

lecteur de choisir par quelle histoire il commencera le récit et lorsqu'il arrivera au milieu de l'ouvrage, il le retournera pour en lire la suite. Outre l'aspect original et ludique du procédé, le livre se voit ainsi marqué de deux perspectives : d'un côté, celle de Oyana, qui quitte son pays pour finir échouée sur une plage inconnue; de l'autre, celle d'un jeune garçon qui trouve une jolie petite fille sur la plage où il a pour habitude d'emmener son chien. Si l'enfant lecteur choisit de commencer par l'histoire de *La fille qui parle à la mer*, il suivra l'ordre chronologique et sera probablement captivé par l'effet vif de l'action. En revanche, avec *Le garçon au chien parlant* en première lecture, la migration de Oyana fera figure d'analepse et tendra donc à susciter le désir de savoir ce qui est arrivé à la jeune fille. Ainsi, chacune des deux alternatives recèle sa séduction et quoi que décide l'enfant-lecteur, nous avons donc, d'un côté, l'histoire d'une émigration, de l'autre, celle d'une immigration, telles deux facettes d'une identité en construction que le lecteur devra relier et peut-être faire tourner et retourner s'il allait jusqu'à se demander quel effet cela produirait de lire en premier le texte qu'il avait lu en second et de lire en second le texte qu'il avait lu en premier... Faire tourner et retourner, ainsi, sa compréhension du phénomène de migration.

Cette compréhension est aussi favorisée par l'enchevêtrement plus ou moins marqué entre petite et grande histoire. Ce sont dans les deux textes appartenant à la collection « Français d'ailleurs » que les références à la grande histoire sont les plus fréquentes. On s'attend à cette place de choix quand on sait que cette collection a vu le jour dans une collaboration avec la Cité nationale de l'histoire de l'immigration. En outre, le souci didactique des éditions Autrement Jeunesse les a conduites à expliciter leur collection,

en répondant aux questions « Pourquoi? » et « Comment? ». On apprend alors notamment ceci :

Chaque titre aborde une période précise de l'histoire de France vue à travers l'histoire d'un enfant et de sa famille. Une histoire peuplée de souvenirs et d'anecdotes (le pays d'origine, le voyage, la France qu'ils découvrent), mais également marquée par les grands événements historiques de l'époque. Le récit, sous forme de fiction, mêle ainsi la petite et la grande histoire, et permet d'aborder ces thèmes sensibles par le biais de l'évocation et de l'identification. (avant-propos des ouvrages de la collection)

On trouvera un exemple de cet entrelacement entre petite et grande histoire dans *Joao ou l'année des révolutions*. Joao et sa famille ont fui la dictature de Salazar qui sévissait alors au Portugal mais le régime autoritaire ne se laisse pas oublier et s'immisce au cœur des pensées et des rêves de l'immigrant :

De Manuel, j'ai appris beaucoup, notamment à embrasser une fille. Son père aussi m'a appris des choses. Par exemple que Salazar et ses amis du gouvernement, au Portugal, étaient des types vraiment terribles. Qu'ils avaient envoyé une police spéciale, la PIDE, jusqu'en France, jusqu'à Champigny, et ici même peut-être, dans l'immeuble, pour espionner les émigrés portugais. Pour dénoncer les opposants comme lui, et surtout les communistes, puis pour les emprisonner si jamais ils osaient rentrer un jour au pays. Le père de Manuel, avec son corps énorme et sa voix de caverne, me glaçait le sang : la figure de Salazar est souvent revenue dans mes cauchemars. Ça y est, la lune. Faut que je rentre. Je saute sur mes pieds, je serre la main de Manuel et je pars en courant. (p. 21)

On voit dans ce passage comment la grande histoire s'intercale dans le cours de la petite et comment chacune des deux est nécessaire à la compréhension du phénomène de la migration, à la fois histoire individuelle et collective.

Les modalités d'intégration de la grande histoire ne sont pas toutes à l'image des albums de la collection « Français d'ailleurs ». Dans celui des *Vitalabri*, lequel, nous l'avons vu, se déroule « un jour, dans un pays proche ou lointain », le flou spatiotemporel ne semble pas se prêter à l'intégration de la grande histoire, et pourtant, celle-ci est bien présente, en filigrane, et notamment quand l'aîné de la famille explique que le gouvernement

concocta puis édicta une loi destinée aux Vitalabri [...]. Tous et toutes devaient, sous peine de poursuites, accompagnés de leur progéniture, trop nombreuse ou pas assez, devaient se déclarer, spontanément et de leur plein gré, aux uniformes dûment assermentés formés pour, afin de se faire tatouer à la base du front, au sommet du nez, là, entre les sourcils, un V bien visible. (p. 66)

Ce passage, ancré de plein pied dans la fiction, ne peut manquer, toutefois, de renvoyer à la réalité du port de l'étoile imposé au peuple Juif durant la Seconde Guerre mondiale. Cette allusion, sur le ton de l'innocence et de la badinerie caractérisant l'ensemble de la narration, laisse entrevoir dans un contraste frappant le risque couru par les populations migrantes dès lors qu'elles ne sont plus considérées comme des êtres humains à part entière mais étiquetées et réduites à leur seul statut d'immigrants. Ainsi, par le biais de références historiques directement calquées sur la réalité ou alors fictives, mais renvoyant implicitement à une époque donnée de l'histoire, les auteurs d'albums fictionnalisant la migration privilégient l'histoire singulière mais ne la donnent à lire et à comprendre que dans un entrelacement plus ou moins marqué, mais toujours nécessaire, avec la grande histoire.

Cette compréhension de l'histoire singulière et collective de la migration se fonde aussi sur la fonction informative des textes, laquelle repose sur divers procédés tels que les questions directes des enfants-personnages. Dans *Le garçon au chien parlant*, le petit Loïc voudrait comprendre l'histoire de Oyana, qu'il a trouvée échouée sur la plage. Ses parents expliquent :

Eh bien, elle arrive de très loin sans doute.

Mais d'où? a insisté Loïc.

Il y a des bateaux en ce moment qui amènent des réfugiés depuis l'Afrique.

C'est quoi, des réfugiés?

Des gens qui n'ont plus de terre ni de maison. Tu sais, dans certains pays, il y a la guerre, plus rien à manger, les gens s'enfuient, montent sur des bateaux et traversent l'océan. (p. 21-22)

La plupart des albums de notre corpus donnent à lire des histoires d'enfants-personnages, ou alors de familles, ce qui, d'une part, favorise l'identification de l'enfant-lecteur à l'enfant-personnage et, d'autre part, facilite la mise en questions que des enfants sont toujours prompts à poser. Les questions de l'enfant-personnage deviennent ainsi les questions de l'enfant-lecteur et la réponse des parents-personnages, celle que pourraient lui fournir ses propres parents. Outre les questions, la fonction informative passe aussi par des affirmations, égrenées au fil du texte, et naturellement intégrées dans la narration. Dans *Les deux vies de Ning*, l'enfant pourra prendre connaissance de certaines traditions et coutumes chinoises différentes de celles qu'il expérimente en France. Il pourra par exemple apprendre qu'en Chine, on change de nom quand on change de région (p.21) ou encore que Le Parti choisit des hommes et des femmes pour les marier, ce qui fut le cas des

parents de Ning (p. 33). Enfin, c'est dans ce livre, mais aussi dans *Joao ou l'année des révolutions*, que la dimension informative est la plus forte, la collection « Français d'ailleurs » fournissant systématiquement un cahier documentaire sur la période intégré à la fin de l'ouvrage. Ainsi, dans le cas des *Deux vies de Ning*, le dossier intitulé « l'immigration chinoise en France » comporte « des repères historiques et culturels, et des photographies d'époque, pour mieux comprendre l'histoire de Ning et celle des immigrés chinois en France » (p. 69). Le dossier se compose de dix entrées portant sur la longue histoire de la migration des Chinois en France, les différentes communautés, la Chine en tant que grande puissance, la Chine du Nord-Est, l'enfant en Chine, le mineur isolé étranger, le sans-papiers, la carte de l'immigration chinoise en France, pour finir par une chronologie et un lexique. En outre, la collection « Français d'ailleurs » garantit la fiabilité de ses informations en précisant que « chaque ouvrage est relu par un historien spécialiste de la période » (avant-propos). Ainsi, par l'usage habile de questions, par des informations intelligemment dispersées, mais aussi par l'insertion de dossiers informatifs clairs et agréablement illustrés, les enfants-lecteurs d'albums de la migration sont nécessairement conduits à accroître leur curiosité et leur compréhension des mouvements de la population.

***Vers une compréhension des émotions,
ressentir les vécus de la migration***

Comprendre la migration requiert de la part de l'enfant la mobilisation de ses facultés intellectuelles aussi bien que l'ouverture à ses émotions, avec une capacité d'identification

favorisant le processus d'empathie. Pour l'y aider, les écrivains ont recours à divers procédés, dont les plus marquants sont l'héroïsation de personnages soumis à des conditions difficiles et aussi l'accès à leur intériorité, faite de peur, de courage, de souvenirs et de sentiments. Dans *La fille qui parle à la mer*, Oyana est soumise à un voyage périlleux; tous sont serrés les uns contre les autres; s'ajoutent le bruit du moteur, le froid, l'humidité, le manque de place, la pénurie de nourriture, les cris, les pleurs de ceux qui veulent rentrer chez eux, la fatigue, mais « Oyana parle dans sa tête, elle dit, Je m'en fiche d'être mouillée, j'aime bien être au bord. Je n'ai pas peur et je n'ai pas mal au cœur. » (p. 24) et le passeur rit et s'exclame devant un tel courage. Pourtant, Oyana parle à la mer de sa mère et de tous les souvenirs heureux qu'elle fait rouler dans sa tête :

Maman m'enroulait dans une couverture et m'emmenait voir les étoiles.

Maman me chantait la chanson du vent quand il passait par-dessus les montagnes et balayait la terre.

Maman préparait les galettes dans la poêle avec le miel et on les mangeait tous ensemble assis sur le tapis épais.

Maman me regardait monter Noir, mon cheval, et elle applaudissait.

Maman marchait, mon petit frère dormait sur son dos, et moi je portais nos sacs.

