



Vol. 8, no 1, Hiver 2013

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>

Les éclats de la violence

Marie-Hélène Larochelle

Université York

À l'origine de ce dossier se trouve un questionnement sur la possibilité d'une violence « typique ». La violence, lorsqu'elle est exprimée, laisse-t-elle paraître une idéologie ou une identité typiquement française, belge ou canadienne? On sait que les conditions de réception de la violence varient selon les sociétés. On juge ici irrecevable ce qu'ailleurs on accepte parce que les critères d'interprétation y sont différents. Et chaque société tend à valider ses systèmes de normes en rejetant ceux d'autrui :

Toute société se définit elle-même comme mère ou fille de la civilisation. Elle rejette, par conséquent, le barbare de l'autre

côté d'une frontière symbolique, ce qui induit le postulat suivant : une société, une nation, une communauté, pour civilisée qu'elle se croit, est toujours barbare pour une autre. (Calant, p. 20)

La violence suppose d'enfreindre une limite, mais son évaluation dépend toujours de l'observateur et du temps de l'observation. Des conditions socio-historiques et socio-discursives singulières la font émerger, de sorte que son expression porte les traces des humeurs du sujet, ce qui traditionnellement permet un examen de l'organisme (individu ou société en colère). La vocifération est ainsi un facteur d'identification de l'hégémonie contrariée. Par hégémonie, Marc Angenot entend « l'ensemble complexe des normes et impositions diverses qui opèrent contre l'aléatoire, le centrifuge et le déviant, qui indiquent les thèmes acceptables et, indissociablement, les manières tolérables d'en traiter, et qui instituent la hiérarchie des légitimités (de valeur, de distinction, de prestige) sur un fond d'homogénéité relative » (p. 22). Or c'est d'abord dans le discours que se cristallise la norme, car l'hégémonie « peut encore s'aborder comme une *norme pragmatique*, définissant en son centre un énonciateur légitime s'arrogeant le droit de parler sur des "altérités", déterminées par rapport à lui » (Angenot, p. 31). La violence fait circuler les affects d'une société à travers l'expression d'une entité singulière.

L'actualité, voire la modernité — dont participe l'effet de mode —, influence aussi les états de la violence. Peut par exemple se développer une tradition de la violence qui tend à la désamorcer. On comprend vite que fixer la violence est une vaine entreprise, mais nous ne renonçons pas à penser que son expression participe à la définition du discours social tel que le

définit Marc Angenot. Le débordement serait alors une autre façon de mesurer la contrainte. Les auteurs des études ici regroupées ouvrent des pistes de réflexions en observant des fragments ou, plus exactement, des éclats de la violence. L'éclat est alors le résultat d'une performance qui a fait exploser un cadre, un système de normes, mais c'est aussi l'état d'un objet devenu fascinant.

Quatre formes distinctes de la violence sont évaluées dans ce dossier de recherche pour comprendre comment elle se présente dans la bande dessinée, en poésie, au cinéma et dans l'art, ces expressions ayant en commun d'en proposer une esthétisation. La violence représentée dans ces œuvres reflète chaque société fâchée, mais il faut aussi comprendre que l'esthétique suppose le passage de l'expression personnelle vers le discours de la représentation. L'œuvre s'inscrit dans la société et participe à sa définition, mais elle est également l'expression d'un projet personnel qui, parfois, se place en porte-à-faux des attentes de son temps. Le reflet du social est brouillé, différé, déformé, mais néanmoins significatif. Ainsi, les auteurs analysent les liens qui s'établissent entre l'objet et le lieu social dans lequel il est produit afin d'identifier les actants, les causes, les effets et les affects de la violence. Ils se demandent également quelle image du monde est ainsi transmise, ce qui les amène sur le terrain du monstrueux.

Artifice conférant à l'objet une magnificence ou moteur d'un projet créatif, la violence dynamise les productions choisies. La violence est-elle devenue aujourd'hui le grain de sel qui agrmente toute production pour la rendre plus savoureuse? La mine d'or qui la fait vendre? Les auteurs de ce dossier tiennent compte tant de la charge agressive que portent

ces productions que de la résistance à la violence qui est susceptible de se développer dans les sociétés.

Jean-Pierre Thomas s'invite pour l'occasion au banquet des irréductibles Gaulois d'Uderzo et de Goscinny pour interroger leur célébration de la violence. Les Gaulois des albums d'Astérix sont-ils le « prototype de la barbarie » ou plutôt une « caricature socio-culturelle » ? Par une étude esthétique de l'illustration comme du texte, Jean-Pierre Thomas reconnaît que la violence des Gaulois répond à deux fonctions, la violence instituée et la violence fondatrice ou institutrice, définies par Michel Maffesoli. Il convient également que la violence des bandes-dessinées est un « vecteur d'ordre » selon une inversion propre au carnavalesque. L'explosion de la violence permet de rétablir un équilibre. De fait, elle s'associe au rire et prend une dimension cathartique qui participe aussi de son esthétique. Le goût pour la guerre que l'on reconnaît aux Gaulois entraîne le lecteur dans le théâtre de la violence, et il faut comprendre que s'établissent ainsi tant une complicité qu'une responsabilisation dans le phénomène violent. Dans ce cas, la violence ne participe pas à la construction des personnages en monstres; de fait, les monstres

sont tout d'abord de grands criminels dans leurs actions et leur comportement. Ils ont un rapport au meurtre inhérent à leur catégorie de monstre et seuls les personnages méchants ayant recours au meurtre entrent dans cette catégorie de personnages monstrueux. Ce sont des personnages intraitables, des personnages intransigeants. Ils refusent toute contrainte, toute opposition à leur pouvoir. (Daniel, p. 73)

Il y aurait dans cette production une perte de l'efficacité, ou plutôt un transfert, puisque la régularité de son utilisation galvaude la violence au profit d'un rire complice.

Denis Saint-Amand offre quant à lui à l'œuvre de la poétesse belge Sophie Podolski un nouveau rayonnement. Auteure d'une seule œuvre préfacée par Philippe Sollers, Podolski a été oubliée par l'histoire de la littérature belge. Son écriture, proche du « délire agressif », est interprétée par Denis Saint-Amand comme un « manifeste invectif contre le monde ». Irrévérencieux, voire monstrueux, le journal-poème de Podolski fait ici l'objet d'une étude rigoureuse qui montre l'hétéroclite comme une condition de la fertilité de la violence. La contribution de Denis Saint-Amand met en évidence que l'actualité de la réception de la violence peut évoluer et que, sous sa forme littéraire, elle jouit de plusieurs actualisations. Cette conclusion nous amène à penser que si la violence est étroitement liée à un contexte socio-historique précis, quand elle se manifeste dans la littérature, l'histoire de sa réception peut impliquer plusieurs phases; une violence ayant d'abord fait long feu dans son premier contexte de réception peut très bien scandaliser la génération suivante, étant entendu que du scandale naît parfois la tendance.

Lorsqu'elle se fait performance, la violence peut dans certains cas extrêmes être interprétée à partir de la métaphore de la monstruosité (*monstrum*), ce caractère étant alors celui d'une production récente que la critique tend à décrire à partir de sa charge aggressive, de sa dimension scandaleuse, voire effroyable, en un mot de sa nature jugée choquante et extrémiste. Proposer la monstruosité comme un passage limite de l'expression de la violence la fera apparaître comme un état extrême atteint par des productions qui se mon(s)trent, qui attirent l'attention.

Les monstruosités créées par les déchaînements du discours apparaîtront comme des signes, des présages, des avertissements (le nom venant du latin *monere*) lancés à la société dans laquelle elles s'inscrivent. Leur examen dans des productions esthétiques nous permettra donc d'expliquer comment l'expression de la violence, gonflée jusqu'à en devenir monstrueuse, témoigne des idéologies sociales.

Le monstre, par sa nature, questionne la norme. Aussi sa définition est-elle indissociable de celle de son contexte. Le monstre est celui que l'on montre du doigt parce qu'il remet en cause un ensemble de codes et d'attentes qui sont celles d'une communauté ou d'une société que sa présence même reflète. Ce que le portrait du monstre dessine, c'est la silhouette du social. De fait, la définition du monstre exige de cerner la société déroutée. Précisé par Michel Foucault dans son Cours sur les « anormaux » donné au Collège de France en 1974-1975, le monstre est une figure qui se fractionne selon de multiples anomalies que Foucault lie à l'acte criminel. Il nous faudra déplacer la perspective d'analyse dans un autre champ qui croise le social et l'esthétique, tout en gardant à l'esprit qu'il y a dans les esthétiques du monstre quelque chose qui est toujours de l'ordre de l'infraction.

Plutôt que de cerner l'émeute, Richard Bégin soutient que ce mouvement « échappe à la raison ». Il voit que l'émeute émeut les nouveaux véhicules de l'information et interroge le « régime esthétique » qui lui est propre en prenant l'exemple du film *Frontière(s)* de Xavier Gens. Parce que l'émeute suppose de « se faire violence commune », elle construit une communauté complice, ou coupable, de l'outrage. Cette globalité rend, peut-on le penser, la violence monstrueuse. Si, comme le veut

Foucault, la monstruosité est liée à l'acte criminel, à la lecture de l'article de Richard Bégin, il faut se demander dans quelle mesure la foule émue par l'émeute (cette foule se composant tant des participants que des spectateurs) ne participe pas de cette monstruosité. Le monstre infiltré dans le système social s'envisage comme l'exception, mais les crimes de masse prouvent pourtant qu'une société tout entière peut se transformer en monstre. L'émeute correspondrait à cette figure englobante du monstrueux qui semble n'épargner personne.

Pas d'échappatoire non plus dans les corpus envisagés par Fabienne Claire Caland, qui met en face-à-face l'œuvre artistique d'Odilon Redon et celle de Shary Boyle, deux artistes qui euphémisent le monstre pour entraîner le spectateur vers les « confins de la pensée ». Devant une « image presque apaisée » du monstre, le spectateur ressent un malaise qu'analyse Fabienne Claire Caland. Les techniques, dessins, pastels ou porcelaines sont étudiés pour comprendre comment une esthétique de la distorsion pense la cruauté du sujet. Le monstre est en soi exhibition :

[e]xposer la monstruosité, c'est un pléonasme : le monstre est une montre, déjà, il est sa propre vitrine, son étalage, son éventaire. Il est en soi exhibition, démonstration. Il s'expose au regard de l'autre, au jugement d'autrui, à ses désirs comme à ses rejets. Il est réduit à ça : sa monstruosité comme monstrabilité à l'infini, loin du secret, loin du retrait, qui lui sont refusés et comme interdits. (Ouellet, p. 44)

Des œuvres comme celles de Redon ou Boyle prouvent qu'il est essentiel d'interroger les conditions de cet étalage.

Proche du cabinet de curiosités, notre dossier envisage d'exposer des cas exemplaires d'explosion de la violence. Ces corpus constituent des objets singuliers reposant sur des

projets et des esthétiques qu'a priori, rien ne lie. La collection rassemblée montre pourtant comment la violence peut parfois s'allier au geste créateur pour renouveler les attentes de la réception. Car c'est bien là que se rejoignent ces productions, soit dans le désir ardent de rencontrer, coûte que coûte, un public, de lui faire violence aussi parfois. Et on reconnaît qu'il y a à l'origine de cette virulence un désir de rencontre :

Cette soif de (re)connaissance, par l'entremise de la méchanceté, est une attitude complexe qu'on ne saurait décomposer en quelques motivations facilement discernables. L'écriture pour l'écrivain méchant est une clairvoyance. Les psychanalystes y verront sans doute une pulsion d'emprise, une manifestation moïque, si ce n'est narcissique, qui consiste, par le geste d'écrire, à détenir un pouvoir sur soi et les autres. (Harel, p. 72)

L'économie de ce dossier reconnaît la valeur de la violence, étant entendu qu'il tire lui-même profit de ce goût pour l'excès, voire pour la monstruosité. Il s'agit donc de questionner ce rapport à l'œuvre qu'entretient la violence et le dialogue qui s'établit entre l'esthétique violente et le social.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc. (1989), *1889 Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, coll. « L'univers des discours ».
- CALAND, Fabienne Claire. (2008), *En diabolie. Les fondements imaginaires de la barbarie contemporaine*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre ».
- DANIEL, Servane, Maëlle LEVACHER et Hélène PRIGENT (dir.). (2006), *La littérature et ses monstres*, Nantes, Université de Nantes, éd. Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes ».
- FOUCAULT, Michel. (1999), *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes études ».
- HAREL, Simon. (2010), *Attention écrivains méchants*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- OUELLET, Pierre. (2000), « L'effet monstre », dans Christine PALMIÉRI (dir.), *De la monstruosité. Expressions des passions*, Québec, L'instant même, p. 39-50.

Sagesse et barbarie en terre gauloise.
La violence fondatrice
dans la bande dessinée *Astérix*¹

Jean-Pierre Thomas

Collège universitaire Glendon (Université York)

Contre la force, utilisons la force !
Souviens-toi de nos campagnes,
César ! Nous avons fait plier le
monde devant nos légionnaires !

Obélix et compagnie, p. 13.

¹ Je tiens à transmettre mes sincères remerciements à Sylvain Rheault qui, lors de la « Fête de la B.D. », qui a eu lieu à l'Université de Régina en mai 2009, m'a permis, par ses propos éclairés, d'affiner ma réflexion sur quelques-unes des questions traitées ici.

Jeunes et moins jeunes connaissent bien le scénario, qui se répète, à quelques variantes près, d'album en album : acculés par les Romains à une résistance apparemment illusoire — l'ennemi les domine à 100 contre un —, terrés dans un village entouré d'avant-postes garnis de soldats arrivistes, un groupe de Gaulois armés d'une potion qui les rend « surhumain[s] [et] irréductibles² » renversent l'adversité, à leur plus grand plaisir. Altercations et combats se multiplient entre les belligérants et les rebelles aplatissent leurs adversaires jour après jour, se prévalant d'une violence dont on peut se demander si elle relève de la nécessité ou si elle n'apparaît pas plutôt çà et là gratuite. René Goscinny et Albert Uderzo, les créateurs de la bande dessinée *Astérix*, auraient-ils mis au point un ingénieux stratagème leur permettant de distiller les effets d'une violence cathartique auprès de générations de lecteurs ? La potion concoctée par le druide Panoramix, qui métamorphose les héros gaulois en des simulacres de superhéros l'espace de quelques heures, semble faire simultanément d'eux des êtres violents et incontrôlables — témoin cet Obélix qui, véritable « incarn[ation de] la bête sauvage agressive » selon Bernard Lassablière (47), frappe Romains et pirates sans se formaliser des conséquences. Les Gaulois représenteraient-ils l'incarnation parfaite de la barbarie ?

Il s'agira ici d'évaluer les enjeux fonctionnels de la violence dans la série *Astérix* et de déterminer, au-delà des multiples représentations caricaturales données du fait violent, si cette dernière conduit à une frénésie aveugle ou si, au contraire, elle ne joue pas plutôt un rôle quelque peu salutaire. Le caractère parodique de la bande dessinée *Astérix* relativise-t-

² Voir la page 3 de chaque album de la série *Astérix*.

il la fonction attribuée au fait violent au point de transformer celui-ci en une simple donnée secondaire dans un cadre plus large, la caricature socioculturelle ? La fête débridée à laquelle convie tout album de la série, point culminant d'une débâcle de combats, marque-t-elle le Grand Œuvre de Goscinny et d'Uderzo du sceau d'une apologie de la violence, enlevant à cette dernière son caractère de légitime défense, ou la littérature ne se dote-t-elle pas, avec les aventures d'Astérix, d'un moyen novateur et bénéfique de contourner les interdits ? Je me livrerai dans un premier temps à l'établissement d'une nomenclature des différents visages sous lesquels est représentée la violence dans la série, histoire de marquer les limites du propos. J'étudierai par la suite les fonctions remplies par la violence dans certains albums, pour finalement tenter quelques explications d'ordre anthropologique. Bien que j'aie consulté les vingt-quatre premiers albums de la série (ceux qui ont été scénarisés par René Goscinny) pour me livrer à ce travail, je concentrerai la réflexion sur quelques titres précis, indiqués au fur et à mesure de la progression.

Appel(s) à la violence : quelques constats utiles

Si nous acceptons la définition courante du phénomène de violence, celle d'« un rapport de puissance entre les hommes qui renonce aux autres méthodes possibles d'entretenir des relations entre les êtres et qui essaie de forcer, directement ou indirectement, les individus ou les groupes d'agir contre leur volonté ou d'exécuter les desseins d'une volonté qui leur est étrangère » (Freund, p. 35), force est de constater que la bande dessinée *Astérix* s'avère d'une richesse quasi illimitée, ce que le paratexte révèle à travers un réseau sémantique constitué de

marques précises. Avec des titres comme *Le Combat des chefs*, *La Zizanie* ou *Astérix gladiateur*, le lecteur est mis sur la piste. Les illustrations des pages de couverture renchérissent, la rixe (qu'elle soit le fait d'individus ou de groupes³) y jouant un rôle capital. Quant à la double page de garde placée au début et à la fin de chaque album de la série, y est présenté, en addition d'une nouvelle démonstration de force sans équivoque, un paradoxe qui accompagnera les personnages dans leurs aventures : les manifestations de violence semblent relever de la pure formalité pour les Gaulois, ce que prouve la posture d'Obélix qui, bien que se prétendant affaibli, n'en coince pas moins sans difficulté trois Romains sous son bras. Cette double page indique que la violence est à considérer dans des optiques variées : l'attitude conquérante, diaïrétique manifestée par la verticalité de la distribution des baffes dans la page de gauche, est « euphémisée », à travers le processus de lecture qui conduit l'œil vers la page de droite, par la rondeur du ventre d'Obélix, de la marmite ainsi que de l'éventail formé par les corps des soldats romains. La verticalité de la vapeur qui émane de la marmite se trouve pour sa part amenuisée par sa forme en zigzag. Cette lecture, pour l'instant sommaire, permet de constater, à la suite de Lassablière, que « la violence des affrontements ne fait aucun doute » (p. 77), bien qu'elle donne l'impression de ne pas pouvoir être considérée de manière unilatérale.

Cette prise de contact initiale avec l'attitude agressive des personnages principaux de la série se voit rapidement confirmée par le contenu des albums. Après la lecture de

³ Voir, par exemple, les pages de couverture des albums *Astérix le Gaulois*, *Astérix gladiateur* ou *Le Cadeau de César*.

quelques récits, un personnage type se repère, sorte de matrice d'après laquelle la plupart des villageois paraissent avoir été façonnés : les Gaulois sont « irréductibles, courageux, teigneux, têtus, ripailleurs, bagarreurs et rigolards » (Goscinny et Uderzo, 1966, p. 5). Toujours prompts à se lancer dans la mêlée, comme l'affirme leur chef Abraracourcix dans l'album *Le devin*⁴, ces guerriers colériques et impatientes sont marqués par un attribut singulier, leur force, qui, décuplée par une rasade de potion magique, atteint une envergure surhumaine et transforme chacun en l'équivalent d'une armée. À la question « Ça une bande décurion ? Mais ils ne sont que deux ! », posée dans *Astérix et les Goths* par un soldat romain, ce dernier répond lui-même après une courte altercation : « Tu avais raison décurion... C'était une bande ! » (Goscinny et Uderzo, 1963, p. 15) Cet attribut sous-tend à vrai dire la représentation offerte par Goscinny et Uderzo du comportement de leurs personnages et du tempérament querelleur de ceux-ci, ce qui entraîne Panoramix, dans *Obélix et compagnie*, à les définir comme relevant de « coutumes ancestrales » et Astérix, de « bon vieux train-train quotidien » (Goscinny et Uderzo, 1976, p. 46). Voilà une admission directe de la nécessité de pratiquer la violence : la force a une fonction précise dans cet univers. Le conflit caractérisera tous les albums de la série, au point où l'atmosphère normale du village gaulois est bien celle de l'altercation. Les Gaulois ne reçoivent-ils pas d'ailleurs la protection d'un dieu celte associé à la guerre, Toutatis, par le

⁴ Abraracourcix donne l'explication suivante au mage : « Excuse mes hommes, devin. Ils passent leur temps à se bagarrer ». Son interlocuteur de répondre : « Je sais », comme s'il allait de soi que ce peuple belliqueux se complaît dans la bagarre (Goscinny et Uderzo, 1972b, p. 8)

nom duquel ils jurent sans discontinuer⁵ ? Normal que, par extension, ils se sentent tenus de guerroyer à leur tour. Les Gaulois sont donc friands de bataille. En fait, « pourvu qu'il y ait des sangliers et des Romains... » (Goscinny et Uderzo, 1974, p. 21), selon les dires du barde Assurancetourix, tout leur est égal. Quand il n'est pas possible d'affronter des adversaires dignes de ce nom, les Gaulois se tournent vers l'intérieur des murs de leur village et se livrent à des combats contre leurs pairs – le running-gag de la violence perpétrée contre le barde est à ce titre bien connu. Même que, pour ce petit peuple singulier, le calme est synonyme de bataille, ce que montre la toute première case de l'album *Astérix chez les Belges* : « Sous un beau ciel ensoleillé, c'est une journée placide, semblable à toutes les autres, qui se déroule dans le paisible petit village gaulois... » (Goscinny et Uderzo, 1979, p. 5), relate le narrateur pendant qu'une bagarre impliquant la quasi-totalité des habitants du village se produit sous les yeux du lecteur.

Il est possible de repérer deux types de violence principaux représentés dans les albums. J'appellerai le premier type « violence instituée », pour utiliser une terminologie chère à l'anthropologue Michel Maffesoli (1984, p. 8). Il s'agit d'une violence servant de moyen pour réaliser quelque objectif. Les Gaulois apparaissent, dès le premier album, coincés dans une position de résistance à l'oppresseur romain. Dans *Astérix ou la parodie des identités*, Nicolas Rouvière écrit : « La bande dessinée [*Astérix*] promeut [...] le droit légitime qu'a toute

⁵ Olivier Andrieu a relevé un total de 120 appels à Toutatis dans l'ensemble des albums (y compris ceux qu'Uderzo a scénarisés). Bien que d'autres divinités soient invoquées dans la série, le dieu de la guerre remporte la palme sans difficulté : Bélénos vient en second avec seulement trente-trois appels, tandis que Belisama en reçoit neuf (Andrieu, p. lxvi).

culture de vivre librement son développement propre, sans subir l'oppression militaire d'une puissance impérialiste » (2008, p. 291). Voilà pourquoi les Gaulois sont toujours sur le qui-vive, prêts à engager le combat, toutes les raisons leur paraissant bonnes pour repousser le despotisme romain et même, à l'occasion, faire ombrage à celui-ci. La légitime défense semble caractériser leur attitude à l'égard de l'Empire. Un coup d'œil sur *l'incipit* du premier album de la série renseigne à ce propos (Goscinnny et Uderzo, 1961, p. 5). La case initiale de la première page présente les Romains sur le champ de bataille, engagés dans un mouvement visant à repousser les Gaulois vers la gauche, position de faiblesse, à tel point que ceux-ci sont situés hors cadre. Quelques artefacts gaulois brisés ainsi que le faciès déterminé des soldats rendent les prémisses claires : les Romains veulent soumettre les Gaulois. Dans la deuxième case, le chef Vercingétorix dépose les armes aux pieds de César (toujours dans un mouvement orienté vers la gauche, tandis que l'empereur est tourné vers la droite, position de force), non sans toutefois user de violence dans la défaite, promesse d'une éventuelle récidive de la part du peuple gaulois. La deuxième bande rend écrasante la domination romaine, laquelle s'étend au peuple germain et à l'ensemble de la Gaule, dont la Terre Mère craquelle sous la pression de l'aigle romaine apposée en son centre. Seul résiste un petit village marqué par la rondeur euphémisante de ses huttes et de la loupe qui en agrandit les contours, épine dans le pied d'un César qui, dans la case suivante, ne peut plus regarder vers la droite, n'étant plus le maître incontesté de son royaume. Astérix surgit dans ce contexte et, instantanément, une troupe romaine le menace, brimant sa liberté et cherchant à s'approprier la position de force (lances et regards pointent vers la droite). La dernière

bande, par l'utilisation d'une représentation imagée de la force et d'onomatopées révélatrices des ravages causés par le héros, renverse la situation : désormais, les vaincus peuvent prétendre à la résistance, et la dernière case, avec un mouvement surdéterminé vers la gauche (par le déplacement d'Astérix, les pointes des lances brisées, le geste d'un Romain, un arbre qui tange), rend compte du caractère définitif de la scène. Ayant été menacé de violence, Astérix réplique au nom du peuple gaulois par une violence légitimée. Résultat : les Romains font à leur tour l'expérience du chaos et y perdent leur latin, comme le mentionne l'instance narrative, signe précurseur du désordre à venir. Placée sous le signe de la violence, la série progressera tout en heurts.

L'autre type de violence, plus fréquent, sera nommé, d'après les termes de Maffesoli, « violence fondatrice ou instituante ». Cette violence prend plusieurs couleurs et concerne le plus souvent les sens : musicale⁶, simplement sonore⁷, olfactive⁸, gustative⁹ ou évidemment physique, elle semble motivée par le désir de générer du plaisir. Fin en soi et non moyen, elle témoigne du tempérament festif des Gaulois, qui font par exemple se prolonger les combats à outrance : Obélix se plaint constamment du fait que les batailles se terminent trop tôt et, déjà dans le premier album, il souhaite

⁶ Le barde fait fuir êtres humains et animaux chaque fois qu'il utilise ses instruments, comme c'est le cas dans *Astérix gladiateur* (Goscinny et Uderzo, 1964, p. 6).

⁷ Le chahut causé par Astérix et Obélix dans *Les Lauriers de César* réveille toute une maisonnée romaine (Goscinny et Uderzo, 1972a, p. 25).

⁸ Dans *Le Devin*, Panoramix prépare une potion destinée, par l'odeur qu'elle dégage, à repousser une armée romaine (Goscinny et Uderzo, 1972b, p. 30).

⁹ Cette fois, c'est Astérix qui concocte un repas odieux pour ses hôtes dans *Les Lauriers de César* (Goscinny et Uderzo, 1972a, p. 21).

« ranim[er les victimes] pour recommencer » (Goscinnny et Uderzo, 1961, p. 13). C'est que la spécialité culturelle de ce petit groupe est, comme le précise Astérix en envoyant valdinguer un ennemi, « [l]a châtaigne ! » (Goscinnny et Uderzo, 1965a, p. 48) Bons vivants, les Gaulois cherchent à s'amuser, et la rixe compte pour beaucoup dans ce processus, avec comme conséquences que les manifestations d'animosité prennent çà et là une teneur gratuite, ce qu'il serait facile de reprocher aux auteurs, d'autant plus que cette violence touche, par l'entremise du langage, le quotidien de l'individu ainsi que le processus de structuration de sa pensée. De fait, la violence physique cède souvent le pas devant une violence verbale qui, elle aussi diversifiée, accentue le phénomène d'agression. Jurons, insultes et onomatopées incisives (dans la mesure où elles reproduisent le bruit de coups assenés – voir, par exemple, Goscinnny et Uderzo, 1979, p. 42) pullulent dans la bande dessinée. En outre, l'utilisation de sigles hiéroglyphiques (Goscinnny et Uderzo, 1962, p. 5) et, d'une manière récurrente et prononcée (au point où il en est fait usage presque à chaque page), de caractères gras (par exemple, Goscinnny et Uderzo, 1975, p. 44) qui peuvent disputer l'espace réservé au dessin ou empiéter sur les cases avoisinantes (Goscinnny et Uderzo, 1969, p. 20), rend les vignettes provocantes et peut-être un tantinet agaçantes à la longue. Quant à l'insulte « Ils sont fous ces... [et ajouter un gentilé] », utilisée à répétition et agrémentée d'un coup de doigt sur la tempe, elle relève aussi de la violence verbale, car elle figure une attaque contre ce qu'a de plus précieux celui qui en est le destinataire : son identité.

La bataille rythme donc l'ensemble de la vie des Gaulois et, malgré sa dimension caricaturale évidente, la bande dessinée n'est pas loin de confiner ici et là à un éloge de la

violence. Telle est du moins la représentation que le lecteur décode au fil de sa progression : maîtres de leur art, Goscinny et Uderzo ont mis en œuvre de nombreuses stratégies narratives afin de nantir la représentation qu'ils donnent de la violence d'une teneur iridescente. Dans *La Grande Traversée*, comment les autochtones immortalisent-ils la visite d'Astérix et d'Obélix en Amérique sinon par la transcription graphique de leurs exploits ? (Goscinny et Uderzo, 1975, p. 30) Il semble que pratiquement toute action implique un acte violent de quelque type pour les Gaulois, même les marques de gentillesse et les excuses présentées dans *Astérix légionnaire* (Goscinny et Uderzo, 1967b, p. 17 et 25). La violence permet de régler tout conflit, si bien que, banalisée, elle finit par relever de la pure formalité. Rien de plus normal pour les héros que d'entretenir une conversation pendant qu'ils se bagarrent dans *La Serpe d'or* (Goscinny et Uderzo, 1962, p. 8). La perspective de devoir se lancer dans la bataille n'angoisse jamais les Gaulois et une démonstration de violence devient vite le dénouement attendu de l'intrigue, d'où caricature. Le point culminant de ce phénomène réside dans le caractère elliptique que prend la rixe dans les albums. Les combats sont si prévisibles et si communs qu'afin d'en éviter la reprise ou pour euphémiser la dimension exagérément violente de la série, ils sont souvent passés sous silence : à la page 20 du *Bouclier arverne*, les compagnons vont affronter une troupe de Romains et ils en reviennent sans que rien ait été montré du combat, sauf son résultat. Même procédé dans *Le Devin*, où un bateau pirate est coulé hors cadre (Goscinny et Uderzo, 1972b, p. 38). Il arrive aussi que l'action soit simplement commentée par des observateurs durant son déroulement, sans que le lecteur en voie quoi que ce soit (Goscinny et Uderzo, 1973, p. 43). Goscinny et Uderzo ont

choisi, afin de limiter l'impact d'une violence déjà passablement présente dans les albums, de la dissimuler de temps à autre, d'en restreindre quelque peu les effets en la passant sous silence.

Si les Gaulois sont contraints de recourir à la force, ne devrait-on pas en mettre le blâme sur les Romains, lesquels se targuent de représenter le sommet de la civilisation mais n'en font pas moins preuve d'un goût prononcé pour la guerre ? Les plans de conquête de César sont pour le moins agressifs dans ce qu'ils ont de définitif : l'empereur ne veut ni plus ni moins qu'assimiler la race gauloise, taxée de barbarie. Le grand rêve de César frôle la mégalomanie, ce que lui aussi montre par une certaine promptitude à s'engager dans le combat, fût-ce par infanterie interposée. Les plans des Romains conduisent presque toujours à la perpétration de la violence contre quelque victime. Les légionnaires qui auront bien combattu au cours des affrontements seront récompensés par une visite au cirque, institution romaine qui entérine l'apologie de la violence. Serait-ce à dire que, tout compte fait, les Gaulois réagissent davantage qu'ils n'agissent dans l'entreprise de résistance empreinte de destruction qu'ils mènent ? Examiner les fonctions jouées par la violence dans la série devrait permettre de trouver réponse à cette question.

Pourquoi cette surenchère de violence ?

La bataille représente pour les Gaulois la solution à bien des problèmes. Rien de surprenant à ce que le plan le plus simple, celui qui passe par l'affrontement, soit prisé par ces irréductibles. Dans *Astérix gladiateur*, le héros déclare : « Voilà

mon plan : on démolit tout et tout le monde [...] ! » Obélix de répondre : « Ça c'est astucieux comme plan ! » (Goscinnny et Uderzo, 1967b, p. 25) Dans cette perspective, le but n'est pas de terminer le combat au plus vite, mais bien de le *vivre*, si bien qu'émerge une espèce de mystique de l'affrontement, une poétique du combat. La bataille est dans plusieurs cas esthétisée, les échauffourées prenant presque l'apparence de danses chorégraphiées plutôt que de déchaînements barbares. Dans *Astérix en Corse*, une théâtralisation rythmique du combat donne à la scène un caractère comique : cette dernière se déroule dans une forêt, mais le cadrage ne permet de voir que la cime des arbres, au-dessus de laquelle phylactères et Romains amochés apparaissent épisodiquement selon un tempo vraisemblablement préétabli (Goscinnny et Uderzo, 1973, p. 33). L'affrontement peut aussi avoir des vertus pédagogiques, comme en fait l'expérience Goudurix, à qui son oncle Abraracourcix propose, dans *Astérix et les Normands*, un programme singulier : il va « apprendr[e] à [s]e battre » (Goscinnny et Uderzo, 1967a, p. 17). Mais, surtout, les luttes sont le prétexte, dans tous les albums, à de bonnes parties de rigolade. Dans *Astérix et Cléopâtre*, Obélix est friand de torture en raison des vertus jubilatoires de celle-ci et non dans l'optique de faire souffrir autrui (Goscinnny et Uderzo, 1965b, p. 19). Au nom de la rigolade, les Gaulois n'hésitent pas à tout entreprendre. C'est qu'à leurs yeux, étant donné leur philosophie festive de l'altercation, rien n'a autant de valeur que le rire, instrument violent dans les mains de qui s'en sert avec fourberie : la moquerie altère l'identité de l'autre, comme en fait l'expérience le chef détrôné du village dans *Le devin* (Goscinnny et Uderzo, 1972b, p. 15-16). Le rire de supériorité entraîne une inversion des points de repère, qui donne aux

Gaulois un pouvoir que nul Romain ne possède. De caractère hautement dionysiaque, comme l'a noté Mikhaïl Bakhtine à la suite d'Aristote, le rire confère à l'humain un pouvoir proche de celui de la divinité. « Le rire, don de Dieu, offert uniquement à l'homme, est rapproché du pouvoir de l'homme sur toute la terre, de la raison et de l'esprit qu'il est le seul à posséder. » (Bakhtine, p. 78) Ce rire a un effet cathartique sur le lecteur, qui s'esclaffe en compagnie des Gaulois et voit subitement les tensions accumulées s'amoindrir et disparaître à travers la débâcle d'amusements qui lui sont présentés. Pour Michel Maffesoli,

[c]e qui se manifeste dans le rire, c'est une subversion, qui ne se situe pas comme le contraire de tel ou tel ordre, mais comme l'essai d'un ailleurs — comme utopie. Il s'agit moins de contester un système, et par là même de le conforter, que de s'abstenir. Plutôt que de participer à une logique d'énergie, on a affaire à un ordre de la déperdition, de la dépense. (1984, p. 79)

Les aventures n'ont d'autre but que de conduire au point culminant qu'est le banquet final où chacun, par l'entremise du rire, laisse libre cours à ses pulsions, couronnement de la résistance et du libre arbitre.