On a marché six jours pour arriver au bord de la mer. (p. 27-28)

L'anaphore « maman » rythme le ressac des doux souvenirs d'Oyana qui viennent se briser sur la réalité d'un naufrage qui se dit sans remous, sans drame, dans la continuité anaphorique de ce qui se passe en Oyana : « Je crois que je me suis endormie. Je crois que je suis fatiguée. Je crois que la mer est folle. Je crois que je retourne au village. Je crois que je grandis d'un coup. Je crois que le bateau se renverse. Je crois que la mer me prend dans ses bras. Je crois que je nage. Je crois

que je rêve. » (p. 28). Le lendemain, samedi, Oyana est échouée sur une plage, « et elle se dit, J'ai perdu mes chaussures. J'ai perdu le bateau, j'ai perdu les autres » mais au bas de la p(l)age, déjà, elle « entend sa propre voix murmurer, Tu n'es pas perdue Oyana, tu es de l'autre côté de la mer, regarde comme c'est beau. » (p. 31) L'anaphore tripartite « j'ai perdu » se mue ainsi en « tu n'es pas perdue » et le verbe avoir, transitif, en verbe être, intransitif. Oyana parvient à dépasser la perte en rassemblant ses forces vers l'essentiel, son être, et la vie qu'elle porte en elle.

Anne Scheider, dans son ouvrage portant sur la littérature jeunesse migrante, de l'Algérie à la France, parle ainsi de « visée testimoniale » (2013, p. 24) et se demande si une fois celle-ci épuisée, ce type de littérature serait condamné à disparaître. Sans doute pas, si le désir de la comprendre persiste au fil des générations. Outre le courage des héros de la migration soumis à des épreuves comme celle de la perte de leur famille, ces textes témoignent aussi du sentiment de déchirement et d'entre-deux auquel se confrontent de nombreux migrants, parmi lesquels Ning. Le titre, *Les deux vies de Ning*, exprime d'emblée la dualité d'une vie séparée en deux, celle de Ning, un enfant chinois, et celle de Jiang, ce même enfant chinois contraint, sous peine d'expulsion et de renvoi au pays, à cacher son identité et l'existence de sa mère qui vit sans papiers en France. Ning intègre un foyer d'accueil et témoigne de ses difficultés identitaires : « Ici, je m'entraîne à être coupé en deux : Ning au-dedans, Jiang au-dehors. Ning a un père en Chine, une mère en France; Jiang est orphelin. » (p. 17) Ning souffre de ne pouvoir rencontrer sa mère qu'à intervalles irréguliers, lors de brefs rendez-vous impromptus et c'est dans cette souffrance que la dichotomie identitaire entre Ning et

Jiang ainsi que le désir de les fusionner s'exprime avec le plus de force : « — Jiang, il faut attendre. J'ai un vrai travail, mais toujours pas de papiers. Quand je rentre au travail ce soir-là, je suis jaloux de Ning. Ning avait une mère. Elle était loin mais c'était une mère. Mama, reprends-moi. Je t'en supplie reprends-moi, Jiang, Ning, Jianing, avec toi » (p. 62). Ainsi, les personnages d'enfants-immigrés, parce qu'ils sont courageux dans l'adversité, méritent et suscitent l'empathie et l'admiration des enfants-lecteurs. Ces derniers sont alors davantage enclins à s'ouvrir à l'aventure migratoire, non plus seulement d'un point de vue factuel mais humain, avec sensations, émotions, et force sentiments reliés aux thématiques de l'identité et de l'altérité.

Cette compréhension empathique repose aussi sur des oppositions marquées entre, d'une part, des données sociopolitiques, et nous pensons surtout à la problématique de la frontière, et d'autre part, des notations plus naturelles, plus humaines, plus profondes, plus vivantes, et qui s'expriment le plus souvent avec poésie dans le topos de l'union de l'homme avec le cosmos. Dans *Le Jeu des sept cailloux*, « Larissa vivait dans un village au bord de la frontière russe avec des fleurs et des snipers dans les arbres. » Lorsque le mot « frontière » apparaît, la violence n'est jamais éloignée et la mention d'arbres avec des fleurs et des snipers feint de rassembler pour finalement mieux opposer. La rime en « eur » et la conjonction de coordination « et » accentuent la mise sur le même plan des deux termes pour en fait mieux révéler l'incongruité et la dimension antithétique des fleurs, comme élément harmonieux et naturel, et des snipers, associés au chaos, à la violence, à la destruction, au sang et à la peur.

L'opposition se limitait ici au cadre environnemental mais dans *La fille qui parle à la mer*, c'est le personnage même d'Oyana qui est décrit comme étant très proche de la nature :

Elle connaît les montagnes, la neige, les loups, les aigles. Elle sait attraper les poissons dans la rivière, traire leur chèvre, trouver les œufs des poules [...] Elle devine qu'il va pleuvoir quand le ciel devient violet. Elle imite à la perfection le chant de l'alouette, le cri de la corneille et le canard siffleur. (p. 8)

Les connaissances d'Oyana témoignent d'une fusion de son être avec la nature, en opposition avec la notion, socialement et arbitrairement fabriquée, de frontière. Oyana rêve de liberté, de chevauchées, d'union entre terre et mer, et quand elle parle à la mer, elle dit : « Je galopais, la montagne rejoignait le ciel. Il n'y avait pas de bout, pas de limite. C'était beau. C'était comme toi. » (p. 12) Oyana ira jusqu'à abolir les frontières au sein même du cosmos lorsqu'elle se trouve au milieu de la mer et dit : « Il est grand le ciel. Il est comme la mer. Ils se touchent. Est-ce que la mer devient le ciel? Et le ciel la mer? » (p. 23)

Cette union du personnage émigrant avec la nature en opposition aux rigidités des frontières se retrouve aussi dans l'album *Les Vitalabri*. L'aîné de la famille joue de la musique avec beaucoup de talent, si bien qu'il parvient à endormir « les uniformes » et à passer la frontière. Aussitôt, « le soleil du haut du ciel lui fait fête, les oiseaux sifflent, cuicuitent et trillent comme pour saluer son passage. Les fruits, du haut des branches, mûrissent et se penchent vers lui, offerts. [...] et sa chanson remplit le paysage. » (p. 46) Ainsi, les formalités, les restrictions, les interdictions et les expulsions auxquelles donnent lieu les frontières délimitées et gardées par les « uniformes » contrastent ici avec une nature sensible à la

générosité musicale du petit Vitalabri, à qui elle prodigue tous ses bienfaits de fruits, soleil, cui-cui et autres festivités. Ces contrastes favorisent, à notre avis, la compréhension sensible chez l'enfant de la problématique de délimitation du territoire, avec ses œillères, ses barrières et ses frontières arbitraires.

Dans un ouvrage intitulé *Guide du mieux-vivre ensemble*, paru au début de 2016, Patrick Banon explique :

La globalisation nous conduit vers une forme de civilisation mondiale. Un nouvel espace où cohabitent aspirations universelles et particularismes culturels. Chacun peut y revendiquer à la fois une citoyenneté planétaire, l'appartenance à une tradition et un attachement local. Cette situation inédite pour l'humanité peut fragiliser les identités individuelles, mais aussi susciter des heurts entre des groupes culturels. (p. 5)

Autant dire que les difficultés du vivre-ensemble actuel sont une réalité que la littérature ne pouvait en aucun cas esquiver pour donner à comprendre dans son ensemble le vécu migratoire, du point de vue tant de l'immigrant que de l'habitant du pays dit « d'accueil ». Dans *Le Jeu des sept cailloux*, le rejet s'écrit à la troisième personne dans la perspective de Larissa : « Les regards froids de certains passants blessent Larissa autant que des fusils. » Cette comparaison d'égalité entre les blessures en provenance des fusils des snipers et les atteintes venant des passants de Rouen parvient à donner idée de la souffrance endurée par l'immigrée, en proie à la désapprobation, au reproche et au rejet de sa vie, de son être.

Dans *La fille qui parle à la mer*, le vivre-chacun chez soi s'exprime cette fois au discours direct, adressé à Oyana : « Des gens comme toi, il y en a plein. Il en arrive tous les jours. Comment on fait pour nourrir tout le monde? Et puis il paraît que les autres sont tout près, qu'ils veulent prendre la ville

aussi. Ils. Ils sont là. Ils arrivent. Les autres. » (p. 15). Dans ce passage, Oyana n'est pas appréhendée par le locuteur comme une petite fille singulière et entière mais comme une petite partie d'un tout, informe, énorme, reproductible, une masse de migrants menaçants. La répétition du « ils », d'abord isolés puis suivis de verbes de présence et de mouvement, encore redoublés par leur désignation sous le terme « les autres », marque la distance et la frontière qu'opère le locuteur entre lui, les habitants de son village, et l'altérité, celui qui vient, pour lui manger le pain dans la main.

Si, dans cet album, la peur de ne plus avoir de quoi se nourrir peut apparaître légitime et en tous cas, être comprise, il en va tout autrement dans l'album des Vitalabri, dont les raisons exposées de rejet sont moquées par le narrateur :

Là, il faut vous dire que certaines familles vitalabrais ont beaucoup d'enfants, beaucoup trop, d'autres par contre n'en ont pas du tout, ce qui est trop peu, et c'est aussi pourquoi on n'aime pas les Vitalabri. Comment? Vous n'avez pas compris, là, le pourquoi? C'est simple, parce qu'ils ont trop d'enfants ou pas assez. C'est clair? Voilà! Ah, j'avais oublié de vous dire, on n'aime pas les Vitalabri aussi à cause de la couleur de leur peau, trop blanche, ou trop marron, ou trop jaune, ou trop rouge, d'ailleurs on a déjà zigouillé un grand nombre de ceux qui avaient la peau rouge, qui vivaient tout nus et qui faisaient peur aux enfants des autres couleurs de peau, les visages pâles. (p. 11)

Ainsi, que ce soit par le biais de la perspective du personnage migrant ou de celle du personnage se sentant menacé par l'immigrant, ou encore de celle du narrateur qui tourne en dérision les motifs dérisoires, multiples et contradictoires d'exclusion, l'enfant-lecteur ne pourra manquer de comprendre que le parcours des difficultés de l'émigré ne

s'arrête pas lorsqu'il se mue en immigré et que l'accueil se combine bien souvent avec des formes surnoises et mesquines de rejet.

Puisqu'il s'agit d'un corpus de six albums, nous ne saurions nous contenter d'une analyse du texte sans mentionner l'importance du rôle des images dans la compréhension du phénomène de migration. Cette importance est évidemment inégale, moindre dans *La fille qui parle à la mer / Le garçon au chien parlant*, qui ne comporte qu'une double page illustrée au centre de l'album, en plus de la couverture. Forte dans les albums « Français d'ailleurs », *Le Jeu des sept cailloux* et *Les Vitalabri*, dès lors que les images accompagnent régulièrement et fidèlement le texte. Primordiale dans *Akim court*, au point de renverser la tendance et de donner l'impression d'un texte accompagnant les images. L'auteur-illustratrice belge Claude K. Dubois a réalisé environ 80 albums jeunesse et exprimé le rôle que jouent les illustrations en lien avec les personnages :

L'émotion est la seule force directrice dans mon travail. Je ne dessine pas pour le côté graphique, celui-ci me sert en fait à traduire avec force les sentiments de mes personnages : la joie, la tristesse et, toujours en filigrane, la fragilité et l'étonnement face au monde qui nous entoure. Le regard des enfants croquera celui de mes personnages. Pour que cette rencontre magique ait lieu, il faut que ce regard soit vrai, sincère et vivant. (page web)

Le crayonné de l'auteur illustratrice est effectivement remarquable, empreint d'une grande simplicité, d'une économie dans les teintes (le gris du crayon de bois accompagné parfois de légères teintes orangées), d'un

minimalisme de trait, d'un flou du représenté, enfin, d'une candeur et d'une innocence qui savent toucher notre humanité.

De plus, les images, occupant la plus grande part de l'album, ne se contentent pas d'apporter la confirmation de ce que dit le texte mais le dépassent, vont au-delà. Lorsque Akim, tout petit garçon menacé par la guerre, fuit son pays, on comprend, en suivant le fil des images, qu'il a pensé, dans la pire des tourmentes, à emmener avec lui son nounours. Sur la page de gauche, est représenté un bras tendu vers la petite peluche, et sur celle de droite, le petit garçon est agenouillé au sol, tandis qu'il adresse un câlin au doudou terrorisé. Il est touchant de constater qu'un aussi petit garçon, en butte à la guerre et à la destruction, et qui aurait donc tant besoin de protection, sache pourtant puiser en lui des forces d'altruisme et d'affection. Or, cela, les mots ne le disent pas, seules les images racontent cet épisode marquant de l'histoire. Ailleurs dans l'album, les images sont habiles à signifier le contraste entre oppression et désir de liberté, innocence et armes menaçantes, les mains qui empoignent et les mains qui se tendent. Pour accentuer cette dichotomie, l'usage de la métonymie est fréquent; par exemple, les armes pour les soldats. On note aussi, en s'arrêtant sur quelques autres illustrations, la vitesse, le déchaînement et le chahut de la guerre, en opposition avec le silence, la dignité et l'immobilité de l'enfant. Ainsi, les illustrations des albums jeunesse de la migration peuvent se faire discrètes ou suivre avec régularité la narration et ses petits faits, ou de façon plus ambitieuse encore, participer d'une compréhension empathique d'un personnage et, par extension, de la situation, réelle et dramatique, de tous les réfugiés.

Cette situation est toujours celle de victimes mais les albums se refusent unanimement au pathétique. Nous avons vu plus haut que le pendant du statut de victime peut-être l'héroïsation de personnages forts et courageux, mais l'immigré apparaît aussi comme une opportunité d'ouverture sur l'altérité et d'échange interculturel. Ce passage entre différentes cultures est au cœur-même du projet de la collection « Français d'ailleurs », justifiant ainsi sa raison d'être :

Pourquoi? L'histoire de l'immigration aux XIX^e et XX^e siècles a façonné le paysage social et culturel de la France contemporaine. Raconter les destins singuliers des immigrants en France permet de redécouvrir l'histoire de notre pays et de créer un dialogue interculturel, loin de la simplification, de la schématisation et des clichés. (avant-propos)

Dans *Les deux vies de Ning*, le lecteur aura ainsi l'occasion de découvrir les traditions du Nouvel An chinois en Chine, différentes de celles des Chinois résidant en France (p. 43). Il pourra aussi être attentif à l'exposé sur la Chine que la classe de sixième a préparé et présenté en classe de français langue étrangère; c'est à cette occasion, en effet, que le texte se donne pour mission d'éloigner les clichés :

Les sixièmes sont venus avec leurs notes... et toutes leurs idées fausses. Je les ai écoutés, médusé, dire que les Chinois :
mangent du riz à tous les repas, gluant, en pâtes, gâteaux, glaces, brioches;
font du judo, du taekwondo ou du karaté;
lisent surtout des mangas;
font travailler des enfants dans des usines. (p. 57)

Ning va commencer par corriger les idées fausses et, dans un même élan, complétera l'image de la Chine en sélectionnant ses aspects les plus remarquables. L'anaphore traduit son emballement : « Je leur ai dit [...] J'ai dit [...] J'ai dit [...] » Ces

échanges ne sont pas seulement une opportunité d'apprentissage de la culture chinoise pour la classe de français mais aussi pour Ning qui est amené, pour la première fois, à regarder son pays de l'extérieur, ce qui, à bien des égards, notamment identitaire, sera révélateur :

Je sentais mes lèvres trembler, mon souffle court, je parlais vite, je défendais la Chine comme une personne que j'aime et à qui on fait mal. Comme j'aurais défendu ma mère. Je me suis rendu compte à quel point la Chine me manquait. À quel point je l'aimais. Comme on s'aperçoit mieux qu'on aime, dans l'absence. (p. 59)

Ning prend conscience de son identité de Chinois quand il exprime ses sentiments pour la Chine mais aussi quand il porte un regard sur des coutumes françaises différentes des siennes. Lorsque sa maman lui annonce qu'elle a trouvé un vrai travail, il est très fier et se dit en lui-même, mais à l'adresse de sa mère : « J'ai presque envie de t'embrasser, comme font les enfants français à la sortie de l'école à côté du collège, des baisers sur la joue avec les bras autour du cou, on dirait qu'ils veulent s'enfoncer dans le corps de leur mère, j'avais jamais vu ça avant. » (p. 65) Ainsi, la présence du jeune Ning en France constitue un bénéfice partagé d'interculturalité dans quatre sens, car les échanges permettent de porter un regard neuf sur le pays étranger aussi bien que sur le sien, pour le résident-souche comme pour le résident nouvellement arrivé.

Ce passage des cultures est aussi favorisé, dans la collection « Français d'ailleurs », par le lexique de la langue étrangère intégré tel quel dans les textes en français. L'album *Joao ou l'année des révolutions* compte onze mots portugais parsemés ici ou là dans le texte. Ce lexique porte sur les spécialités gastronomiques, par exemple le « bacalhau : morue.

Les plats utilisant la morue, très variés, sont une des grandes spécialités de la cuisine portugaise. » (p. 79), dit-on, ou encore sur la musique, « braguesa : viola braguesa, guitare de la région de la ville de Braga » (*ibid.*). Bon nombre de mots se réfèrent à la situation politique, comme la « PIDE : Police de la dictature salazariste » et quelques-uns à la religion, avec notamment la mention de la ville de Fatima, l'un des plus importants lieux de pèlerinage en Europe. L'intégration de ce lexique exotise un tant soit peu les textes et conduit le lecteur à la recherche et à la découverte de nouveaux mots et donc d'une nouvelle culture, ce qui accroît non seulement sa compréhension de la migration mais affûte aussi son envie de découvrir l'autre, son altérité, sa différence. Les camarades de Joao pourront apprendre à jouer à la malha, « jeu traditionnel villageois », de même que, dans *Le Jeu des sept cailloux*, les enfants pourront apprendre à jouer à ce jeu tchéchène ou encore à préparer le *tchépalgash*, spécialité culinaire. Ces activités sont aussi susceptibles d'intéresser l'enfant-lecteur et donc de l'amener vers une compréhension de la potentielle richesse d'une ouverture à l'altérité. Ainsi, l'immigré-personnage n'est pas confiné à un statut de victime mais présenté comme vecteur d'opportunités. Encore faut-il le comprendre et choisir de le saisir. En effet, dans l'album des *Vitalabri*, l'aîné parcourt différents pays, chez les schnellbunker (pays germanique), chez les prestocasa (pays du sud), et il subit rejet, humiliation, expulsion, jusqu'à son arrivée chez les quickhome (on pense aux États-Unis), où il est véritablement accueilli et passe ainsi de petit vitalabri à grand concertiste.

L'album des *Vitalabri* tranche avec les autres productions du corpus sélectionné du fait qu'il traite le sérieux du sujet de la migration sur un ton léger, humoristique et décalé. À notre avis, l'humour de Jean-Claude Grumberg participe aussi, par une

dédramatisation-poétisation ludique, à la compréhension des tenants et des aboutissants des mouvements de population. D'emblée, le texte pose aux enfants une question : « Connaissez-vous les Vitalabri? », contraction de « vite à l'abri » et peut-être aussi de « vital abri ». Le vitalabri est défini comme celui qui est partout et nulle part chez lui, mais surtout nulle part. Sa caractéristique principale est de n'être pas aimé par ceux qui sont nés quelque part et qui ne sont chez eux que là où ils sont nés. Pourquoi n'aime-t-on pas les Vitalabri? S'ensuit une liste de raisons absurdes et contradictoires, à l'instar de celle-ci : « Certains disent — surtout ceux qui ont le nez rond — qu'ils n'aiment pas les Vitalabri parce que ceux-ci ont le nez pointu, et ceux qui ont le nez pointu, eux, n'aiment pas les Vitalabri parce qu'ils trouvent leur nez trop rond. » (p. 9) Le comique provient de l'accumulation de ces raisons farfelues qui se jouent de toute logique jusqu'à s'annuler les unes les autres. L'enfant sera conduit, par le biais de l'humour, à conclure que les Vitalabri sont ses semblables et qu'aucune raison sérieuse ne justifie leur rejet. Les indications spatiales sont également en proie à des allers retours fulgurants, grâce au procédé d'épanorthose, lequel consiste, pour le narrateur, à apporter des corrections à ce qu'il vient de dire, conférant ainsi légèreté et spontanéité aux propos relatés : « La première nuit qu'ils passèrent loin de chez eux — ou plutôt non, pas très loin de leur point de départ, mais très loin en revanche de leur point d'arrivée, étant donné qu'ils ne connaissaient pas ce point, et qu'ils avaient déjà oublié le point d'où ils étaient partis le matin-même. » (p. 19) On note aussi beaucoup d'apostrophes au lecteur, « vous savez bien » (p. 19), d'interjections, « et hop » (p. 24), de pseudo-questions « Pour manger? Comment faisaient-ils pour manger? C'est une très bonne question, je vous remercie de me l'avoir posée [...] »