Sur le plan purement narratif, la violence joue un autre rôle important : elle constitue l'un des moteurs de l'action. L'élément déclencheur de l'intrigue, dans la bande dessinée *Astérix*, a souvent fort à voir avec la violence. Qu'il s'agisse d'opposer à l'envahisseur romain des forces susceptibles d'en entraver l'avancée ou de remplir les termes d'un défi reposant sur des prouesses surhumaines, le conflit dynamise invariablement l'action. Dans *Le Cadeau de César*, la famille de l'aubergiste Orthopédix décide d'élire résidence dans le village des irréductibles en raison de l'accueil violent qui lui a été fait,

afin de renverser le régime politique en place, en opposant la violence à la violence. Même le climat de paix qui sert d'amorce à pratiquement tous les albums n'est que faux-semblant, car cette paix convie souvent à la bataille et les affrontements attirent les personnages nécessaires pour que l'action avance de perturbation en perturbation. Goscinny et Uderzo ont donc tissé leurs intrigues de manière à conduire le lecteur vers un éclatement de brutalité, mais les manifestations de force conduisent dans pratiquement tous les cas au rire et à la fête : dans *Astérix le Gaulois*, les villageois ne peuvent que s'esclaffer devant les démonstrations de force physique du Romain Caligula Minus (Goscinny et Uderzo, 1961, p. 18). La violence devient un étalon de mesure, à l'aune duquel s'évaluent les qualités propres à chacun et son utilité au sein de la communauté. Le corps humain, distributeur de baffes à l'envie, peut désormais être considéré comme un outil pourvoyeur de structure, substitut de la technologie : toujours dans *Astérix le Gaulois*, l'espion romain sursaute devant les prouesses du forgeron qui façonne des armes à mains nues, d'Obélix qui livre ses menhirs à bout de bras et d'Astérix qui transporte seul un char rempli de billots immenses (Goscinny et Uderzo, 1961, p. 15).

Autre fonction de la violence, sûrement la plus importante (car il s'agit du thème récurrent le plus prégnant dans l'ensemble de l'œuvre) : la violence est vecteur d'ordre, mais – et la nuance est capitale – par voie de désordre. Notons d'abord que la civilisation romaine telle qu'elle est présentée dans la série est marquée par un ordre péremptoire qui, pour les peuples non romains, s'avère écrasant, notamment pour les Gaulois jugés au tribunal de Rome dans *Les Lauriers de César* (Goscinny et Uderzo, 1972a, p. 34), confrontés sur les champs

de bataille d'*Astérix chez les Belges* (Goscinny et Uderzo, 1979, p. 43) ou encore violentés par les projets de construction symétriques de César dans *Le Domaine des dieux* (Goscinny et Uderzo, 1971, p. 4-5). Les Romains ont érigé une société dans laquelle le plus fort impose ses points de repère au détriment du conqui. À l'opposé, dans la position défendue par les héros au nom du droit à la liberté, les lecteurs trouvent leur compte. Pour parvenir à mettre en question l'ordre, les Gaulois ont à leur disposition une arme de choix : le désordre. À l'image d'un défilé de carnaval en mode accéléré, les villageois attaquent les camps romains et en minent les soubassements (voir, par exemple, Goscinny et Uderzo, 1964, p. 10). Qu'il s'agisse d'intervertir le protocole militaire romain dans *Astérix le Gaulois* (Goscinny et Uderzo, 1961, p. 39), de ridiculiser un athlète exceptionnel en lui prouvant sa petitesse dans *Astérix aux jeux Olympiques* (Goscinny et Uderzo, 1968, p. 8), de causer un désordre civil ou de transformer une villa romaine en capharnaüm dans *Le Domaine des dieux* (Goscinny et Uderzo, 1971, p. 36 et 45), les Gaulois présentent le renversement de l'ordre. Nicolas Rouvière insiste sur le caractère paradoxal de « la sociabilité des [Gaulois, qui] est agitée et imprévisible[,] faite de banquets, de bagarres et de beuveries » (2006, p. 5). La violence dont les villageois sont les pourvoyeurs a pour fonction de déranger l'ordre, fût-il culturel, civil ou militaire, afin de lui substituer un désordre qui se révélera catalyseur d'un nouvel ordre en accord avec la notion de liberté. Comme le prétend Roger Caillois, l'affrontement « traduit la loi de la naissance des nations et correspond aux mouvements viscéraux de nature nécessairement horrible, qui président aux naissances physiques. [...] La guerre brise un ordre paralysé et moribond, elle force l'homme à construire un avenir neuf à

travers de grandes et d'effroyables ruines. » (1950, p. 231). À ce titre, les représentations de champs de bataille du dessinateur Uderzo rendent compte d'un chaos total (Goscinnny et Uderzo, 1970, p. 42). Il semble que dans l'imaginaire gaulois évoqué par nos auteurs, à la violence est accordée *la* valeur ultime, perçue qu'elle est comme l'équivalent d'un cadeau offert à des visiteurs (Goscinnny et Uderzo, 1973, p. 11) ou à Obélix lors de son anniversaire (Goscinnny et Uderzo, 1976, p. 11), et en tant que telle, elle ne peut qu'avoir un visage positif, d'où un éventuel retour à l'ordre, ce qui laisse pressentir un caractère salubre à cette débâcle de férocité. Serait-ce à dire que la violence constitue dans certains cas un bienfait ?

De l'utilité de la violence

À vrai dire, pour les Gaulois, la bataille semble relever du jeu, par exemple lorsqu'Astérix prend à partie un soldat romain au son d'une chansonnette qu'il fredonne (Goscinnny et Uderzo, 1961, p. 45) ou quand Obélix *s'amuse* au combat, comme le dit précisément Astérix. Le gros Gaulois est convaincu que ce manège ne peut faire « de mal à personne » (Goscinnny et Uderzo, 1964, p. 34), preuve que, dans l'imaginaire gaulois, la violence n'entraîne nulle conséquence fâcheuse. Dans aucun des albums, la guerre que se livrent Gaulois et Romains ne s'avère mortelle pour qui que ce soit, et en cela, elle perd de son sérieux. Même les Romains ont conscience du caractère illusoire de cette opposition, le centurion Gazpachoandalus se prêtant au jeu quand, après avoir participé à un engagement, il dit au héros : « [V]ous ne pouvez plus rien nous faire ! Nous sommes déjà massacrés ! On vous a bien eus, hein ? » (Goscinnny et Uderzo, 1973, p. 14) La perspective d'une guerre signifie

pour les Gaulois une fête prochaine, et la représentation graphique des combats ne manque à ce titre pas d'éloquence : ne dirait-on pas que les adversaires, enfants ou adultes, se livrent souvent à une ronde endiablée, semblable à un carrousel, comme si le combat consistait en un amusement ? (Goscinnny et Uderzo, 1972b, p. 38, 1973, p. 5, et 1976, p. 46) La guerre côtoie de près le jeu; elle procure, d'après Roger Caillois, la volupté dans la destruction : « La jouissance semble la plus grande pour l'homme quand il abîme son semblable. S'il s'y abandonne, elle le laisse parfois pantelant et pâmé. Il l'avoue et s'en vante. » (1950, p. 226) Les manifestations de force conduisent ici au rire, là à la fête. Presque aucune goutte de sang n'est versée dans les albums et si le corps, malmené par les baffes que lui assènent les combattants, se trouve parsemé de bosses, il en devient déformé et non démembré, d'où une reconstruction (bien évidemment caricaturale), d'où aussi un caractère grotesque marqué par l'« exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès » (Bakhtine, p. 302), signe que « *dans le corps humain, la matière devient créatrice, productrice, appelée à vaincre tout le cosmos, à organiser toute la matière cosmique* » (Bakhtine, p. 363). Le corps participe ainsi à un renversement sain qui côtoie l'esprit du carnaval. Obélix, désireux de conserver une trace de ses exploits, ne collectionne pas les scalp, mais bien les casques de soldats romains, récipients vidés de leur contenu, prêts à être remplis de nouveau.

Nous voilà effectivement parvenus sur le terrain du carnaval. Les auteurs ont su choisir un scénario approprié à la réactualisation de la geste du héros — dont François-André Isambert rappelle, à la suite de Henri Hubert, qu'elle est issue du « rituel mimétique de la fête » (p. 154). Les combats présentés dans les albums ne relèvent-ils pas davantage de la

bastonnade que de l'affrontement en bonne et due forme ? L'album *Le combat des chefs*, par exemple, mise sur des caricatures de luttes afin d'égayer le lecteur, lequel participe à son tour au carnaval, car au cœur de cet événement, les « frontières s'effacent entre le corps et le monde, on assiste à une fusion du monde extérieur et des choses » (Bakhtine, p. 308). Aplusbégalex, le Gaulois costaud, confiant, déterminé, subit une raclée des mains d'Abraracourcix, dont le corps paraît plutôt rabougri, ventru et peu élégant. Au moment du triomphe, le chef s'exclame qu'il est « le plus beau [...], le plus fort [...], le vainqueur ! » (Goscinnny et Uderzo, 1966, p. 43), procédant à un détrônement des valeurs instituées défendues par le représentant gallo-romain de César. Selon une logique proche de celle du carnaval, le haut se retrouve en bas et vice versa, dans une débâcle festive. La fête est certes ici à l'honneur et tout prétexte est bon pour se livrer à des inversions carnavalesques, dont la moindre n'est assurément pas celle d'un Astérix, véritable nabot, « exemple-type de l'anti-héros » (Andrieu, p. xii), transformé en un être surpuissant. L'hyperbole confère à la série sa singularité, si appréciée des lecteurs. Dans ce décor, le désordre, contrepoint d'un ordre oppresseur, occupe une place de choix et les inversions, fussent-elles verbales, sonores, physiques ou culturelles, ont leur rôle assigné. Caillois (1950, p. 224) a su noter les ressemblances qu'entretiennent la guerre et la fête, événements distincts pourtant rapprochés dans l'excès qu'ils convoquent. En ce sens, il importe que leurs adversaires offrent une certaine résistance aux Gaulois, de manière que le processus d'inversion s'établisse. Le résultat consiste immanquablement en une bonne dose de rire, générée par voie de violence, et le climat de laisser-aller et de liberté qui ne manque pas d'assaillir le lecteur lui permet, à

travers un sentiment de participation, de vivre l'aventure aux côtés de ses héros, un rire carnavalesque l'assaillant.

Cette violence n'a rien d'insignifiant. Hautement instituante, elle conduit à l'établissement de points de repère qui, d'album en album, demandent à être réitérés, les adversaires ne les intégrant pas. Chez les Gaulois, la vie est simple. Tout malentendu se règle à coups de violence bien dosée, pour une raison élémentaire : « Que ce soit à l'intérieur d'une nation, ou entre les nations, ce que l'on peut appeler la lutte pour la vie, ou l'affrontement au destin, reste cette composante essentielle du donné social. » (Maffesoli, 1984, p. 12) La violence est inhérente à l'existence humaine; elle est « structurant collectif » (p. 14), intégrée de manières différentes par les Gaulois et les Romains, ce qui les distingue en tant qu'adversaires : si les Romains combattent pour pouvoir éventuellement jouir des fruits de la guerre, pour pouvoir s'amuser *après-coup*, les Gaulois, eux, s'amusent *en se battant*, au présent. L'on perçoit dès lors les enjeux de l'antagonisme. Toujours selon Maffesoli : « C'est bien parce que le présent vécu est reconnu comme subversif que le premier objectif du pouvoir est de s'en rendre maître, le découper, l'organiser, le diviser en séquences maîtrisables parce que parcellaires. Ainsi découpé, le temps rentre dans l'ordre de la séparation, devient utile et fonctionnel. » (1984, p. 54-55) Les Gaulois vivent les bienfaits d'un présent qui culmine en ce que l'anthropologue nomme un « ordre confusionnel » (1985, p. 14), situation où survient « la perte de l'individualisme et du social dans un confusionnel sociétal indéfini » (p. 17), bien représenté par les débâcles de violence, où la « réversibilité » opère. Est-il surprenant que *tous* les albums se terminent par un festin visant à célébrer les résultats du combat ? Nouvelle apologie à

peine déguisée de la violence, ces festins ne sont pas loin d'inviter à une frénésie future, la bataille y étant presque chaque fois présente. Bien que, contrairement à bien des bandes dessinées de superhéros par exemple, un péril réel, attesté historiquement, soit ici représenté, la paix est assurée du fait que, paradoxalement, la violence est définitive dans la série.

La violence servirait-elle en ce sens à combattre la violence ? Le barde gaulois oppose à la violence du cirque romain la violence de son chant pour échapper aux lions dans *Astérix gladiateur* (Goscinny et Uderzo, 1964, p. 41). Faire la guerre pour obtenir la paix ? La lutte a ceci d'instituant qu'elle crée une unité autrement impossible chez les Gaulois, chacun ayant un tempérament si chamailleur qu'il devient difficile d'en arriver à un consensus à propos de quoi que ce soit. Elle crée une masse indifférenciée unie dans son entreprise destructrice-créatrice. La violence unit les hommes; elle crée de nouveaux liens de fraternité et d'estime; elle institue « un temps où la société convie tous ses membres à un sursaut collectif qui les place soudain côte à côte, les rassemble, les dresse, les aligne, les rapproche de corps et d'âme [...], une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces » (Caillois, 1950, p. 223). Maffesoli parle, à la suite de Georges Sorel, d'une violence qui est « ce qui rassemble, ce qui brise l'atomisation, ce qui fonde la création collective » (1984, p. 46)¹⁰. Goscinny et Uderzo ont mis leurs

¹⁰ Dans *Les jeux et les hommes*, Caillois précise à propos des jeux qu'ils « ne trouvent généralement leur plénitude qu'au moment où ils suscitent une résonance complice. [...] La plupart d'entre eux, en effet, apparaissent demande et réponse, défi et riposte, provocation et contagion, effervescence ou tension partagée. » (1958, p. 97)

personnages dans des situations où ils goûtent le jeu de la violence, mais ils se sont en même temps amusés eux-mêmes à créer leurs aventures, tout en donnant à l'auditoire un plaisir de lecture incommensurable, d'où, pour suivre la pensée de Frédéric Maguet, un « récit astérixien [qui] dénoue sur le mode burlesque toutes les tensions ressenties dans la réalité quotidienne sur le registre de l'impuissance. Astérix réalise un rêve universel : ne pas subir les contraintes qu'exercent sur les individus des organisations et des pouvoirs qui les dépassent » (p. 293). Dans la forme cyclique qu'elle épouse, la bande dessinée *Astérix* promeut la paix du fait que, paradoxalement, la violence y est définitive. Au début, la paix; à la fin, la paix. L'entre-deux consiste en un long épisode de violence instituante. La vie des Gaulois, je le répète, est simple : entre deux festins, on s'amuse en se chamaillant, peu importe l'identité de l'adversaire. La guerre « inaugure chaque fois une ère nouvelle; un temps s'achève quand elle commence; et quand elle prend fin, commence un autre temps, qui diffère du premier par ses plus visibles qualités » (Caillois, 1950, p. 229). Les ennemis violents sont donc une nécessité, qui permet à l'action de culminer en la création d'un monde neuf.

*
* *

Au dire de Maffesoli, « la violence "constructive" [...] est l'expression de la fondation *sociale*, tout comme [...] la violence "destructive" est la manifestation de l'affirmation individuelle » (1984, p. 25). Dans la série *Astérix*, le groupe des Gaulois unis autour d'un socle commun cherche à imposer un ordre de réalité différent de celui qu'avalise l'empereur César, lui dont les plans visent chaque fois la destruction de quelque

communauté au nom d'un ordre imposé par l'institué. Astérix, dans cette perspective, fait profiter ses compagnons de son tempérament « râleur, bagarreur, têtue, colérique » (Andrieu, p. xii), dont les effets atteignent leur plein accomplissement dans l'inversion qui en sous-tend les actions. Astérix demeure un personnage d'exception. Si son physique le désavantage et son statut de célibataire endurci fait sourciller, il n'est que davantage resplendissant dans ses interventions menées à l'emporte-pièce. Les ravages qu'il professe, moyen pour échapper des griffes des Romains ou fin en soi, comportent une dimension caricaturale qui plaît à l'auditoire tout en enseignant à celui-ci les bienfaits d'une violence constructive.

Bibliographie

- ANDRIEU, Olivier. 1999, *Le Livre d'Astérix le Gaulois*, Paris, Albert René.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger. 1950, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- . 1958, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard.

FREUND, Julien. 1979, « La violence dans ses rapports avec la ville et les communautés », dans Maffesoli, Michel et André Bruston (dir.), *Violence et transgression*, Paris, Anthropos, p. 35-59.

GOSCINNY, René et Albert UDERZO. 1961, *Astérix le Gaulois*, Paris, Dargaud.

—. 1962, *La Serpe d'or*, Paris, Dargaud.

—. 1963, *Astérix et les Goths*, Paris, Dargaud.

—. 1964, *Astérix gladiateur*, Paris, Dargaud.

—. 1965a, *Le Tour de Gaule*, Paris, Dargaud.

—. 1965b, *Astérix et Cléopâtre*, Paris, Dargaud.

—. 1966, *Le Combat des chefs*, Paris, Dargaud.

—. 1967a, *Astérix et les Normands*, Paris, Dargaud.

—. 1967b, *Astérix légionnaire*, Paris, Dargaud.

—. 1968, *Astérix aux jeux Olympiques*, Paris, Dargaud.

—. 1969, *Astérix et le chaudron*, Paris, Dargaud.

—. 1970, *La Zizanie*, Paris, Dargaud.

—. 1971, *Le Domaine des dieux*, Paris, Dargaud.

—. 1972a, *Les Lauriers de César*, Paris, Dargaud.

—. 1972b, *Le Devin*, Paris, Dargaud.

—. 1973, *Astérix en Corse*, Paris, Dargaud.

—. 1974, *Le Cadeau de César*, Paris, Dargaud.

—. 1975, *La Grande Traversée*, Paris, Dargaud.

—. 1976, *Obélix et compagnie*, Paris, Dargaud.

—. 1979, *Astérix chez les Belges*, Paris, Dargaud.

ISAMBERT, François-André. 1982, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Minuit.

LASSABLIÈRE, Bernard. *Ils sont fous ces humains ! Détritrus, la bonne conscience d'Astérix. Les intuitions de René Girard chez Goscinny et Uderzo*. Paris : L'Harmattan, 2002.

MAFFESOLI, Michel. 1984, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens.

—. 1985, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck.

MAGUET, Frédéric. 1998, « Astérix : un objet d'étude légitime ? ». *Ethnologie française* (numéro intitulé « Astérix. Un mythe et ses figures »), n° 3, t. XXVIII, p. 293-295.

ROUVIÈRE, Nicolas. 2006, *Astérix ou les lumières de la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France.

—. 2008, *Astérix ou la parodie des identités*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Résumé

Acculé par les Romains à une résistance apparemment futile, un groupe de Gaulois s'oppose malgré tout à l'avancée de l'envahisseur. Ces rebelles, armés d'une potion les rendant irréductibles, aplatissent littéralement l'adversité au cours d'une histoire qui se répète, à quelques variantes près, d'album en album. Il s'agit ici de se demander si le recours à la violence, auquel sont contraints les Gaulois dans la série *Astérix*, est nécessaire ou s'il n'apparaît pas, çà et là, quelque peu gratuit. L'observation du rôle joué par la violence dans *Astérix* permet de déterminer si celle-ci incite à l'agressivité ou si, au contraire, elle ne joue pas plutôt un rôle salubre, voire dionysiaque. Uderzo et Goscinny, les créateurs de la bande dessinée, semblent avoir mis au point un ingénieux subterfuge leur permettant de distiller les effets d'une violence cathartique auprès de générations de lecteurs.

Abstract

Forced by the Romans to a likely trivial resistance, a group of Gauls still puts up with the invaders. These rebels, armed with a potion that makes them invincible, literally crush their opponents during a story that repeats itself from comic book to comic book. We will be wondering here if the resort to violence in the comic book series *Asterix* is really a necessity or if it seems somewhat gratuitous from time to time. The observation of the part played by violence in *Asterix* brings one to determine if it leads to aggressiveness or if, to the contrary, it plays a beneficial role, maybe even a Dionysian one. Uderzo and Goscinny, the series' creators, seem to have elaborated an ingenuous ploy helping them to disclose a cathartic violence little by little to generations of readers.

Sophie Podolski, maudite petite Belge

Denis St-Amand
FNRS - Université de Liège

En réalité, lire est toujours plus important qu'écrire.

Roberto Bolaño

S'il est une auteure que les lecteurs de Roberto Bolaño ont appris à connaître, c'est bien Sophie Podolski, curieuse étoile filante dont les passages fulgurants au cœur des romans et nouvelles du Chilien font sens à force de répétition. Digne de figurer dans les bibliothèques idéales de différents protagonistes mis en scène par Bolaño (aventuriers sans-le-sou, clochards célestes, apprentis écrivains et autres spectres

exhalant un fort parfum d'autofictif), Podolski n'est toutefois convoquée qu'à titre d'absente. De l'aventure, d'abord, puisqu'elle n'est en somme qu'un élément métonymique au sein de listes de livres ou de souvenirs de lectures, mais aussi, et surtout, de la vie, puisque l'auteur manque rarement de rappeler sa qualité de jeune suicidée. Cette omniprésente absente, plus qu'un détail encyclopédique, se révèle un véritable composant fictionnel, convoqué pour irradier symboliquement sur le récit et nourrir l'imaginaire de ce dernier. Dans *Les Détectives sauvages*, on trouve de cette façon une mention du recueil de Sophie Podolski, *Le Pays où tout est permis*, coïncé sous le bras d'un personnage entre *Le Parfait criminel* de Jouffroy et *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau (Bolaño, 2010, p. 39)¹. Dans la nouvelle « Vagabonds en France et en Belgique », insérée dans le recueil *Des Putains meurtrières*, le héros-vagabond, désigné par la seule lettre B, est un lecteur assidu de la revue *Luna Park*, où le nom de l'écrivaine belge côtoie ceux de Christian Dotremont, de Pierre Guyotat et de Roland Barthes. Consacrant quelques lignes à chacun de ces auteurs, Bolaño précise que « Sophie Podolski a été une poétesse que [B] et son ami L ont appréciée (et même pourrait-on dire ont aimée) au Mexique, quand B et L vivaient à Mexico, et avaient à peine plus de vingt ans » (2003, p. 99). L'un des chapitres logorrhéiques d'*Anvers*, encore, lui rend hommage qui devient, dans la traduction de Robert Amutio, une véritable bulle de pastiche que la reprise finale d'un motif inaugural clôt sur elle-même, en une quasi-épanalepse :

¹ Dans un billet datant de 2010, l'auteur du blog littéraire anglophone « Avant que j'oublie » avait déjà passé en revue différentes références à Podolski dans l'œuvre de Bolaño. Sur différents documents relatifs à l'auteure, voir Gauvin, 2009.

L'enfer qui viendra... Sophie Podolski s'est suicidée il y a plusieurs années... Elle aurait aujourd'hui vingt-sept ans, comme moi... Des patrons égyptiens au plafond uni, les employés s'approchent lentement, des champs poussiéreux, nous sommes à la fin avril et on les paie avec de l'héroïne... J'ai allumé la radio, une voix impersonnelle procède à la recension par bille des personnes arrêtées ce jour... « Jusqu'à zéro heure, aucune nouvelle »... Une jeune fille qui écrivait des dragons, complètement pourrie dans une niche de Bruxelles... « Mitraillettes, pistolets, grenades confisqués »... Je suis seul, toute la merde littéraire est restée derrière, revues de poésie, éditions limitées, toute cette plaisanterie grise est restée derrière... Le type a ouvert la porte au premier coup de pied et t'a mis le pistolet sous le menton... Bâtiments abandonnés de Barcelone, presque une invitation à se suicider en paix... Le soleil derrière le voile de poussière dans le crépuscule près du Nil... Le patron paie avec de l'héroïne et les paysans sniffent dans les sillons, écroulés sur les couvertures, sous des palmiers écrits que quelqu'un corrige et fait disparaître... Une jeune fille belge qui écrivait comme une étoile... « Elle aurait aujourd'hui vingt-sept ans, comme moi »... (Bolaño, 2004, p. 29-30)

Énoncé comme une parole vive, ce petit portrait dithyrambique de l'écrivaine en *estrella* — ou en *hopeful monster*, peut-être² —

² L'expression est reprise par Fresán pour évoquer l'une de ses conversations avec Bolaño : « Je me souviens aussi qu'à un moment, cet après-midi, a surgi dans la conversation le thème des *hopeful monsters* ; ceux que les biologistes et généticiens nomment les monstres espérants ou optimistes. [...] Des créatures qui ne sont rien moins qu'une mutation. Une variante hors programme dans le répertoire de l'espèce. Une exception qui peut se renforcer jusqu'à devenir une bête dominante ou victorieuse — d'où son espoir, son optimisme — ou, après un temps, succomber et disparaître sans laisser de trace comme les dragons, les fées, ou les licornes. En de rares occasions, les monstres espérants se débrouillent pour perdurer et se mêler aux gens "normaux", parfois disposés à s'adapter aux modes et aux nécessités du monde. Mais cela n'arrive généralement pas. Les monstres espérants ont tendance à lutter jusqu'au bout pour essayer de devenir la nouvelle règle immuable et obliger le monde à s'adapter à leurs nouveaux traits et habitudes. Petit à petit, ils périssent, victimes du lyrisme de leur inimitable ambition. »

fait autant écho, on va le constater, à la fascination de la jeune femme pour les drogues qu'à une façon de mise en scène posturale de cette dernière en maudite virulente³. Mais qui, au juste, est cette Sophie Podolski, qu'on serait presque tenté de croire sortie directement de l'imagination de Bolaño ? C'est que, si elle obsède le regretté romancier, l'éternelle absence qui la caractérise dans la fiction semble également valoir pour l'histoire littéraire : les plus complets essais et anthologies consacrés à la littérature belge francophone ne la mentionnent jamais, et on ne trouve guère d'articles scientifiques à son sujet.

« Parce que c'est ici une planète de cons »

La poétesse a pourtant bel et bien vécu, et n'est pas tout à fait insaisissable : en la présentant dans *Le Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, l'écrivaine Françoise Collin précise qu'elle est née le 8 octobre 1953 et s'est suicidée le 23 décembre 1974, à Bruxelles (1996, p. 473-476). Au cours de cette trajectoire-éclair, Sophie Podolski a en outre « sub[i] de brefs internements psychiatriques à Bruxelles et à Paris » (Collin, 1996, p. 474). Elle est l'auteure d'une seule œuvre publiée de son vivant, *Le Pays où tout est permis*. Ce texte, dont le manuscrit est conservé aux Archives et Musée de la littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, a fait l'objet d'une première publication aux éditions Montfaucon

(2012, p. 62.) Il n'est pas impossible, comme on s'en rendra compte, que Podolski ait été citée dans cette parade de monstres espérants.

³ Sur la notion de *posture* comme « manière d'occuper une position dans le champ » appréhendable par des discours et des comportements, voir Meizoz, 2007 et 2011 ; COnTEXTES, 2011.

(Bruxelles) en 1972. Il est ensuite réédité deux ans plus tard chez Belfond et accompagné pour l'occasion d'une préface de Philippe Sollers, qui en avait auparavant proposé des extraits dans les 53^e et 54^e livraisons de *Tel Quel*. Sollers, dans la revue, introduisait l'auteure de la façon suivante : « Sophie Podolski est née en 1953. Cette date permet de mesurer la rapidité avec laquelle un certain bouleversement est en cours. Et en guise d'avertissement pour ceux qui croient qu'écrire ne vient pas *d'abord* d'une certaine façon de vivre. » (1973, n. p.). L'œuvre de la jeune femme, sorte de journal extime chaotique, est fidèle à la trajectoire de celle-ci : une anomie délibérée y est affirmée avec violence au cours d'un monologue halluciné et volontiers digressif. Chercher à en rendre compte dans sa totalité, en plus de nécessiter un large espace, serait coûteux sur le plan paradigmatique, en ce sens que les sujets posés par ce texte déstructuré sont au fond presque aussi nombreux que les pages qui le composent. Dès son ouverture, le poème de Podolski laisse toutefois transparaître quelques mots d'ordre thématiques et stylistiques :

Les cheveux du soleil sont nos mains aussi.

L'écriture pompiérise tout signe alarme continue.

Lettre à tous les mondes. Vous êtes tous des cons — ou bien vous êtes pas défoncés ou vous flipez comme des cons — parce que c'est ici une planète de cons qu'on comprendra jamais et on y comprend rien à rien. Est-elle femme ou démon. Est-ce démon ou femme — le suicide (développement) philosophiquement jamais étudié — pensez à dialoguer en vue de synthèses (perspective vraie ou fausse) ce que la parole avec la pensée n'a rien à voir avec notre organisme d'aucun autre fonctionnement de notre connaissance. La parole est une hystérie qui relève de la frustration qui par ailleurs la compense. Vous êtes si loin. Soyez sage — planant — à bientôt — l'herbe est dans le tiroir — il faut que vous sachiez rudement

bien ce qu'il va advenir de vous pour que vous soyez si peu sûr de vous ? (1973, p. 15)⁴

Réfractaire à la syntaxe classique, privilégiant la note à l'exposé et toute déployée en parataxe, l'écriture peut sembler ici osciller entre l'automatisme prôné par les surréalistes et le cahier de brouillon. La drogue (« Soyez sage — planant — l'herbe est dans le tiroir »), la mort (le *suicide*, concept et réalité qui obnubileront Podolski jusqu'à la consommation, est d'emblée présent) et l'invective globalisée (« vous êtes tous des cons », « parce que c'est ici une planète de cons », insultes dont l'extrême universalité rend quasi dérisoire la portée irrévérencieuse) constituent trois piliers d'un délire agressif qui confine à la folie. Relativement classiques du côté de certaine bohème post-sixties goûteuse de psychotropes et révoltée contre tout ce qui se peut, ces trois grandes thématiques, qui se nourrissent les unes les autres, réapparaissent tout au long du texte. Ce dernier, par ailleurs, hésite à choisir sa cible :

Défoncez-vous les uns les autres — il n'est pas nécessaire d'avoir un jus de citron pur avec de la glace et du sucre et un joint académique avec un long filtre arôme mentholé — défoncez-vous la gueule les uns les autres il n'est pas besoin de cachette ni de flipage collectif — deux lèvres comme deux filets d'une matière plastique quelconque — de même pour le dito — le chat hérissé comme une angoisse encombrante – tu ne fumes pas le joint avec moi — je suis là — je suis là *pas ici*. (Podolski, 1973, p. 17)

La séquence injonctive qui ouvre l'extrait susmentionné, professée comme une quasi-parodie de discours biblique, fonctionne à la fois comme un commandement hallucinatoire destiné à l'ensemble de l'espèce humaine (qui devient plus loin

⁴ Nous respectons les graphie et orthographe (en partie corrigées) de cette édition, au détriment de celles du manuscrit original.

un « défoncez-vous la gueule les uns les autres » plus belliqueux que narcotique) et comme une parole autoritaire, dont l'énonciateur est difficilement saisissable. Plus loin dans l'extrait, toutefois, un *je* échange un dialogue intime avec un *tu* muet — débarqué, lui aussi, d'on ne sait trop où — au cours d'une partie de cache-cache rendue floue par les effluves et les effets d'un « joint » omniprésent. Ailleurs, ce sont des lieux communs à valeur axiomatique qui contaminent l'énoncé, comme lorsque l'énonciateur prend, par exemple, l'armée à partie, dont les membres sont réduits à des imbéciles frustrés :

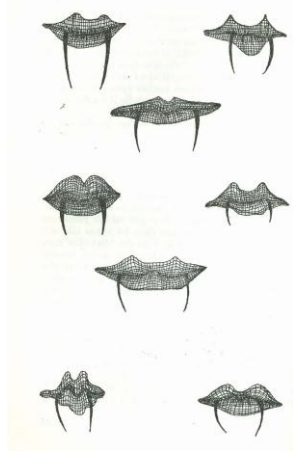
tous les soldats ne sont ni courageux — ni fiers — ni guerriers téméraires — quelques-uns sont téméraires — tous sont crétins. Ils auraient voulu connaître la petite guerre ils sont déçus. (Podolski, 1973, p. 19)

En d'autres lieux encore se relèvent quelques bribes d'envolées relativement cohérentes. En témoigne l'extrait suivant, qui, bien que porté par une forme de glossolalie, est irrigué par une isotopie carcérale où se croisent l'hôpital et la prison, en une description de la dépendance à la drogue dans laquelle se lit tout l'état de déréliction de l'énonciateur :

vous m'avez pris mon joint — now I go smoke a littl' pipe — sunshine strawberry — une pipe de reine une pipe de DIEU — à mort les canaris — les bambinos — les seringues en panne — là — dancing — c'est le temps pour danser. Je suis guérie vous m'avez envoûtée et êtes passible d'amendements — vous n'aviez qu'à dire que vous aviez dépassé la ligne jaune — les cavaliers dans les falaises disparaîtront — ce sont des paroles verbales — non c'est une diarrhée vervale [*sic*] — je ne veux plus connaître de mots — je n'arrive pas à ne plus en connaître — nous ne sommes pas des animaux — nous sommes des hommes tu prends tes tournants trop larges — le pied — le pied — quand même elle a une voix — la table d'op roulant dans le couloir verdâtre carrelé blanc — cette odeur d'éther — le pied — le pied — le bruit de l'ambulance me reste dans les

oreilles — qui a commencé la bagarre — appeler le geôlier —
défaites ces nœuds — enlevez ces baxters — faites un joint —
allez faites un joint — on crève ici alors va chier. AHHH elle est
vicieuse — elle parle de noisettes — travaillez pour nous avec
quels pieds quelles mains — (tu vois bien que je veux vivre
encore) — pas crever maintenant — ACID — SPEED —
HEROINE — quelles sont les drogues libres seulement
morphine — même pas d'opium — ce n'est pas vrai — cela n'a
plus d'importance [...]. (p. 22-23)

Rompant fréquemment la ligne autobiographique liée à la pratique diariste⁵, le manuscrit de Podolski est toutefois lisible comme un quasi-journal toxicomane et adolescent, dans lequel le *je* se met en scène en position de faiblesse mêlée de lucidité : en somme, ce qui y est affirmé, c'est que cette vie médiocre n'est pas simple et que l'auteure a compris que les paradis artificiels permettaient au moins d'échapper partiellement à cette « planète de cons ». Les dessins qui émaillent le petit cahier de Podolski, reproduits dans l'édition livresque, prolongent l'argument de ces prises de position désenchantées.