(p. 22) qui favorisent la captation de l'attention en accentuant l'impression de déroulé de l'histoire dans l'immédiateté. C'est toujours avec charme, légèreté et humour que les pratiques des bourreaux sont dénoncées. Ainsi des mensonges du passeur qui cherche à séduire la toute petite Vitalabri :

- Moi, je veux bien manger des noix, murmura la plus petite.
- De l'autre côté, tu en mangeras, y en a plein les trottoirs.
- Que font les noix sur les trottoirs?
- Elles y poussent afin que les petits vitalabrais puissent les cueillir et les manger sans se fatiguer. (p. 26)

L'aspect charmant et humoristique provient aussi de la musicalité de certains passages dialogués et rythmés. On y reconnaît d'ailleurs le Jean-Claude Grumberg dramaturge-scénariste, écrivain pour enfants. À la famille Vitalabri qui n'a pas de quoi le payer, le passeur s'écrie ainsi :

- Donnez-moi vos instruments de musique et surtout le violon du garçon.
- Il n'en est pas question! hurla l'aîné, en serrant son violon. Mes livres, après mon violon, non non non!
- Non non non! crièrent en écho le reste des enfants.
- Bon bon bon, alors votre édredon et un ou deux pantalons. (p. 30)

La répétition des « non non non » à laquelle répond le « bon bon bon », en écho aux rimes de « garçon, violon, question, édredon et pantalons », est telle une dramatisation, au sens théâtral du terme, qui vient paradoxalement, au moyen de la musique et de l'humour, dédramatiser la situation, ce qui n'empêchera pas l'enfant-lecteur de comprendre, tout en riant, que le passeur, avide et menteur, nourrit de bien mauvaises intentions. Il nous semble que conter l'immigration, ses bonheurs, ses laideurs, le tout sur un mode ludique, léger, poétique et optimiste sert à la fois le plaisir et la compréhension

de l'enfant d'un phénomène que *Les Vitalabri* rendent universel, drôle et touchant.

*

Au terme de cette étude portant sur un corpus éclectique de six albums de littérature jeunesse de l'immigration, il apparaît que chacune de ces histoires, dans des modalités majoritairement communes et parfois singulières, contribue effectivement à la compréhension du monde en mouvement dans lequel vivent les enfants. Des ouvrages à visée purement informative comme *Vivons ensemble, Pour répondre aux questions des enfants sur l'immigration*, ou encore *L'Immigration à petits pas* seront certes plus prolixes, plus complets et plus structurés dans l'accès aux informations visant la compréhension mais les albums en constituent toutefois, à notre avis, le pendant nécessaire. En effet, l'enfant reste à distance de l'ouvrage d'informations alors qu'il expérimente les aventures migratoires dans des albums dont les personnages, souvent des enfants, favorisent le procédé d'identification-projection. De même, le livre documentaire renseigne sur la grande histoire tandis que la littérature donne à vivre la petite en la contextualisant et en l'exemplifiant dans la grande. Ainsi, le premier s'efforce de maintenir neutralité et distance tandis que le second joue de la visée testimoniale pour susciter l'empathie, avec force poésie, procédés ludiques, contrastes et images, tant stylistiques que graphiques.

En explorant l'ensemble de ces albums et en rapportant leur contenu aux problématiques de l'immigration telles que décrites dans les ouvrages documentaires, on remarque que la

grande majorité d'entre elles s'y retrouvent, si bien que la littérature apparaît apte, dans l'économie de ses petits formats jeunesse, à dire dans toute son extension — ou presque — les réalités de l'immigration. Toutefois, si l'on s'arrête, accessoirement, à remarquer l'absence de certaines thématiques préoccupantes à l'instar de celle du climat, laquelle se profilera certainement dans les fictions de migrations jeunesse à venir, c'est la représentation laudative du migrant qui retient dans l'immédiat toute notre attention. Bénéfique, parce que constitutive d'un contrepoids à la vision médiatique de l'immigrant à problème. Pourtant, il n'en demeure pas moins que tous les immigrés ne sont pas sympathiques, ni héroïques, et certains d'entre eux posent même un véritable défi au vivre-ensemble. Or, aucune de ces fictions ne problématise vraiment les incompatibilités religieuses, culturelles et politiques. Seul l'album des *Vitalabri* a le mérite de préciser qu'il existe des Vitalabri polis et d'autres, très impolis, soit par manque d'éducation, soit à cause des douloureuses épreuves qu'ils ont eu à endurer. Les gentils Vitalabri ne sont donc pas exemplaires de tous les Vitalabri.

Si l'on s'accorde à considérer la question du vivre-ensemble comme fondamentale à la compréhension du monde d'aujourd'hui, on pointerait alors les failles de ces fictions dans l'absence de problématisation de cette notion. Les contraintes éditoriales, plus fortes encore dans la littérature destinée à la jeunesse, expliqueraient peut être pourquoi tensions et nécessités de compromis entre peuples, gouvernements et religions, ne se trouvent pas reflétées dans des vies ouvertes mais parfois aussi soumises à l'altérité et à sa différence.

Nous espérons, pour l'avenir, des albums qui embrasseront pleinement cette notion, « car dans l'immigration, c'est [certes] l'homme, la femme, les enfants qui sont en jeu. Une part d'humanité commune, universelle, [mais aussi une autre, nous l'ajoutons, à la fois culturelle, sociale, singulière et différentielle] qui peut et doit être évoquée [mais aussi problématisée] et dite à tout âge, comme une [véritable] compréhension du monde dans lequel on vit » (Falaise, p. 261).

Bibliographie

- BANON, Patrick et Anne-Lise BOUTIN. (2016), *Guide du mieux-vivre ensemble. Ma laïcité, ma religion, mon identité*, Paris, Actes Sud Junior.
- DUBOIS, Claude K. (2012), *Akim court*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Pastel » (non paginé).
- . *L'école des loisirs*, <<http://www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur-nvo.php?codeauteur=78>>.
- FALAISE, Benoît. (2012), « Postface », dans Mustapha Harzoune et Samia Messaoudi, *Vivons ensemble. Pour répondre aux questions des enfants sur l'immigration*, Paris, Albin Michel Jeunesse.
- GALEA, Claudine. (2013), *La fille qui parle à la mer / Le garçon au chien parlant*, Arles, Éditions du Rouergue, coll. « Boomerang ».
- GOBY, Valentine. (2013), *Les deux vies de Ning*, Paris, Éditions Autrement Jeunesse, coll. « Français d'ailleurs ».
- . (2010), *João ou l'année des révolutions*. Paris, Éditions Autrement Jeunesse, coll. « Français d'ailleurs ».

- GRUMBERG, Jean-Claude. (2014), *Les Vitalabri*, Paris, Actes Sud Junior.
- HARZOUNE, Mustapha et Samia MESSAOUDI. (2012), *Vivons ensemble. Pour répondre aux questions des enfants sur l'immigration*, Paris, Albin Michel Jeunesse.
- HÉRAN, François. (2007), « Le temps des immigrés. Essai sur le destin de la population française », La République des Idées, <<http://www.repid.com/Le-temps-des-immigres.html>>.
- LAMOUREUX, Sophie et Guillaume LONG. (2011), *L'Immigration à petits pas*, Paris, Actes Sud Junior.
- MARTINACHE, Igor. (2007), « François Héran, *Le Temps des immigrés. Essai sur le destin de la population française* », *Lectures*, <<https://lectures.revues.org/434>>.
- SAMPIERO, Dominique. (2010), *Le Jeu des sept cailloux*, Paris, Éditions Grasset-Jeunesse, coll. « Lampe de poche » (non paginé).
- SCHNEIDER, Anne. (2013), *La Littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires ».

Résumé

« L'immigration [...] doit être [...] dite à tout âge, comme une compréhension du monde dans lequel on vit. » Partant du constat émis par Benoît Falaise, nous sondons six ouvrages de littérature jeunesse dont la thématique est l'immigration. Nous postulons que ces albums visent une compréhension empathique dans un dialogue entre désir d'informer et d'émouvoir, au moyen de procédés esthétiques variés, tant visuels qu'écrits. L'analyse, centrée sur les textes, recourt aussi

à des ouvrages documentaires pour examiner les entrées thématiques textualisées, particulièrement celle du « vivre ensemble », au cœur des grands débats de notre société.

Abstract

"Immigration [...] must be [...] told at any age, as an understanding of the world in which we live." On the basis of that point made by Benoît Falaise, we work on six stories for youth whose topic is immigration. We assume that these albums aim to gain empathetic understanding in a dialogue between a desire to inform and to move children, through visual and written aesthetic process. The analysis is focused on the texts but also captures the themes addressed in nonfiction books, especially that of "living together ", in the heart of major societal debates.

Claire Joubert (dir.), *Le Postcolonial comparé.
Anglophonie, francophonie*,
Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes,
coll. « Littérature Hors Frontière », 2014, 288 p.