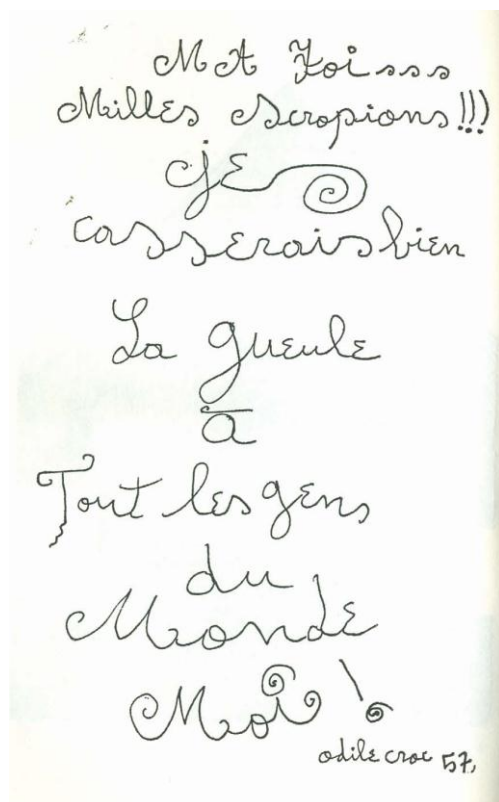


⁵ Voir à ce sujet Lejeune, 2005, et Simonet-Tenant, 2001.



En accordant à ces échanges entre texte et image une place de choix, l'édition s'inscrit dans le sillage des ouvrages collaboratifs de la période surréaliste mêlant poésie et illustration, qu'elle cherche sans doute à rappeler (qu'on songe, par exemple, à *La Clef des champs* de Breton et de Miró). Figurent ici, entre autres, une série de huit bouches de vampires pulpeuses (Podolski, 1973, p. 76) et un échantillon de seringues et de joints exhibés comme autant de palliatifs violents d'une existence absurde (« nom de dieu il faudra bien qu'un jour on se demande une fois pour toute ce qu'on fout ici maintenant », Podolski, 1973, p. 118). Ailleurs, c'est l'écriture

même de Podolski qui est reproduite, tantôt dépouillée et minimaliste tant sur le plan argumentatif que typographique (ainsi, à la page 150, du vaste programme « Ma foi... Mille scorpions !!! Je casserais bien la gueule à tous les gens du monde moi ! », suivi de la signature d'une pseudonymique « Odile Croc » et de la numérotation du petit cahier), tantôt mêlant différents niveaux d'énonciation et différents jeux de caractères (comme dans l'exemple, difficilement transcriptible, de la page 152).



Ma foi...
Mille scorpions!!!
je
casserais bien
La gueule
à
Tout les gens
du
Monde
Moi!
odile croc 57,

ET MOI QUE FAIS-JE ICI
PARMI CES ^{MAINTENANT} MINABLES
ASSASINS? ^{NON NON NON NON NON NON NON}
^{NI HONEX BULL - NI MANSON - NI TRENET - NI}
JE SUIS UN VOYAGE
SANS VOYAGEUR
^{J'AI RAISON}
NI JÉSUS CHRIST *NI HITLER* NI MOI
JE VOUS ÉCRIS
^{*NI PODOLSKI* NI NIXON* NI MAO}
MONSIEUR POUR VOUS
ASSURER DE MA LOYALE
AFFECTION - D E MA
SYMPATHIE
ATTENTIVE
^{NI MILLÉ ANS NI L'AN ZÉRO 59}

Fragments d'un Sollers amoureux

Érigée en mythe par Roberto Bolaño, portée aux nues par certaine critique trop lyrique⁶, Sophie Podolski a effectivement

⁶ Le délire interprétatif de Collin, dans la notice qu'elle consacre à Podolski, pourrait de la sorte servir d'exemple-type à Stanley Fish quand celui-ci affirme que la littérature est avant tout créée par l'activité herméneutique : « S'il existe une œuvre qui résiste physiquement à l'attrait de la littérature, c'est celle de Sophie Podolski. Écriture instantanément publiée en première édition dans l'immédiateté de sa graphie, dans le prolongement de la main, qui décale et détourne les lignes, majuscule et minuscule les lettres, les lie, les

de quoi retenir l'attention : au-delà du contenu virulent de son *Pays où tout est permis*, manifeste invectif contre le monde tel qu'il va et pour un *trip* universel, c'est la position institutionnelle de cette auteure sortie de nulle part et, à peine, de l'adolescence, qui intrigue. L'intégration rapide de la jeune poétesse à *Tel Quel*, l'un des derniers bastions de l'avant-garde, où elle est accueillie comme témoin et actrice d'un « bouleversement [qui] est en cours », est en réalité la conséquence d'un échange épistolaire. Dans une lettre envoyée de Bruxelles et datée du 29 novembre 1972, Podolski, lucide au sujet des lieux d'émergence et de rayonnement possibles d'une littérature *underground*, faisait parvenir à celui qui venait de publier *Lois* une manière de récit de rêve suivie d'un autoportrait kaléidoscopique⁷ :

phillip Solers,

Je vous jette des grands signes de loin en patin a roulettes.
toute petite verte glissant sur le plafond en criant il flotte le
monde etc... arrivée à côté de vous vous me racontez l'étrange
aventure. nous décidons d'aller la trouver dans la crique ou elle
se repose de la magnificence de ses derniers trajets. nous
rions tous aspiré par la gluante fraîcheur du fumier ordurier.

hachure, se noue en dessins, s'épand en points, en grains, et dont l'imprimé ne peut rendre exactement compte. Mais il y a là une immédiateté toujours différée : celle de "l'autre main" pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot. Rien d'aromatique en elle. Elle accompagne la vie, sautant d'un niveau à l'autre. Elle lie mais comme un gué. Elle déroule un ruban chaotique où les mots dansent, jetés en débandade, tantôt serrés, tantôt éclatés. Elle tient ensemble un certain espace. Elle occupe la page sous la garde incessante du non-dit de la mort. L'écriture de Sophie Podolski ne tend pas de miroirs. Si elle réfléchit et se réfléchit, c'est sans se figer dans la représentation. Elle va droit devant soi, dans un sens qui n'a pas de direction. Elle imprime ses traces sans se reprendre et sans se retourner : elle ne sera pas changée en statue de sel comme la femme de Lot, ni renvoyée aux enfers comme Eurydice. » (Collin, 1996, p. 475)

⁷ Lettre publiée dans *Luna Park*, deuxième série, n° 5, mai 2009.

(haletera un long spasme qui nous donne le sommeil). une nourrice explique notre oubli en carré noir. l'étranglement soudain s'empare de la gorge et nous maintient sidéré sur un thème de magie noire où il y a victoire. Je ne crois pas que demain il faudra acheter ou ne pas acheter du pain ou autre chose. heu... c'est équivoque ceux qui parle du savoir savent connaître le savoir comme une méthode énergétique motrice. Je suis un merle parleur. je suis une flaque d'huile. Je suis un enfant assis par terre qui attend une récompense. tu as vu des cerveaux les uns dans les autres. c'est vrai qu'ils crient ? l'escadron déboutonné des chats sur l'échelle se rendent chez moi. nous irons à la chorale des chameaux bouddhistes qui se rendent sur le bateau des naufragés de la névrose des blancs dégénérés. (nous ne sommes jamais que les assistants du vide). Je veux voir que nous sommes aucun mais au moins nous sommes deux chacun dans la ligne qui nous rejoint en nous internant deux dans chacun aussi Bien qu'autant deux dans aucun

AMICALEMENT

Sophie

Cette missive peu préoccupée des règles orthographiques fait écho au *Pays où tout est permis*. S'y retrouve, poussée à son paroxysme, une énonciation hésitante (avec le marqueur d'oralité « heu... » qui défie les codes des échanges épistolaires), nimbée d'un imaginaire hallucinatoire qui pourrait autant faire écho aux « cadavres exquis » surréalistes (« nous rions tous aspiré par la gluante fraîcheur du fumier ordurier », « l'escadron déboutonné des chats sur l'échelle se rendent chez moi ») qu'à certaines constructions du Rimbaud des *Illuminations*⁸. Sont-ce

⁸ Ainsi, la série de comparaisons à « un merle parleur », « une flaque d'huile », « un enfant assis par terre qui attend une récompense [sic] » n'est pas sans rappeler la litanie du quatrième volet du poème « Enfance », dans laquelle le « je » rimaldien s'auto-identifie successivement au « saint, en prière sur la terrasse », au « savant au fauteuil sombre », au « piéton de la grand'route par les bois nains » et, surtout, affirme qu'il « serai[t] bien l'enfant abandonné sur

ces petites traces de mimétisme qui ont attiré l'attention de Sollers, membre d'une « communauté interprétative » attentive aux signaux post-rimbaldiens⁹, sur cette jeune poétesse? Toujours est-il que, non content d'ouvrir à cette dernière les pages de *Tel Quel* et d'y escorter son texte, celui qui compte à l'époque parmi les principaux animateurs de la vie littéraire soutient en outre la réédition du *Pays où tout est permis* chez Belfond en lui accordant une préface. Sobrement intitulé « biologie » — titre délibérément ouvert à l'interprétation —, celle-ci se présente de la façon suivante :

L'expression prendre son pied est récente principe de versification tourné à l'envers je voudrais souligner que l'événement sur la page n'arrive jamais isolé reste à fond dans son ombre un arbre ne doit pas cacher la forêt les paroles dit artaud sont un limon qu'on n'éclaire pas du côté de l'être mais du côté de son agonie et encore on ne reproche pas à un écrivain un mot obscène parce qu'obscène on le lui reproche s'il est gratuit je veux dire plat et sans gris-gris et encore je ne supporterai pas éternellement que la sexualité universelle me carapace et me draine de la tête aux pieds voilà c'est tout à fait clair maintenant aucun vagin cuit recousu aucune fesse entrecul ne pourra barrer nos naissances donc elle dit la vie est castrante la mort décastrante formules condensées le rythme pense tout seul souffrance et encore souffrance ne prenez pas votre air amateur du menu folie pour les autres ça part de l'intenable ça y reviendra quelqu'un qui a mal au-delà du mal qui jouit par-delà le joui est facilement aujourd'hui l'objet d'un encadrement nouveau style profs journaux éditeurs maquereaux politiques fils de zofs sourds muets amputés en

la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel ». La construction « nous ne sommes jamais que les assistants du vide », quant à elle, n'est pas sans faire écho au « nous ne serons jamais que des orphelins fiancés » du texte « Ouvriers ».

⁹ On doit pour rappel à Fish (2007) cette notion de « communauté interprétative », qui désigne un public conditionné à développer certains réflexes herméneutiques spécifiques en situation de lecture.

tous genres c'est qu'on en a marre écrit-elle encore marre marre d'habiter sur quelque chose de pourri et non seulement archi-pourri mais en plus sphérique amusante cette prétention théorique de broder à côté d'la pratique la pensée pour eux ne ressemble pas au tonnerre finalement ils gardent leurs intonations d'autrefois on voit bien tout de suite ceux qui parmi eux vont renaître rendez-vous au prochain cycle bonsoir elle dit aussi je vois dans mon cerveau et pas ailleurs même si ailleurs il y a j'en ai marre marre des cons des culs des bites des couilles marre marre pensez-y des culs des bites des couilles marre marre pensez-y quand vous f'rez vos petites cochonneries du jour dans la nuit le tout écrit-elle encore est de savoir comment un poème inachevé peut-il achever un poème inachevé pour justement être un poète cette glace ne se prend pas dans la main le vice d'écrire au service du vice libre vice au service de la liberté vous ne croyez pas vraiment que la vérité va se dire en clair tout de même ceux qui le prétendent sont employés par la reproduction sans raison l'espèce peut en devenir élastique après tout le cercueil est à peine plus grand qu'un étron j'ai la manie dans mes rêves d'ouvrir des fenêtres voilà pourquoi j'aime ce livre qui n'est pas un livre quelques débiles croyant en majorité qu'il y a des livres ou encore que leur tête existe mais la faux passe est passée repasse chaque phrase aiguillée courbe tranchée la méthode consiste à ne jamais être d'un seul coup lucide oui exactement comme si on avait plusieurs vies d'un cynisme absolu un système d'auto-régulation crache ton venin et autres conseils d'urgence parce que voyez-vous il est temps drôlement temps dans le temps de sauter à côté mais oui juste à côté de vous-mêmes je ne veux plus voir personne assis couché debout comme autrefois dans la loi nous n'avons jamais été des écrivains et pas non plus le contraire la musique dit beethoven est une révélation qui dépasse toute sagesse et toute philosophie de nouveau je vois la cour jaune. (1973b)

Encadrée par deux figures d'une certaine malédiction artistique (Artaud et Beethoven) censées autant faire rejaillir leur aura sur Sophie Podolski que placer celle-ci au même niveau que celles-là, la préface de Sollers s'inscrit directement, pour

l'écrivain, dans une période de déstructuration poussée à son comble. Durant celle-ci, Sollers fait en effet paraître *Lois* (1972), mais également *H* (1973), avant de mettre en route le chantier de *Paradis*, qui paraîtra en 1981. L'auteur se passionne alors pour une forme d'automatisme de la pensée, dont il veut rendre compte en s'affranchissant, notamment, des règles de syntaxe et de ponctuation : ce procédé a notamment pour effet d'effacer les contours des prises de paroles, à tel point que se distinguent mal, dans cette préface, les discours respectifs de Sollers et de Podolski — à tel point, pour le dire plus justement, que ce que dit celle-ci est directement épousé par celui-là. Dès lors, et même si certaines structures distributionnelles peuvent être plus ou moins isolées (« elle dit aussi je vois dans mon cerveau et pas ailleurs même si ailleurs il y a j'en ai marre marre des cons des culs des bites des couilles marre marre pensez-y des culs des bites des couilles marre marre pensez-y quand vous f'rez vos petites cochonneries du jour dans la nuit »), la logorrhée agressive de la poétesse se trouve appuyée par le préfacier, qui n'hésite pas lui-même à distribuer les insultes en s'en prenant aux faux aliénés et à ceux qui prétendent traiter et « encadrer » la folie (« ne prenez pas votre air amateur du menu folie pour les autres ça part de l'intenable ça y reviendra quelqu'un qui a mal au-delà du mal qui jouit par-delà le joui est facilement aujourd'hui l'objet d'un encadrement nouveau style profs journaux éditeurs maquereaux politiques fils de zofs sourds muets amputés en tous genres »). « Petite folle bien-aimée », comme le dirait Baudelaire, Podolski importe aux yeux de Sollers parce que, dit-il, elle est authentique et révoltée jusqu'à l'os. S'il faut écouter cette jeune femme et lire ses textes, en somme, c'est parce qu'elle est incapable de supporter le monde putride qu'elle hante et qu'elle ose le dire. L'écrivain, du

reste, trouve lui-même, en échange de bons procédés, un adjuvant à sa propre cause dans ce petit livre-monstre qu'il défend : si celui-ci s'en prend à tout le monde, ce n'est évidemment pas à *lui*, élu lucide capable d'échapper à la « planète de cons » que décrit Podolski, d'autant plus qu'il brandit lui-même cette dernière comme manifestation pure d'une forme de poésie organique concentrée sur l'essentiel.

Qu'un ouvrage porté par le discours d'escorte d'un auteur aussi influent que Sollers n'ait pas retenu outre mesure l'attention des historiographes de la littérature belge peut sembler étrange. Cette marque de reconnaissance transfrontalière constitue en effet un geste significatif au cœur d'une période post-1968 marquée, comme l'écrivent bien Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, par un « réaménagement des relations entre le centre [littéraire français] et la périphérie » (2005, p. 223). Les enjeux sont en réalité perceptibles dans différentes parties du champ littéraire : du côté dominant, représenté par l'Académie, la valorisation d'éléments francophones périphériques permet de témoigner du rayonnement du français au-delà de ses propres frontières¹⁰; du côté dominé, représenté par les dernières avant-gardes et qui nous concerne ici directement, l'ouverture à d'autres espaces permet de soutenir une croyance en l'« affaiblissement du concept même de littérature » (Denis et Klinkenberg, 2005, p. 224). Sophie Podolski, en cela, représente un intérêt institutionnel pour Sollers : terrifié aussi par l'idée de reproduire le ratage critique de ceux qui ont laissé filer des

¹⁰ Comme celle de Marguerite Yourcenar en 1980 (au troisième fauteuil), la nomination de Léopold Sédar Senghor à l'Académie française en 1983 (au seizième fauteuil), après une campagne de promotion menée pendant une dizaine d'années par Maurice Druon, en est un témoignage marquant.

Rimbaud et Artaud, auteurs qu'il croit retrouver dans les lignes de sa protégée, le héraut de *Tel Quel* choisit de vanter le « mal écrire » délibéré de la jeune poétesse — qui se manifeste dans son mépris de l'orthographe (toutefois partiellement corrigée au moment de la mise en livre), de la syntaxe et de la ponctuation classiques, mais aussi dans son irrévérencieuse invective et dans l'omniprésence prosaïque de la drogue dans son texte — comme autant de traces d'un anti-académisme dont il est lui-même l'un des fers de lance et qu'il peut défendre avec d'autant plus de conviction qu'il se trouve des alliés imprévus et spontanés pour l'aider dans sa tâche.

Bibliographie

- ANONYME. (2010), « Sophie Podolski : *Le Pays où tout est permis* », sur *Avant que j'oublie* [blogue en ligne] 8 septembre, <<http://takecare-maready.blogspot.com/2010/09/sophie-podolski-le-pays-ou-tout-est.html>>
- BOLAÑO, Roberto. (2003), « Vagabonds en France et en Belgique », dans *Des putains meurtrières*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Lettres », p. 99.
- . (2004), « Le Nil », dans *Anvers*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Lettres », p. 29-30.
- . (2010), *Les Détectives sauvages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- COLLIN, Françoise. (1996), « Sophie Podolski », dans Christiane Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Le Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Karthala, p. 473-476.
- CONTEXTES. (2011), *La Posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, n° 8, janv., <<http://contextes.revues.org/index4692.html>>
- DENIS, Benoît et Jean-Marie KLINKENBERG. (2005), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord ».
- FISH, Stanley. (2007), *Quand lire c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- FRESÁN, Rodrigo. (2012), « Le détective sauvage et la planète des monstres », traduction d'Alexandre Civico, *Le Believer*, revue Inculte, n° 2, été, p. 61-71.
- GAUVIN, Albert. (2009), *Le Pays où tout est permis de Sophie Podolski*, 20 sept., <http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=918>
- LEJEUNE, Philippe. (2005), *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- MEIZOZ, Jérôme. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- . (2011), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine.
- PODOLSKI, Sophie. (1973 [1972]), *Le Pays où tout est permis*, Paris, Belfond.
- . (2009), « Lettre à Philippe Sollers », *Luna Park*, deuxième série, n° 5, mai.

- SIMONET-TENANT, Françoise. (2001), *Le Journal intime*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».
- SOLLERS, Philippe. (1973a), « *Le Pays où tout est permis* », *Tel Quel*, n° 53, février.
- . (1973b), « Biologie », préface de *Le Pays où tout est permis* », Paris, Belfond, p. 11-13.

Résumé

Sorte de petit météore n'ayant pu mener une véritable trajectoire dans le monde des lettres, suicidée à vingt-et-un ans après la parution d'une œuvre sinueuse, *Le Pays où tout est permis*, Sophie Podolski se révèle l'une des incarnations contemporaines du mythe de la malédiction littéraire. Cet article se propose d'interroger la façon dont cette marginalité s'est construite sur les bases d'une virulente poétique de l'invective, qui rythme le recueil de la poétesse, mais s'est également renforcée dans les marges de ce dernier, par le discours d'escorte synchronique ou postérieur que lui ont consacré des auteurs comme Philippe Sollers et Roberto Bolaño.

Abstract

Sophie Podolski, who committed suicide at 21 years, after the publication of her only work *Le Pays où tout est permis*, turns one contemporary incarnations of the myth of "la malédiction littéraire". This paper aims to examine how this marginality is built on the foundations of a virulent poetic of invective, which dynamizes her book, but has also increased in the discourse about *Le Pays où tout est permis* from Philippe Sollers and Roberto Bolaño.

Les remédiations fantasmatiques de la violence

Richard Bégin
Université de Montréal

Toute émeute est un mouvement qui, par nature, est violent. Une violence qui émeut par sa mouvance même. Ce qui convient a priori au sens étymologique du terme, « émeute » provenant de *esmuete*, qui veut dire « mouvement, émoi ». Ensuite de quoi, suivant son sens commun (et politique), l'émeute se veut la généralisation populaire d'un mouvement pulsionnel de destruction massive qui, remarquablement, ne vise pas toujours le but ou l'intention qu'on lui prête d'emblée ou qu'on aimerait seulement lui attribuer tant le mouvant et l'instabilité sociale

inquiètent. En effet, qu'il s'agisse d'émeutes nées, croit-on, de la frustration partisane d'assister à la défaite d'une équipe de sport professionnelle, ou bien qu'il s'agisse d'une casse collective en réaction, croit-on, à la mort d'un citoyen victime de brutalités policières, toujours l'émeute surprend en ceci qu'elle échappe à la raison qu'on tente, tant bien que mal, de lui attribuer. Plutôt mal que bien si on en juge par les nombreux débats et dialogues de sourds qui ont cours sur les tribunes publiques créées en réponse à de tels événements.

C'est que la violence d'une émeute *en acte* échappe inévitablement au discours qui tenterait de l'arraisonner, de lui trouver ses raisons. Rien ne permet en effet d'interpréter de manière globale un mouvement de colère qui, parce qu'il est un mouvement justement, ne cesse de varier et de se modifier, allant parfois même jusqu'à « choisir » pour cibles privilégiées les possessions matérielles de celles et ceux qui en sont les instigateurs. Combien de fois, en ce sens, s'est-on étonné de constater qu'une manifestation de la classe populaire la plus défavorisée d'un quartier débouche sur la destruction de biens et immeubles appartenant à cette même communauté? Ou bien qu'une émeute en réaction à de dramatiques inégalités sociales sombre dans le chaos le plus violent dès qu'y participe, encapuchonné, un groupe de jeunes provenant de familles aisées, voire nanties?

On comprend alors pourquoi nombre d'analystes, de journalistes et de « spécialistes d'office » s'évertuent à chercher une « raison d'être » à un mouvement collectif qui, en soi, n'en a peut-être pas, si ce n'est celle, ironiquement, de *se faire* violence commune. C'est cette violence commune réfléchissante qui échappe au discours en ne s'expliquant pas autrement que par

une pulsion autodestructrice délivrée de toute distanciation critique que pourrait opérer l'émeutier qui en est habité. En fait, seule la justice semble être en mesure d'offrir un semblant d'explication — *policière*, au sens où l'entend Jacques Rancière — à ce phénomène.

Ne cherchons toutefois pas ici à prétendre de manière précipitée que toute émeute, parce qu'elle relève d'une violence commune réfléchissante, procure les mêmes sentiments à celles et ceux qui participent de sa formation qu'à celles et ceux qui n'en sont que les témoins plus ou moins éloignés. Il n'en demeure pas moins, cependant, que son mouvement, en effet, émeut de manière généralisée, globalisante et, si on peut se permettre ce néologisme d'actualité, *blogalisante*. Car il ne faut pas sous-estimer le fait que, de manière générale, le mouvement de l'émeute, où qu'elle se produise, s'étend désormais aux réseaux sociaux, aux blogues, véritables véhicules émotifs « hypermodernes » dont on ne peut négliger aujourd'hui l'importance. L'émotion du phénomène se trouve ainsi partagée quasi instantanément entre l'émeutier, le témoin et l'internaute, dans l'exacte mesure où le mouvement de l'émeute parvient à faire image, puis à circuler et à s'« écumer », dirait Peter Sloterdijk, au travers tel ou tel appareil de diffusion.

Les images prises par les « téléphones intelligents » sur les lieux d'une émeute inaugurent en cela, et de manière remarquable, ce partage *blogalisé* que l'on pourrait qualifier de « pulsionnel »; une pulsion produite par un mouvement *en acte* n'étant plus représenté par les grands médias institutionnalisés, mais bien *imagé* dans le registre fantasmatique de cette nouvelle forme d'immédiateté sociale qu'est l'association en réseau. Cette association n'explique rien de l'événement actuel,

c'est un fait, mais elle n'en permet pas moins à l'émeute d'étendre virtuellement son mouvement hors du lieu physique où elle se produit actuellement. C'est ce même mouvement hors de soi — ou cette forme d'extase de la violence médiatique — que tente également de maintenir les discours judiciaire et policier en traduisant devant les tribunaux ces blogueurs qui, à distance, incitent, littéralement, à *poursuivre le mouvement*.

De la virtualisation de la violence...

Ces images d'émeutes qui circulent et que l'on juge « immédiates » et « citoyennes », puisque dénuées d'intermédiaires institutionnels, ont un rôle médiatique sournois, non manifeste; alors qu'on aime à croire qu'elles ne font que montrer, sans intermédiaire, le mouvement actuel du phénomène, elles introduisent l'émeute dans un régime esthétique qui ne fait voir de celle-ci qu'une *forme extatique* d'immédiateté. D'abord, certes, du seul fait que ces images particulières prises « à chaud » sous-tendent un acte énonciatif, donc, une énonciation, un énoncé et un énonciateur, voire une prise de position; puis ensuite, du seul fait qu'elles inscrivent la violence actuelle du mouvement au sein d'un registre associatif qui, malgré l'absence d'intermédiaire institutionnel nous communiquant une représentation discursive du phénomène en acte — par le biais du « reporter » par exemple —, impose à ce même phénomène une réinscription iconique, spatiale et temporelle, hors contexte, hors de lui-même.

C'est cette réinscription *extatique* du phénomène qu'inaugurent les réseaux sociaux et les différents blogues en

ceci qu'ils reconfigurent de manière subtile le mouvement actuel de l'émeute, suivant cependant un régime autre que celui de la simple représentation discursive; ils le reconfigurent suivant un régime esthétique *immersif* qui intègre dans sa logique l'internaute du seul fait que les images lui sont « personnellement » adressées, chez lui, sur lui, dans *son* écran. Un régime esthétique immersif qui implique que l'internaute reconnaisse ainsi au phénomène partagé une cause à laquelle il puisse dès lors adhérer, des victimes au travers lesquelles il peut se reconnaître et des bourreaux qui peuvent également être les siens. Il s'agit d'un registre iconique qui demeure en partie discursif du moment où l'image entraîne son spectateur — qui n'en est plus vraiment un — à croire en une simple monstration de l'actuel là où il y a avant tout communication, médiation et, surtout, *virtualisation* du montré.

Dans *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Pierre Lévy nous rappelle que le processus de *virtualisation*, loin de produire de l'illusoire et du simulacre, réfère à la création et, surtout, à la problématisation de l'actuel. Ce qui s'oppose au processus d'actualisation, lequel concerne pour sa part la solution à un problème créé. La virtualisation est une problématisation en ce qu'elle questionne le phénomène actuel afin de le mettre en mouvement, soit, littéralement, de l'introduire dans le registre de l'émotion. Le réseau permettant la circulation d'images captées sur le vif inscrit donc celles-ci dans un processus s'appropriant le mouvement actuel de l'émeute; un processus qui médiatise l'émotion « à chaud » et qui a pour conséquence d'en créer de nouvelles, pouvant, elles, être partagées. C'est au moment de cette appropriation que s'évanouit le mouvement actuel de l'émeute, au moment exact, bref, où surgit une émotion virtuelle, *partagée*, extatique, qui, puisqu'elle ne cesse

de circuler et d'être remédiée par les nombreux appareils de diffusion, ne cesse également de redéfinir la figure même de l'émeute.

L'affaire du « matricule 728 » est exemplaire de ce processus de virtualisation. Lors des manifestations étudiantes du printemps 2012, une agente du Service de police de la Ville de Montréal aspergea quelques manifestants d'une généreuse dose de poivre de Cayenne. Cet événement anecdotique a été capté par le téléphone portable d'un témoin, et l'image de celui-ci circula au sein des réseaux sociaux, des sites de partage vidéo et reprise en boucle aux informations télévisées du soir. La circulation de ces images a permis la production d'un mythe, le « matricule 728 », qui ne fait finalement que prolonger l'imaginaire de la brutalité policière. L'actualité même de l'anecdote fut ainsi problématisée par une circulation iconique qui aura tôt fait de traduire le mouvement actuel de la manifestation en une émotion socialement, culturellement et politiquement tendancieuse. C'est cette émotion virtuelle qui, en retour, nous entraîne à lire le mouvement en acte par la lorgnette du fantasme. Aussi « matricule 728 » sera-t-elle ensuite victime de son propre mythe au moment où, lors d'une intervention policière à l'automne 2012 cette fois, *sa* brutalité sera de nouveau mise en cause. Une arrestation musclée effectuée par cette même agente sera captée par le téléphone portable d'un témoin et servira de preuve afin, éventuellement, de porter des accusations contre cette dernière. Ces accusations référeront ainsi à des faits *technologiquement orientés* et aux agissements d'une agente qui, bien malgré elle, incarne désormais la figure fantasmatique de la brutalité policière.

Ce qui se perd dans le partage extatique de l'émotion, l'acte comme tel, se gagne ainsi en flux fantasmatique. Comme si la circulation des images avaient permis la production *ex nihilo* d'un nouvel événement, issu, celui-là, d'un appareillage technique inaugurant à sa manière une perception inédite des choses, bref, une esthétique. Les *Exercices spirituels* de Saint-Ignace de Loyola ne sont pas bien loin. Car dès l'inscription médiatique — ou la remédiation — du mouvement actuel et singulier de l'émeute, apparaît l'interface de virtualisation, soit, justement, l'appareil qui, à la manière de l'appareil spirituel que dissimule l'œuvre religieuse, dessine les formes de ce mouvement afin d'en traduire les « véritables » apparences. Tout appareil sert avant tout à donner ses apparences à l'apparaître. C'est ainsi que l'apparence et l'appareil ne font qu'un, l'appareil médiatique de diffusion et l'appareil spirituel chrétien se partageant ainsi le privilège de l'émotion esthétique. Il serait pourtant faux de croire que le mouvement actuel de l'émeute, camouflé dès lors derrière le voile de l'interface, ne suscite plus d'émotions. Or, ce n'est plus le mouvement en acte qui émeut ici, mais l'appareil qui *met cet acte en mouvement* et, par conséquent, le *virtualise*, qui suscite l'émotion et, par voie de conséquence, nous permet de l'envisager, de lui donner un visage, une figure.

C'est ce design virtuel de l'émotion que prolonge sans le savoir l'utilisateur du dispositif portable en *intervenant* dans le mouvement actuel d'une émeute, d'une intervention policière ou d'une manifestation, par exemple, afin d'en prélever les germes d'une apparence qui ne sera telle qu'au moment du partage, de la communication et de la remédiation. Or cet inconscient de l'utilisateur n'en est pas vraiment un du moment où l'on considère qu'un tel type de témoignage visuel permet de

produire un événement distinct, technologiquement orienté celui-là. Cette événementialité seconde naît alors d'un dispositif technique qui, comme tout dispositif, nous rappelle Agamben, a la capacité d'orienter et de déterminer les conduites du sujet : « Les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. » (p. 27) Ce pourquoi on ne peut faire l'impasse sur la nature inédite du témoin qu'instaure une telle virtualisation des phénomènes en acte. Cette virtualisation de l'actuel a pour ainsi dire la faculté de créer à la fois l'événement, ses témoins, ses bourreaux et ses victimes.

On comprend ici qu'on ne peut faire adéquatement l'économie du partage des images sans y associer l'appareillage virtuel — et non plus seulement l'intermédiaire institutionnel — sans quoi cette apparence sociale, culturelle et politique de l'émeute ne saurait exister. C'est donc dire qu'à l'émeute et à son mouvement actuel ainsi médiatisés ne correspond plus que son écriture, son appareil, bref, que ce qui en dessine pour nous l'esthétique. En somme, à l'émeute ainsi *mise en mouvement* ne correspond plus que son *design* émotif. Le médium, c'est le message, certes, mais on oublie trop souvent que le médium, c'est aussi le fantasme. Il s'agit bien d'un fantasme dans la mesure où toute apparence relève du design, lequel participe de la virtualisation même du mouvement actuel, de sa figuration. La violence d'une émeute ainsi appareillée ne se réduit évidemment pas forcément à l'illusion que procurerait, par exemple, un rêve éveillé, mais il nous faut néanmoins reconnaître dans la mise en mouvement de l'acte l'intervention de l'*écran* qui n'est autre que le tiers acteur intervenant entre celui qui y était actuellement et celui qui, actuellement, regarde; un acteur en ce qu'il ne fait pas que transmettre de l'un à l'autre, mais en ce qu'il opère une véritable *traduction* de l'événement

au sens où l'entend Bruno Latour dans sa théorie de l'acteur-réseau, une traduction ou une virtualisation qui est toujours susceptible de satisfaire l'imaginaire de l'un comme de l'autre.

...à son développement fantasmatique

Il y a de nos jours, à ne pas en douter, une véritable culture de l'écran qui jette sur tout événement ou mouvement actuel l'éventualité — devenue nécessaire, croit-on — de sa propre traduction médiatique, voire de sa propre virtualisation. Ce qui ne va pas sans causer quelques problèmes éthiques du moment où au passage à l'écran du phénomène actuel correspond son esthétisation, l'écran interjetant de fait une surface d'inscription sensuelle entre les deux faces de l'actuel, ici et là-bas. C'est cette traduction esthétique qui, parce qu'elle parachève en outre le régime immersif de l'association en réseau, qui redessine les formes mêmes de la violence jusqu'à ne nous en faire voir que ses remédiations fantasmatiques. Il nous faut alors bien comprendre le lien entre cette traduction de l'événement actuel et la propagation fantasmatique de celui-ci si l'on souhaite saisir en quoi il existerait aujourd'hui, pourrait-on dire, une figuration inédite de la violence.

Prenons l'exemple du film *Frontière(s)* de Xavier Gens, qui représente un cas remarquable de figuration en ce qu'il fait clairement le lien « fantasmatique » entre le mouvement médiatisé et « traduit » de l'émeute et l'incorporation extatique de son actualité au sein d'un imaginaire narratif, ici pour le moins grotesque. Le film débute avec des images ayant vraisemblablement pour origine les enregistrements d'une

véritable émeute. Cette succession d'images actuelles, tournées à l'aide de téléphones portables ou de tout autre dispositif numérique mobile, compose à elle seule un phénomène violent par la juxtaposition des prises de vue qui, chacune, offre une traduction singulière de l'événement et le virtualise par la même occasion. Aussi ces images médiatisent-elles le mouvement actuel de l'événement et en instaurent-elles déjà, pour nous, l'esthétique.