Fabrice Schurmans
Université de Coimbra (Portugal)

Dans leur « Avant-propos », Émilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert reviennent sur le projet à l'origine du volume. Le contexte politique et épistémologique (la mondialisation néolibérale, la disqualification des sciences sociales et humaines au nom de leur inutilité ou de leur manque de scientificité) a, en partie, déterminé le dessein de faire retour au postcolonial dans une perspective comparée. Cela notamment afin d'approfondir la connaissance du lien entre colonisation et mondialisation puisque la première continue à faire sentir ses

effets dans le temps présent (p. 6). Dans toute situation coloniale, le pôle dominant a tendance à asseoir son autorité et son pouvoir sur un savoir, une épistémologie et une langue, imposés au pôle dominé. Il reviendra à celui-ci de développer des stratégies d'adaptation, d'évitement et/ou de rejet face au savoir importé. Dans le rapport colonial, avancent les auteures, « le 'même' de la langue se superpose à 'l'autre' de l'histoire » (p. 6). Il sera donc question, au long du volume, de saisir les littératures postcoloniales dans leur pluralité, en privilégiant l'analyse du rapport entre savoir et pouvoir ainsi que les lectures pluridisciplinaires. « Il s'agit par là de bouleverser l'habituel cloisonnement des disciplines et des épistémologies afin d'ouvrir un espace à l'énergie créative, historiquement et politiquement signifiante, de la littérature. » (p. 7)

La première partie, « Les *Postcolonial Studies* et l'épreuve comparatiste », entend poser les jalons théoriques d'une approche comparée des littératures postcoloniales. Robert Young retrace en quelques pages l'histoire des dénominations ayant servi à décrire les littératures écrites en anglais hors du Royaume-Uni. Le titre de sa contribution est assez révélateur de ce point de vue – « Littérature anglaise ou littératures en langue anglaise » –, la première appellation renvoyant à une conception nationale (l'État national unilingue) et la seconde insistant sur la pluralité des écritures contemporaines en anglais. C'est bien le colonialisme qui a obligé intellectuels et chercheurs à repenser les anciennes catégories. Comment décrire ces écrivains issus de dizaines de nouveaux États et qui ont fait de l'anglais leur langue d'écriture? La notion de *Commonwealth Literature* est née de cette réalité nouvelle. On le sait, des écrivains comme Rushdie devaient refuser l'appellation, car, d'une part, elle avait tendance à lisser les

relations avec l'ancien centre impérial et, par ailleurs, elle regroupait « tous les écrivains des anciennes colonies comme s'ils formaient un groupe homogène » (p. 50). Quant à *Anglophone Literature*, apparemment plus neutre politiquement, Young remarque qu'à l'instar de ce qui se joue dans le monde francophone, la notion a le désavantage d'établir une hiérarchie entre le centre littéraire, partagé entre le Royaume-Uni et les États-Unis, et la périphérie, le terme anglophone ne renvoyant alors qu'à la production émanant de celle-ci. L'appellation « littératures postcoloniales » offre, pour Young, plusieurs avantages, dont celui de ne désigner aucune langue en particulier, même si certains critiquent sa portée trop générale. Toutefois, sa définition, parce qu'elle privilégie le côté engagé de ces littératures (« Le terme postcolonial implique aussi un certain type de littérature, généralement défini par une politique de résistance ou un combat idéologique. », p. 55) délaisse *in fine* une bonne partie de ce qui s'écrit à partir des anciennes colonies. Il est indéniable que les Études postcoloniales ont introduit, pas seulement dans le monde anglo-saxon, de nouvelles perspectives analytiques et théoriques, qu'elles ont favorisé les approches pluridisciplinaires du phénomène littéraire. « La révolution introduite par les *Postcolonial studies* a été de ne pas traiter de littérature au sens étroit mais de la politique du savoir et des façons dont le savoir transmis par les œuvres implique plus généralement une certaine politique [...] » (p. 59).

Les remarques initiales de Young trouveront un écho dans la contribution de Jean-Marc Moura – « Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie » –, qui revient sur la façon dont les chercheurs abordent aujourd'hui les littératures postcoloniales de langue

française. Lire et interpréter ces littératures selon une perspective elle-même postcoloniale n'a pas été chose aisée en France, on le sait, et cela, d'autant plus qu'une appellation concurrente, Littératures francophones, semblait donner satisfaction à de nombreux critiques et chercheurs. Pourtant, comme le rappelle Moura, cette notion reste porteuse d'une série d'apories à cause de son inscription partielle dans l'espace de la Francophonie politique. L'État français entendait, d'une part, garder un rôle central dans ses relations politiques et économiques avec les ex-colonies et, d'autre part, faire du français métropolitain et d'une certaine culture exprimée par celui-ci la référence pour les marges du système mis en place (les instances de légitimation et de consécration très centralisées continuant à déterminer en grande partie le degré de littérarité des textes provenant de l'ensemble de la francophonie). Face aux problèmes soulevés par les dénominations de ces littératures écrites en français hors de France, il paraît désormais acquis que le pluriel rend mieux compte de la diversité des écritures issues d'espaces divers. Dès lors, ne vaut-il pas mieux parler de francophonies ? Si Moura n'emploie pas le terme, sa description de l'apport des Études postcoloniales va sans doute dans ce sens-là : « Les études postcoloniales mettraient plutôt en avant un français conçu comme langue au pluriel, dépourvue de centre évident. » (p. 84) À l'instar de Young, le chercheur français remarque l'émergence de termes nouveaux, ouvrant certainement d'autres horizons (Littérature-monde, Études de la globalisation), mais sans remettre en cause la spécificité de l'approche postcoloniale des « Littératures du Sud », car elle autorise « une topique fort utile en questionnant les effets coloniaux/impériaux sur les dispositions scripturales et lectoriales, sur les usages des codes

littéraires et langagiers, et enfin sur les modes de représentation du réel. » (p. 91) En outre, et nous retrouvons le propos de l'ouvrage, les études postcoloniales de la littérature s'ouvrent presque naturellement sur la perspective comparée, cherchant, au-delà de la différence linguistique, à construire de nouveaux espaces (le monde atlantique par exemple) où œuvres et parcours d'écrivains en viennent à signifier d'une façon autre.

C'est d'ailleurs ce que montrent les articles de Gyssels et de Cottias et Dobie dans la seconde partie de l'ouvrage – « Les Caraïbes : lieu critique du postcolonial » –, dont certaines contributions évitent étrangement la perspective comparée et ses enjeux ou ne l'explorent que marginalement. Gyssels, en spécialiste polyglotte de l'espace en question, a saisi ce qui se joue justement dans les mondes caraïbes, où le rapprochement entre pratiques et textes écrits dans des langues différentes permet de réévaluer l'histoire de certaines littératures postcoloniales. Ainsi rapprocher l'écrivain surinamien écrivant en néerlandais Albert Helman du Guyanais Léon-Gontran Damas permet-il de comprendre que, dans cet espace-là, les frontières littéraires sont parfois moins poreuses que les frontières géographiques : « Autant les frontières entre la Guyane française et le Surinam sont perméables, autant la traversée de la frontière littéraire reste rare. [...] Faire dialoguer auteurs et critiques dans l'archipel caribéen tient de la gageure. » (p. 212) Par le truchement de la comparaison, le lecteur comprend que Damas et Helman partageaient cette même volonté de faire reconnaître, par la constitution d'audacieuses anthologies, des productions littéraires marginalisées et méconnues, et ce, dans une perspective comparée, et qu'ils ont réhabilité dans leur production propre

les exclus (notamment les Amérindiens) tout autant que dénoncé les effets du colonialisme.

Quant à Cottias et Dobie, elles ouvrent des routes prometteuses au sein de l'espace atlantique en comparant les trajectoires de Joséphine Baker et de Mayotte Capécia. L'œuvre de l'écrivaine et intellectuelle cubaine Nancy Morejón avait certes fait l'objet d'une analyse approfondie dans ce volume, mais les deux chercheuses développent une approche réellement comparée, dont les effets heuristiques se feront sans doute longtemps sentir. C'est qu'il ne s'agit pas seulement de réévaluer le travail respectif des deux artistes – Cottias et Dobie y ont contribué en rééditant les deux romans de Capécia en 2012 – et de les comparer, mais de remettre en cause les lectures antérieures qui avaient produit leurs parcours comme autant de conséquences de l'épistémologie coloniale et de la question de la race. Elles rappellent d'ailleurs que, jusqu'à il y a peu, Capécia ne figurait dans l'histoire des littératures issues des Antilles que par le biais de la lecture qu'en avait fait Fanon dans *Peau noire, masques blancs*.

Cottias et Dobie relisent donc Fanon autant que Capécia pour montrer que le premier ignorait les contraintes liées au sexe et que la seconde avait développé, dans ses livres comme dans sa vie, des stratégies de survie (notamment pour assurer un certain confort à ses enfants). À les lire, l'intersection de la race et du genre semble bien problématique chez Fanon lorsqu'il analyse *Je suis Martiniquaise* : « Il passe sous silence les passages qui suggèrent que la narratrice exprime son désir de se marier avec un blanc pour des raisons de promotions sociales et économiques. » (p. 259) Elles ajouteront plus loin que, dans son analyse, Fanon n'aborde pas « les aspects économiques,

politiques et sociaux des romans de Capécia » (p. 261). Leur lecture questionne un point fondamental, un angle mort, de la pensée fanonienne : la race est sa grille d'interprétation dominante des rapports de pouvoir aux Antilles et dans les colonies, alors que Capécia met en scène dans ses textes un ensemble de facteurs, tel le genre, le statut socioéconomique, le fait d'être colonial ou métropolitain (p. 261).

Les auteures étudient les biographies respectives de Baker et de Capécia pour mieux les comparer, c'est-à-dire que la comparaison permet en l'occurrence de mieux saisir les spécificités de leurs parcours. Certes, les deux artistes se sont coulées dans certaines « représentations conventionnelles » de la femme noire, mais elles s'en sont servies « pour atteindre leurs propres objectifs, qu'ils soient personnels ou politiques » (p. 245). L'intersectionnalité permet de saisir plus finement les parcours en question, mais elle permet également de relire à nouveaux frais l'histoire du mouvement noir : « les femmes "noires" n'avaient pas de fonction centrale dans le nouveau militantisme "noir" des années 1950. » (p. 248) Le travail de Cottias et Dobie confirme de façon éclairante l'intuition de Moura, à savoir que, dans le domaine des littératures du Sud ou littératures postcoloniales, la perspective comparée est la mieux à même de rendre compte des géographies intimes et littéraires, des croisements inattendus, de montrer l'artificialité de certaines frontières et de remettre en cause les fondements de certaines lectures hégémoniques.

On signalera également, en fin d'ouvrage, une bibliographie, aussi importante qu'essentielle, renvoyant aux théories postcoloniales ainsi qu'aux approches postcoloniales des littératures du Sud.

Joëlle Gardes Tamine, *Poétique et rhétorique : la littérature et sa Belle Parole*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2015, 288 p.

Kathryne Fontaine
Université de Toronto

À l'origine du dernier essai de Joëlle Gardes Tamine et, à vrai dire, de l'histoire littéraire française, une opposition : poétique et rhétorique. Puis, au fil des pages, ses dérivés : Belle Parole contre parole ordinaire, poésie contre discours et éloquence, fiction contre réalité, autant de concepts que les siècles et les critiques dressent les uns contre les autres, redéfinissent et rapprochent. La nature de la parole écrite est examinée dans nombre d'études, témoins du caractère problématique du sujet : existe-t-il vraiment du littéraire, puis du non littéraire? À une conception polarisée de

la question, l'auteure de *Poétique et rhétorique* propose plutôt que « tout est affaire de degré et de continuum » (p. 270).