Ce que l'écran mobile et singulier « projette » ainsi déjà sur le mouvement actuel de l'événement, jusqu'à le couvrir entièrement, c'est l'expression de sa médiumnité, soit, si l'on veut, sa faculté désormais innée d'être communiqué et de se voir aussitôt approprié par autrui, où qu'il soit, qui qu'il soit. L'écran fait ainsi « écran », si l'on peut dire, à l'actualité du phénomène tout en instituant les formes émotionnelles dans une *écumisation* généralisée ou une remédiation *blogalisée* de laquelle il puisera désormais toute sa réalité et ses « véritables » apparences, ce pourquoi il semble de bon ton de considérer « authentiques » les images circulant dans les réseaux sociaux alors même qu'il est de bon ton de douter de la pleine objectivité de celles diffusées via les intermédiaires institutionnels. Or on oublie que cette « démocratisation » de la représentation entraîne avec elle une désinstitutionnalisation des perspectives qui a pour conséquence de produire un « synoptisme » imaginaire, à défaut de parachever le panoptisme symbolique auquel les intermédiaires institutionnels nous avaient habitués.

Qu'est-ce à dire? Revenons au film de Xavier Gens, qui nous offre un bel exemple de ce qui advient des images du moment où leur sens même est livré à la remédiation et à la

traduction. Après quelques minutes d'un montage d'images de « véritables » émeutes, le récit nous entraîne dans la vie tumultueuse d'une bande de jeunes voyous aux prises avec les autorités et cherchant à tout prix à fuir une ville livrée au saccage et au chaos. S'ensuit alors une aventure grotesque, violente, au cours de laquelle les jeunes en question seront confrontés, dans une campagne reculée, à une famille néo-nazie qui ne cherche qu'à démembrer un à un les étrangers, citadins de préférence, de passage dans son auberge. Bien des critiques et cinéphiles se seront interrogés, avec raison, sur le sens à donner aux premières images du film dans la mesure où plus jamais le récit ne fera mention de ces émeutes, aussi « véritables » soient-elles, ni de leur effet, ni de leur cause. On nous fait seulement comprendre au tout début du récit qu'un parti politique d'extrême-droite a pris le pouvoir en France et que les jeunes des banlieues souffrent d'une vague violente de brutalité policière.

Le lien entre les émeutes des banlieues parisiennes en 2005 et la présence du Front National au second tour des élections françaises de 2002 est évident. Mais la relation entre la violence actuelle des émeutes urbaines et les violences imaginaires commises par les paysans néo-nazis l'est beaucoup moins. C'est ici qu'on ne peut manquer de prendre en compte la fantasmatisation d'un événement en acte — l'émeute — dont le récit filmique ne garde, au final, qu'une émotion virtuelle, *figurale*, n'ayant strictement rien à voir avec le phénomène actuel dont elle tire pourtant son origine. C'est le fantasme de la violence médiatisée qui en vient à prendre lieu et place de l'actuel et, par conséquent, à instaurer, une esthétique de la violence qui n'a plus de cause que sa propre traduction. La violence du film en vient par le fait même à posséder sa réalité

et à exprimer une émotion délivrée de toute origine sociale ou politique qui en expliciterait la cause. On peut comprendre alors qu'une émeute ainsi traduite puisse devenir fantasmatique en ce que ses « véritables » apparences s'avèrent être davantage l'œuvre d'une circulation d'images que d'une explicitation symbolique.

Du panoptisme symbolique qu'opère l'intermédiaire institutionnel en ne faisant voir du phénomène que ce qui doit être montré, au synoptisme généralisé qu'instaure la circulation des images, deux voies d'accès à l'actuel s'affrontent : l'explicitation, d'une part, et la virtualisation, de l'autre. Mais dans les deux cas, l'accès se fait au prix du phénomène. Dans son article « The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited », Thomas Mathiesen analyse les réciprocitys existant entre la société de surveillance décrite par Foucault à travers l'idée benthamienne du *Panopticon* et la société du spectacle que Mathiesen définit au moyen du concept de *Synopticon*. Si Foucault décrit une logique sociétale moderne dans laquelle une minorité maîtrisant les différents mécanismes panoptiques de surveillance détient *de facto* sur la majorité un pouvoir entendu, Mathiesen, pour sa part, évoque une logique sociétale contemporaine qui voit, au contraire, le pouvoir basculer du côté de la majorité en raison des différents appareils médiatiques permettant à l'ensemble (*syn*) de voir (*opticon*), d'enregistrer et de diffuser les images d'une minorité politique, juridique ou institutionnelle. Mathiesen voit dans le processus du sondage d'opinions le symptôme de ce basculement synoptique en ce que ce processus d'échantillonnage évoque une logique sociétale fondée sur le contrôle de l'image par le public. Cette logique, héritée du phénomène télévisuel, concerne ainsi, toujours selon Mathiesen, une culture de

« voyants », d'usagers et d'utilisateurs qui non seulement ont la capacité d'énoncer ce qu'ils désirent voir au moment et à la fréquence qui leur convient, mais, apparemment, possèdent en outre le pouvoir de choisir et de produire les images qu'ils consomment. Or, comme le soutient Mathiesen, ce pouvoir individuel est une illusion. Les modalités synoptiques n'excluent pas les modalités panoptiques; bien au contraire; elles se renforcent réciproquement. Il n'est qu'à penser aux résultats d'un sondage d'opinions, lesquels s'inscrivent *ipso facto* au sein d'une économie marchande et technologique qui « voit » dans chaque individu un consommateur ou un usager potentiel.

Publié en 1997, le texte de Mathiesen a connu une certaine fortune critique, la modalité synoptique ayant été reprise, entre autres, par Zygmunt Bauman en 1999 dans *Le coût humain de la mondialisation* afin de définir une société mondialisée caractérisée par la mobilité des sujets. Mais un retour à ce concept ainsi qu'aux différentes déclinaisons technologiques qu'il suppose est aujourd'hui plus que nécessaire étant donné l'explosion des technologies numériques « mobiles » et la popularité grandissante ainsi que la propagation exponentielle des « téléphones intelligents » de troisième et de quatrième génération (3G et 4G). Comme on le sait, les appareils numériques mobiles participent de la définition d'une culture occidentale de plus en plus orientée vers la désinstitutionnalisation de la création, la numérisation de la représentation, la délocalisation de la communication, bref, vers un synoptisme surdimensionné. Aussi cette « définition », qui est en partie celle de la culture numérique actuelle, invite-t-elle à la réflexion puisqu'elle suppose de nouvelles manières d'être ensemble, de s'associer, ainsi que

d'inédites particularités perceptives. Ce sont ces particularités perceptives de l'appareil numérique mobile qu'il nous faut prendre en compte dans l'instauration d'une remédiation fantasmatique de la violence qui, parce qu'elle suppose une économie du partage et de la circulation, contribue à la virtualisation de celle-ci, là même où les particularités perceptives de l'appareil institutionnel contribuaient hier encore à sa symbolisation.

*
* *

Ce à quoi un film comme *Frontière(s)* de Xavier Gens nous invite alors à réfléchir, c'est à l'expression de cette économie. Car, plus qu'un récit grotesque, le film de Gens se veut, peut-être sans le savoir, le développement fantasmatique d'un phénomène actuel — l'émeute —, dont l'émotion n'a plus de sens qu'en fonction de sa propre traduction médiatique que lui impose le synoptisme engrangé par la culture numérique actuelle. Aussi, en nous interrogeant sur ce que les écrans et la circulation des images font à l'événement en acte, nous interrogeons-nous du même coup sur la nature même de la violence contemporaine et sur les manières d'en faire le récit. Car ce qui fait ici violence dans le film de Gens, c'est moins le monstre tapi dans la campagne reculée guettant sa proie que la projection d'un mouvement urbain, actuel et concret, à l'extérieur de lui-même. Le paysan néo-nazi ne devenant de la sorte que l'incarnation extatique, figurale, d'une violence urbaine non seulement délivrée de son contexte, *hors d'elle-même*, mais livrée à ces « véritables » apparences auxquelles se résume sa

virtualisation. De même, le film de Gens ainsi que l'affaire « matricule 728 » posent-ils bien cette question éminemment pertinente : où est donc passée l'émeute? Le film y répond à sa façon : ailleurs, c'est-à-dire en nous, avec nous, sur nos écrans fantasmatiques. La violence « virtuelle » n'est donc pas si étrangère à la violence « actuelle » de l'émeute en ceci qu'elles sont, toute deux, livrées, en dehors de tout discours institutionnel, au seul partage pulsionnel autodestructeur qui circule d'un spectateur à l'autre, de l'imaginaire du producteur à celui de son récepteur.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Payot.
- BAUMAN, Zygmunt. (1999), *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette.
- DE LOYOLA, Ignace. (1991), *Exercices spirituels*, Paris, Arléa.
- LATOUR, Bruno. (2007), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.
- LÉVY, Pierre. (1998), *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte.
- MATHIESEN Thomas. (1997), « The Viewer Society. Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited », *Theoretical Criminology*, vol. 1, n° 2, p. 215-234.
- RANCIÈRE, Jacques. (2002), *La méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée.
- SLOTERDIJK, Peter. (2002), *Bulles. Sphère I*, Paris, J.-J. Pauvert.

Résumé

Filmer un événement violent à l'aide d'un appareil numérique mobile pour ensuite le diffuser sur Internet contribue à modifier le sens même de cet événement. Du sens réel de l'événement ne reste plus alors qu'une image « remédiée » de sa violence qui peut être traduite à son tour au gré des différentes associations médiatiques virtuelles qui n'en gardent bien souvent que l'aura fantasmatique, qu'elle soit narrative, politique ou idéologique. Cette remédiation fantasmatique de la violence qu'inaugurent les appareils mobiles se doit d'être analysée afin que l'on puisse en dégager les nouvelles figurations de la violence symptomatiques de la culture numérique actuelle. Nous analyserons cette remédiation en établissant un lien entre les images de l'émeute et l'imaginaire qu'en retient un film d'horreur comme *Frontière(s)* de Xavier Gens.

Abstract

Filming a violent event with a digital camera or a mobile and then broadcast it on the Internet is helping to change the very meaning of this event. The real meaning of the event that remains is a picture of a translated violence that often keeps the fantasy in a narrative, political or ideological way. This violence fantasized introduces by mobile devices must be analyzed so that we can identify new representations of violence symptomatic of the current digital culture. We will analyze this remediation by establishing a link between images of the riot and imagination in a horror movie like Xavier Gens' *Frontière(s)*.

Aux confins de la pensée, le monstre.
Chassé-croisé entre Odilon Redon et Shary Boyle

Fabienne Claire Caland

Université du Québec à Montréal

Imaginer de nouveaux monstres en pleine expansion du naturalisme, au moment où Courbet déchaîne les passions, tourner le dos aux difformités de la nature (que le public aurait pu accepter plus volontiers qu'une araignée souriante) pour préférer les chimériques curiosités que son esprit lui confie, voilà qui, chez Odilon Redon, est une gageure. Qu'importe, comme il le signale dans son journal, *À soi-même* : « Je ne comprends rien à ce que l'on appelle des "concessions" ; on ne fait pas l'art qu'on veut. » (p. 23). Imaginer des monstres n'est cependant pas un travail de tout repos, comme le concède l'artiste : « j'ai subi les tourments de l'imagination et les surprises qu'elle me donnait sous le crayon ; mais je les ai conduites et

menées, ces surprises, selon des lois d'organisme d'art que je sais, que je sens, à seule fin d'obtenir chez le spectateur, par un attrait subit, toute l'évocation, tout l'attrait de l'incertain, sur les confins de la pensée » (p. 26). Sans entrer dans les détails des mécanismes de la réception, il est frappant de noter combien ce pouvoir de l'incertain, ce cheminement du spectateur vers les « confins de la pensée » s'accorde parfaitement à la démarche de l'artiste ontarienne Shary Boyle. Frappant, aussi, de saisir en quoi, par des techniques et des médiums différents, chacun des deux artistes euphémise le monstre. Aux confins de la pensée, celui-ci offre une image presque apaisée, de l'ordre de cette inquiétante étrangeté freudienne qui a fait les beaux jours de la pensée occidentale de la première moitié du 20^e siècle.



Les singeries du monstre

« À côté d'une incertitude, mettez une certitude.¹ »

S'il faut partir du connu pour fabriquer du monstre, l'homme est un choix de gourmet. Ainsi en a décidé la physiognomonie animale, dont on repère la complexité dans *Our Ancestor's Concern* (*L'inquiétude de notre ancêtre*, 2009), un pastel de Shary Boyle : un visage de singe dont la main de femme est posée sur la bouche pour la réduire au silence.

¹ Propos tenus par Corot à Redon (Redon, p. 36).

Que veut-elle taire ? Sa monstruosité animale ? Elle ferait alors, par un mutisme conscient, un pied de nez aux animaux-machines de Descartes, auxquels sont refusées conscience et pensée : « Et on ne doit pas confondre les paroles avec les mouvements naturels qui témoignent les passions et peuvent être imités par des machines aussi bien que par les animaux ; ni penser, comme quelques anciens, que les bêtes parlent, bien que nous n'entendions pas leur langage. » (1637, p. 68)



Our Ancestor's Concern fait écho à l'insolite *Portrait d'Antonietta Gonsalus*, peint vers 1594-1595 par Lavinia Fontana, où le modèle féminin fixe le spectateur droit dans les yeux, lui sourit avec douceur, alors qu'il est happé par la dissonance entre son visage entièrement couvert de poils et ses mains blanches et glabres, dissonance encore plus saisissante du fait de la richesse de ses vêtements.

² Cette théorie machiniste repose sur l'idée que les corps humains et animaux sont des machines mais que, dans le cas de l'homme, il y a en plus une âme. Cette position sera largement discutée par son implication : les animaux n'auraient pas d'âme. Darwin, par exemple, s'oppose à cette différenciation de nature. Pour lui, ce qui sépare l'homme de l'animal est de l'ordre du degré. On pourra, dans le domaine de l'art, se référer à l'œuvre du peintre autrichien Gabriel von Max (1840-1915). Ce darwiniste a élevé un troupeau de singes qui vont lui servir de modèles. Entre autres, on pourra voir *Jury of Apes* (ou *Monkeys as Critics, Monkeys as Judges of Art*), 1889.



Portrait d'Antonietta Gonsalus de Lavinia Fontana, vers 1594-1595

Même mécanisme symbolique, donc, dans les deux cas : le spectateur est face à la monstruosité d'un hybride dont la juxtaposition de l'humain et de l'animal le gêne. Il ressent une forme de violence malaisée et soutenir le regard du modèle, que ce soit chez Fontana ou chez Boyle, est difficile. La différence fondamentale entre les deux existe hors du cadre du tableau, somme toute. Atteinte d'hypertrichose, Antonietta Gonsalus, appelée aussi Tognina, a existé et fit même merveille à la cour de Marguerite d'Autriche. Sur le tableau, elle tient entre ses

maines délicates d'enfant un papier officiel qui prouve son origine, expliquant qu'elle est la fille de Petrus Gonsalus, venu des îles Canaries. Quant aux mains du singe-femme de Boyle, elles ne tiennent rien, et pour cause : l'existence du monstre n'est redevable qu'à l'imagination fertile de son artiste.

Sortie des confins de la pensée, la femme-singe n'est pas nommée. Elle n'a pour autre origine que l'inspiration d'une tradition de physiognomonie remontant à l'Antiquité mais qui, dans notre cas, semble essentiellement tributaire du bouleversement qu'a apporté l'étude des affections que subit l'âme par l'action du corps³ (*Les passions de l'âme* de Descartes date de 1649) sur le travail novateur d'un Charles Le Brun. Autrement dit, l'association syllogistique (chaque espèce animale a des traits particuliers ; ces éléments se trouvent aussi chez l'homme ; l'homme possédant les mêmes traits qu'une espèce particulière a donc le même caractère qu'elle⁴) se tempère du moment qu'à son désir de permanence, la passion au sens cartésien oppose l'éphémère, le passager. Tout en composant des portraits d'animaux expressifs où se lit une intelligence d'humain, Le Brun met d'ailleurs l'accent sur la forme des sourcils et des yeux, qui trahissent si bien les

³ On saisit alors à quel point, dans la conception de Descartes, la passion (essentielle à la survie humaine parce qu'elle nous connecte au monde) est passive. Elle renvoie aux états affectifs que nous connaissons sous le nom d'émotion, de plaisir, de douleur. En conséquence, chacun l'éprouve.

⁴ Ce syllogisme se retrouve au sein de nombreux travaux. José Joaquim de Gama Machado (1831), par exemple, affirme qu'au sein des sciences humaines « se trouvent des formes, des robes et des couleurs identiques, dans l'immense série des êtres organisés » et « se rencontrent aussi les mêmes conformités d'instincts, d'habitudes et de mœurs ». En conséquence, affirme-t-il, cette « loi est particulièrement applicable au règne animal ; car toutes les fois qu'un être offre avec quelque autre, dans les diverses parties dont il est composé, des ressemblances extérieures, son caractère moral doit tenir à la fois de celui de chacun des animaux dont il se rapproche ».

émotions, les passions. Pourvoit-il le lion et le cheval d'yeux humains que Boyle adopte le même procédé sur un visage simiesque.



Une tête de cheval et une tête de lion, Charles Lebrun, 17^e siècle

Le voilà donc ce singe-là, cet ancêtre gratifié non pas d'un regard malin ou concentré comme dans les études de Le Brun⁵ mais triste, presque humide de larmes d'homme (ou de femme, en l'occurrence). Affligé, le singe-femme captive le spectateur au point de le faire pénétrer en dedans de ce masque animal, dans un univers confus dont le seul indice (qui n'en est pas un !) est que le silence fait loi. Tristesse de ne pouvoir parler ou mutisme volontaire de tristesse, nous n'en saurons guère

⁵ Je pense ici à son étude *Quatre têtes d'hommes en relation avec le singe et Deux têtes de singes*, l'une de profil et l'autre de face (Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques).

davantage que ce que le titre nous livre, pudiquement : *Our Ancestor's Concern*.

Quelle drôle de singerie en somme que celle de Boyle ! Nous sommes à la fois proche de ce courant ornemental qui accompagna les célèbres chinoiseries et les oubliées papillonneries du 18^e siècle, par sa visible volonté d'esthétisation, et si loin de son intention première, dans la lignée des artistes qui ont préféré s'éloigner d'une charge souvent moqueuse envers les primates pour préférer une certaine gravité, comme Alexandre Gabriel Decamps au 19^e siècle.



Détail d'un plafond du pavillon chinois dans le parc du Palais de Sans-Souci à Potsdam, 18^e siècle



Assiette d'inspiration orientale, Messsein, 1735-1740



Détail de la Grande Singerie du château de Chantilly, France, 18^e siècle

Que l'on songe à son *Singe peintre*, dit aussi *Intérieur d'atelier*⁶ : sous les traits de l'animal transperce l'état d'âme d'un peintre qui s'adonne à son art sans autre visée que de transcrire la réalité.



Singe peintre, Alexandre Gabriel Decamps, vers 1833

« On ne fait pas l'art qu'on veut », écrit Redon, manière au contraire de dire que l'art doit être transfiguration et non imitation. Certes, et Boyle après lui pourrait faire sienne cette affirmation : « On ne peut m'enlever le mérite de donner

⁶ Composé vers 1833, ce tableau est exposé au Louvre. Il a pour inscription : « Cette "singerie" s'inscrit dans une tradition iconographique héritée de Teniers et illustrée en France au siècle précédent par Chardin. Decamps porte un regard ironique sur son art. Le peintre, qui imite au lieu d'inventer, est caricaturé en "singe savant", portant le costume d'écuyer des animaux de cirque. »

l'illusion de la vie à mes créations les plus irréelles. Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible » (Redon, p. 28). Dans ce travail, le médium est fondamental : le pastel et la porcelaine pour Shary Boyle, le fusain pour Redon. À médiums différents, résultats identiques : l'impression d'une réalité autre, favorisée par le choix technique qui, quand il s'agit de rendre compte du monstre, en atténue la charge violente.

Au service de l'apaisement monstrueux : le fusain et le pastel

Our Ancestor's Concern questionne l'évolution darwinienne, l'accès au langage comme preuve d'humanité, le travail de création de l'artiste et aussi — ce qui est essentiel chez l'artiste — la féminité dangereuse. Le choix du pastel n'a rien d'anodin ; il oriente la lecture aussi sûrement que le fusain cher à Redon pour composer les monstres qui lui sont chers, de l'araignée au polype difforme en passant par l'homme-cactus.

Le pastel est parfait pour le rendu des tonalités de la chair. De fait, sa technique est souvent adoptée pour les nus et les portraits, alors qu'elle est délaissée pour les paysages. En effet, le pastel permet le rendu du flou, d'effets vaporeux que les paysagistes, hormis les Impressionnistes, ne recherchent pas. Quand Redon utilise le pastel⁷, quand il se met tardivement à la couleur après un long passage en noir et blanc — parce que l'essentiel pour lui est devenu plus la lumière que l'ombre, et ce, en accord avec un cheminement mystique —, il le fait pour

⁷ Redon adopte aussi une technique mixte : fusain et pastel, pastel et craie ou pastel et peinture à l'huile.

mieux saisir la carnation des visages (*Le portrait de Madame Redon*, 1880) et des corps (*La naissance de Vénus*, 1912). Disons-le aussi : le pastel, que trahit à chaque fois l'épreuve de la reproduction, a un je-ne-sais-quoi de gourmand dans sa texture grumeleuse et humide. Comment dans ce cas *Our Ancestor's Concern* pourrait-il susciter un rejet alors que sa technique même nous invite à presque le goûter ? Grâce au pastel, Boyle élimine la cruauté de son sujet, apaise la violence de cette mutation étrange dont les yeux trahissent l'âme. Elle l'humanise, l'euphémise : avec elle, le monstre est une étape transitoire sur le long chemin de l'évolution, non pas un état permanent.

Redon arrive au même résultat (élimination des tensions, apaisement de la violence) par le choix du clair-obscur pour ses dessins qui découlent « de la vision du monde mystérieux des ombres, à qui Rembrandt, en nous le révélant, donna le Verbe » (Redon, p. 28). Cette reconnaissance avouée, avec sa dette à Vinci pour son *sfumato*, il ne reste plus à l'artiste qu'à nous prendre à partie : « Mais je vous le dis aujourd'hui, en toute maturité de conscience, et j'y insiste, tout mon art est limité aux seules ressources du clair-obscur et il doit aussi beaucoup aux effets de la ligne abstraite, cet agent de source profonde, agissant directement sur l'esprit. » (Redon, p. 25) Pour obtenir ce *sfumato* dès 1875, l'artiste a dédaigné la peinture pour le fusain, en plus de la mine de plomb : il parviendra d'ailleurs à une telle maîtrise qu'avec lui, le fusain acquiert une noblesse qu'on lui refusait jusque là. Accusé d'être « plaisant », Redon démontrera combien, au contraire, il est « grave »⁸.

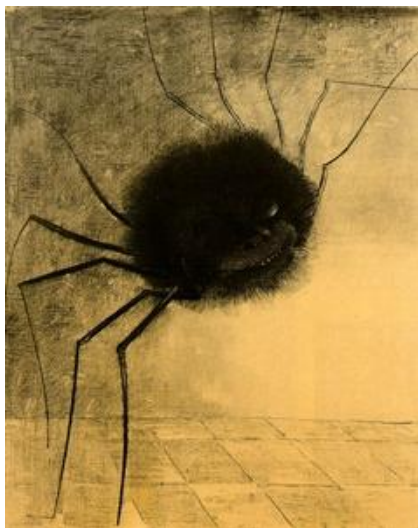
⁸ « C'est une matière mal vue par des artistes, et négligée. Que je le dise pourtant, le fusain ne permet pas d'être plaisant, il est grave. » (Redon, p. 25)

Face à son *Araignée qui pleure* (1881), la monstrueuse hybridité s'efface devant le chagrin visible de cette tête humanisée, devant ces joues bouffies de larmes.

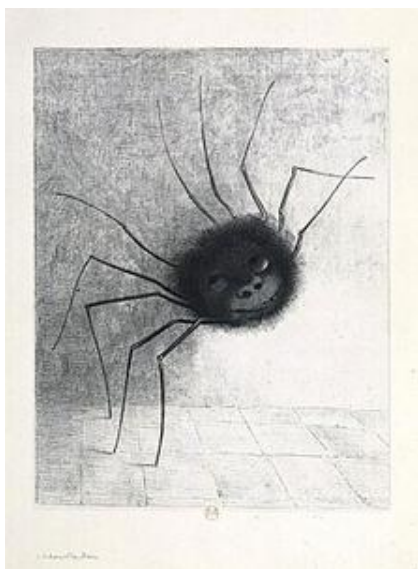


L'araignée qui pleure, Odilon Redon, 1881

Elle est peu comparable à son célèbre pendant, *L'araignée qui sourit*, fusain lithographié en 1887 : la première accentue nettement l'animalité (les pattes de l'araignée sont poilues) et de l'humanité (la tête humaine, aux traits masculins) quand la seconde joue à l'inverse avec des pattes fines comme des jambes et une tête entièrement poilue.



L'araignée qui sourit, Odilon Redon, 1881



L'araignée qui sourit, Odilon Redon, 1887 (lithographie)

Le sourire de cette dernière n'en est que plus cocasse, amusant et pas un instant effrayant ou déstabilisant. Ce monstre-là se réduit à une fantaisie équivalente à une singerie. Il en va tout autrement de *L'araignée qui pleure*, empreinte de cette gravité qui l'éloigne de manière significative de la fantaisie et qui procure une forme de choc plastique, une émotion esthétique au spectateur (là encore forcément déçu par les reproductions, incapables de rendre les différentes nuances du fusain, de l'aile de corbeau à l'ébène, du Dorian au Jais, en passant par des gammes de gris, de brun et de roux). Comme chez Boyle, le malaise naît de la distorsion et le médium accentue la portée symbolique de l'ensemble, à la manière d'un Rembrandt qui « a donné une vie morale à l'ombre » (Redon, p. 35). De plus, parce qu'il traduit l'ombre et brouille le modelé des formes, le fusain semble faire surgir l'araignée de la Nature elle-même qui, jusque-là, l'aurait jalousement tenue enfermée, et avec elle se sont échappées les plus incroyables créatures, dont une tête hérissée de piquants et plantée dans un pot pour le troublant fusain non daté *Homme-cactus*.



L'homme-cactus, Odilon Redon, sans date

Chez Redon, le fusain est totalement adéquat pour traduire l'indéterminé, pour jouer de l'ombre et de la lumière, pour capter les formes plus étranges. À chaque fois transparaît son amour pour les créatures monstrueuses issues de multiples rencontres esthétiques (Vinci, Rembrandt, Gauguin) et scientifiques (Darwin, Pasteur, Lamarck, etc.). Car que ce soit *L'araignée qui pleure* ou *L'homme-cactus*, nul doute que ces monstres effondrés de douleur se chargent d'états d'âme et que c'est pour cette raison aussi qu'ils sont dessinés avec amour.

Comme les noirs angoissés de Redon, le pastel qu'utilise Boyle contribue à enclorre la violence dans l'œuvre : non pas l'exclure donc, mais la circonscrire. Le monstre est apaisé, défait de sa vêtue féroce, pour se situer quelque part entre l'homme et la bête. Le fusain obtient ce résultat par son effet clair-obscur, par une certaine mollesse rendant les contours diffus, enfin par sa profondeur. Le pastel, lui, y accède par l'effet de carnation et de sensualité. Mais il ne faudra pas s'y tromper : ce médium n'est pas celui que privilégie Boyle dans son œuvre, d'abord formée au dessin. Si le pastel s'adapte parfaitement au sujet d'*Our Ancestor's Concern*, comme un texte appelle son genre en littérature, il est somme toute peu employé dans l'ensemble de sa création artistique. C'est la porcelaine, et non le pastel, qui est à Boyle ce que le fusain est à Redon.

La porcelaine anti-violence de Boyle

Le fusain parvenait, sous les doigts de Redon, à obtenir une profonde densité. Rien de tel avec la porcelaine dure aux contours précis, à la blancheur laiteuse. Composée d'une pâte faite de kaolin, de feldspath et de quartz, impossible à rayer avec l'acier, elle connaît un renouveau important depuis

quelques années, comme la céramique d'une manière générale, et le réinvestissement va de l'univers fantaisiste de Claire Partington aux violences politiques de Charles Krafft en passant par les modèles contemporains revisités avec ironie de Barnaby Barford, les femmes décapitées de Jessica Harrison ou encore les curieuses métamorphoses blanches de Kate MacDowell. Boyle y occupe une place de choix et, avec elle, les figurines de porcelaine trouvent une déclinaison nouvelle.

L'artiste ontarienne travaille la porcelaine en brillance plutôt qu'en transparence, s'éloignant ainsi de la grande quête européenne de translucidité menée par les Européens devant la grandeur de la porcelaine chinoise. Elle rehausse ses figurines de dorure appliquée ici et là, allège son éclat par un trait précis et des touches de couleur et lustre l'ensemble. Lors d'un séjour de formation en Allemagne, où elle apprit les méthodes employées à Meissen, siège de la création de la porcelaine européenne au début du 18^e siècle, Boyle en a acquis la parfaite maîtrise dans l'esprit des grands porcelainiers de Saxe tels que l'Europe en produisit dès le 17^e siècle.



Détail de *Die vier Erdteile*, Johann Joachim Kaendler, Meissen, 1745-1746



Détail de *The Old Coxcomb*, J. J. Kaendler, Meissen, Meissen, 1740

Forte de cet apprentissage, l'artiste avoue que ce qu'elle aime dans la porcelaine, c'est la contradiction permanente qu'elle est capable d'offrir entre force et fragilité, élégance classique et subversion. Nul doute néanmoins que la contradiction ne l'intéresse qu'à partir du moment où elle peut viser à une harmonie esthétique, prodiguer un choc visuel sans qu'une répugnance devant le sujet puisse jamais venir contrecarrer la beauté visée.

Il faut comparer certaines figurines de Jessica Harrison et de Shary Boyle pour mieux saisir l'harmonie que cherche l'Ontarienne. Dans une série de 2010, les femmes d'Harrison exhibent un cou tranché, des yeux arrachés, une cervelle mise à nu ou des entrailles sanguinolentes (dans l'ordre *Mairi*, *Caroline*, *Amy Jane*, *Rosamund*).



Mairi de Jessica Harrison, 2010



Caroline, Jessica Harrison, 2010



Amy Jane, Jessica Harrison, 2010



Rosamund, Jessica Harrison, 2010

L'horreur du spectateur l'emporte sur toute considération esthétique, d'autant que ces figurines sont personnalisées par l'obtention d'un prénom et de costumes différents, d'époques différentes, etc. Elles ne sont pas interchangeables. À l'inverse, chez Boyle, elles sont anonymes. Par conséquent, leur est permis l'accès au rang de références atemporelles sorties d'un univers féérique, avec leur robe de dentelles aux allures princières. Or, puisque la violence est inhérente aux contes de fées et aux mythes, elle devient *acceptable* pour le regard, quoique dérangeante comme peut l'être le *Portrait d'Antonietta Gonsalus*. Après tout, Fontana aussi, en jouant sur le contraste entre fascination (beauté des mains, richesse du costume, grâce) et répulsion (le petit visage poilu), enferme Antonietta dans le genre du merveilleux dont elle ne peut s'extraire qu'à force d'explications contextuelles. Chez Boyle, la femme porte sa tête à bout de bras ou des mouchoirs de dentelle sur les joues (deux figurines de 2005), joue au faux fantôme et à la vraie suppliciée (*Haunt*, 2004) ou, enfin, tombe en arrière, décapitée (*Tumbleweed*, 2010). Le spectateur ne s'y trompe pas, qui enclenche immédiatement une narration merveilleuse dans laquelle ces terribles événements font sens.



Sans titre, Shary Boyle, 2005



Sans titre, Shary Boyle, 2005



Haunt, Shary Boyle, 2004



Tumbleweed de Shary Boyle, 2010 – 21Boyletumbleweed.jpg>

Une différence de taille entre Harrison et Boyle réside dans le traitement de la porcelaine et de ses couleurs : la première joue du drapé et de couleurs franches appliquées sur de grandes surfaces ; la seconde emploie une gamme variée de coloris en suivant la tradition des figurines de Saxe, adopte fréquemment des teintes aux accents printaniers, affectionne les nuances pâles d'incarnadin doré, de pêche, de thé, dont la transparence sied à la porcelaine. L'artiste ajoute enfin au drapé le traitement de minutieuses dentelles dont elle se fait d'ailleurs l'une des spécialités. Une figure de dentelles ? C'est Shary Boyle ! Nul avant elle, dans l'art contemporain, n'a réussi à renouveler à ce point la porcelaine par une précision, une

délicatesse de dentellière qui transforme la matière, brise son caractère inachevé, défait son aspect lisse par l'infini ajouré.

Redon use de son fusain pour créer des sfumato d'où semblent sortir des créatures monstrueuses. Boyle aère sa porcelaine. Ses créatures monstrueuses sont comme expulsées de monceaux de dentelles, engendrées par elles si l'on pense à l'incroyable *Maypole* (2010) d'où jambes et têtes de femmes jaillissent d'un exubérant jupon de dentelle couleur chair.



Maypole, Shary Boyle, 2010

Elles ne naissent pas de la nature (dessinée par ces noirs qui forment une sorte de chaos organisateur chez Redon), mais d'un univers culturel illustré par le foisonnement de dentelles : d'ailleurs, dans *Maypole*, elles jaillissent de manière ordonnée pour créer un mât de chair féminine qui, empilée, prend la place des traditionnelles figurines représentant les corps de métier sur les arbres de mai exposés de la Bavière au Massachusetts. Pas de cordonnier, de menuisier, de charpentier ici. Être femme, un métier ? Les jambes parfaitement galbées à la manière d'une pin-up ou d'une poupée Barbie sont enchaînées (avec des anneaux en or et des chaînes de métal), ce qui est bien sûr lourd de sens : le monstrueux féminin est jusqu'à aujourd'hui jugulé. Mais à bien y regarder, ce sont comme des bijoux qui ne paraissent pas le moins du monde entraver le corps. La femme serait à ce point assujettie qu'elle en aime ses chaînes ? Quoiqu'en métal, celles-ci s'harmonisent parfaitement aux chaussures de porcelaine dorée. Le féminisme de Boyle s'exprime sans fards, comme dans l'ensemble de son œuvre et, à chaque fois, cette revendication est esthétisée. Elle fait de la porcelaine un matériau anti-violence.