Le retour historique auquel elle procède en premier lieu fait davantage qu'éclairer le novice sur les relations entre poétique et rhétorique, lesquelles s'échangent au cours des siècles la position de prédominance dans le domaine du langage. Sa synthèse se concentre sur les périodes historiques qui présentent les plus marquantes distinctions, convergences et similitudes entre les deux disciplines. L'asymétrie des sections rapportant ces relations rejoint ainsi sa thèse initiale : davantage de points communs sont discernables entre poétique et rhétorique, et ce, même dans l'Antiquité, période que la tradition littéraire associe à une séparation marquée entre les deux. Si, selon la conception de Michel Meyer, que G. Tamine reprend, la rhétorique est « la négociation de la distance entre des individus à propos d'une question donnée » (p. 32-333), la poétique participe aussi d'une sorte de marché entre l'écrivain et le lecteur et n'est en fin de compte qu'une autre « branche de l'emploi du langage » (p. 33).

La voix propre au genre

Poursuivant la réflexion d'A. Kibedi Varga, qui rapprocha le style lyrique du texte démonstratif sur le plan commun de la louange ou du blâme, c'est en détressant les unités constitutives des genres propres à la rhétorique ou à la poétique que G. Tamine arrive à en rattacher quelques-unes pour lier les deux pratiques, pour leur trouver des traits communs. Cette déconstruction la mène à déduire que, par exemple, ni la présence d'une question centrale, ni le médium choisi, ni l'espace, la situation externe, la

volonté de plaire ou d'enseigner, ni même l'engagement de l'auteur ne constituent des critères infaillibles de classement des œuvres en genres. Les genres existent par les textes et les textes s'appuient sur les genres; les textes s'apparentent aux genres à divers degrés, et non pas par catégories exclusives. Cette démonstration efficace se poursuit avec l'exemple de la forme, constituant important de la poésie – que l'auteure nomme sa composition –, qui joue également un rôle clé dans le discours oratoire en tant que sa disposition. Le souci de la forme se retrouve donc dans les genres rhétoriques et littéraires, où il opère la même fonction : il nous aide à les repérer comme tels. C'est à la suite de ce raisonnement que l'auteure réussit à introduire la notion d'*aptum*, valeur fondamentale en rhétorique selon Marc Fumaroli et qui réfère à une adéquation entre le style, la matière et les thèmes d'un propos. Tout texte, nous dit-elle, a un rapport de soumission ou d'opposition à ce concept, autre preuve de « l'unité des usages du langage » (p. 92). La difficulté demeure néanmoins de définir la littérature par rapport à la chose écrite qui n'en est pas, problème que résout temporairement G. Tamine en postulant qu'« un genre ne sera pas défini par un ensemble précis de traits, que tous les membres de la catégorie devraient partager, mais par une liste de propriétés que tous n'ont pas nécessairement » (p. 94). En posant que les genres sont donc toujours modifiables et provisoires, et n'existent pas hors de la théorie, l'ouvrage se focalise sur un point crucial qui en fait toute son originalité et son importance : même si l'on place une œuvre à analyser dans un genre et que ce genre, par les caractéristiques des autres œuvres qui le constituent, *parle* pour cette œuvre, voire qu'il contribue à la définir, cette classification demeure secondaire. La méthode ici

proposée est une analyse des « propriétés de tel ou tel phénomène [d'un texte], micro ou macrotextuel » (p. 104), à laquelle l'auteure procède par une typologie des genres, objets changeants qu'elle aborde par les transformations de leurs traits constituants.

Le texte passe donc à une revue des genres et de leur histoire, par le biais de retours en arrière et de projections vers l'avant, un récurrent « nous y reviendrons » ponctuant presque l'essai – mal nécessaire résultant du choix de la division de l'ouvrage? On se demande si les paramètres des genres et leur historique n'auraient pu être traités dans un seul bloc. On saisit néanmoins que les genres sont des catégories fluides qui ont fait l'objet de redéfinitions selon les points de vue des analystes et que leurs traits distinctifs demeurent, soit le caractère mimétique contre le caractère diégétique, le style, les conventions, la considération du public, etc. (p. 119) L'essai a ainsi l'ambition dialectique de vouloir remettre sous la loupe certains de ces traits et s'oppose à Genette (« Frontières du récit », 1966) sur le sujet de la classification des termes *mimésis* et *diégèsis* chez Aristote et Platon que le critique, dans son essai de 1969, voyait comme un accord entre les deux philosophes antiques, sous une sémantique différente. G. Tamine démontre plutôt que leur définition des deux modes d'énonciation « diffère profondément » (p. 130) : « Chez Platon, la *mimésis* est un sous-genre de la *diégèsis*, alors que c'est l'inverse chez Aristote » (p. 130). Suivant Ricœur, l'auteure restitue à la notion de *mimésis* son sens de « construction de l'intrigue, du mythe » (p. 131) et non de simple copie et soutient qu'au-delà de l'énoncé lui-même, c'est le mode d'énonciation et l'attitude de l'énonciateur qui importent. Le « qui parle » doit être posé, propos qui augure la partie IV de l'ouvrage, portant sur la fiction. Or cette

interprétation force l'essayiste à faire un détour vers le lyrisme. En effet, la question de l'origine de l'énonciation (l'implication du locuteur dans le discours) permet d'explorer le problème du lyrisme, genre qui connut l'exclusion et l'inclusion de la Poétique – voire la glorification au rang de littérature pure – au fil du temps. Le lyrisme, affirme G. Tamine, n'est pas construit autour d'une intrigue. « Ainsi existe une séparation décisive du mimétique et du lyrique, même si l'expression de sentiments est aussi imitation de sentiments » (p. 141). Le lyrisme présente également un énonciateur directement impliqué (présence du « je »). Bref, il exclut le narratif, propos habilement renforcé par les mots mêmes de Mallarmé : « Je veux [...] écrire comme elle frappa mon regard de poète, telle Anecdote, avant que la divulguent des reporters par la foule dressés à assigner à chaque chose son caractère commun » (p. 150). S'appuyant sur Dominique Combe, l'étude montre que, par ce procédé d'exclusion de la forme narrative, on arrive à dépasser le vers tout en restant dans le poème, au moyen de la recherche de la spécificité (pureté) du langage poétique (p. 151). Ainsi, le rapprochement essentiel que G. Tamine effectue entre mimétique narratif et lyrique – et si l'on revient à la question plus générale de son essai, entre rhétorique et poétique –, est celui du fait au virtuel. La poésie, au-delà de sa nature d'énonciation du personnel, tend vers une nécessité (p. 151). Elle clôt ce segment sur les genres en concluant que les différentes postures d'énonciation que prennent les écrivains jouent un rôle peu importe la nature d'un texte. Cette continuité est preuve ajoutée qu'« écriture » et « Belle Parole » s'inscrivent dans les mêmes paradigmes, menant éventuellement à une classification par genres, où ils sont distingués.

Qui dit vrai?

L'une des principales distinctions que l'on fait entre poétique – voire récit imaginaire – et le texte de non-fiction est de fait opérée sur ce plan du rapport à la réalité. Selon l'auteure, nous avons souvent tort d'appréhender ces deux notions dans un système dualiste : dès lors qu'est constatée la difficulté de définir le « réel », on comprend que la question ne concerne que l'existence des choses à travers le discours, à laquelle elle réfère par le concept d'ontologie (des textes). Dans cette optique, elle explique que les lettres procèdent d'une recherche du vraisemblable, d'une « modalité aléthique » (p. 177), plutôt que d'une recherche de vérité. « Effet du nécessaire et de la rationalité, le vraisemblable est facteur de persuasion, ou plutôt, il est ce qui est plausible et répond aux attentes du récepteur » (p. 182) : c'est par cette définition du vraisemblable que le livre reconverge vers la rhétorique, observant que la considération de l'interlocuteur dans l'organisation du discours est un procédé commun aux deux disciplines. Évoquant bien sûr les critiques qui l'ont précédée sur ces questions, l'appareil argumentatif de G. Tamine n'en est pas moins original : devant Barthes affirmant que le réel est toujours sujet à la formulation qu'on en fait (p. 189-190), elle acquiesce et complète que la séparation des discours factuels ou fictifs est subtile : si le fait y joue un rôle fondateur, elle classe le texte dans le factuel; s'il est le résultat du récit, il en va de fiction. À la suite de Ricœur (*Temps et récit*, 1983-1985) posant que l'histoire a une fonction de « représentation » du réel, et la fiction un rôle de « signifiante » (190), elle poursuit que le langage, situé entre nous et le monde, limite la manière de décrire ce monde. Pour les écrivains, cette limite est en fait une libération, car c'est dans son caractère

inéluctablement divergent de la réalité que le langage tire toute sa force autonome. Reprenant le terme de Molinié (2005), elle entreprend d'expliquer que les dispositifs de la langue traitant du contact entre la réalité et la conception que l'on s'en fait mènent à l'apparition du *mondain*, terme technique soigneusement sélectionné pour appuyer le reste de son argumentation. Citant Saint-John Perse (1972) – « toute poétique est une ontologie » –, elle fait le lien entre ce *mondain* où se fabrique le sens d'un objet narratif, et la poésie lyrique qui permet au lecteur de « connaître et de nommer des sentiments informulés » (p. 220). Puis, continuant d'interroger les modes d'existence des objets du texte, elle fait appel aux récentes théories d'Étienne Souriau (*Les Différents Modes d'existence*, 2012) pour faire un bref détour du côté de la philosophie. Même si l'on doute que ce segment soit aisément inséré dans le fil de l'argumentation, la seule lecture de ce paragraphe assez technique pouvant difficilement permettre de comprendre Souriau (le vocabulaire, déjà, est fort ésotérique – phénomènes en patuité, réiques, sollicitudinares... (p. 224) –, on entend que G. Tamine ait voulu montrer le discutable bien-fondé de l'opposition entre réalité et fiction et réaffirmer que l'œuvre d'art a sa réalité propre, qui justifie ses usages et son intérêt. Bref, il n'y aurait tout simplement pas de légitimité à opposer les mondes de la fiction et du réel de manière tranchée. Si la fiction opère également dans le domaine du possible, le monde empiriquement supposé réel perd son titre de référent factuel auquel comparer les autres. Tout est invention, et c'est dans la manière de faire passer l'inexistence – G. Tamine dit l'absence – à la présence que le langage se détermine.

La langue fait donc davantage que transmettre un message. Celui-ci prend son sens et sa forme à mesure que le langage se construit, « dans la relation *ethos-logos* » et dans sa réception, « entre le *logos* et le *pathos* » (p. 246). Dans cette optique, la rhétorique s'avère inhérente à l'utilisation du langage. En effet, l'auteure signale, conformément au principe d'un tout plus grand que la somme de ses parties, que les signes contiennent en eux-mêmes une référence générale avant d'être mis dans un contexte déterminé. Ce poids sémantique confère au langage sa nature argumentative. Tentant enfin quelques définitions de son cru pour saisir l'essence de la littérarité d'un texte, G. Tamine rappelle la théorie de la problématologie de Meyer, qui cherche à déterminer la question sous-jacente d'un texte lorsqu'on en fait l'interprétation. Savoir qu'il y a quelque chose à déceler sans savoir ce que cela est exactement, dans un discours comme dans un poème, indique la nature littéraire de l'objet. Toute la pertinence de l'ouvrage se résume dans la constatation qu'il y a toujours présence de discours entre une réalité et la conception que l'on s'en fait. L'esprit humain navigue à travers des représentations de son entourage, et non de « vérités désincarnées » (p. 270). Ces représentations agissent selon la subjectivité du lecteur et leur appréhension est continuellement modifiée par le renouvellement des récits et des questions. Montrer que poétique *ou* rhétorique cesse d'être le seul paradigme par lequel aborder un texte; voilà la gageure de l'essai de G. Tamine. En fait, si des mentions répétitives du besoin de revenir à une notion ou à une autre parsèment l'ouvrage, ils ont pour effet positif de mener naturellement la lecture vers la conclusion qui, une fois le corps du texte assimilé, apparaît de soi.

Maxime Decout, *En toute mauvaise foi.*
Sur un paradoxe littéraire,
Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015, 192 p.

Jérémie Berthelet
Université Lyon 2

Le projet est aussi audacieux que son titre est provocant : ne serait-ce pas *en toute mauvaise foi* que la littérature s'adresse à nous ? Et au terme de l'essai de Maxime Decout, il semble que le pari soit gagné. Le livre, vif et drôle, écrit dans un style soigné et précis, emporte l'adhésion. Il pose une hypothèse relativement inédite et forte qui permet de s'écarter des sentiers tracés par les réflexions sur le rapport de la littérature au mensonge et sur la *mimesis* : la littérature serait capable de cerner au mieux la mauvaise foi de l'être humain à travers ses personnages parce qu'elle est justement un discours de mauvaise foi. D'emblée est

soulignée une articulation entre une question existentielle et une question esthétique qui permet de penser autrement la littérature et de rénover la perception que nous avons de l'histoire littéraire.

Qu'est-ce que la mauvaise foi ?, se demande donc l'auteur pour commencer. Une absence de sincérité. C'est mentir en sachant que l'on ment. Mais peut-on vraiment avoir conscience de mentir ? C'est la question que pose Sartre dans *L'Être et le néant* qui permet à Maxime Decout d'enrichir la notion courante de mauvaise foi en regard de sa définition philosophique. Selon Sartre, la mauvaise foi est plus exactement une attitude où le sujet à la fois reconnaît et ne reconnaît pas qu'il ne parvient pas à être ce qu'il est. Il se tient dans une sorte de porte-à-faux de son être avec ce qu'il est et face à ce qu'il n'est pas. Prenant l'exemple du garçon de café ou de la femme amoureuse en train d'être séduite, le philosophe en fait une structure naturelle de la conscience où l'être n'est pas ce qu'il est et est ce qu'il n'est pas. La mauvaise foi est une inauthenticité qui tient du désir d'être autre en s'écartant de soi. « Ce singulier dispositif d'affirmation de la négation et de négation de l'affirmation, il nous faudra donc voir ce que la littérature en fait. » (p. 15)

Une dynamique romanesque plurielle

Sur ces bases, Maxime Decout décide d'abord de voir ce que la littérature fait de la mauvaise foi à travers ses personnages et comment elle vient régulièrement confirmer, modifier ou enrichir l'approche philosophique proposée par Sartre (p. 20-

49). Madame de Clèves dans *La Princesse de Clèves* constitue le premier exemple qui montre une femme dont la mère a élevé la vertu en valeur supérieure et dégradé la passion en une immanence à rejeter. C'est ce point de départ qui l'empêchera de vivre dans l'authenticité sa passion amoureuse pour Monsieur de Nemours, une passion qui est sa transcendance mais qu'elle dénie et dévalorise, suivant en cela les exigences maternelles. Elle surinvestit ainsi une vertu à laquelle elle n'adhère pas, l'érige en transcendance, mais se condamne ainsi à ne pas être ce qu'elle est et à être ce qu'elle n'est pas. Dans *Les Liaisons dangereuses*, Maxime Decout montre à merveille comment la mauvaise foi se fait la règle de toute la dynamique romanesque. Valmont, prototype du libertin cruel et sans scrupule, finit par tomber amoureux de Madame de Tourvel, qu'il ne séduit au départ que par défi. Ne pouvant s'avouer cette passion, il est à la fois un libertin qui ne peut l'être, puisqu'il éprouve un véritable sentiment amoureux, et un amoureux qui se refuse à l'être, puisqu'il se veut libertin. De ce fait, les signes de libertinage donnés par Valmont à Madame de Merteuil et les signes d'amour donnés à Madame de Tourvel sont toujours à la fois vrais et faux. L'exemple le plus saisissant en est peut-être la lettre écrite par Valmont sur le dos d'Émilie, une courtisane, pour dire son amour à Madame de Tourvel dans des termes doubles qui évoquent aussi la nuit passée avec sa maîtresse. C'est que la lettre est à la fois destinée à la Présidente et à Madame de Merteuil. Valmont trahit ainsi sa passion dans le libertinage et son libertinage dans la passion. « C'est uniquement en écrivant une fausse lettre d'amour que Valmont peut en écrire une authentique. » (p. 27) Madame de Merteuil elle-même n'échappe pas à cette scission, elle qui avoue être libertine à cause de la société et des hommes, et se fait en même

temps la porte-parole de l'émancipation des femmes. D'autant mieux que, en raison du dispositif épistolaire où les événements sont saisis dans de multiples consciences, « la réalité devient différente d'elle-même » (p. 27).

Avec Montaigne, Maxime Decout nous fait ensuite découvrir un autre aspect de la mauvaise foi, qui permet de la sortir des connotations négatives que nous lui associons et du regard souvent moralisateur que nous portons sur elle. Montaigne avoue en effet son incapacité à être ce qu'il est et sa propension permanente à devenir ce qu'il n'est pas. Il est enclin à une imitation de l'autre qu'il sait pouvoir être une aliénation mais dont il s'agit de prendre conscience pour pouvoir la contrôler : « Il faut jouer deuement nostre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence, il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'estranger le propre. Nous ne sçavons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assés de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poictrine. » (p. 38) Maxime Decout en déduit que « dans ce fascinant maniement d'une phénoménologie de la conscience avant l'heure, Montaigne pointe du doigt le risque de se laisser prendre dans une mauvaise foi qu'il faudrait savoir garder sous contrôle et à distance. C'est tout un art de la mauvaise foi qui se dit pour ne pas la laisser se figer en une essence. C'est donc réaffirmer que nous pouvons contrôler le jeu de masques, que la mauvaise foi est nécessaire mais qu'il convient de s'y prêter sans s'y donner, pour ne pas la laisser devenir un piège essentialiste. » De ce fait, Montaigne fait de la mauvaise foi une capacité à enrichir l'être par ce qu'il n'est pas et de se mettre en rapport avec l'autre.

C'est aussi dans l'œuvre de Proust que les figures de la mauvaise foi se trouvent pleinement justifiées, comme chez le snob ou le jaloux, qui répondent à des logiques finalement convergentes. Là encore, Proust montre que la mauvaise foi se construit comme une pulsion mimétique qu'il place au cœur de la vie mondaine (p. 43).

On comprend donc que c'est aussi la mauvaise foi qui gagne à être lue depuis la littérature et pas seulement l'inverse. La dynamique de la mauvaise foi semble bien l'une des lois de l'univers littéraire parce qu'elle est une configuration universelle de la conscience mais que chaque œuvre repense à sa manière. Elle rend compte du fonctionnement intime de très nombreux personnages et, en cela, pourrait bien être un outil heuristique aussi efficace que le désir mimétique de René Girard, auquel Maxime Decout ne manque pas de faire référence (p. 43).

Un discours de mauvaise foi

C'est à partir de là que Maxime Decout propose un deuxième niveau de lecture de la mauvaise foi. En suivant l'exemple des *Liaisons dangereuses*, l'auteur constate que le roman « pose en fait une question qui est comme restée en suspens chez Sartre : celle des signes et de l'écriture. Celle du rôle de la littérature dans la mauvaise foi de l'être. » (p. 25) En effet, la mauvaise foi des uns et des autres semble bien commandée par leur rapport à l'écriture puisque chacun est à la fois un auteur et un lecteur de lettres. « *Les Liaisons dangereuses* doit donc se lire comme un livre proposant une réflexion complexe, parce que pleine de

contradictions, sur le bon usage de la lecture comme révélateur de la mauvaise foi non seulement de l'être mais aussi du texte. » (p. 61) Sans détailler ici les analyses éclairantes sur cette situation, on peut dire que tel est le point de départ pour interroger la mauvaise foi du discours littéraire, qui se situerait à deux niveaux principaux : son rapport au sens, à la vérité, au concept, et son rapport au réel et à l'imitation. Pour le premier niveau, Maxime Decout note que seule la littérature est capable de poser une vérité et de la nier dans le même temps, si bien qu'elle se caractérise par une déstabilisation générale de la pensée conceptuelle (p. 51-56). Pour le deuxième niveau, Maxime Decout, sans faire l'historique de la notion de *mimesis*, en passe directement par Blanchot, qui fut le seul à considérer explicitement la littérature comme un art de mauvaise foi en expliquant ceci :

Le roman est une œuvre de mauvaise foi, mauvaise foi de la part du romancier qui croit en ses personnages et cependant se voit derrière eux, qui les ignore, les réalise comme inconnus et trouve dans les mots dont il est maître le moyen de disposer d'eux sans cesser de croire qu'ils lui échappent. Mauvaise foi du lecteur qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, qui joue à prendre pour réel ce qui est fiction et finalement s'y laisse prendre et, dans cet enchantement qui tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence. Ces relations de mauvaise foi ne sont pas propres au roman, ni à la littérature en général. Mais il est propre au roman et à la littérature de les accueillir comme telles, de les proposer comme objet et de réussir, non sans doute à les dépasser, mais à les organiser en une expérience particulière où puisse se ressaisir le sens du monde humain dans son ensemble. (p. 64-65)

De la sorte, la mauvaise foi du discours littéraire se constituerait à partir tant de l'auteur, de l'œuvre que de son lecteur. On comprend donc que ce qui était une structure de la

conscience est aussi une structure esthétique nécessaire, commandée par le rapport de l'œuvre à la réalité, une œuvre qui fait être ce qui n'est et ne pas être ce qui est, et par le rapport au lecteur qui croit à ce qui n'est pas tout en n'y croyant pas.