Le baiser de la femme-chauve-souris

Qu'une femme bleue de corps et de robe enfle une chaussure dorée amuse le spectateur (*Silver Buckle*, 2010), lui fait croire d'abord à une coquetterie du sujet redoublée par une coquetterie ornementale frôlant le kitsch ; que, pour accomplir ce geste, elle se penche vers une troisième jambe sortie de ses jupons le rend mal à l'aise, comme face à cette inquiétante étrangeté où l'insolite se mêle au familier.



Silver Buckle, Shary Boyle, 2010

Pourtant, nous sommes, depuis un Redon précurseur des surréalistes à bien des égards à une Boyle née comme tant d'artistes de l'après-guerre avec le langage freudien au bout des lèvres, face à un évident malaise qui active une pensée psychanalytique en plus d'une pensée magique. Une très belle femme aux multiples paires d'yeux sur le front et paires de bras sortant des flancs (*Untitled*, 2005) renvoie alors au conte de fées par ses efforts de tisseuse (figure du destin) et son soulier posé à terre (une princesse en manque de prince) de même qu'à une féminité dangereuse sous des dehors accueillants.



Sans titre, Shary Boyle, 2005

D'autres sculptures posent les questions du sexe, de la castration, de manière plus crue par l'image monstrueuse à l'excès, par exemple, de la femme-phallus en porcelaine (*Intersects*, 2009). Mais une telle radicalité est rare, somme toute. On la trouverait ailleurs, chez sa contemporaine anglaise Annie Attridge, dont les sculptures en porcelaine semblent inspirées de Boyle mais dans une version moins élaborée et poétique⁹. De son côté, refusant l'obscène et le trash, ce qui irradie l'ensemble de l'œuvre de Boyle demeure l'inquiétante étrangeté au service d'un discours féministe.

La femme qui hante l'œuvre de Boyle n'est pas à l'abri de transformations (essentiellement) animalières en vue de nouvelles créations monstrueuses, visant à remettre à chaque fois en scène la place et le rôle de la femme face à l'homme, face à elle-même, face à la famille. La société, quant à elle, est court-circuitée au profit de l'individu comme représentant de son espèce, de *Our Ancestor's Concern* à *Haunt* en passant par *Maypole*, où les têtes de femmes en porcelaine blanche incarnent LA Femme, au-delà du jeu des coiffures et des traits qui les singularisent de près. En fait, *Maypole* s'inscrit dans une démarche de longue haleine où des motifs récurrents inscrivent le féminin dans son générique (l'escarpin doré, les galbes tous identiques) tout en créant un univers fantasmatique logique et cohérent dont l'artiste parle aussi volontiers que Redon et dans le même esprit : « J'éprouve vraiment le besoin de créer un autre monde, une vision de ce qui pourrait être magique et

⁹ Des sculptures de porcelaine d'Annie Attridge, on pensera à *A love that cannot forsake*, *Eye Spy*, *Tree Heart* ou *Delight my fucking Angel*, qui reprend de manière plus brouillonne le motif des jambes en l'air qui sortent d'un socle dentelé de Boyle.

magnifique et fantastique dans le fait d'être humain.¹⁰ ». C'est à ce titre que *Maypole* est un prolongement du curieux *Little Brown Bat* (2008), d'où cinq jambes sortent d'un jupon de dentelle chair et où l'on retrouve le motif de l'escarpin doré et celui de l'arbre, non comme mât cette fois, mais comme tronc coupé d'où sort le jupon. Écrasée par le jupon, une chauve-souris gît, laissant le spectateur perplexe, tiraillé entre ce qu'il sait (la « petite chauve-souris brune » ou vespertilion brun est la chauve-souris la plus répandue au Québec) et ce qu'il voit : elle est blanche, dans un environnement rose pâle.



Little Brown Bat, Shary Boyle, 2008

Little Brown Bat fait partie d'un ensemble de figurines de porcelaine exposées à *The Cave* par la Galerie Jessica Bradley Art + Projects à Toronto¹¹ en 2009. Elles ont particulièrement fait parler

¹⁰ Propos de Boyle rapportés par Heiti (2008, p. 64) : « I really feel the need to create an alternative, a vision of what might be magical and beautiful and fantastic about being human. ». (C'est moi qui traduis.)

¹¹ Cette galerie représente l'artiste. L'exposition à laquelle je fais référence s'est tenue en février/mars 2009. Elle proposait une série de pastels et des figurines de porcelaines.

d'elles, à partir d'un dénominateur commun qu'est le chiroptère. Celui-ci n'est pas sorti d'un roman gothique, même si sa présence y fait inévitablement penser et que nombre de compositions y font d'évidents clin d'œil. La raison est à la fois politique et écologique : depuis l'hiver 2006-2007, en Amérique du Nord, les spécialistes constatent, impuissants, la décimation de colonies de chauve-souris entières, par la faute d'un champignon dévastateur. Mettre en corrélation ces chauves-souris et les femmes ne relève donc pas d'un motif esthétique ou d'un clin d'œil à la fiction anglaise du 19^e siècle. C'est de mort qu'il est question, d'enjeu international. On saisira pourquoi les chiroptères sont blancs en se reportant à la blancheur du museau, signe d'infection chez les chauves-souris. Boyle n'a fait qu'uniformiser son aspect crémeux. La mort a fait son œuvre, la femme métonymisée en jambes roses est-elle en sursis ? La figurine *Suspiria* (2009) ne semble pas optimiste sur la question : la femme-chiroptère est suspendue par les pieds à un tronc.



Suspiria, Shary Boyle, 2009

Son visage est bien celui d'une femme, juste un peu étonnant avec sa langue coincée entre les dents, ses seins fermes le prouvent aussi, tandis que ses jambes cette fois n'ont rien du galbe rosé qu'on connaît si bien. Ce sont celles d'une bête poilue, renvoyant dès lors à *Our Ancestor's Concern*, présenté lors de la même exposition. Cependant, les poils ici sont tracés d'une main légère sur la porcelaine. Mais le chiroptère n'est-il pas un mammifère proche du primate ? Une étrange parenté se forme, composée du singe, du chiroptère et de la femme, un drôle de compagnonnage dirait-on si la mort ne rôdait pas. Mais le trio, parce que sa violence symbolique est canalisée par la délicatesse du traitement de la porcelaine, interroge sans passer par le morbide ou la monstruosité terrifiante.

*

* *

À l'instar de Redon, Boyle pourrait affirmer sans rougir : « Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible. » Il y a cependant chez l'un et l'autre un certain nombre de conditions à cet exercice, dont le fait de ne pas entamer de course à la perfection technique, laquelle se ferait au détriment de l'imagination fertile en monstres tendres ou tristes. Ultime rapprochement : l'art de Redon était en marge de son époque par sa fantaisie à contre-courant du naturalisme ; celui de Boyle aussi, qui refuse de déléguer comme beaucoup de ses collègues : « J'ai encore cette idée romantique et vieillotte que l'art a quelque chose à voir avec le spirituel », affirme l'artiste, précisant que, selon elle, « si l'on veut faire quelque chose qui ait un contenu spirituel

parlant pour autrui, il faut toucher leur esprit, il faut s'y adresser physiquement¹² ». À cette condition, qui se traduit donc en maniant le fusain et en travaillant la porcelaine, les monstres jaillissent aux confins de l'esprit. Et de la technique qui les fait naître, ils gardent l'empreinte.



Petit monstre au pied d'un arbre, Odilon Redon

¹² « I still have this old-fashioned romantic idea that art is something about the spirit [...] and I feel that if you want to make something that has a spirit, and speaks to the spirit of other people in the world, you have to touch it, you have to physically address it. » (propos rapportés par Everett-Green; traduction de Bertrand Rouby)

Bibliographie

- DESCARTES, René. (1637). *Discours sur la méthode, Les passions de l'âme, Lettres*, « Cinquième partie », Paris, Éditions du Monde Moderne.
- EVERETT-GREEN, Robert. (2010), « The Hunger Artist », *The Globe and Mail*, September 14, p. 63.
- HEITI, Sheila. (2008), *Otherworld Uprising. Shary Boyle*, Montréal, Conundrum Press, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery.
- MACHADO, chevalier da Gama. (1831), *Théorie des ressemblances, ou essai philosophique sur les moyens de déterminer les dispositions physiques et morales des animaux, d'après les analogies de formes, de robes et couleurs*, Paris, Treuttel et Würtz, Delaunay.
- REDON, Odilon. (1989), *À soi-même. Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, José Corti.

Résumé

Pour faire vivre les monstres peuplant son imaginaire sans les enfermer dans une représentation violente, l'artiste choisit des techniques et des matériaux qui infléchissent le sujet, tempèrent sa violence, éliminent les tensions. Ainsi, Odilon Redon compose ses créatures en clair-obscur, au fusain, avec la même inquiétante étrangeté que l'artiste ontarienne Shary Boyle, 150 ans après,

obtient par la sensualité du pastel et la brillance d'une porcelaine traitée comme une dentelle. L'euphémisation, dans les deux cas, passe par l'esthétisation. L'apaisement, aussi, par une technicité qui accepte le spontané et voit en son imperfection le chemin vers l'humanisation du monstre.

Abstract

Whenever artists seek to bring to life their imaginary monsters without confining them within a violent representation, the techniques and materials they choose tend to deflect the subject matter, lessen their violent potential and alleviate tensions. Thus, Odilon Redon resorts to charcoal and chiaroscuro to sketch out his creatures, with the same uncanny overtones as in Ontarian artist Shary Boyle's sensuous pastels and lace-like lustrous porcelain. In both cases, the euphemization of violence is brought about by aestheticization. With their respective approaches, the two artists embrace spontaneity and humanise monstrosity by means of imperfection.

L'opéra du XIX^e siècle et le paroxysme de la passion

Louis Bilodeau
Collège Ahunstsic (Montréal)

À l'heure où l'opéra connaît un renouveau exceptionnel grâce à des compositeurs comme Philippe Boesmans, Thomas Adès ou George Benjamin et des metteurs en scène comme Patrice Chéreau, Robert Carsen ou Robert Lepage, il nous a semblé bon d'interroger une des périodes fastes de son histoire, le XIX^e siècle, qui vit la création de la majeure partie des ouvrages constituant de nos jours la base du répertoire de toutes les compagnies à travers le monde. Dominé par deux géants, Giuseppe Verdi et Richard Wagner, dont l'année 2013 marque

le double bicentenaire, l'opéra du XIX^e siècle fascine par sa prodigieuse richesse qui, de la période napoléonienne à la Belle Époque, réunit des dizaines de chefs-d'œuvre aux esthétiques extrêmement variées et occupe de surcroît une place éminente au sein de la société européenne. Il n'est besoin pour s'en convaincre que de penser au colossal projet d'urbanisme que Napoléon III conçoit précisément autour de l'Opéra de Charles Garnier, temple des temps modernes qui constitue la pièce maîtresse du Paris impérial.

Forme artistique de tous les excès, l'opéra a également toujours été le véhicule privilégié des émotions intenses : grâce au pouvoir conjugué du théâtre, du chant, de l'orchestre, de la danse, des décors et de la mise en scène, il permet l'expression de la passion la plus absolue. Qu'elle se décline sous les formes de l'amour exacerbé, de l'exaltation patriotique ou du désir inextinguible de vengeance, la passion à l'opéra atteint au XIX^e siècle des proportions à proprement parler inouïes. C'est ce dont témoigne notre dossier, qui, loin de se limiter à la seule étude des livrets, privilégie une approche multidisciplinaire faisant une large place à la musicologie, à la scénographie, à l'histoire du spectacle et même à la danse...

En guise d'ouverture, Louis Bilodeau offre un panorama de l'histoire de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle à partir d'une passion typiquement française, celle du ballet. Remontant à Louis XIV, le lien consubstantiel entre les œuvres lyriques et la danse trouve une de ses expressions les plus fameuses dans le grand opéra français, qui apparaît en 1828 avec *La Muette de Portici* d'Auber et dont le modèle perdure pendant presque tout le siècle. Véritable dansomanie, cet amour que vouait le public parisien au ballet fit en sorte que tout compositeur cherchant à

obtenir la consécration internationale à l'Académie de Musique devait obligatoirement s'astreindre à la règle sacro-sainte de l'inclusion d'un divertissement dans son opéra. Wagner en fit l'amère expérience en 1861, au moment de la création de *Tannhäuser*, tandis que Verdi, couvert d'ans et de gloire, dut ajouter un ballet dans *Otello* (1894).

Nicole Wild aborde pour sa part le thème de la passion dans le décor d'opéra grâce à son étude d'un projet du plus célèbre décorateur de théâtre de tout le XIX^e siècle, Pierre-Luc-Charles Ciceri. Après avoir retracé les grandes étapes de la prestigieuse carrière de l'artiste qui connut son apogée en 1831 avec le très célèbre décor du cloître de Sainte-Rosalie dans *Robert le Diable* de Meyerbeer, Nicole Wild se penche sur un décor à la force expressive peu commune. Jamais réalisé pour des raisons demeurées obscures, le tableau du gibet dans *Gustave III* (1833) d'Auber nous est heureusement connu grâce à une esquisse conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris. D'un réalisme peut-être trop saisissant pour le public de l'époque romantique, le projet inspira néanmoins un tableau à Joseph Thierry, également décorateur de théâtre.

Dans l'article suivant, nous avons en quelque sorte accès au laboratoire de Jacques Offenbach et de ses librettistes Meilhac et Halévy puisque l'article de Jean-Claude Yon montre comment la censure fut responsable d'un certain nombre de modifications apportées à *La Belle Hélène* au moment de sa création, au Théâtre des Variétés en 1864. Parmi ces changements, la sensualité et la passion amoureuse se trouvaient évidemment dans la ligne de mire des aristarques, qui imposèrent des atténuations, mais ne réussirent pas à atténuer la délicieuse charge érotique de l'œuvre. De même, les

allusions trop directes à la corruption du haut dignitaire religieux Calchas durent être supprimées, sans que l'opérette en souffrît vraiment. En dépit de quelques remaniements de surface, *La Belle Hélène* valut à ses auteurs un succès retentissant, auquel ne fut certes pas étranger un certain parfum de scandale.

Un an plus tard, au Théâtre royal de la cour de Bavière, c'est à une tout autre vision de la passion qu'assistent les spectateurs de *Tristan und Isode*, monument grandiose érigé à l'amour absolu. S'appuyant sur une analyse très fine du livret et de la partition de Wagner, Jean-Jacques Nattiez en arrive à la conclusion paradoxale, mais extrêmement convaincante, que Tristan et Isolde demeurent chastes, qu'ils ne vivent pas l'accomplissement charnel de leur relation, au contraire, par exemple, de Siegmund et de Sieglinde au premier acte de *La Walkyrie*. Dans la lignée de la philosophie de Schopenhauer, la fusion totale à laquelle ils aspirent par-dessus tout ne peut en effet se résoudre que dans la mort et non pas dans l'assouvissement du désir sexuel.

Grand admirateur de Wagner, Ernest Chausson aborda lui aussi le thème de l'amour adultère dans *Le Roi Arthus*, seul opéra du compositeur et qui fait l'objet de l'étude de Marie-Hélène Benoit-Otis. Si un examen superficiel de l'œuvre pourrait faire croire à un décalque français de *Tristan et Isolde*, la musicologue nous prouve le contraire en montrant que la passion amoureuse n'est plus chez Chausson valeur suprême qui défie les conventions sociales, mais devient plutôt source de séduction négative dont il faut tenter de s'affranchir. C'est ce dont témoigne le sort ignominieux de Genièvre et de Lancelot, qui s'oppose à la béatitude que connaît Arthus dans son

apothéose finale. Dans cet opéra que Chausson voulut « déwagnériser » le plus possible, on observe en outre un riche et complexe réseau d'influences qui permet d'établir des liens avec plusieurs ouvrages français de Berlioz, de Gounod, de Chabrier et de d'Indy.

Gérard Condé s'attache quant à lui à Massenet, et plus particulièrement aux œuvres que le compositeur fit jouer à l'Opéra-Comique. Longtemps associé à un répertoire léger où étaient en général absents les débordements de passion, l'institution s'ouvrit peu à peu à des ouvrages plus dramatiques (*Roméo et Juliette* de Gounod en 1873 ou *Carmen* de Bizet en 1875) et devint au début de la Troisième République un théâtre en général bien plus avant-gardiste que l'Opéra. Après y avoir fait jouer *La Grand-Tante* en 1867, Massenet y connut quelques-uns de ses principaux succès avec *Manon*, *Esclarmonde* ou *Werther*, toutes partitions mettant en scène des personnages éminemment passionnés. C'est donc avec un autre panorama, cette fois-ci consacré à un illustre représentant de la musique française du tournant du siècle, que s'achève notre dossier.

La dansomanie ou la passion du ballet à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle

Louis Bilodeau
Collège Ahuntsic (Montréal)

J'entre tout de suite dans mes idées, et je vous dis sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois ; elle est chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable. Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse.

Valéry, 1957, p. 1391

Si l'on en croit Valéry, l'opéra français a fort bien compris le corps humain puisque, depuis *Le Ballet comique de la Reine* (1581), son histoire est indissolublement liée à celle de la danse. Lorsque Lully crée sous Louis XIV la tragédie en musique, il conçoit un « spectacle total » où chant et divertissements chorégraphiés alternent, en principe, sans nuire au déroulement de l'action. Ce modèle perdure bien longtemps après le Grand Siècle, puisque Rameau s'y conforme, de même que les plus éminents compositeurs français des Lumières. La danse en vient cependant parfois à éclipser la splendeur vocale des chanteurs, voire à représenter le principal attrait de la représentation, ce qui peut évidemment nuire à l'unité de l'œuvre. Louis de Cahusac expose bien ce problème dans l'article « divertissement » de *L'Encyclopédie* : « La grande règle est qu'ils [les divertissements] naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot qu'on n'y danse pas seulement pour danser. » C'est ce à quoi Gluck tendra avec ses principaux ouvrages, créés à Vienne et à Paris. Loin de s'atténuer après la Révolution, le goût très marqué des Français pour la danse va trouver de nouvelles voies d'expression tout au long du XIX^e siècle, et en particulier au Théâtre de l'Opéra. Pendant presque tout le siècle, une soirée à l'Académie Nationale (ou Impériale ou Royale) de Musique s'étire sur de nombreuses heures et comprend obligatoirement chant et danse. Cette dernière peut prendre deux formes : un ballet (parfois deux) indépendant d'un opéra assez bref (en général léger) et joué habituellement après celui-ci ou bien un divertissement intégré dans l'action d'un opéra en quatre ou cinq actes qui occupe toute la représentation. Parmi les ballets indépendants, il en est un créé à l'orée du siècle, le 14 juin 1800, dont le titre traduit bien ce que l'on observera fort longtemps

sur la première scène lyrique parisienne : *La Dansomanie*. En ce jour de la bataille de Marengo, le compositeur Méhul et le chorégraphe Pierre Gardel introduisent non seulement la valse sur la scène de l'Opéra, mais font jouer le ballet qui y totalisera le plus grand nombre de représentations au XIX^e siècle¹. En choisissant ce titre pour leur « folie pantomime », les deux artistes annonçaient ce qui constituera un des aspects essentiels de l'opéra français pendant la majeure partie du siècle, c'est-à-dire un engouement extraordinaire pour la danse, qui, comme nous le verrons, se mariera de façon plus ou moins idéale avec le chant.

Mozart dans tous ses états

Afin de bien faire comprendre ce lien étroit entre opéra et danse, l'exemple de Mozart s'avère particulièrement éloquent. Au XVIII^e siècle, les seuls ouvrages du compositeur donnés à l'Opéra sont le modeste ballet *Les Petits Riens* (1778) et une adaptation très libre des *Noces de Figaro*² (1793). Le 20 août 1801, l'Opéra monte *La Flûte enchantée*, ou plutôt *Les Mystères d'Isis*. Car il s'agit d'un arrangement n'ayant qu'un rapport bien lointain avec le *singspiel* original ; cette version hautement infidèle, due aux bons soins du librettiste Morel de Chédeville et

¹ 246 représentations selon Lajarte, p. 16. L'œuvre fut jouée pour la dernière fois le 19 avril 1826. Pour avoir accès au calendrier des représentations entre 1749 et 1989, consulter le site *Chronopéra*, réalisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS), et qui utilise le *Journal de l'Opéra* conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

² À cette occasion, l'Opéra tenta une expérience sans lendemain : il donna pour la première fois de son histoire une œuvre non pas avec des récitatifs mais avec des passages dialogués. Pour les cinq représentations, on avait conservé le titre de la pièce de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*.

du musicien Lachnith, fut néanmoins jouée 134 fois jusqu'en 1827. C'est seulement en 1922 que l'Opéra mettra véritablement à l'affiche *La Flûte enchantée*. Comme il se doit, *Les Mystères d'Isis* comprenait d'importants divertissements (dansés sur des musiques de Haydn, de Pleyel et de Sacchini) qui suscitèrent beaucoup d'enthousiasme. En effet, Julien-Louis Geoffroy écrit dans le *Journal de l'Empire* : « Il n'y a point assez de danses dans *les Mystères d'Isis*. On sait que la danse, rivale de la musique, est un remède contre l'ennui du poème : Gardel aurait bien fait de doubler la dose du remède, puisque l'auteur des paroles a doublé la dose de l'ennui. » (1805b, p. 4) Le critique ajoute même : « les pas de madame Gardel excitent plus d'admiration que les sons des cantatrices. » (1805c, p. 2)

C'est toujours Gardel, maître absolu du ballet de l'Opéra de 1787 à 1820, qui se charge des divertissements au moment de la création de *Don Juan* à Paris, en 1805. Si l'œuvre conserve son titre, elle n'en subit pas moins elle aussi de profondes mutilations effectuées par le musicien Kalkbrenner et les librettistes Thuring et Baillot, qui n'hésitent pas à déplacer l'intrigue de Séville à Naples afin de montrer l'éruption du Vésuve. Encore une fois, Geoffroy s'émerveille devant les splendeurs de la chorégraphie : « Mais parmi les agréments que ce drame rassemble, le plus flatteur est peut-être celui des ballets : le compositeur [Kalkbrenner] semble avoir voulu rivaliser avec l'auteur de la musique, et Gardel mérite le titre de Mozart de la danse. » (1805a, p. 4) Peut-être à l'issue d'une de ces représentations, Mme de Rémusat confie d'ailleurs à son mari que le chant à l'Opéra « tombe tout à fait, et on n'y va plus *entendre* que les jambes de Duport et de madame Gardel » (lettre du 4 décembre 1805, p. 387).

Contrairement aux *Mystères d'Isis*, ce *Don Juan* ne survécut pas à l'Empire puisqu'il quitta l'affiche dès 1807, mais une autre version plus fidèle (traduction d'Émile Deschamps et Blaze de Bury), montée en mars 1834, allait, elle, être jouée tout au long du XIX^e siècle et prouver la fascination du public pour le mythe de l'éternel séducteur. Pendant tout le siècle, la scène de bal chez Don Juan comprenait un ballet. En 1834, c'est Castil-Blaze (père de Blaze de Bury) qui réalisa ce travail à partir de diverses partitions de Mozart ; il avait déjà fait jouer à l'Odéon, en 1827, son *Festin de pierre*, dans lequel il avait inséré des dialogues de Molière entre les airs de Mozart. Pour l'Opéra, les récitatifs remplacèrent les dialogues, règle absolue de la maison, et Castil-Blaze concocta, de façon anonyme, la musique de danse qui n'eut pas l'heur de plaire à tous les critiques. Jules Janin, d'entrée de jeu, jugea complètement absurde l'idée d'interrompre la scène du bal avant le trio des masques :

Je sais bien que, puisque la scène se passe à l'Opéra, il faut un ballet à toute force ; mais en quel instant arrive ce ballet, et comment vient-il ? Imaginez-vous que tout à coup le finale commencé s'arrête. Au milieu de ce bal, où vous attendez avec tant d'anxiété l'entrée des masques, la vengeance personnifiée, vous voyez entrer un *chevalier maure de Grenade, dépêché en ambassade*, pour demander à D. Juan la permission de laisser entrer *ses braves avec leurs esclaves* ; et alors toute la danse du bal de Gustave entre au bal de Don Juan, et alors les chevaliers maures se mettent à danser. Je ne crois pas qu'on ait jamais rien vu de plus grotesque que ce prétendu divertissement. (1834, p. 2)

Janin ne protesta cependant pas contre l'inclusion d'un ballet au dernier tableau, avant l'apparition du commandeur. Berlioz, qui ne pouvait attaquer de front le puissant Castil-Blaze, écrivit à son ami Humbert Ferrand : « Touchez sur les ballets ; ajoutez qu'ils sont d'une musique infâme (composés par Castil Blaze père !) ; vous ne pouvez en nommer l'auteur, son nom étant resté à peu près

secret. » (1975, p. 164) À défaut de pouvoir identifier l'auteur du ballet, Berlioz, devenu critique musical au *Journal des débats* quelques mois plus tard, se livra néanmoins à une charge en règle contre son arrangement musical : « Malheureusement, on a cru devoir introduire dans *Don Juan* des airs de danse formés de lambeaux arrachés çà et là aux autres œuvres de Mozart, étendus, tronqués, disloqués et instrumentés selon la méthode qui me paraît si contraire au sens musical et aux intérêts de l'art. » (1835b, p. 1) Quoiqu'il en fût, l'Opéra redonna ces danses jusqu'en 1866, année où, à l'occasion d'une nouvelle production, la direction commanda un ballet à Auber. Prenant toujours place au même endroit, le divertissement s'intitulait « Papillons et Roses » (chorégraphie d'Arthur Saint-Léon). Lors de la dernière reprise de l'œuvre au XIX^e siècle, en 1896, le ballet suscitait encore la même ferveur. À preuve, Ernest Reyer commençait son compte rendu par un long commentaire dédié à la danse : « Voilà un magnifique spectacle dans lequel le ballet, aux yeux de certains dilettantes, pourrait bien jouer le premier rôle. » Et il ajoutait que le divertissement s'impose d'autant plus que l'opéra de Mozart « dont les dimensions [...] semblaient bien mesquines³ » (1896, p. 1) à l'ancien directeur Émile Perrin est maintenant donné dans la très grande salle du nouvel Opéra de Charles Garnier.

Caractéristiques du divertissement d'opéra

À la lumière du sort réservé aux deux opéras de Mozart, on peut mieux comprendre la nature du divertissement tel que l'Opéra

³ Reyer donne le détail des extraits composant le ballet : menuet de la symphonie en sol mineur (1788), allegretto varié qui termine le deuxième quatuor en ré mineur dédié à Haydn (1783), trio du menuet du quintette en mi bémol transposé en ré (1791) et *Rondo alla turca* de la sonate pour piano en la majeur.

de Paris le conçoit au XIX^e siècle. Il s'agit plus que d'un simple hors-d'œuvre, mais bien d'une partie fondamentale de toute soirée lyrique. Il peut prendre des proportions imposantes, soit une bonne demi-heure, et constituer à lui seul un acte entier, comme dans *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1822) d'Isouard et Benincori, où l'on utilisa pour la première fois l'éclairage au gaz. Quoique parfois décrié par certains critiques qui lui reprochent d'interrompre l'action ou sa piètre qualité musicale, il contribue à l'éclat sans pareil des représentations de l'Opéra. Situé en général dans la deuxième moitié du spectacle, il peut revêtir, pour une partie des spectateurs, un attrait infiniment supérieur à celui du chant. Il est même parfois interchangeable. Ainsi, le divertissement de *La Juive* (1835) est-il abandonné en 1866 au profit de celui du *Juif errant* (1852) du même Halévy. Afin de redonner son ballet *Aristée et les abeilles* qui avait triomphé dans plusieurs villes européennes, le chorégraphe Saint-Léon n'avait pas hésité à substituer une évocation de la mythologie à un argument médiéval. Loin de regretter le ballet original, Théophile Gautier approuve le changement : « mais on a jugé à propos de le remplacer par le divertissement des *Abeilles*, tiré du *Juif errant*, qui est plus neuf, plus frais et plus dans les idées du jour. Ce n'est pas nous qui nous en plaindrons. » (1866, p. 2) Les changements de divertissement, de même que les innombrables ajouts ou suppressions qu'on leur fait subir, ne semblent pas offusquer le public, mais au contraire renouvellent son plaisir à entendre des ouvrages souvent repris depuis des dizaines d'années. Cela prouve avec éloquence combien le lien entre l'intrigue de l'opéra et les parties chorégraphiées est presque toujours extrêmement ténu, ce que déplorent d'ailleurs bon nombre de critiques tout au long du siècle.

Une soirée sans danse est une sorte d'hérésie pour l'Opéra, à tout le moins une lacune inadmissible. Si, au moment de la création de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti en 1846, l'œuvre est donnée seule, la représentation s'achève quand même avec un divertissement de danse, « le tout terminé par une polka générale⁴ » (Gautier, 1846). Gautier ne semble guère sensible au caractère incongru de cet « épilogue » après la scène de la folie de Lucie et le suicide d'Edgard... Après quatre représentations, l'opéra sera d'ailleurs suivi d'un ballet (*La Péri*). Amateur passionné de danse et auteur notamment de l'argument de *Giselle* (1841), Gautier ne peut manquer de regretter, au moment de la création de *Sapho* de Gounod (1851), l'absence totale de divertissement : « Est-ce par gravité personnelle, ou par égard aux scrupules solennels de M. Gounod, que M. Émile Augier n'a pas réservé de place au ballet dans son poème ? Cette omission, qui attriste beaucoup l'ouvrage, déjà peu gai par lui-même, est impardonnable dans un sujet grec. » (p. 2) Tout comme pour *Lucie de Lammermoor*, l'œuvre de Gounod sera donnée seule quatre soirs, puis avec un ballet ; pour la reprise de 1884, Gounod ajoutera un divertissement. À la fin du siècle, *Rigoletto* et *Samson et Dalila*, donnés à l'Opéra respectivement en 1885 et 1892, seront eux aussi jugés trop courts pour meubler à eux seuls toute une soirée à l'Académie Nationale de Musique. Après neuf représentations (*Rigoletto*) et six (*Samson et Dalila*), ces œuvres seront elles aussi accompagnées d'un ballet.

La direction de l'Opéra en vient ainsi, dans bien des circonstances, à ne considérer une œuvre lyrique que comme la

⁴ Gautier ajoute : « On avait pensé que la danse s'encadrerait mal dans l'opéra de *Lucie de Lammermoor* à cause de sa couleur élégiaque et de l'habitude où l'on est de le voir privé de cet ornement. »

première partie nécessaire d'un ballet. Par exemple, *Guillaume Tell* (1829), ultime chef-d'œuvre de Rossini, se réduira très souvent, avant la reprise de 1837 (début triomphaux de Duprez), aux premiers actes, voire seulement au deuxième, qui mettront en appétit les spectateurs pour le ballet final. D'ailleurs, est-il besoin de rappeler la désinvolture d'une large part du public qui, à cette époque, se permettait d'arriver très en retard au théâtre et de repartir avant la fin du spectacle⁵ ? Dans *Les Grotesques de la musique*, Berlioz s'insurge contre cette espèce de soumission de l'opéra à la danse : « Quand un ballet nouveau a triomphé, on taille, on rogne, on déchire, on extermine un opéra quelconque, fût-ce un chef-d'œuvre consacré par l'admiration générale, pour en faire le complément de la soirée que le ballet ne suffit pas à remplir, pour en faire un *lever de rideau*. » (1880, p. 209) En somme, Berlioz aurait pu faire sienne cette tirade écrite en 1725 :

Oui, je sais qu'il veut que tout danse,
Quand ce serait hors de cadence.
C'est le grand tic de l'Opéra,
Ce sont ses grâces capitales ;
On voit sur ce théâtre-là
Se trémousser jusqu'aux vestales⁶.

⁵ Dans sa critique de *La Fronde* de Niedermeyer, Berlioz s'afflige du retard des spectateurs : « Pas plus à la première qu'à la centième représentation d'un ouvrage, pas plus à huit heures qu'à sept, les propriétaires des premières loges ne sont à leur poste. La curiosité même, ce vulgaire sentiment si puissant sur la plupart des esprits, est impuissante à les entraîner aujourd'hui. L'affiche annoncerait pour le premier acte d'un opéra nouveau un trio chanté par l'ange Gabriel, l'archange Michel et sainte Madeleine en personne, que l'affiche aurait tort, et la sainte et les deux esprits célestes chanteraient devant des loges vides et un parterre inattentif, comme de simples mortels. » (1853, p. 1).

⁶ Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *L'Enchanteur Mirliton*, opéra-comique créé à la Foire Saint-Laurent le 21 juillet 1725, musique de Jean-Claude Gillier ; l'œuvre

Le ballet et le grand opéra : l'époque romantique

Réalisant à merveille les principes de la Préface de *Cromwell* de Victor Hugo, le grand opéra français naît à la fin des années 1820 avec *La Muette de Portici* (1828) d'Auber, suivie de *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, *Robert le Diable* (1831) et *Les Huguenots* (1836) de Meyerbeer puis *La Juive* (1835) d'Halévy. La part réservée aux divertissements est certes importante dans chacune de ces œuvres, mais le cas de *La Muette de Portici* est particulièrement révélateur de la passion française pour la danse. Le librettiste Eugène Scribe et Auber ont réalisé là une sorte de gageure en confiant le rôle-titre d'un opéra à un personnage qui ne parle pas... mais qui danse. En effet, l'héroïne, Fenella, est un personnage interprété par une ballerine, idée audacieuse, pour ne pas dire paradoxale, qui était venue à Auber et Scribe lorsqu'ils avaient vu lors d'une soirée de gala un extrait de *Deux Mots ou une nuit dans la forêt*, opéra-comique de Dalayrac (1806) où évoluait une muette interprétée par la célèbre Emilia Bigottini. (voir Bilodeau, 2011, p. 68) Le choix s'imposait d'autant plus que, selon Scribe, l'Opéra manquait alors de cantatrice de valeur. Certains critiques comme Castil-Blaze eurent beau se désoler du fait que « le silence de ce personnage porte le plus grand préjudice aux morceaux d'ensemble où sa voix devrait prendre part » (1828, p. 1), le succès de l'opéra fut phénoménal et le rôle de Fenella, créé par Lise Noblet, tentera les plus grandes danseuses du siècle, de Fanny Elssler à Emma Livry⁷. Qui plus est, le directeur

se moque de l'opéra-ballet *Les Éléments* de Destouches et Delalande. Cité dans Castil-Blaze, 1855, t. 2, p. 118.

⁷ C'est d'ailleurs au cours d'une répétition de *La Muette de Portici*, en 1862, qu'Emma Livry, ayant passé outre à la consigne d'asperger son tutu d'un liquide non inflammable, fut victime du terrible accident qui allait lui coûter la vie.

Lubbert félicita le chorégraphe Aumer en lui écrivant : « Les danses aussi variées qu'originales dont vous avez enrichi cet ouvrage ont été exécutées avec une perfection digne du premier théâtre de l'Europe, et les effets de scène sont devenus plus puissants parce que le corps de ballet, cette fois, n'est jamais resté étranger à l'action. » (lettre du 3 mars 1828, citée dans Wild, 1987, p. 187)

Auber et Scribe tentèrent de répéter un tel triomphe avec un opéra-ballet, *Le Dieu et la Bayadère* (1830), où le rôle de la bayadère était dévolu à celle qui devait bientôt devenir l'incarnation même du ballet romantique, Marie Taglioni. Or ce n'est pas dans cet ouvrage reçu sans grand enthousiasme qu'elle devait marquer les esprits, mais plutôt dans *Robert le Diable* de Meyerbeer, que le nouveau directeur Louis Véron monte en 1831 et qui suscite un véritable délire. La scène fameuse entre toutes du cloître de Sainte-Rosalie (III^e acte) où, dans le décor célebrissime de Ciceri, prenait place le ballet des nonnes possédait non seulement le pouvoir de provoquer le frisson, mais aussi la qualité qui fait le plus souvent défaut aux divertissements : un lien étroit avec l'intrigue, puisque les religieuses damnées séduisent Robert pour qu'il s'empare d'un rameau magique. Ce tableau, où Meyerbeer réserve une grande importance au basson, ensorcela des générations de spectateurs et fit également les délices de Berlioz, qui y retrouvait « la plus prodigieuse inspiration de la musique dramatique moderne. » (1835a, p. 232)

Moins de quatre mois après la création de *Robert le Diable*, Marie Taglioni subjuguait le public par son art suprême en créant le ballet *La Sylphide* (1832), œuvre fondamentale du ballet romantique. Pendant la monarchie de Juillet, la danse

connaît des années fastes : avec la technique de la pointe qui se développe, permettant à la ballerine d'interpréter les personnages les plus immatériels, les chorégraphes peuvent traduire les fantasmes d'une époque fascinée par le fantastique, les apparitions d'êtres surnaturels et les atmosphères embrumées, tout ce que *Giselle* (1841) et sa créatrice Carlotta Grisi réaliseront à la perfection.

C'est précisément à cette époque que les bals de l'Opéra, dont l'origine remonte à la Régence (2 janvier 1716), jouissent d'une ferveur exceptionnelle, en particulier avec l'arrivée, dans les années 1830, du chef et compositeur Philippe Musard, qui savait créer une atmosphère endiablée et arranger en quadrilles les derniers grands succès du répertoire lyrique. Dans *Les Symphonies de l'hiver* (1858), Jules Janin évoque avec nostalgie l'atmosphère enfiévrée qui prévalait lors de ces soirées de carnaval où le théâtre de la rue Le Peletier devenait le temple de Terpsichore :

Il fallait voir alors ce tombeau d'Opéra, se remplir de cris, de hurlements, de tempêtes, de rages ! On y jouait des valse à coups de fouet, des rondes à coups de pistolet, des fandangos à coups de canon ! Le cuivre était trop doux, le tambour était trop faible ! On dansait la danse même des décolletées, et des montagnes en jupon court ! Le parquet de la salle haletante était semé de poivre de Cayenne, et rien ne se voyait plus, là-dedans, que des palpitations et des fièvres ; rien ne s'entendait plus que des hennissements et des chansons à boire ! On eût dit l'abîme en joie, et l'enfer en goguette ; et de minuit, jusqu'à six heures du matin, ça sautait, ça marchait, ça criait, ça portait le père Musard⁸ ! (1858, p. 291-292)

Ce n'est certes pas un hasard si l'on crée précisément à cette époque *Gustave III ou le Bal masqué* (1833) d'Auber et Scribe,

⁸ Pour plus de détails, voir Jacq-Mioche et Wild, 2003, p. 88.

qui apporte une nouvelle preuve, ô combien éloquente, de cette fureur pour la danse. En effet, tout l'ouvrage n'est qu'un immense prétexte pour le ballet du cinquième acte, pour lequel la direction avait consenti à de folles dépenses. Ébloui devant cette « profusion inouïe de femmes, de gaze, de velours, de grotesque, d'élégance », Janin se laisse étourdir par le mouvement général :

Un moment admirable encore, c'est le moment où tout ce monde se met à danser un galop infernal. Ils dansent tous comme un seul homme. Ils vont, ils viennent, ils se croisent, ils vont en long, en large, à droite et à gauche, dans tous les sens ; c'est admirable ! Le galop s'empare corps et âme de tous ces hommes et de toutes ces femmes ; et, bien qu'ils le dansent mollement, car cela va contre leurs habitudes de danser sans plier les jambes, c'est admirable ! Vous ne sauriez croire à quel degré la vérité est poussée à ce bal masqué. (1833, p. 3)

Et aux esprits chagrins qui jugent sévèrement le livret de Scribe ou la partition d'Auber, Musset répond, dans son compte rendu pour la *Revue des deux mondes* : « Que nous importe, à nous, qui venons nous accouder sur un balcon, deux heures après dîner, que l'art soit en décadence, que la vraie musique fasse bâiller, que les poèmes de nos opéras dorment debout ? [...] Il nous reste un galop, et du moment qu'on danse, qu'importe sur quel air ? » (1951, p. 1000)

Verdi compositeur de ballet

Lors de son premier séjour à Paris, en 1847, Verdi ne se doutait sûrement pas qu'il mettrait en musique une adaptation du même *Gustave III* pour son *Ballo in maschera* (1859). En 1847, la carrière internationale de Verdi prend son envol : après avoir

fait jouer *I Masnadieri* à Londres, il remanie *I Lombardi* pour l'Opéra de Paris. L'œuvre, devant impérativement être adaptée aux usages français, s'intitule désormais *Jérusalem* ; Verdi a revu l'ensemble de la partition et a pour l'occasion composé son premier divertissement. Voilà ce que Rossini avait déjà effectué pour *Maometto secondo* et *Mosè in Egitto*, devenus respectivement *Le Siège de Corinthe* (1826) et *Moïse* (1827), œuvres annonçant le grand opéra. Comme son illustre devancier, Verdi tenta de maîtriser toutes les facettes de l'opéra à la française, mais n'y réussit pas dès cette première tentative. Avec *Les Vêpres siciliennes* (1855) et surtout *Don Carlos* (1867), commandes de l'Opéra, il parvient au sommet de son art et transcende toutes les règles du grand opéra français, sauf... celles du ballet, qui lui causera toujours de sérieux maux de tête. Il souhaitait par-dessus tout étonner le public avec un tableau imprévu comme celui du ballet du *Prophète*⁹ (1849) de Meyerbeer, où les danseurs arrivèrent chaussés de patins à roulettes. En fait, il ne parviendra qu'une seule fois, avec *Aïda*, à bien intégrer les danses à l'intérieur de la trame. Créée au Caire en 1871, cette dernière œuvre comprend trois courts divertissements qui n'interrompent pas la marche du drame. Lorsque vint en 1880 le temps de la création à Paris, le directeur Vaucorbeil souhaite que Verdi composât un nouveau ballet qui aurait conféré des proportions plus imposantes à l'ouvrage, ce à quoi Verdi s'opposa de façon catégorique en lui écrivant :

Quant au ballet la chose est plus grave. Je sais bien que *Aïda* est un opéra un peu court pour votre théâtre, mais je ne pourrais, et je ne saurais où placer un Ballet. Que voulez-vous que je vous

⁹ Rappelons que c'est précisément pour ce tableau du *Prophète* que l'éclairage électrique fut utilisé pour la première fois à l'Opéra.

dise, il me semble (pardonnez quelque chose à la vanité d'auteur) il me semble qu'*Aïda* doit être tel qu'il est, et qu'en ajoutant quelque chose on gâterait, passez-moi la phrase, l'architecture de l'ensemble. (lettre du 24 novembre 1879, citée dans Jürgensen, 1995, p. 124)

Malgré cette prise de position, Verdi consentit à ajouter 90 mesures au divertissement de la scène du triomphe, correspondant au pas des esclaves libyennes, passage que tous les théâtres jouent dorénavant.

Au soir de sa vie, auréolé de sa gloire de plus grand compositeur d'opéras vivant de son temps, Verdi dut néanmoins passer une dernière fois sous les fourches caudines lorsque l'Opéra monta *Othello* en 1894. Cette fois-ci l'œuvre, à l'origine, ne comportait aucun ballet, mais il dut en composer un pour le Palais Garnier, qu'il souhaita bref, cinq minutes 59 secondes précisa-t-il, et qui prenait place au troisième acte. Et pourtant, en 1887, quelques semaines après la création à Milan, Verdi fulminait contre cette tradition abhorrée ; à son éditeur Giulio Ricordi, il écrivit que le divertissement était une concession, voire une « lâcheté », que les compositeurs font à tort à l'Opéra et que, sur le plan artistique, c'est une « monstruosité » (lettre du 25 mars 1887, citée dans Jürgensen, 1995, p. 144). Ce ballet plaisait néanmoins à Toscanini, qui le programmait souvent dans ses concerts, et l'Opéra de Paris le maintint jusqu'en 1919.

Wagner et la fin du siècle

Richard Wagner, l'autre géant de l'opéra au XIX^e siècle, subit lui aussi bien des vicissitudes quand il s'affaira à la création parisienne de *Tannhäuser* en 1861. D'abord jouée à Dresde en

1845, l'œuvre suscita une véritable tempête dans la capitale française. Sans entrer dans les détails de cette affaire aux répercussions non seulement artistiques mais politiques¹⁰, relevons que Wagner était dès le départ perplexe quant aux chances de succès de l'entreprise. Ne se faisant aucune illusion sur les spectacles montés à l'Académie Impériale de Musique, il considérait que « l'opéra même n'y servait plus que de prétexte au ballet » (1884, p. 162). Mais comme un triomphe parisien pouvait signifier beaucoup pour lui, il accepta l'offre de l'Opéra et se résolut à ajouter un ballet à sa partition. En dépit des recommandations du directeur Alphonse Royer et du comte Waleski, ministre d'État, il refusa obstinément de placer son ballet au deuxième acte ; il préféra l'enchaîner à l'ouverture, en tout début de soirée, alors que les très influents membres du Jockey-Club n'étaient pas encore arrivés. Sur le plan dramatique, Wagner était parfaitement justifié en ajoutant sa bacchanale dans la grotte de Vénus, mais il contrevenait avec ostentation aux habitudes de l'institution. Victime d'une cabale d'une partie du public qui ne prit guère la peine d'écouter sa musique et qui adopta un comportement bien peu civilisé en utilisant des sifflets, Wagner retira *Tannhäuser* après trois représentations. Convenons que le langage musical des passages ajoutés dans ce premier tableau avait de quoi décontenancer les auditeurs ; composées après l'achèvement de *Tristan et Isolde*, ces pages font un usage audacieux du chromatisme et constituent sans nul doute une des musiques de ballet les plus extraordinaires de tout le XIX^e siècle. Si pour Isadora Duncan, qui réalisa la chorégraphie du Venusberg à Bayreuth en 1904, « cette musique renferme toute l'insatisfaction des sens, l'attente désespérée, la langueur passionnée, tout le cri

¹⁰ La synthèse la plus complète se trouve chez Servières, 1895. Voir aussi Bilodeau, 2010, p. 197-199.

du désir du monde » (1932, p. 147), le public de 1861 ne sut pas la comprendre.

Il faudra attendre trente ans pour qu'une autre œuvre de Wagner soit jouée à l'Opéra. Entre-temps, les mentalités auront beaucoup évolué, avec le wagnérisme qui fera fureur dans les années 1880 et pendant la Belle Époque. La création au Palais Garnier de *Lohengrin* en 1891 fit figure d'événement, en ce sens que la longueur de l'ouvrage rendait impossible la présentation d'un ballet le même soir et que l'on se garda bien d'en ajouter un à l'action. C'est pourquoi Adolphe Jullien put écrire : « Pareil succès est doublement significatif quand on réfléchit que ce long opéra ne contient pas le moindre ballet. » (1892, p. 454) Le rythme des productions wagnériennes s'accélère dans ces années, avec *La Walkyrie* (1893), la reprise de *Tannhäuser* (1895), *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1897), *Siegfried* (1902), *Tristan et Isolde* (1904), *Le Crépuscule des dieux* (1908), *L'Or du Rhin* (1909) et *Parsifal* (1914). Un tel engouement de la part du public et des directeurs Gailhard et Bertrand se produit en même temps qu'une désaffection notoire pour la danse. Ainsi, aucun nouveau ballet ne sera créé à l'Opéra en 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1898, 1899 et 1901, situation tout à fait exceptionnelle et qui concorde d'ailleurs avec une période de décadence de la danse.

On n'en continue cependant pas moins à créer des divertissements pour des ouvrages lyriques. De la production de la dernière décennie du siècle, deux opéras retiennent notre attention, de par le soin avec lequel leurs auteurs concurent les ballets et à cause du sort peu enviable que la direction leur réserva. En 1894, Massenet et son librettiste Louis Gallet veillent à intégrer le plus harmonieusement possible le ballet du dernier acte de *Thaïs*, intitulé « La Tentation ». Ce divertissement illustrait

les tourments du moine Athanaël aux prises avec son désir coupable pour la courtisane d'Alexandrie qu'il avait convertie. Malheureusement, selon Charles-Marie Widor, cette scène où les sept esprits de la tentation s'emparent de l'âme du cénobite était « un peu trop subtile pour les facultés compréhensives du gros public » (1894, p. 219), ce qui amena la direction à supprimer le ballet après la huitième représentation. Lors de la reprise de 1898, Massenet composa un nouveau divertissement qui survient au deuxième acte, devant la maison de Thaïs, à un moment cependant bien inopportun et qui suspend complètement l'action.

L'opéra *Messidor* (1897) d'Alfred Bruneau n'eut guère plus de chance en ce qui regarde son ballet, et ce, malgré la notoriété de son librettiste, Émile Zola. Ce dernier avait conçu un livret en prose, nouveauté quasi absolue à l'époque, répondant assez bien aux principes du naturalisme et où la danse répondait à une justification dramatique. À l'origine, les deux auteurs avaient prévu que « La Légende de l'or », ballet de près d'une demi-heure, serait placé au tout début du troisième acte afin de symboliser la lutte acharnée entre le désir du pouvoir et celui de l'amour. Mais devant la mise en scène et les tutus des danseuses qu'ils jugèrent complètement hors de propos, ils demandèrent à la direction de supprimer carrément le tableau. Plutôt que de se résoudre à cette extrémité, et malgré l'exemple célèbre de *Tannhäuser*, Bertrand et Gailhard préférèrent déplacer le ballet au tout début de la représentation, en une sorte de prologue incompréhensible. Il fallut attendre la reprise de 1917 pour que le ballet réintègre sa place d'origine.

*

* *

En faisant jouer *Messidor* à l'Opéra, Zola nous montre combien les règles de la vénérable institution ont longtemps été terriblement contraignantes, même pour les artistes les plus réputés. Quoi qu'il en fût de sa déception relative au ballet « La Légende de l'or », Zola n'en délaissa pas pour autant l'écriture de livrets d'opéras : sa toute dernière œuvre, *Sylvanire ou Paris en amour*, que le fidèle Bruneau devait mettre en musique, a pour héroïne une danseuse étoile de l'Opéra. Zola avait prévu l'insertion d'un divertissement chorégraphique pour une intrigue qui se déroule en grande partie à l'Opéra. Cet ultime projet d'un auteur pour qui la danse ne joue qu'un rôle épisodique dans son œuvre littéraire est révélateur de la fascination que l'Opéra et son ballet ont pu exercer, et continue toujours d'exercer d'ailleurs, dans l'imaginaire collectif. Ainsi, le Foyer de la danse est devenu au XIX^e siècle un lieu mythique, véritable Saint des Saints réservé aux danseuses, aux abonnés et à quelques rares visiteurs privilégiés. Parmi les élus, Degas a inlassablement témoigné de son obsession pour la danse en des dizaines de variations sur le thème de la ballerine. À l'extérieur du nouvel Opéra, du côté droit de la façade, *La Danse* déchaîne également les passions, mais négatives celles-là, lorsque, en 1869, on dévoile la sculpture de Carpeaux ; la violence des réactions face à une œuvre jugée indécente est telle qu'une bouteille d'encre est lancée sur une des bacchantes. Le monde de la danse subjugué, mais doit s'en tenir à la plus grande pudeur, du moins à l'Opéra et à la fin du siècle, où les costumes laissent bien peu de place à la sensualité et où les hommes sont à peine tolérés comme partenaires des danseuses. Cela dit, le tournant du siècle représente un moment charnière à bien des égards. L'importance croissante du répertoire wagnérien fait en sorte qu'un grand nombre de soirées ne comprend plus de

ballet indépendant ni même de divertissement. Les nouveaux ballets se font rares et, en 1903, a lieu le dernier bal de l'Opéra, qui ne connaîtra plus désormais que de sporadiques résurrections. Mais une nouvelle ère allait bientôt succéder à cette relative léthargie : en 1909, les Ballets russes de Diaghilev vont prendre d'assaut la capitale en présentant au Châtelet quelques-uns de leurs spectacles étincelants qui révolutionneront l'histoire de la danse et des arts en général. L'année suivante, ce sera au tour de l'Opéra d'accueillir sur sa scène la création de *L'Oiseau de feu* et de *Schéhérazade* ainsi que la reprise de *Giselle*, qui n'avait plus été donnée en ses murs depuis 1868. Inspirée par l'exemple des Fokine, Nijinski et Karsavina, la danse à l'Opéra pourra peu à peu retrouver un nouveau dynamisme, notamment grâce à Serge Lifar. Son autonomie vis-à-vis de l'art lyrique ne s'obtiendra toutefois qu'après la Seconde Guerre mondiale, au moment où la tradition des longues soirées mariant chant et danse disparaîtra graduellement au profit de spectacles plus homogènes.

Bibliographie

- BERLIOZ, Hector. (1835a), « De l'instrumentation de *Robert-le-Diable* », *Gazette musicale de Paris*, 12 juillet 1835, p. 229-232.
- . (1835b), « Du *Don Juan* de Mozart », *Journal des débats*, 15 novembre 1835, p. 1-2.
- . (1853), « Académie impériale de musique. Première représentation de *La Fronde*, opéra en cinq actes, de MM. Auguste Maquet et Jules Lacroix, musique de M. Niedermeyer », *Journal des débats*, 6 mai 1853, p. 1-2.
- . (1880 [1859]), « La musique et la danse », dans *Les Grotesques de la musique*, Paris, Calmann-Lévy.
- . (1975), *Correspondance générale*, sous la direction de Pierre Citron, Paris, Flammarion, t. 2.
- BILODEAU, Louis. (2010), « Terpsichore à l'Opéra : la danse et le répertoire lyrique à Paris sous le Second Empire », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, p. 192-201.
- . (2011), « La pantomime ou le silence en musique », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 265 (Auber, *La Muette de Portici*), p. 68-75.
- CASTIL-BLAZE. (1828), « Chronique musicale. Académie royale de musique. *La Muette de Portici*. – La Musique et la Danse », *Journal des débats*, 3 mars 1828, p.1-3.
- . (1855), *L'Académie Impériale de Musique*, Paris, chez l'auteur.

- DUNCAN, Isadora. (1932), *Ma vie*, traduction de Jean Allary, Paris, Gallimard.
- GAUTIER, Théophile. (1846), « Académie royale de Musique. *Lucie de Lammermoor* », *La Presse*, 23 février 1846, p. 1-2.
- . (1851), « Théâtre de la Nation. *Sapho*, opéra en trois actes, paroles de M.Émile Augier, musique de M. Charles Gounod », *La Presse*, 21 avril 1851, p. 1-2.
- . (1866), Feuilleton du *Moniteur universel* (reprise de *La Juive*), 9 juillet 1866, p. 1-3.
- GEOFFROY, Julien-Louis. (1805a), « Académie impériale de musique. Première représentation de *Don Juan*, drame lyrique en trois actes, musique de Mozart », *Journal de l'Empire*, 19-20 septembre 1805, p. 1-4.
- . (1805b), « Académie impériale de musique. *Les Mystères d'Isis* », *Journal de l'Empire*, 11 novembre 1805, p. 2-4.
- . (1805c), « Académie impériale de musique. *Don Juan* », *Journal de l'Empire*, 26 décembre 1805, p. 1-2.
- JACQ-MIOCHE, Sylvie et Nicole WILD. (2003), « Bals de l'Opéra », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, p. 88.
- JANIN, Jules. (1833), « Théâtre de l'Opéra. *Le Bal masqué*, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber », *Journal des débats*, 1^{er} mars 1833, p. 1-3.
- . (1834), « Théâtre de l'Opéra. *Le Don Juan* de Mozart, opéra en cinq actes et traduit en vers par MM. Castilblaze et Émile Deschamps », *Journal des débats*, 17 mars 1834, p. 1-2.

- . (1858), « Au ballet », *Les Symphonies de l'hiver*, Paris, Morizot, p. 273-294.
- JULLIEN, Adolphe. (1892), « Richard Wagner. *Lohengrin* à l'Opéra de Paris », *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Librairie de l'art, p. 443-454.
- JÜRGENSEN, Knud Arne. (1995), *The Verdi Ballets*, Parme, Istituto nazionale di studi verdiani.
- LAJARTE, Théodore de. (1876), *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra*, Paris, Librairie des bibliophiles, t. 2.
- MUSSET, Alfred. (1951 [1833]), « Bulletin théâtral. Compte rendu de *Gustave III* », *Revue des deux mondes*, 14 mars 1833, repris dans *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 999-1002.
- RÉMUSAT, Claire Élisabeth Gravier de Vergennes, comtesse de. (1881), *Lettres de Mme de Rémusat 1804-1814*, Paris, Calmann-Lévy.
- REYER, Ernest. (1896), « Revue musicale. Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Don Juan* », *Journal des débats*, 8 novembre 1896, p. 1-2.
- SERVIÈRES, Georges. (1895), *Tannhäuser à l'Opéra en 1861*, Paris, Fischbacher.
- VALÉRY, Paul. (1957 [1936]), « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1390-1403.
- WAGNER, Richard. (1884), *Souvenirs*, traduction de Camille Benoit, Paris, G. Charpentier.

WIDOR, Charles-Marie. (1894), « *Thaïs* », *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1894, p. 217-224.

WILD, Nicole. (1987), *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris*, t. 1, Paris, Bibliothèque Nationale.

Résumé

Héritier d'une tradition remontant à Louis XIV, l'Opéra de Paris a maintenu pendant presque tout le XIX^e siècle un lien consubstantiel entre les œuvres lyriques et la danse. Jusqu'à la Belle Époque, une soirée à l'Académie de Musique comprenait obligatoirement un ballet autonome ou un important divertissement prenant place au sein des opéras de Mozart, de Meyerbeer, de Verdi ou de Wagner. C'est seulement à partir de la révolution wagnérienne que cette règle disparut progressivement et que, avant le bouleversement des Ballets russes de Diaghilev au début du XX^e siècle, la danse et l'opéra suivirent des voies de plus en plus indépendantes.

Ciceri et la passion dans le décor d'opéra : l'exemple de *Gustave III*

Nicole Wild

Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris

De toute l'œuvre de ce grand artiste que fut Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868), un décor d'une force émotionnelle extraordinaire ne cesse encore aujourd'hui de nous surprendre et de nous interpeller. Il s'agit du décor de l'acte III pour *Gustave III*¹ : un site affreux et sauvage aux environs de

¹ *Gustave III ou le Bal masqué*, opéra historique de Daniel-François-Esprit Auber, créé le 27 février 1833 et représenté à l'Opéra jusqu'en 1859, année de

Stockholm. Au sommet de la montagne, dans une lumière crépusculaire et verdâtre se dressent les gibets où sont suspendus les corps des suppliciés sur lesquels s'acharnent une horde de corbeaux. C'est dans ce lieu désert qu'Amélie, éprise du roi de Suède, doit cueillir la plante magique qui lui permettra de guérir son mal d'amour ; c'est là également que va se tramer le complot qui conduira à l'assassinat de Gustave III.



Pierre-Luc-Charles Ciceri, Esquisse de décor de l'acte III de *Gustave III*, aquarelle et gouache, 1833, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Musée 273.

la création à Rome d'*Un ballo in maschera* de Verdi, d'après le même livret d'Eugène Scribe.

Cette expression lugubre et dramatique est tellement inhabituelle à Ciceri que l'on est tenté d'y décrypter un écho à un drame personnel. En signant et en datant cette aquarelle — ce qui est peu fréquent chez cet artiste —, Ciceri montre l'importance qu'il attachait à ce décor composé en pleine tourmente². En 1832, le choléra sévit à Paris et les morts se comptent par milliers. À la veille de la Monarchie de Juillet, Ciceri est au faite de sa carrière. Admis à l'Académie impériale de musique en 1805 comme peintre de paysage, il est nommé peintre en chef en 1816, poste qu'il partage d'abord avec son maître Ignazio Degotti (ca 1759-1824), puis en 1820 avec Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), l'inventeur du daguerréotype. À partir de 1822, il règne seul sur l'atelier de peinture et signe tous les décors exécutés pour l'Opéra. Son activité est considérable et s'étend aux grands théâtres de la capitale, en particulier la Comédie-Française, le Théâtre-Italien, l'Odéon, la Porte Saint-Martin.

Venant d'un milieu très modeste, il est sensible aux honneurs que lui procurent ses relations et surtout sa réputation professionnelle. Son mariage en 1810 avec Alexandrine Isabey, une des filles du peintre Jean-Baptiste Isabey (1787-1855), lui ouvre les portes de la cour. Nommé peintre en chef de l'empereur en 1812, puis peintre du roi sous la Restauration, il est chargé de présider aux travaux de décorations du sacre de Charles X.

² Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO), Musée 273. Aquarelle et gouache. Signé et daté en bas à droite : *Ciceri 1833*. Sérié voit dans cette composition, qu'il apparente à une peinture de chevalet, des correspondances avec les œuvres de Caspar David Friedrich (2012, p. 199-226).



Félix Nadar, *Ciceri*, épreuve sur papier salé, 1856-1858, Paris, BnF, Département des Estampes.

La nomination de Louis Véron (1798-1867) à la direction de l'Opéra en 1831 va faire basculer la vie professionnelle de Ciceri. L'Opéra est désormais administré par un directeur-entrepreneur assisté d'une commission de surveillance. Véron commence par réformer un certain nombre de postes parmi lesquels ceux du dessinateur de costumes Hippolyte Lecomte (1781-1857), du régisseur Jacques Solomé (1780?-1860) et enfin de Ciceri³. Seul Henri Duponchel (1794-1868) qui, depuis janvier 1829, était « inspecteur du matériel de la scène » reste en place avec le titre de chef de la scène. Le poste de peintre-décorateur en chef est officiellement supprimé⁴. Désormais, les peintres engagés par contrat seront rétribués en fonction des décors fournis.

³ BMO, Registre PE 3. Hippolyte Lecomte est réformé le 1^{er} octobre, Solomé et Ciceri le 1^{er} juin 1831.

⁴ Toutefois, Ciceri en conservera le titre, qui était devenu purement honorifique, jusqu'à sa retraite en 1848.

Dès son entrée en fonction, Véron avait signé avec Ciceri un traité lui donnant « seul le droit de composer et d'exécuter les décorations de l'Opéra⁵ ». Ce traité avait été respecté pour les deux premières œuvres *Robert le diable*⁶ et *La Sylphide*⁷, unanimement saluées par la critique. On se souvient de la belle évocation d'Hector Berlioz frappé par l'émotion qui se dégageait de la fameuse scène du cloître de *Robert le diable* : « Tout est glacé, poudreux et lourd comme les marbres tumulaires qui s'ouvrent lentement... » (1835, p. 231) Mais les difficultés commencèrent à surgir à propos de *La Tentation*⁸. Elles s'amplifièrent avec *Gustave III* et se prolongèrent avec *Ali-Baba*⁹.

Trois procès opposèrent le directeur et son décorateur. Le rapport de la Cour royale de Paris à la suite de l'audience du 8 juin 1833¹⁰ éclaire la situation :

Trois procès en deux ans ! [...]
Pourquoi donc ce plan de conduite de la part de M. Véron ?
Il faut le dire sans crainte.
C'est une machination infernale pour écraser M. Ciceri.
C'est une guerre à outrance contre lui.
La basse rivalité l'a fait naître [...].
M. Ciceri venait d'être accablé d'un grand malheur. Des pertes considérables subies, dans plusieurs directions théâtrales, l'avaient forcé de réunir ses créanciers et de leur offrir un atternoisement [*sic*] qui lui était devenu indispensable.

⁵ « Quelques réflexions pour MM. Ciceri et Lebe-Gigun, peintres décorateurs ; contre M. Véron, directeur du grand Opéra de Paris », Cour Royale de Paris, 3^e Chambre, audience du 8 juin 1833. BMO, B pièce 564.

⁶ Opéra de Giacomo Meyerbeer, 21 novembre 1831.

⁷ Ballet-pantomime de Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, 12 mars 1832.

⁸ Ballet-opéra de Fromental Halévy et Casimir Gide (pour le ballet), 20 juin 1832.

⁹ Opéra de Luigi Cherubini, 22 juillet 1833.

¹⁰ Voir la note 3.

Il l'avait obtenu, mais la malveillance se plaisait à répandre le bruit que sa maison était perdue. Des élèves surtout, qui avaient reçu de M. Ciceri le talent qu'ils peuvent posséder, se liguèrent contre lui et furent les grands propagateurs de ce bruit.

Ils s'insinuèrent auprès de M. Véron, et s'en firent accueillir.

Leur dessein était de supplanter leur maître [...].

Ils ne manquèrent pas de colorer, à ses yeux, leur conduite contre leur maître, M. Ciceri, en faisant entendre les grands mots de *perfectionnement et de progrès de l'art*, qui n'appartenaient, dirent-ils, qu'à la jeunesse innovatrice et hardie, et n'étaient plus de l'âge mûr de M. Ciceri.

Ils parlèrent aussi de *monopole, d'accaparement*, exercé, dirent-ils encore depuis trop longtemps par M. Ciceri, sur la scène de l'Opéra.

Plus tard, un autre élève de Ciceri, Charles Séchan (1803-1874), fut plus nuancé dans son jugement :

Son véritable mérite est d'avoir ouvert la voie, où nous allions nous engager, nous autres jeunes-gens, avec une fougue qui ne laissa point d'effrayer, tout d'abord, notre maître. [...] Sous l'influence des pièces romantiques de Hugo et de Dumas, nous sentions que l'étude de la couleur locale était devenue une nécessité au théâtre, que le temps était passé de ces à-peu-près vieillis et démodés qui, seuls, jusqu'alors, étaient chargés de représenter indifféremment les lieux les plus divers [...]. J'ai dit que notre maître Ciceri n'avait pas tardé à s'effrayer de notre audace, qui dépassait de beaucoup celle qu'il croyait avoir montrée lui-même. Aussi fûmes-nous bientôt forcés de nous séparer de lui. (1833, p. 10-11)

Véron, qui ne voulait pas se priver du concours de la jeune génération, sut la ménager. Comme l'avait fait précédemment Émile Lubbert (1794-1859) pour *La Muette de Portici* d'Auber, il créa un comité de mise en scène dans lequel siégeaient « quelques peintres de grand talent » ainsi que les élèves et rivaux de Ciceri. Lorsque ce dernier présenta les projets de décoration de la nouvelle production (*La Tentation*), il subit

l'humiliation d'être jugé par ses propres adversaires qui critiquèrent violemment l'ensemble de ses dessins : deux seulement furent acceptés, les autres rejetés, et le comité leur préféra des compositions rivales. Bien plus, Véron chargea deux jeunes élèves, René Philastre (1794-?) et Charles Cambon (1802-1875), d'exécuter les décorations dans l'atelier même occupé par Ciceri à l'Intendance du mobilier de la couronne, rue du Faubourg-Poissonnière. Malgré ces contrariétés qui blessaient profondément son amour-propre d'artiste, Ciceri accepta une transaction avec le directeur : un nouveau traité arrêté le 20 juillet 1832 continuait à lui garantir l'exclusivité d'exécuter seul toutes les décorations de l'Opéra, mais à la différence qu'elles pourraient être composées soit par lui, soit par d'autres. Pourtant, même ainsi, Véron ne respecta pas ce compromis. Une nouvelle intrigue se forgea à propos de *Gustave III*.

Véron remit à Ciceri le programme des décorations. Un exemplaire annoté témoigne de la nervosité qui régnait alors à l'atelier : « Il manque la date ou la signature du régisseur de la scène qui doit être responsable des erreurs qu'il nous fait commettre en ne précisant pas le genre d'architecture que l'on doit traiter ou l'année du sujet. » Acte III : « Le gibet est-il à droite, à gauche. [...] À quel plan les praticables, est-ce au 4^e ou 5^e ou 6 jusqu'au 12^e on peut choisir. Est-ce un clair de lune, un effet d'orage ? ». Acte V : « Cette décoration doit-elle être grande, petite, doit-il y avoir beaucoup de monde. Combien de plans, chaque côté¹¹. »

Comme à l'accoutumée, Ciceri composa et livra la totalité des esquisses de cette production. Une seule fut acceptée. Mais, cette fois, Ciceri refusa obstinément d'exécuter les décorations

¹¹ BMO, Archives 19 (57).

de ses concurrents¹². Il espérait au moins que leurs noms ne figureraient pas sur l'affiche¹³. Mais même ce souhait ne fut pas respecté. Ce sont précisément l'affiche de la création et le livret qui nous révèlent les noms des décorateurs et leur attribution¹⁴ : Léon Feuchère (1804-1857) pour l'acte I, Jules Dieterle (1811-1889) pour l'acte II, l'acte III par Alfred, l'acte IV par Ciceri, et le dernier acte par Philastre et Cambon¹⁵.

Le seul projet de Ciceri qui avait été retenu était le plus banal, non pas un décor extérieur, mais celui qui représentait le cabinet de travail d'Ankastrom. Pour l'acte des gibets, on choisit un décorateur inconnu désigné par son seul prénom, Alfred. Quelques mois plus tôt, ce même Alfred avait exécuté un décor pour *La Tentation*. *L'Artiste*, dans un de ses comptes rendus, nous restitue son nom : Alfred Hauer (t. III, p. 249). Il ne subsiste aucune esquisse, aucune gravure de ce décor qui fut ensuite brossé à l'échelle de la scène par Philastre et Cambon. Rien ne permet donc d'en juger. Cependant, le devis conservé aux Archives Nationales nous en donne la composition¹⁶ :

Au 8 : un rideau avec 2 pans coupés
7 : côté cour, un panorama

¹² Par un contrat en date du 28 octobre 1832, Philastre et Cambon s'engagent à peindre quatre décorations conformes aux dessins qu'ils avaient déjà remis au Dr Véron, Archives Nationales, AJ¹³ 188.