***Mauvaise foi et sincérité :
des valeurs problématiques pour la littérature***

Or cette mauvaise foi pose problème pour les écrivains qui ont souvent rêvé de transparence et d'authenticité dans leur relation au monde et au destinataire. C'est ainsi qu'*En toute mauvaise foi* aborde un troisième niveau d'interrogation sur la mauvaise foi, pensée comme une valeur face à laquelle les œuvres et les écrivains ont dû se définir, se positionner, ce qui a engendré un certain nombre de choix esthétiques et de postures qui sont ressaisies dans une vue d'ensemble permettant d'appréhender autrement l'histoire littéraire. Une césure est en effet manifeste dans le rapport de la littérature à la mauvaise foi au XVIII^e siècle qui, avec Rousseau, va faire de la sincérité une valeur supérieure qui risque toujours de devenir ce que Maxime Decout appelle une « sincéromanie ».

Pour bien comprendre les choses, il est ici peut-être nécessaire de ne pas suivre l'ordre de l'essai et d'évoquer en premier lieu ce qui est expliqué dans sa conclusion : à savoir qu'avant le XVIII^e siècle, la mauvaise foi ne posait pas réellement problème puisqu'elle était intégrée dans les paradigmes intellectuels et sociaux. Maxime Decout l'illustre avec l'art de l'honnête homme au XVII^e siècle, qui repose sur une mise en scène de soi et une auto-valorisation réciproque de

chacun où l'être se transforme au contact de l'autre en ce qu'il n'est pas, ce qui permet de comprendre que cette relation sociale et mondaine repose en réalité sur la mauvaise foi (p. 162-166). C'est pourquoi la mauvaise foi de la littérature était admise : elle était en accord avec le fondement même des relations sociales. On pourrait d'ailleurs valider très facilement cette découpe historique en remontant au rôle de la mauvaise foi chez les sophistes ou au *je* lyrique de la poésie de la Renaissance, qui est compris comme une fiction et non comme un reflet authentique du poète, ce qui, là encore, souligne que l'insincérité de la littérature n'est pas vue comme une difficulté avant le XVIII^e siècle. On pourrait certes regretter que l'étude ne soit pas plus exhaustive de ce côté-là mais toute tentative de ressaisir des dynamiques d'ensemble impose des choix et s'expose à être partielle. Au lecteur de poursuivre l'enquête ailleurs.

Maxime Decout prend de son côté l'exemple d'Alceste pour indiquer comment la pièce de Molière, *Le Misanthrope*, répondant en cela à la pensée du XVII^e siècle, se conçoit aussi comme la démonstration en acte de l'impossibilité de la sincérité. L'analyse est là encore tout à fait stimulante. Alceste est le misanthrope qui rêve d'être seul et ne peut être misanthrope parce qu'il est amoureux d'une coquette. Il se réclame d'une sincérité problématique puisqu'elle a besoin des autres pour exister : si Alceste quitte la scène, sa misanthropie et sa franchise n'ont plus lieu d'être. Or cette attitude fait obstacle au jeu théâtral. La pièce souligne comment Alceste menace sans cesse la comédie mais aussi comment c'est la mauvaise foi de sa sincérité qui est le moteur de l'ensemble de la pièce :

Ce dont l'œuvre se nourrit, c'est donc d'une mauvaise foi d'Alceste encore plus fondamentale que toutes les autres et qui l'empêche d'annihiler la théâtralité : celle qui lui fait désirer quitter la scène alors que sa sincérité ne peut exister qu'en y étant exhibée devant le regard des autres. Philinthe nous en assure dès le début : "Et puisque la franchise a, pour vous, tant d'appas, / Je vous dirai tout franc, que cette maladie, / Partout où vous allez, donne la comédie" (v. 104-106). Double sens révélateur du mot "comédie" où la sincéromanie antithéâtrale produit l'effet inverse de ce qu'elle cherche parce qu'elle est de mauvaise foi. La comédie qui se joue contre Alceste est donc destinée à le délivrer de sa pathologie, au sens propre (il est atrabilaire), mais aussi au sens figuré (sa mauvaise foi et ses rebuffades contre le jeu théâtral). Elle est surtout destinée à guérir quiconque se laisserait infecter par un virus hautement contagieux et délétère pour soi comme pour la littérature : la sincérité. (p. 77-78)

Au XVIII^e siècle, le rapport à la mauvaise foi change cependant. Maxime Decout s'appuie sur la lecture faite par Rousseau du *Misanthrope* dans sa *Lettre à d'Alembert* où Rousseau regrette qu'Alceste soit un misanthrope à moitié, qu'il se réclame de la franchise et se comporte pourtant en homme du monde. Il impute cette contradiction, qu'il juge regrettable, au désir de Molière de plaire à son public. Mais Maxime Decout se demande si Rousseau ne serait pas tout simplement aveugle à ce qu'est la sincérité d'Alceste, une forme de mauvaise foi :

Mais si Rousseau se trompait ? Si Molière avait au contraire vu juste ? Si la mauvaise foi de cette sincérité était précisément son seul mode d'existence, sa vérité profonde ? Car Rousseau ne voit aucunement, dans la mauvaise foi d'Alceste, une réflexion sur l'impossibilité de la sincérité mais la résultante de techniques dramaturgiques qui ont imposé à Molière ce qui n'est pas pour lui un caractère pétri de mauvaise foi mais la falsification d'un caractère sincère. (p. 80)

C'est à partir de là que Maxime Decout va relire le programme de sincérité absolue des *Confessions* comme pétri de contradictions puisque Rousseau, qui proclame la liberté de jugement de ses lecteurs sur lui-même, ne cesse de l'orienter de diverses manières pour qu'il adhère à sa propre perception. Ce rêve impossible de sincérité sera aussi celui de Michel Leiris, qui le vivra comme un drame, lui qui avait pu chercher dans la fiction une parole plus authentique que dans la confession autobiographique mais qui fut incapable de s'y adonner. Ou encore chez Sartre, qui inaugure une véritable « querelle de la mauvaise foi » (p. 109), obsédé par les tromperies romanesques dans ses articles de *Situation, I*, dans ses *Lettres au Castor* ou dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, qui confessa dans *Les Mots* qu'il est entré en littérature comme un imposteur et qu'il a toujours cherché à accéder à une forme de sincérité qu'il ne trouva jamais.

Reste enfin une dernière attitude à questionner : la revendication du mensonge, qui constitue l'objet du dernier chapitre, « Quand mentir nous brûle », l'un des plus brillants de l'essai. Puisque certains écrivains ont compris que la sincérité était un idéal impossible pour la littérature, ils ont donc choisi de dénoncer les fantasmes des « sincéromanes » à la Rousseau et d'avouer que la littérature n'est que mensonge. *Jacques le fataliste* de Diderot ne cesse par exemple de dire que tout cela n'est que fiction et tromperie, comme pour indiquer que le roman serait plus authentique et sincère que d'autres, puisqu'il avouerait ses propres mensonges. Maxime Decout n'en reste toutefois pas là et vient perturber cette situation en en revenant au paradoxe crétois ou paradoxe du menteur : « Un homme déclare "Je mens". Si c'est vrai, c'est faux. Si c'est faux, c'est vrai. » (p. 129) « Expliquons : s'il dit vrai en prétendant mentir,

alors c'est immédiatement faux puisque il continue de mentir. Mais s'il ment en affirmant mentir, alors il dit vrai puisqu'il est encore en train de mentir.» Le paradoxe peut néanmoins s'expliquer en recourant au concept de mauvaise foi. Maxime Decout montre ainsi que tout aveu du mensonge ne permet pas de sortir de la mauvaise foi. Et il entreprend d'examiner comment les œuvres ont tenté de mettre en scène ou d'explorer cette situation à l'aide de deux exemples : les monologues menteurs (Dostoïevski, Beckett, Camus, Des Forêts), qui prennent à partie le modèle des *Confessions* de Rousseau pour en dénoncer les impasses, et les réécritures du roman policier chez Perec, Robbe-Grillet ou Butor. Le roman policier serait en effet l'exemple même de la mauvaise foi de tout récit : il met en scène une enquête qui progresse vers la vérité, où le lecteur conduit sa propre investigation dans une sorte de rivalité avec l'enquêteur, mais au terme de laquelle c'est l'inspecteur qui triomphe. Or le lecteur ne pouvait pas découvrir la clef de l'énigme : le texte lui a soigneusement caché un ensemble d'éléments. Il lui a fait croire, en toute mauvaise foi, qu'il avait toutes ses chances de résoudre le mystère, alors que ce n'était pas le cas. Ce que les pasticheurs d'Agatha Christie ont bien compris : Perec, Robbe-Grillet ou Butor mettent en scène des enquêtes où les personnages s'appuient souvent sur des indices puisés dans des œuvres d'art ou dans des fictions qu'ils croient pertinents pour comprendre la réalité. Et c'est ce qui les perd : ils ont accordé leur confiance aux œuvres mais sont devenus des mauvais lecteurs, aveugles à la mauvaise foi.

*

En toute mauvaise foi est donc un essai riche et varié qui cherche à nouer entre eux des niveaux de réflexion très différents autour d'une question existentielle qui porte sur

notre rapport à l'autre et à la vérité. Il oscille entre des approches littéraires précises, des réflexions philosophiques et des perspectives d'ensemble sur l'histoire littéraire. Si certains choix ne sont pas expliqués, comment celui de commencer son parcours historique au XVII^e siècle, ou celui de traiter conjointement la fiction et l'autobiographie, on comprend aisément ce qui les motive : d'une part souligner la rupture dans le rapport aux valeurs que sont la mauvaise foi et la sincérité après le XVII^e siècle, et d'autre part indiquer comment des genres qu'on oppose traditionnellement dans leur relation à la sincérité sont en réalité traversés par des interrogations communes. En dernière instance, on pourrait dire que le plus grand mérite de l'ouvrage est certainement d'ouvrir un débat neuf et stimulant en invitant son lecteur à prolonger ce questionnement à sa manière et sur d'autres œuvres.