¹³ Comme l'avaient demandé trois experts, Heim, peintre, Haudebourg, architecte, et Nicole, légiste. Voir le rapport cité, p. 9, note 5.

¹⁴ Affiche typographique conservée à la BMO. Livret édité à Paris, Jonas, 1833, BnF, département des Arts du spectacle, Rf 34257.

¹⁵ Confirmé par Daguerre dans une lettre adressée à Nicéphore Niépce (1765-1833), l'inventeur de la photographie, le 23 février 1833. « Ils [pour Philastre et Cambon] viennent de peindre quatre décorations pour l'Opéra, mais c'est au refus de Mr Ciceri. » (coll. particulière)

¹⁶ AN, AJ¹³ 201, mémoire du 27 février 1833.

6 : Ferme des gibets
5 : Ferme des rochers
2 et 3 : 3 poteaux et rocher nature
6 : arbre isolé

C'est exactement la même plantation que celle qui figure sur le décor de Ciceri.

Mais alors, pourquoi avoir évincé le décor de Ciceri si Alfred l'a pris pour modèle ? La cabale menée contre lui en serait-elle le seul prétexte ? Ou bien serait-ce parce que Ciceri s'était montré étonnamment novateur dans une manière qui lui était inhabituelle et qui était précisément celle que revendiquaient ses propres élèves ? Le *Vert-vert* fut un des très rares journaux à remarquer l'originalité et la nouveauté de la composition : « La manière dont cette décoration est plantée, sans châssis, sans frises, sans coulisses, a fait faire un véritable progrès à l'art, et laisse à l'œil un vaste champ de conjectures. » (3 mars 1833)

Mais on peut aussi supposer que le réalisme saisissant de ce décor n'était pas encore recevable, à cette époque, par le public de l'Opéra¹⁷. La « vérité » qui éclatait ici le touchait de trop près. Elle participait de leur histoire. Elle était insoutenable, d'autant plus que le côté statique recherché par Eugène Scribe pour mieux contraster avec l'effervescence de l'acte du bal ne faisait qu'accentuer la violence dramatique de cette scène.

C'est probablement ce que Véron ressentit et voulut dire lorsque, dans ses *Mémoires*, il écrivit bien des années plus tard :

¹⁷ La censure fut momentanément supprimée de 1830 à septembre 1835.

On ne peut se figurer combien l'immensité de ce désert, son aspect triste et sombre qui exigeait la nuit de la rampe et du lustre, nuisirent à l'effet de situation dramatique et musicale. [...] Nous nous efforçâmes, M. Duponchel et moi, de réparer dans le cinquième acte, dans le bal masqué de *Gustave*, les fâcheux effets de notre inexpérience et des fautes commises à propos des costumes et des décors des actes précédents. (1856, t. 3, p. 156 et 176)

Jusqu'en 1848, Ciceri n'est plus sollicité qu'occasionnellement, essentiellement pour des ballets dans lesquels il peut donner libre cours à son imagination pour des évocations d'atmosphère féerique, rarement pour des opéras¹⁸. Ses dernières années professionnelles sont entachées d'amertume. Se confiant au marquis de Las Marismas¹⁹ (1784-1842), qui était alors commanditaire de l'Opéra, il lui avoue dans une lettre du 15 décembre 1839 : « Sans remonter à la source du mal, j'ai éprouvé bien des injustices qui m'ont causé de grands chagrins au préjudice de mon existence²⁰. »

En 1848 — il a soixante ans —, il réalise son dernier décor pour l'Opéra avec le ballet *Nisida*²¹, puis il quitte définitivement l'institution. À bout de ressources, poursuivi par

¹⁸ Entre 1834 et 1848, les rares opéras auxquels il collabore sont une reprise de *Don Juan* (1834) de Mozart, *Le Comte de Carmagnola* (1841) d'Ambroise Thomas, *Charles VI* (1843) de Fromental Halévy, *Richard en Palestine* (1844) d'Adolphe Adam, *Lucie de Lammermoor* (1846) de Donizetti et *David* (1846) d'Auguste Mermet.

¹⁹ Le financier Alejandro Maria Aguado, marquis de Las Marismas del Guadalquivir, fut l'associé du Dr Véron pendant la direction de ce dernier à l'Opéra.

²⁰ Collection Jacques Roquencourt, Société L. J. M. Daguerre.

²¹ *Nisida ou Les Amazones des Açores*, ballet-pantomime en deux actes, livret d'Eugène Delavigne et musique de François Benoist, créé à la Salle Le Peletier le 21 août 1848.

ses créanciers, Ciceri se voit contraint de déposer son bilan²². Mais le souvenir de Ciceri n'est pas effacé de toutes les mémoires. En 1866, Joseph Thierry (1812-1866), un collaborateur de Cambon qui avait été le principal adversaire de Ciceri, expose au Salon une toile saisissante de ressemblance avec le fameux décor de *Gustave III*²³. Est-ce pure coïncidence ou bien ce décor était-il toujours aussi présent dans la mémoire de ceux qui pourtant l'avaient éliminé ?



Joseph Thierry, *Chevauchée de Faust et de Méphistophélès devant le gibet de Montfaucon*, huile sur toile, vers 1866, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Musée 655.

²² « Rapport de MM. Maillet et Convent syndics définitifs de la faillite du S^r Ciceri [...] aux créanciers de ladite faillite, 2 décembre 1848 », Archives de la Seine, D¹¹, U³ 107. En reconnaissance de sa longue carrière, on lui confie encore en 1853 l'inspection des théâtres impériaux. Il meurt le 22 août 1868 dans sa maison de campagne de Saint-Chéron, près de Dourdan.

²³ BMO, Musée 655. Thierry avait collaboré aux décors de *Faust* de Charles Gounod à sa création au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1859. Voir la mise en scène d'Arsène décrivant ce rideau représentant « le pied des montagnes, ça et là quelques ossements humains, un gibet auquel sont attachés quelques corps ; des oiseaux de proie voltigent autour », BMO, B. 398 (5).

Bibliographie

Sources imprimées

- BERLIOZ, Hector. (1835), « De l'instrumentation de *Robert le Diable* », *Gazette musicale de Paris*, 12 juillet 1835, p. 229-232.
- SCRIBE, Eugène. (1833), *Gustave III, ou Le Bal masqué*, Paris, Jonas.
- SÉCHAN, Charles. (1833), *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, recueillis par Adolphe Badin, Paris, Calmann Lévy.
- SÉRIÉ, Pierre. 2012, « Ciceri et le fantastique à l'Opéra : quand le décor devient une manière de tableau de chevalet », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *Le Surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie, p. 199-226.
- VÉRON, Louis Dr. (1856), *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle.
- WILD, Nicole. (1987), *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris*, t. 1, Paris, Bibliothèque Nationale.
- L'Artiste*, t. III, p. 249.
- « Critique de *Gustave III* », *Le Vert-vert*, 3 mars 1833.

Sources manuscrites

- CICERI, Pierre-Luc-Charles. (1839), lettre au marquis de Las Marismas, 15 décembre 1839, coll. Jacques Roquencourt, Société L. J. M. Daguerre.
- DAGUERRE, Louis-Jacques Mandé. (1833), lettre à Nicéphore Niépce, 23 février 1833, coll. particulière.

Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris

- Programme des décorations de *Gustave III* annoté par Ciceri, BMO, Archives 19 (57).

« Quelques réflexions pour MM. Ciceri et Lebe-Gigun, peintres décorateurs ; contre M. Véron, directeur du grand Opéra de Paris », Cour Royale de Paris, 3^e Chambre, audience du 8 juin 1833. BMO, B pièce 564.

BMO, B. 398 (5) et Registre PE3.

Archives nationales

Contrat de Philastre et Cambon pour peindre quatre décorations de *Gustave III*, 28 octobre 1832, Archives Nationales, AJ¹³ 188.

Devis pour le décor de l'acte III de *Gustave III*, AJ¹³ 201, mémoire du 27 février 1833.

Archives de la Seine

« Rapport de MM. Maillet et Convent syndics définitifs de la faillite du S^r Ciceri [...] aux créanciers de ladite faillite, 2 décembre 1848 », D¹¹, U³ 107.

Résumé

Décorateur de théâtre le plus célèbre du XIX^e siècle, Pierre-Luc-Charles Ciceri atteint au sommet de sa gloire au début de la Monarchie de Juillet, au moment où triomphe le grand opéra. Peu de temps après avoir marqué son époque avec son très célèbre décor du cloître de *Robert le diable*, il perd progressivement de son influence et se voit même refuser un projet de décor d'une force expressive peu commune pour l'acte III de *Gustave III* d'Auber. Grâce à de nombreux documents d'archives, cet article nous éclaire sur ce mystérieux projet de décor.

La Belle Hélène : passions et censure¹

Jean-Claude Yon

Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

La Belle Hélène est demeurée, à juste titre, l'une des œuvres les plus fameuses de Jacques Offenbach. Cet opéra-bouffe fut créé au Théâtre des Variétés le 17 décembre 1864 et représente un tournant capital dans la carrière du musicien, marquée par l'ouverture en 1855 du Théâtre des Bouffes-Parisiens, seule

¹ Une première version de cet article a été publiée sous le titre « Hélène censurée : la liberté et le théâtre à Paris en 1864 » dans *Les Cahiers des amis du Festival d'Aix-en-Provence*, en décembre 1999. Le présent article diffère sensiblement de ce premier texte.

riposte trouvée pour lutter contre le système du privilège². C'est le décret du 6 janvier 1864, instaurant la liberté des théâtres³, qui rend possible la création de l'ouvrage. Comme l'écrit trois ans plus tard Hippolyte Hostein, bon connaisseur du monde théâtral, « cette liberté a surtout profité à la musique. Son invasion croissante dans le théâtre contemporain est un caractère essentiel qu'il faut noter. » (1867, p. 73) L'installation de l'opérette sur des scènes jusque-là réservées au théâtre dramatique est l'illustration la plus visible du propos d'Hostein et Offenbach peut apparaître comme l'un des principaux bénéficiaires du décret sur la liberté des théâtres. En 1864, en effet, sa carrière piétine quelque peu. Il entretient des relations compliquées avec le Théâtre des Bouffes-Parisiens, dont il a quitté la direction deux ans plus tôt. En mars 1864, il y donne *Les Géorgiennes*, qui n'obtient qu'un demi-succès. Le mois précédent, *Die Rheinnixen*, « grand opéra romantique », n'avait rencontré qu'un succès d'estime sur la scène de l'Opéra impérial de Vienne. Par ailleurs, depuis l'échec retentissant de *Barkouf* et l'abandon d'un autre projet (*Fédia* ou *La Baguette*), les portes de l'Opéra-Comique lui sont fermées. Le compositeur doit donc absolument trouver une nouvelle salle s'il veut être joué durant la saison 1864-1865. Et il doit renouveler son équipe de collaborateurs afin d'offrir au public des pièces capables de l'étonner et de le séduire. Peu à peu, toutefois, au cours de l'année 1864, les conditions d'un renouveau se mettent en place. Les librettistes ? Ce seront Meilhac et Halévy, dont l'association au théâtre est si heureuse depuis 1860. La

² Sur Offenbach, on nous permettra de renvoyer à notre ouvrage : *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2000. Nous avons présenté le système du privilège dans Yon, 2008a.

³ Ce décret est présenté en détail dans Féret, 2010, p. 52-60.

salle ? Ce sera celle des Variétés, prête à devenir à son tour un théâtre lyrique tout en mettant au service de l'opérette une troupe rompue au vaudeville et à ses couplets chantés. Le titre du nouvel opéra-bouffe ? Ce sera *La Prise de Troie* qui, au fil des semaines, deviendra *L'Enlèvement d'Hélène* puis *La Belle Hélène*. Pour réitérer le succès d'*Orphée aux Enfers*, le plus grand succès d'Offenbach, rien de tel qu'une nouvelle parodie mythologique.

En décembre 1864, Offenbach remporte son pari : *La Belle Hélène* est un triomphe et inaugure la période la plus brillante de sa carrière. Jusqu'à la fin de 1869, il donne aux Variétés (et sur quelques autres scènes) ses principaux chefs-d'œuvre grâce à son association avec Meilhac et Halévy et grâce au concours d'Hortense Schneider, qui devient alors l'une des artistes parisiennes les plus adulées et l'incarnation de la « diva d'opérette⁴ ». Zola ne s'y trompe pas, lui qui, quatorze ans plus tard, met en scène la première de *La Belle Hélène* dans le chapitre inaugural de *Nana*, le chef-d'œuvre offenbachien étant devenu sous sa plume hostile *La Blonde Vénus*⁵. Si la vogue de l'opérette antique⁶ explique le choix fait par Zola, celui-ci est également motivé, sans doute, par le parfum de scandale qui a entouré la création de *La Belle Hélène*. Paul de Saint-Victor, le critique de *La Presse*, s'indigne ainsi :

⁴ Meilhac, Halévy et Offenbach ont composé pour Hortense Schneider un opéra-bouffe intitulé *La Diva* et créé en 1869. L'œuvre met en scène l'ascension d'une chanteuse qui est le double d'Hortense Schneider et qui triomphe dans *Ariane*, une opérette antique (*La Diva* est étudiée dans Yon, 2008b).

⁵ Dans Féret, 2010, Gengembre étudie la condamnation de l'opérette par Zola dans *Nana*, en insistant sur le reproche de pornographie formulé par le romancier.

⁶ Cf. Yon, 2008b.

Je me récuse pour parler de *L'Enlèvement de la Belle Hélène* [sic], comme je ferais si je devais rendre compte d'une pièce écrite en langue étrangère. J'adore ce qu'elle bafoue et je vénère ce qu'elle raille. Ses lazzi m'attristent, ses charges me scandalisent ; le sens de sa gaîté me manque aussi complètement que celui d'un concert chinois ou d'une farce cafre. [...] Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à des facéties, j'en suis choqué comme d'un sacrilège. [...] Ce rire inintelligent part d'un mauvais instinct chatouillé, c'est celui qu'excite, dans les multitudes, le spectacle des grandeurs déchues ; c'est le rire du Barbare buvant dans les calices d'un temple et tirant à la cible sur ses bas-reliefs. (26 janvier 1864)

Un tel jugement est commun à bien des critiques, Théophile Gautier en tête. Paul de Saint-Victor craint que *La Belle Hélène* n'accoutume le public « à railler le Beau et à huer le Sublime ». Cependant, la protestation des critiques doit être prise avec une certaine distance. Ce n'est pas en effet sur le terrain de la profanation ou de la défense de la culture antique que l'opéra-bouffe d'Offenbach fait scandale, malgré les apparences. L'ouvrage déclenche les passions parce qu'il propose, avec Hélène, un personnage de femme amoureuse qui fait preuve d'une grande liberté de parole et d'action, et, avec Calchas, une figure de haut dignitaire religieux au comportement douteux. La sensualité d'Hélène (encore renforcée par le jeu d'Hortense Schneider) et les turpitudes de Calchas : voilà les vrais motifs du scandale. On peut s'en rendre compte en consultant le livret de censure de *La Belle Hélène*⁷. Une lecture attentive de ce document s'avère très révélatrice quant aux véritables passions soulevées par le chef-d'œuvre d'Offenbach. La version⁸ du livret

⁷ Le livret de censure est conservé aux Archives nationales, F²¹ 804. Il a été enregistré par la censure, sous le n° 7284, le 18 octobre 1864, quelques jours après le début des répétitions aux Variétés.

⁸ Le manuscrit de censure est souvent la première version que l'on garde d'un ouvrage du XIX^e siècle, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il en constitue la

de Meilhac et Halévy soumise à la censure, dont l'examen forme la matière du présent article, nous aide en effet à comprendre en quoi l'œuvre a pu paraître choquante.

Avant d'ouvrir le livret de censure de *La Belle Hélène*, il convient de se poser la question de l'attitude de la censure impériale, et plus généralement du Second Empire, vis-à-vis d'Offenbach. Contrairement à une légende tenace qui voudrait faire du musicien le « bouffon » de Napoléon III, la brutalité de celui-ci étant censée être masquée sous la gaîté de celui-là, Offenbach n'a pas bénéficié d'une protection particulière de la part du régime impérial, même s'il a profité du soutien du duc de Morny⁹. Le Second Empire n'encourage pas le développement de l'opérette, genre envers lequel il nourrit au contraire des a priori négatifs. C'est ce qui ressort du discours tenu par le maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, lors de la distribution des prix au Conservatoire, le 5 août 1865. Le ministre regrette que « les conceptions sérieuses [soient] devenues rares de nos jours » et que les « principes du beau et du vrai » soient « négligés », phénomène en grande partie imputable selon lui au public qui encourage « par sa présence et ses applaudissements [les] infractions aux règles du bon goût ». Certes, la censure dramatique veille. « Mais autorisation ne veut pas dire approbation, il faut bien se garder de confondre ces deux choses », précise Vaillant, qui ajoute :

version « authentique ». Pour un auteur du XIX^e siècle, seul le texte joué est le texte authentique et il ne faut donc pas survaloriser les manuscrits de censure qui ne sont qu'une étape dans le processus d'élaboration du texte théâtral. Sur ces questions, voir Yon, 2010.

⁹ Pour approfondir cette question, voir Yon, 2003.

Tout ce qui paraît de nature à porter atteinte aux lois fondamentales de la société, l'administration le supprime sans hésitation ; mais là s'arrête son devoir ; s'il lui appartient de sauvegarder les intérêts de la société, elle doit aussi respecter la liberté des écrivains et conserver son rôle protecteur et libéral en laissant les questions de goût se décider entre les auteurs et le public. Mais, je vous le répète, jeunes élèves, ces excentricités de style, ces vulgarités de forme auxquelles je fais allusion et qui ont envahi aussi bien la langue musicale que la langue parlée, ne sauraient être longtemps acceptées par des spectateurs français dont l'intelligence d'élite reste constamment ouverte aux grandes inspirations de la science et de l'art¹⁰.

Ces propos, prononcés moins de trois mois avant la fin de la première et triomphale série des représentations de *La Belle Hélène*, font manifestement allusion à la pièce de Meilhac, Halévy et Offenbach, qui est donc officiellement condamnée comme une œuvre excentrique et vulgaire. Cependant, cette condamnation ne signifie pas pour autant que le pouvoir entend s'opposer à l'évolution dramatique, même s'il la vit sur le modèle d'une décadence. Au public revient le jugement suprême, la liberté des théâtres ayant ôté à l'État le contrôle des scènes non subventionnées. La censure dramatique peut simplement interdire les œuvres qu'elle estime dangereuses et, pour les autres, imposer les modifications (plus ou moins importantes) qui lui semblent nécessaires. C'est dans cette dernière situation qu'elle se place vis-à-vis de *La Belle Hélène*¹¹. Examinons ses interventions.

¹⁰ Ce discours a été reproduit par la presse, par exemple dans le numéro du 6 août 1865 du *Constitutionnel* que nous avons consulté.

¹¹ Le rapport de censure de *La Belle Hélène* a malheureusement disparu, comme c'est le cas pour bon nombre de pièces. Nous nous appuyons donc uniquement sur le manuscrit de censure, document parfois difficile à interpréter, car il n'est pas toujours évident de distinguer les modifications

L'Oracle

Le premier acte¹², intitulé « L'Oracle », n'a pas été particulièrement retouché par la censure. Celle-ci s'est surtout employée, comme dans le reste de la pièce, à atténuer la sensualité diffuse de l'ouvrage. C'est ainsi qu'à de multiples reprises, Pâris se voit promettre non plus « la plus belle femme du monde » mais « l'amour de la plus belle femme du monde », rectification subtile qui rend plus abstraite la promesse faite par Vénus sur le mont Ida. C'est du reste à cette dernière et non à Jupiter que s'adressait initialement le chœur introductif, ce qui instaurait d'emblée un climat voluptueux. La censure n'a pas exigé cette modification, opérée par les auteurs eux-mêmes, mais elle s'est employée à rendre Calchas plus digne des hautes fonctions religieuses que ce « grand augure de Jupiter » est censé tenir. Peine perdue d'ailleurs. Jouvin, dans son feuilleton du *Figaro*, constate : « Grenier, dans Calchas, est l'idéal de la parodie mythologique. On lit tous les vices : le libertinage, la gourmandise, la fourberie, sur le visage zébré de rouge de ce coquin sacerdotal. » (2 décembre 1864) Les censeurs ont pourtant multiplié les modifications destinées à rendre Calchas plus moral. Celui-ci, par exemple, ne doit plus sourire quand Hélène lui dit qu'elle a octroyé à Ménélas le trône de Sparte. Il est de même interdit à Oreste de rappeler que l'hétaïre

voulues par la censure de celles faites par Meilhac, Halévy et Offenbach dans le simple but d'améliorer leur texte.

¹² Nous avons choisi de suivre l'ordre de la pièce, car, celle-ci étant bien connue, il sera d'autant plus facile d'apprécier les interventions de la censure. Nos trois parties reprennent les sous-titres des actes. Pour une présentation générale de *La Belle Hélène* et un résumé de l'intrigue, nous renvoyons à notre contribution à l'édition de la partition piano-chant publiée par Alkor-Edition en 2008, pour laquelle nous avons établi le texte du livret.

Parthénis s'est écriée « Ah ! le bel homme ! » en l'apercevant¹³ et, après les couplets du mont Ida, le grand augure ne peut plus commenter : « Je crois bien que je vous entends. » Les censeurs se préoccupent également d'atténuer la sensualité d'Hélène. Ils ne sont certes pas à l'origine de la modification de son air d'entrée, qui filait un peu lourdement la métaphore de la chasse, mais ils sont très soucieux de refréner les élans de la souveraine. Les « désordres involontaires » de sa jeunesse deviennent ainsi des « égarements involontaires » et la censure est particulièrement mal à l'aise face à l'évocation de ses origines, l'aventure de Lédä et du cygne étant sans doute jugée indécente (une réplique de Pâris évoquant « Madame votre mère » est par exemple supprimée). Après l'épreuve des bouts-rimés remportés par Pâris avec un quatrain vantant les délices des ménages à trois, Hélène ne peut plus s'écrier « Ah ! délicieux ! délicieux ! » pas plus qu'elle ne peut dire à son mari, dans le finale de l'acte, qu'il doit obéir aux Dieux qui lui enjoignent de partir en Crète.

L'Hélène de Meilhac, Halévy et Offenbach exprime, avec un naturel alors impensable dans la bouche d'une souveraine sur une scène de théâtre, sa volonté d'obéir librement à ses désirs et à son cœur. « Femme infidèle, ou bien enlevée malgré elle ? Coupable, ou non coupable ? Voilà la question, qui se pose et qui va apparaître dans toute la suite des textes littéraires, d'Homère à notre temps », rappelle Jacqueline de Romilly (2006, p. 5). Pour Offenbach et ses librettistes, la cause est entendue : Hélène est définitivement non coupable et, même si Pâris n'est somme toute guère plus intéressant que les rois de la

¹³ Comme pour d'autres passages censurés, cette exclamation a été rétablie dans le texte imprimé.

Grâce au milieu desquels elle vit, son souhait de vivre en accord avec ses sentiments, loin de toute hypocrisie et de toute compromission, en fait un personnage digne d'admiration (ce qui se traduit par la beauté et la noblesse de la musique qu'Offenbach lui fait chanter). Quand la reine de Sparte confie à Calchas qu'elle aurait voulu être « une bourgeoise paisible, la femme d'un brave négociant de Mitylène », elle est sincère. Sa lassitude envers les obligations liées à sa dignité royale n'a rien de feint ni d'artificiel. En dehors de Calchas et d'Hélène, on peut encore noter que la censure a cherché à assagir quelque peu Oreste (qui ne fréquente plus le « cabinet » mais le « cabaret » du labyrinthe) et que les auteurs ont supprimé d'eux-mêmes dans le discours d'Agamemnon un éloge de Parthénis et de Lécœna jugé « un peu risqué mais charmant » par un Oreste très lucide. Les censeurs ont également rayé le mot « princes » dans la liste des professions dépourvues de gens d'esprit où les auteurs avaient pourtant eu l'humilité de placer les gens de lettres...

Le Jeu de l'oie

À l'instar de nombreux autres opéras-bouffes d'Offenbach, le deuxième acte de *La Belle Hélène* s'ouvre sur un chœur féminin qui, par sa grâce et sa douceur, contraste agréablement avec le tourbillon du finale qui précède. Mais la censure apprécie peu que la question de la toilette d'une reine (le texte primitif parle de « corsage décolleté ») soit ainsi exposée sur une scène de théâtre. La volonté d'éviter tout rapprochement avec l'époque contemporaine conduit à remplacer le souper « dans la galerie

des fêtes » par un souper « dans la galerie de Bacchus ». De nouveau, les censeurs sont embarrassés par le rappel de l'histoire de Lédè et du cygne. Hélène ne doit plus s'adresser à sa mère en lui disant : « Et toi, ma mère, toi qui t'es trouvée aussi dans des circonstances... inspire-moi ! soutiens-moi !... » Dans les couplets qui suivent (« Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu / À faire ainsi cascader la vertu ? »), le mot « cascader » est souligné, sans toutefois être rayé. La censure est plus sévère en supprimant, dans la scène entre Hélène et Pâris, l'une des rares allusions à l'actualité du livret¹⁴. Lorsque la reine de Sparte évoque « la femme du ministre de Macédoine, avec ses tuniques courtes et ses cothurnes à talons », c'est clairement l'excentrique Pauline de Metternich, épouse de l'ambassadeur d'Autriche et amie intime de l'impératrice, qui est visée, et une allusion aussi transparente ne saurait être tolérée¹⁵. Dans ce second tête-à-tête entre Hélène et Pâris, il convient du reste de ne pas laisser la souveraine montrer trop clairement son attirance pour son visiteur. Elle parle donc de sa « réputation » et non de sa « vertu » et Pâris ne doit plus la poursuivre. Dans la scène qui suit, celle du jeu de l'oie, Agamemnon parle du « rude labeur du gouvernement d'un

¹⁴ Contrairement aux idées reçues, ce type d'allusion est rarissime chez Offenbach. La réécriture des livrets à laquelle se livrent presque tous les metteurs en scène qui montent du Offenbach de nos jours est certes presque toujours justifiée par la prétendue nécessité de rendre ces allusions compréhensibles mais cet argument n'a aucune valeur quand on lit les livrets sans a priori.

¹⁵ Le prince et la princesse de Metternich ont assisté à la première de *La Belle Hélène*. La princesse rapporte dans ses souvenirs : « En rentrant des Variétés, mon mari me dit en voiture : "Nous avons eu tort de venir assister à la première. Notre nom figurera dans tous les journaux, et il n'est pas agréable pour une femme d'avoir été quasi officiellement à une pareille pièce !" » (s. d., p. 188). Qu'aurait dit l'ambassadeur si la pique visant son épouse n'avait été supprimée par la censure !

grand peuple », ce que la censure transforme en « rude labeur du gouvernement de mes peuples » — modification censée rendre impossible tout rapprochement avec Napoléon III... De même, Hélène ne peut dire qu'Oreste est « vicieux » alors que celui-ci dépense sans compter : le mot est remplacé par « gentil » sur le manuscrit et par « précocé » dans la version imprimée. Le fils d'un roi ne saurait être vicieux...

On sait qu'Offenbach a coupé tout le début de la partie musicale de cette scène du jeu de l'oie¹⁶. Sur ces pages du manuscrit de censure, on ne trouve pas le trait de crayon en marge qui signale d'ordinaire les passages litigieux. Les censeurs s'opposent juste à ce qu'Achille réclame que Calchas soit déshabillé (pour voir s'il a sur lui des dés pipés) et à ce que le grand augure soit, par deux fois, poursuivi par les autres personnages et laisse tomber des pièces d'or dans sa fuite. Cependant, il n'est pas impossible que la contraction de cette scène (qui donne pourtant son nom à l'acte) soit le résultat de tractations avec la censure, celle-ci ne pouvant accepter l'idée qu'un individu exerçant d'aussi hautes fonctions sacerdotales que Calchas puisse être présenté comme un joueur invétéré et, qui plus est, un vulgaire tricheur... L'une des scènes les plus raturées de tout le manuscrit est celle où Hélène, une fois l'épisode du jeu terminé, confie à Calchas son tourment amoureux et lui demande de faire apparaître Pâris en rêve. « Il me regardait comme lui seul sait regarder les femmes... », « Je l'ai chassé quand toute mon âme s'élançait... », « Si j'aimais mon mari au moins... mais non », « Je sais bien ce qui sera sacrifié... c'est mon mari », « Oh ! je ne suis qu'une femme, une pauvre

¹⁶ Cette « scène du jeu » est rétablie dans son intégralité dans l'édition mentionnée à la note 12. Cette édition comporte aussi les couplets de Pâris évoqués plus bas.

petite femme, il faut être bon avec moi... » : toutes ces phrases qui montrent qu'Hélène est sur le point de succomber sont supprimées, de même que ce commentaire de Calchas une fois qu'il a compris que la reine et Pâris vont rester en tête-à-tête : « Qu'est-ce que vous voulez que j'y fasse... ». Dans sa version initiale, le grand duo entre Hélène et Pâris était précédé par des couplets chantés par ce dernier contemplant la reine endormie. Ces couplets ont été supprimés par Offenbach. La censure s'était contentée d'en modifier quelque peu le texte et de retrancher une réplique où Hélène rappelait que ce rêve lui avait été envoyé par Calchas et par les dieux. Les censeurs n'ont guère apprécié, on s'en doute, ce duo qu'un critique définit comme « un chef-d'œuvre de délicatesse érotique [...] que la mère ne pourra sans danger fredonner à sa fille, même en faisant abstraction des paroles » (Escudier, 1864). Les coups de crayons sont nombreux en marge ! Cependant, mis à part une modification (non suivie par Offenbach) visant à expliquer que Pâris n'a embrassé Vénus que sur la main, le texte n'est pas retouché. Dans le finale de l'acte, Ménélas se plaint d'avoir trouvé sa femme « seule avec ce seigneur » et non plus « au bras de ce seigneur ». Si les couplets que chante Hélène sur les maris sages sont juste signalés par un trait de crayon, la censure supprime cette réplique de Ménélas :

Soit, mais si vous laissez l'outrage
Monter jusques au front des Rois
C'en est fait à jamais des lois
Qui régissent le mariage.

Notons que la suite du finale n'est pas celle qui été finalement adoptée : les rois chassent bien Pâris qui les défie mais avec d'autres paroles qui, manifestement, correspondent à une autre musique que la séduisante valse que chacun connaît.

La galère de Vénus

C'est au troisième acte de *La Belle Hélène* que les changements imposés par la censure sont les plus importants. La vengeance de Vénus, évoquée par Oreste, devait en effet apparaître plus terrible dès le début de l'acte. Les couplets « À Leucade ! » avaient ainsi une tournure plus leste :

On s'aime, on se prend, on se quitte
En riant
L'amour naît et meurt tout de suite
C'est charmant !
C'est une immense bacchanale
De plaisir.

La censure a souligné ce passage. Dans la scène suivante, le forgeron Euthyclès et une « bourgeoise » tentent de récupérer leurs conjoints que leur ont volés respectivement Oreste et Parthénis. Lesdits conjoints refusant de réintégrer le foyer conjugal, et ce, malgré l'intervention d'Agamemnon en personne, Euthyclès et la « bourgeoise » se jettent finalement dans les bras l'un de l'autre ! Cette scène a été supprimée, sans doute autant pour des raisons de rythme dramatique ou de distribution que pour plaire aux censeurs qui ne l'avaient pas particulièrement distinguée. Les couplets d'Hélène « Là vrai, je ne suis pas coupable » n'existant pas, l'acte se poursuit par une scène entre Ménélas, Agamemnon et Calchas qui culmine avec le fameux « trio patriotique ». On remarque que Calchas devait primitivement laisser entendre qu'il avait « hier soir » succombé au goût de la licence inculquée aux Grecs par Vénus... Plus généralement, toute la scène déplaît aux censeurs qui, par exemple, refusent que le roi des rois invoque la « raison d'État » pour décider Ménélas à accepter son futur cocufiage. Par contre,

l'arrivée de Pâris, déguisé en grand augure de Vénus, ne dérange guère la censure, beaucoup plus préoccupée par les cent génisses blanches qu'Hélène doit aller sacrifier de sa main sur l'île de Cythère et que Ménélas, avec cynisme, fait payer à son peuple. Calchas est censé être du voyage et le grand augure de Vénus gagne sa confiance en lui glissant à l'oreille : « Nous partagerons. » Ces deux mots sont soulignés deux fois : il est en effet impossible que deux hauts dignitaires religieux puissent être présentés comme des êtres aussi cupides¹⁷. Hélène paraît enfin, « accablée, indifférente à tout », alors que le peuple s'est retiré. Ménélas tente de l'amadouer mais la reine le repousse « avec une expression indéfinissable de mépris ». Se déroule alors une scène de pantomime en musique :

Découragement des rois, ils se concertent. Agamemnon et Calchas vont parler à la Reine, ils essaient par gestes de décider la Reine. La Reine refuse avec respect. Après Agamemnon, Achille et les deux Ajax en même temps. Démarche énergique. La Reine refuse avec impatience. Tentative de Ménélas, la Reine le reçoit avec le ffff... d'une chatte en fureur. Redoublement de découragement chez les rois. Ils s'adressent au grand augure de Vénus.

Comme on peut le deviner, la censure ne peut tolérer une telle pantomime et les deux traits énergiques en marge du passage où Hélène « montre les griffes » à son mari donnent une idée de l'effarement des censeurs en lisant cette page !

La suite de l'acte n'est pas pour les rassurer : dès que Pâris s'est dévoilé à elle, Hélène manifeste « avec élan » son souhait de partir au plus vite ; Calchas, pour sa part, souhaite

¹⁷ On note d'ailleurs que, tout au long de la pièce, Calchas se montre fort désireux d'avoir des génisses à sacrifier. Les répliques ayant trait à ce souhait ont toutes été supprimées ou soulignées, comme si elles trahissaient un penchant honteux du grand augure.

organiser « le petit sacrifice de rigueur pour avoir bon flot et bonne brise », ce à quoi Pâris répond qu'il a dans sa galère « un sacrifice de voyage » tout en appelant Calchas « mon confrère » (la censure souligne deux fois le mot) ; la nudité est enfin sous-entendue quand Hélène se plaint de devoir partir sans bagages et que Pâris lui répond : « Il faut si peu de choses à Cythère... ». Le finale de l'acte va encore plus heurter la censure. Il s'ordonne autour d'un hymne à Vénus chanté par Hélène. Celle-ci assure à son mari qu'elle lui gardera « quoi qu'il arrive beaucoup d'affection », ce que Ménélas, « songeur », commente ainsi : « Cette parole est singulière ! » S'adressant à « Vénus victorieuse, / Souveraine de l'univers ! », la reine de Sparte avoue naïvement : « Je me rends, et je suis heureuse / Après tant de combats de fléchir sous ta loi ! » La galère s'éloigne, emportant Hélène, Calchas et Pâris. Mais le finale n'est pas terminé. Jeté par-dessus bord, Calchas revient sur scène, tout mouillé, pour dénoncer la supercherie : le grand augure de Vénus n'est autre que Pâris et il emporte Hélène à Troie. Ménélas ne peut que constater son infortune : « Eh bien, Vénus, te voilà satisfaite. / Je suis... ce que je suis ! L'infortune est complète ! ». Les rois tentent de le consoler tout en mêlant leurs voix à celles du peuple qui crie vengeance : « Nous renverserons tes murailles. / Ilion ! Ilion ! ». À ces cris de guerre se mêle en coulisse la reprise, par Hélène et Pâris, de l'hymne à Vénus victorieuse. Dramatiquement et musicalement, ce finale est bien meilleur que celui que nous connaissons. Mais il est totalement inacceptable pour les censeurs qui demandent à Offenbach et à ses librettistes de le refaire. Une nouvelle version est écrite dans laquelle Calchas tombe toujours à l'eau et qui se termine par les imprécations guerrières des Grecs. Est-ce ce finale qui a été joué le soir de la première ? Il est difficile de le dire, car la

première édition de la partition et la première édition du livret ne concordent pas. Alors que celle-là se termine sur un chœur joyeux du peuple, celle-ci clôt l'acte sur un chœur belliqueux appelant à la guerre de Troie¹⁸. Cette discordance trahit la difficulté rencontrée par Offenbach, Meilhac et Halévy pour donner à ce finale sa forme définitive.

Quel jugement général porter sur ces interventions de la censure ? Avec un brin de provocation, on peut estimer que, globalement, les censeurs ont amélioré le livret en le rendant plus allusif. Forcée de se faire plus discrète, la sensualité d'Hélène n'en est que plus troublante. De même, la peur d'une lecture anticléricale du personnage de Calchas a conduit à affiner la silhouette de Calchas. Le seul regret important que l'on peut nourrir concerne le finale de l'acte III qui, dans sa première version¹⁹, devait être d'une grande force dramatique. L'hymne à Vénus chanté par Hélène permettait, en outre, de voir celle-ci enfin en paix avec elle-même alors que, dans le finale qui s'est imposé et qui reprend le motif des couplets des rois, Hélène monte sur la galère de Pâris sans véritablement exprimer ses sentiments. De même, la suppression dans la partition des cris de guerre ôte à l'action son point d'aboutissement logique : l'annonce de la future guerre de Troie. Musicalement, la modification du finale — outre qu'elle entraîne la reprise d'un motif, ce qui apparaît comme une facilité — prive Hélène d'un grand air, ce que l'ajout ultérieur

¹⁸ David Rissin a bien perçu cette discordance dans son excellent commentaire de *La Belle Hélène* (*L'Avant-Scène Opéra*, n° 125, 1989, p. 183).

¹⁹ L'édition citée à la note 12 propose trois versions du finale : celle qui s'est imposée, une autre version se terminant sur les cris de guerre des Grecs et une version, plus ancienne, dans laquelle Calchas tombe à l'eau mais qui ne comporte déjà plus l'hymne à Vénus.

des couplets « Là vrai, je ne suis pas coupable » ne compense que très imparfaitement. On peut toutefois se demander si le musicien eut le temps de composer ce grand air quand on sait que, le 6 octobre 1864, soit douze jours avant le dépôt du manuscrit à la censure, Offenbach réclamait dans une lettre à Halévy « au moins trois fois vingt-quatre heures » pour composer le troisième acte, travail qui ne semblait pas à cette date avoir commencé²⁰. En définitive, redisons-le, la censure n'a pas dénaturé l'œuvre de Meilhac, Halévy et Offenbach. La lecture de la version déposée au ministère de l'Intérieur le 18 octobre permet surtout, grâce aux indications portées par les censeurs sur le manuscrit, de comprendre en quoi *La Belle Hélène* a pu soulever les passions. Cet opéra-bouffe, dont un journaliste notait qu'il « inaugur[ait] pour tout de bon, cette fois, la liberté des genres » (Jouvin, 1864), frappe avant tout, et encore aujourd'hui, par son extraordinaire liberté²¹. Bien plus qu'une simple parodie antique, *La Belle Hélène* est un chef-d'œuvre intemporel. Son livret, admirablement écrit, est magnifié par une partition que Jules Lemaitre n'a pas hésité à qualifier d'« attique » en s'expliquant ainsi : « si l'on entend par là le tour aisé, la clarté, la mesure et la grâce, quelque chose qui nous donne l'idée d'une vie heureuse et facile sous un ciel lumineux (telle que nous concevons la vie antique et particulièrement celle des Athéniens), ne peut-on pas bien appeler "attique" la partition de *La Belle Hélène* ? » (s.d., p. 224). C'est bien ce rêve d'une vie heureuse et facile qui soustrait l'ouvrage aux contingences de son époque.

²⁰ Cette lettre est citée dans Fraison, 1989, p. 13.

²¹ La liberté des théâtres est évoquée dans la pièce. Quand Ménélas fait appel au grand augure de Vénus, Calchas s'écrie : « Un autre grand augure... La concurrence alors... la liberté des augures !... ». Cette dernière exclamation n'est pas présente dans le manuscrit de censure.

Bibliographie

- ESCUDIER, Marie. (1864), critique de *La Belle Hélène*, *La France musicale*, 25 décembre 1864.
- FÉRET, Romuald. (2010), « Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles en France sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, p. 51-60.
- FRAISON, Laurent. (1989), « Genèse et création au Théâtre des Variétés », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 125 (*La Belle Hélène*), p. 11-16.
- GENGEMBRE, Gérard. (2010), « L'Empire de la chair, ou le théâtre du sexe dans le roman zolien », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles en France sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin p. 282-289.
- HOSTEIN, Hippolyte. (1867), *La Liberté des théâtres*, Paris, Librairie des auteurs.
- HALÉVY, Ludovic et Henri MEILHAC. (1864), livret de censure de *La Belle Hélène*, Archives nationales, F²¹ 804. Le livret a été enregistré par la censure, sous le n° 7284, le 18 octobre 1864.
- JOUVIN, Benoît. (1864), critique de *La Belle Hélène*, *Le Figaro*, 2 décembre 1864.
- LEMAITRE, Jules. (s. d.), *Impressions de théâtre*, 1^{re} série, Paris, Lecène, Oudin et Cie, [critique d'une reprise de *La Belle Hélène* aux Variétés le 29 novembre 1886].

- METTERNICH, Pauline de. (s. d.), *Souvenirs de la princesse Pauline de Metternich 1850-1871*, préface et notes de Marcel Dunan, Paris, Plon.
- RISSIN, David. (1989), commentaire musical et littéraire de *La Belle Hélène*, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 125 (*La Belle Hélène*), p. 26-83.
- ROMILLY, Jacqueline de. (2006), *La Belle Hélène*, après-midi littéraire de la Fondation Singer-Polignac, Abbeville, Imprimerie F. Paillart.
- SAINT-VICTOR, Paul de. (1864), critique de *La Belle Hélène*, *La Presse*, 26 janvier 1864.
- VAILLANT, Jean Baptiste Philibert. (1865), discours tenu lors de la distribution des prix au Conservatoire le 5 août 1865, *Le Constitutionnel*, 6 août 1865.
- YON, Jean-Claude. (1999), « Hélène censurée : la liberté et le théâtre à Paris en 1864 », *Les Cahiers des amis du Festival d'Aix-en-Provence*.
- . (2000), *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies ».
- . (2003), « Offenbach et Napoléon III : histoire d'un lien ambigu », *Itinéraires de musique et d'histoire*, Fondation culturelle de Braux-sous-Valmy, t. IV, Edition Institut de France / Conseil Général de la Marne, p. 45-63.
- . (2008a), « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle », dans Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la*

culture au XIX^e siècle, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 61-73.

- (2008b) « L'opérette antique au XIX^e siècle : un genre en soi ? », dans Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (dir.), *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 121-141.
- (2008c), préface et résumé de l'intrigue de *La Belle Hélène* dans l'édition de la partition piano-chant, Kassel, Alkor-Edition, p. V-IX.
- (2010), « La censure dramatique en France au XIX^e siècle. Fonctionnement et stratégies d'auteur », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 62, p. 361-376.

Résumé

La Belle Hélène (1864), opéra-bouffe en trois actes d'Offenbach sur un livret de Meilhac et Halévy, a remporté dès sa création un immense succès auquel l'audace de son propos n'est pas étrangère. En ne cachant rien de la sensualité d'Hélène et en dévoilant les turpitudes de Calchas, le grand augure de Jupiter, le compositeur et ses librettistes ont pris de grands risques et ils ont dû se plier aux nombreuses modifications exigées par la censure dramatique. C'est à l'étude minutieuse de ces interventions des censeurs qu'est consacré cet article, basé sur l'analyse du livret de censure de l'opéra-bouffe, document méconnu.

Chasteté et sexualité dans *Tristan und Isolde*¹

Jean-Jacques Nattiez
Université de Montréal

Imaginons que le poème de *Tristan und Isolde* n'ait pas été conçu comme un livret d'opéra mais comme le texte d'une pièce de théâtre. La situation n'est pas si absurde que cela : c'est celle que connaît tout passionné d'art lyrique ou tout mélomane qui, avant de se rendre assister à un opéra ou de l'écouter en disque, lit, voire étudie attentivement son livret pour mieux en suivre l'intrigue. Qu'est-ce que raconte le texte nu de *Tristan* ? Une histoire de chevalerie, de pouvoir et d'amour dont la toile de

¹ Version originale remaniée de « Castità e sessualità in *Tristan und Isolde* », paru dans le programme de *Tristan und Isolde*, Milan, Teatro alla Scala, 2007, p. 171-181.

fond politique et les rapports entre suzerains et vassaux régis par les codes médiévaux de pouvoir et d'honneur traversent toute l'œuvre : c'est pour effacer la dette de sang qui les sépare qu'Isolde convoque Tristan, au 1^{er} acte, et lui demande s'il est prêt à mourir ; Melot, valet du roi Marke, le blesse à mort pour défendre l'honneur de son maître quand il surprend le couple à la fin du duo d'amour du 2^e acte ; Kurwenal, valet de Tristan, se retourne contre Melot par fidélité à Tristan. Au point que, se méprenant à la fin du 3^e acte sur les raisons de l'arrivée de Marke, venu accorder son pardon à Tristan et Isolde, Kurwenal tue Melot avant d'être lui-même blessé à mort par les gens du roi.

Ce n'est pas seulement l'intrigue politique qui rattache *Tristan und Isolde* à l'univers des romans courtois. C'est aussi la nature des rapports amoureux entre Tristan et Isolde. Car il ne fait aucun doute que, bien avant de boire le philtre préparé par Brangäne en lieu et place du philtre de mort, Isolde est amoureuse de Tristan. C'était déjà le cas lorsqu'elle l'a guéri, puis lorsqu'il est venu demander sa main pour le roi Marke. Tristan a-t-il, dès les premiers moments, aimé Isolde ? Tout ce qu'en dit la princesse, c'est qu'après qu'elle l'eut guéri, il lui jura « par mille serments gratitude et fidélité éternelles² !... » (p. 65) Aussi a-t-elle interprété son ambassade comme une trahison : « Celle qui, en se taisant, l'avait gardé en vie ; celle qui, en se taisant, l'avait sauvé de la vengeance de l'ennemi ; tout ce que sa protection silencieuse avait fait pour son salut, tout cela, il l'a

² « Er schwur mit tausend Eiden mir ew'gen Dank und Treue! » Toutes les citations en français du livret proviennent de Richard Wagner (1974), *Tristan und Isolde / Tristan et Isolde*, traduction française de Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion.

livré en même temps qu'il la livrait³ ! » (p. 67) Imaginant les propos de Tristan à Marke, elle éclate de fureur, trahissant un violent sentiment de dépit amoureux : « Malédiction sur toi, scélérat !... [...] Vengeance !... Mort⁴ !... » (p. 69) Ce qui prend le dessus, du moins dans le comportement extérieur de Tristan, c'est sa fidélité de vassal et de neveu envers le roi Marke. Lorsque Isolde lui reproche sa réserve, c'est aux codes d'honneur que Tristan fait appel pour justifier son attitude : « pendant le voyage, celui qui escorte la fiancée doit garder ses distances⁵... » (p. 89) Même référence aux principes hiérarchiques de la société médiévale chez Brangäne : « Tout ce dont messire Tristan t'est redevable, dis-moi, pouvait-il te le rendre avec plus d'éclat qu'en t'offrant la plus splendide des couronnes?... Il sert ainsi loyalement son oncle plein de noblesse... Avec une noble sincérité, il te fait l'offrande la plus convoitée au monde : son propre héritage. Il y renonce pour le mettre à tes pieds et te saluer comme reine⁶... » (p. 69-71)

L'amour d'Isolde pour Tristan se manifeste par le thème scénique du regard. Il est très tôt présent dans le texte comme l'indiquent les didascalies du début de la scène 2 du premier acte : « Isolde a aperçu d'emblée Tristan et garde le regard obstinément fixé sur lui⁷. » (p. 45) À ce moment même, les premiers mots qu'elle lui consacre (acte I, scène 2), évoquant sa

³ « Die schweigend ihm das Leben gab, vor Feindes Rache ihn schweigend barg ; was stumm ihr Schutz zum Heil ihm schuf, - mit ihr gab er es preis ! »

⁴ « Fluch dir, Verruchter ! [...] Rache ! Tod ! »

⁵ « zur Brautfahrt der Brautwerber meide fern die Braut. »

⁶ « Was je Herr Tristan dir verdankte, sag, konnt' er's höher lohnen als mit der herrlichsten der Kronen ? So dien't er treu dem edlen Ohm ; dir gab er der Welt begehrtlichsten Lohn : dem eignen Erbe, echt und edel, entsagt' er zu deinen Füßen, als Königin dich zu grüssen ! »

⁷ « Isolde, deren Blick sogleich Tristan fand, und starr auf ihn geheftet »

première visite en Irlande, ne trompent pas sur la signification de ce regard : « *Élu*⁸ pour moi, perdu pour moi, sublime et guéri, hardi et lâche⁹ !... » (p. 45-47) Peu après : « Le héros dont les yeux évitent les miens, et qui, plein de honte et de crainte, détourne le regard¹⁰... » (p. 47) D'emblée, c'est Isolde qui cherche à capter le regard de Tristan, qui prend les rênes de leur relation : d'abord en le convoquant puis en donnant à Brangäne l'ordre de préparer le philtre de mort. Tout comme Brünnhilde dans la *Tétralogie*, c'est la femme, ici, qui mène et dirige l'action. Lorsque sa servante évoque l'honneur que Tristan lui fait en la conduisant à un homme « [d]e noble race et d'âme bienveillante » qui n'a pas « son égal en puissance et en faste¹¹ » (p. 71), c'est en lui opposant l'amour au-delà des honneurs et du prestige qu'Isolde réagit : « Sans être aimée, voir constamment près de moi le plus noble des hommes : comment pourrais-je endurer ce supplice¹² ? » (p. 71) Par là, l'amour d'Isolde pour Tristan et celui que Tristan va bientôt manifester pour Isolde se heurtent aux contraintes sociales et tentent de les transcender.

Ici, il convient de quitter le niveau de lecture littérale du texte auquel je me suis volontairement tenu, pour faire intervenir l'interprétation que l'on peut faire du personnage de Brangäne : comme cela a été dit bien des fois, Brangäne est le double d'Isolde, celle qui, en substituant au philtre de mort le

⁸ C'est moi qui souligne.

⁹ « Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig! »

¹⁰ « den Helden, der meinem Blick den seinen birgt, in Scham und Scheue abwärts schaut ? »

¹¹ « Von edler Art und mildem Mut, wer gliche dem Mann an Macht und Glanz ? »

¹² « Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah' zu sehen, wie könnt' ich die Qual bestehen ? »

philtre d'amour, accomplit la volonté profonde et inavouée de sa maîtresse. Isolde demande à Tristan de mourir en invoquant la dette de sang : « Puisque tu es si respectueux des us et coutumes, messire Tristan, souviens-toi donc d'un autre usage : offre réparation à ton ennemi, s'il doit te faire honneur comme ami¹³... » (p. 89), mais les normes de la société de son temps ne sont qu'un prétexte : c'est pour accomplir dans la mort un amour impossible qu'elle veut partager avec lui le philtre fatal : « Vengeance !... Mort !... », avait-elle dit, mais elle ajoutait : « Mort pour nous deux¹⁴ !... » (p. 69). Elle le reconnaîtra clairement au 2^e acte : « Afin de goûter avec toi un amour éternel, je voulus te vouer à la mort en union avec moi¹⁵ !... » (p. 143). En princesse d'Irlande désormais soumise au roi Marke, elle connaît trop les lois sociales pour pouvoir espérer vivre pleinement son amour pour Tristan. Ainsi, l'issue mortelle de leur relation est-elle déjà scellée avant même que ne se lève le rideau.

Un témoignage peu connu de la main de Wagner confirme cette interprétation. Nous connaissons la juxtaposition et l'enchaînement symphonique du Prélude de l'opéra et de la scène finale (la mort d'Isolde) au concert ou sur disque, sous le titre « *Vorspiel und Liebestod* », ou, dans certaines éditions, « *Isolden's Liebestod* » (d'où le titre adopté en français : « Prélude et mort d'Isolde »). C'est Wagner qui a proposé ce couplage en vue de concerts qu'il devait diriger à Saint-Pétersbourg et à Vienne, mais, dans une lettre du 5 octo-

¹³ « Da du so sittsam, mein Herr Tristan, auch einer Sitte sein nun gemahnt : den Feind dir zu sühnen, soll er als Freund dich rühmen. »

¹⁴ « Rache ! Tod ! Tod uns beiden ! »

¹⁵ « dort dir zu trinken ew'ge Minne, mit mir dich im Verein wollt' ich dem Tode weihn. »

bre 1862 concernant ces projets, il proposait de tout autres titres que ceux que nous connaissons : « J'intitulerais le tout a) "*Liebestod*" [Mort d'amour]. Prélude. b) "*Trans-figuration*". Conclusion de l'opéra » (Bailey, 1985, p. 37). Wagner réservait donc le titre « Mort d'amour »... pour le Prélude, et c'est avec la *Liebestod* qu'il commençait l'opéra ! Avec la mort des deux amants, et non celle d'Isolde, car il n'a jamais parlé de « mort d'Isolde », même si leur mort conjointe est d'abord voulue par elle.

À la fin du 1^{er} acte (scène 5), Tristan qui, absent des quatre premières scènes, n'a pas eu l'occasion de manifester ses sentiments pour Isolde, « s'arrach[e] à sa sombre méditation¹⁶ » (p. 97). Regardant alors Isolde pour la première fois comme Isolde l'avait regardé, c'est seulement quand elle lui tend la coupe préparée par Brangäne que Tristan « tient les yeux fixés sur elle¹⁷ » (p. 99). Une fois que le philtre d'amour aura servi de révélateur symbolique à leurs sentiments non exprimés, ils « se contemplent enfin avec un désir de plus en plus éperdu¹⁸ » (p. 103) et, bientôt, ils reconnaissent d'une seule voix l'« [e]mbrasement sublime d'un amour qui languissait¹⁹ !... » (p. 107)

Une fois l'amour explicitement dit, l'honneur du roi est-il totalement négligé ? Certes, la violence des sentiments qui les rapproche et les unit inscrit leur amour au-delà des contraintes politiques et de l'honneur, comme souvent dans la littérature médiévale courtoise, et c'est hors du monde et du temps qu'ils s'enlacent durant le duo d'amour du 2^e acte, réagissant à peine à

¹⁶ « aus düstrem Brüten auffahrend »

¹⁷ « ihr starr in die Augen blickt »

¹⁸ « heften ihn [den Blick] wieder mit steigender Sehnsucht aufeinander »

¹⁹ « schmachtender Liebe seliges Glühen ! »

l'entrée du roi Marke et de ses proches quand Melot les surprend. « Ils demeurent plongés dans leur extase²⁰ » (p. 165). Mais, au cours du duo, à s'en tenir au texte et à l'action, Tristan et Isolde ne font pas autre chose que se parler au pied de la demeure d'Isolde, dans les bras l'un de l'autre ou assis sur un banc. Certes, ils se seront serrés « [c]œur à cœur, lèvres à lèvres²¹ » (p. 149), mais il n'y a pas d'union sexuelle ni dans les suggestions du livret ni sur la scène. L'expression du désir est intense, incandescente, constante, bien sûr, tout au long du duo d'amour du 2^e acte, mais c'est verbalement que, renouant avec la figure platonicienne de l'androgynie, ils évoquent leur aspiration à la fusion totale et la dissolution de l'individu dans le couple. Tristan à Isolde : « Tristan, toi ; moi, Isolde ; plus de Tristan !... » Isolde à Tristan : « Toi, Isolde ; Tristan, moi ; plus d'Isolde²² !... » (p. 165). Hélas ! L'union androgynie n'est pas possible en ce monde. Seule la mort peut en réaliser l'utopie et ils mourront sans avoir « consommé » leur amour. Vis-à-vis du roi Marke, Tristan et Isolde sont seulement coupables de leurs sentiments et de quelques baisers échangés. Il n'y a pas eu acte de chair et, de ce point de vue, l'honneur du Roi est sauf. Dans le livret de l'opéra, l'amour qui unit Tristan et Isolde reste un amour chaste.

*

* *

On pourrait aisément m'objecter que, de toute façon, la représentation ou la suggestion, sur une scène d'opéra, de la sexualité — de l'acte sexuel pour appeler les choses par leur

²⁰ « Sie bleiben in verzückter Stellung »

²¹ « Herz an Herz dir, Mund an Mund »

²² « Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan ! [...] Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde ! »

nom — n'est pas possible, en tout cas pas au XIX^e siècle. Ce serait oublier que Wagner ne s'en est pas privé quand il le souhaitait vraiment. Rappelons-nous la fin (sublime) du 1^{er} acte de *La Walkyrie* et de la scène d'amour entre les jumeaux. Siegmund dit à Sieglinde : « Te voici, pour le frère, épouse et sœur : qu'ainsi fleurisse donc le sang des Wälsungen !... » Et les didascalies de préciser : « Il l'attire à lui avec une ardeur fougueuse. Avec un cri, elle s'abandonne contre sa poitrine. Le rideau tombe rapidement²³. » Car, comme ce fut dit à l'époque, s'il ne tombait pas, « on pourrait voir de drôles de choses » ! Bien sûr, l'évocation de l'acte sexuel, ici, est essentielle à l'intrigue : elle est commandée par le fil narratif de la *Tétralogie* : de l'union du frère et de la sœur, voulue par Wotan, doit naître le héros qui sauvera les Dieux. Mais les motivations du rapport de Wagner à la sexualité sont plus complexes, et seule une véritable typologie des relations amoureuses et sexuelles, dans ses opéras encore joués aujourd'hui, peut permettre de s'en approcher. (Nous écartons de cet examen le destin heureux d'Eva et Walter, car *Les Maîtres chanteurs* est une comédie qui met en scène d'autres aspects de la vie.)

La *Tétralogie* offre un éventail contrasté de ces types de relations. La scène de sexualité explicite, comme on dirait aujourd'hui, qui termine le 1^{er} acte de *La Walkyrie* est en réalité unique dans l'ensemble de son œuvre : c'est le seul moment de toute l'entreprise wagnérienne où l'union charnelle est suggérée sur la scène. Or il est significatif qu'il mette en jeu l'union incestueuse d'un frère et d'une sœur, jumeaux de surcroît, ce qui est sans doute la forme la plus étroite

²³ « Braut und Schwester bist du dem Bruder — so blühe den Wälsungen-Blut ! / (Er zieht sie mit wütender Glut an sich, sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust — Der Vohang fällt schnell. ») Wagner, 1970, p. 111.

d'endogamie. Et dans le *Ring*, c'est de cette seule relation endogame que naît un héros positif et glorieux : Siegfried.

La non moins extraordinaire scène finale de *La Walkyrie*, entre Wotan et sa fille Brünnhilde, n'a pas sexuellement, à proprement parler, un caractère incestueux. Il n'en reste pas moins que l'expression de l'amour filial qui permet à Wotan de céder à la prière de Brünnhilde — « Ne me livre pas à la merci d'un lâche vantard²⁴ » ; « Ne livre pas [la vierge] à la honte la plus affreuse²⁵ ! » —, est probablement le duo d'amour le plus intense de toute la *Tétralogie*. Il s'agit encore d'une relation très étroite, ici entre le père et la fille, puisque, tout comme Brangäne par rapport à Isolde, Brünnhilde incarne la volonté profonde de Wotan : « Ainsi, tu as pu faire, toi, ce que j'aspirais tellement à réaliser, mais que la nécessité me contraignait... à ne pas faire²⁶ ! » Ici encore, l'issue est positive : ce sont les conséquences du geste compatissant de Wotan qui permettront la naissance de Siegfried.

Dans le reste de la *Tétralogie* et dans les autres œuvres de Wagner, les relations hétérosexuelles « classiques », elles, tournent toutes au fiasco. Il semble que, chez lui, plus une relation amoureuse est exogène, plus elle échoue. Si les duos entre Wotan et Brünnhilde, et entre Siegmund et Sieglinde, sont particulièrement intenses, tel n'est pas le cas du duo d'amour, au 3^e acte de *Siegfried*, entre Siegfried et Brünnhilde, qui n'est

²⁴ « dem feigen Prahler gib mich nicht preis ! », *ibid.*, p. 277.

²⁵ « gib nicht der grässlichsten Schmach sie [die Maid] preis ! », *ibid.*, p. 283.

²⁶ « So tatest du, was so gern zu tun ich begehrt, doch was nicht zu tun die Not zwiefach mich zwang ? », *ibid.*, p. 273. Sur cet aspect, voir Nattiez, 1994, p. 81-89.

que sa demi-tante²⁷. Il ne sort rien de bon de leur relation : Brünnhilde contribue à faire mourir Siegfried puis se suicide ; Siegfried, le Wälsung, qui a délaissé Brünnhilde pour Guttrune, une Gibichung, meurt d'être tombé amoureux d'une femme extérieure à son cercle immédiat. Les Walkyries, selon la très juste observation de Patrice Chéreau, n'ont de relations qu'avec des hommes morts. Guttrune, dont la liaison passagère avec Siegfried est interrompue par son meurtre, s'effondre de chagrin. Hagen, fruit du viol de Grimmhilde par Alberich qui a maudit l'amour, périt dans le Rhin. Wotan forme avec Fricka, son épouse, le seul couple légitime de la *Tétralogie* mais, pour autant qu'on le sache, il reste stérile. Ailleurs, Senta meurt pour sauver le Hollandais. Elisabeth meurt pour rédimer Tannhäuser, coupable d'avoir frayé avec Venus dans le « bordel » du Venusberg. Son bâton de pèlerin ne verdoie qu'après son décès²⁸. Elsa meurt après avoir posé à son mari Lohengrin, au seuil de la nuit de noces, la question interdite. Dans *Parsifal*, les réseaux complexes de relations mériteraient un traitement détaillé : Parsifal repousse les séductions des filles-fleurs, évoluant dans le jardin d'un château « d'un opulent style arabe » ; il se détourne du baiser de Kundry, de race sémite, ce qui est sans doute du point de vue de Wagner la pire forme d'exogamie, et Kundry meurt. Nietzsche a vu chez le Wagner de *Parsifal* un « apôtre de la chasteté »... (1974b [1888],

²⁷ Brünnhilde est la demi-tante de Siegfried, car ce dernier est le fils de Siegmund et Sieglinde, eux-mêmes enfants de Wotan et d'une Wälsung ; Brünnhilde est, comme les autres Walkyries, une fille adultérine de Wotan et de Erda.

²⁸ « Le bâton desséché en la main du pontife, Dieu l'a paré d'une fraîche verdure », [den dürren Stab in Priesters Hand hat er geschmückt mit frischem Grün] », dit le chœur final (Wagner, 1984, p. 115). Faut-il préciser que des psychanalystes ont vu dans cette crosse qui s'épanouit la représentation symbolique d'autre chose ?

p. 362-364) Le poète français Paul Verlaine a vu en Parsifal celui qui, à la fois, « a vaincu les Filles [...] et sa pente vers la Chair de garçon vierge » (1968 [1886], p. 336). Du reste, parce que Parsifal fuit les femmes, survit à Kundry et lui préfère la compagnie des chevaliers du Graal, on a parlé, à son propos, de penchants homosexuels (Fuchs, 1992 [1903], chap. IV), ce qui est une autre forme de relation endogame étroite. Pour revenir à *Tristan*, le roi Marke de Cornouailles est sans doute aussi « coupable » d'avoir voulu aller chercher femme en Irlande, et la princesse d'Irlande, d'avoir porté son regard sur un chevalier de Cornouailles. Les trois voyages de Tristan auprès d'Isolde soulignent la distance qui les sépare : elle n'est pas seulement géographique ; Isolde est l'étrangère. Chez Wagner, le seul destin positif de la « femme de l'avenir », même si, le plus souvent, c'est elle qui mène l'action, est de mourir ou de rejoindre l'homme dans la mort. L'issue, positive du point de vue du compositeur, d'une relation entre un homme et une femme n'est possible, chez lui, qu'au plan méta-physique comme en témoigne *ad nauseam* le texte de la mort d'Isolde, imbibé de philosophie schopenhauerienne. Et il convient ici de prendre à la lettre le sens que le préfixe « méta » donne au mot « métaphysique » : ce qui *dépasse* le physique.

*

* *

C'est ici que la musique intervient, elle qui nous emporte littéralement ailleurs. Aussi est-il temps de l'introduire dans l'analyse de la sexualité wagnérienne. Je l'ai délibérément laissée de côté jusqu'à présent pour tenter d'en éclairer le rôle spécifique. Car, comme le dit Boulez, au-delà du livret, pour indispensable qu'il soit, c'est « l'univers musical qui transmute

[les informations qu'il fournit] en un événement autre où le sonore joue évidemment le rôle primordial » (2005 [1996], p. 335). Dans le cas de *Tristan und Isolde*, si, comme j'espère l'avoir montré, le livret de cet opéra ne raconte qu'une histoire d'amour, intense certes, mais qui, dans le contexte de la société médiévale, ne transgresse jamais les limites imposées par l'exigence de chasteté, d'où vient que l'on ait pu voir en *Tristan* le plus extraordinaire monument élevé à l'amour humain, et ce, sous toutes ses formes, non seulement affectif et émotif, mais également sexuel ? Dans *Tristan*, écrivait autrefois Jacques Bourgeois, la musique « fait exister véritablement à nos sens ce qu'on n'a jamais pu, ce qu'on ne pourra jamais représenter sur la scène : l'acte d'amour mené jusqu'au spasme » (1959, p. 111). Si l'on peut tirer cette conclusion, c'est tout simplement parce que, ici, la musique dit autre chose que le texte.

Ce n'est pas la première fois. Au risque de choquer, j'interpréterais volontiers l'accord final du 1^{er} acte de *La Walkyrie*, intervenant alors que, selon la didascalie, le rideau est tombé depuis 20 mesures, non point comme une ponctuation, mais comme l'évocation musicale du coup de rein de Siegmund pénétrant Sieglinde. Si l'on compare la musique des duos Wotan-Brünnhilde et Siegmund-Sieglinde à celle du duo Siegfried-Brünnhilde, c'est bien la musique qui nous dit que Wagner est davantage intéressé par la relation entre le père et la fille et entre les deux jumeaux d'un côté qu'entre la demi-tante et le demi-neveu de l'autre. La musique infiniment sensuelle du 2^e acte de *Parsifal* nous dit que Wagner est sans doute beaucoup plus sensible que son héros au charme des filles-fleurs et de Kundry. La musique de *Tristan und Isolde*, quant à elle, est sexuelle de part en part.

Le fameux chromatisme de *Tristan*, présent dès les premières mesures (*fa-mi-ré# / sol# - la - la# - si / si - do - do# - ré*), crée un état de tension permanent : l'auditeur et l'auditrice attendent constamment la résolution de cette tension, ce point de repos analogue à celui que nous entendons à la fin d'une phrase musicale ou d'un morceau classique. Mais dans *Tristan*, à peine annoncé ou suggéré, ce moment est constamment différé. Le déroulement mélodique, un langage harmonique toujours à la limite de la rupture tonale, et une orchestration constamment puissante nous emmènent toujours ailleurs. D'où l'impression, pour l'auditeur, d'être toujours emporté plus loin, vers un assouvissement ultime, recherché et désiré, mais en fait toujours inaccessible.

Lequel ? Selon le processus qui nous fait interpréter toute musique en fonction de nos émotions et de nos expériences vécues, celle de *Tristan und Isolde* évoque irrésistiblement la montée du désir. Mais si, dans son *Boléro*, avec l'éclatement final des trombones, Ravel nous fait partager un épanouissement orgasmique ultime, rien de tel dans *Tristan* : dans le deuxième acte, cette montée du désir est perturbée, au bout de 40 ou 50 minutes selon les interprétations, par l'intervention du traître Melot qui, armé de l'épée castratrice, interrompt les deux amants au bord de l'extase ultime, provoquant musicalement un véritable *coitus interruptus*. Non sans raison, on a pu prétendre que toute la tension chromatique accumulée dans l'œuvre ne se résolvait qu'avec le dernier accord du 3^e acte. Pas de résolution, en effet, dans le duo d'amour du deuxième acte, dont le discours est toujours poussé « plus loin ». Quand le repos s'installe enfin avec l'ultime accord de *si* majeur, c'est au moment où Isolde connaît la « joie suprême », « *höchste Lust* », (p.241) non pas la joie de

l'orgasme, mais celle que lui apporte la mort : « [c]omme transfigurée, Isolde s'affaisse²⁹ » (p. 241).

Il serait donc inexact de dire, de manière tranchée, que le texte du livret véhicule la chasteté et la musique, la sexualité. Car à aucun moment, et à la différence de ce que propose Wagner à la fin du 1^{er} acte de *La Walkyrie*, la musique de *Tristan* ne suggère l'*accomplissement* orgasmique. Ce qu'elle fait est au fond plus subtil. Alors que l'action et le texte évoquent *de l'extérieur* la quête de la fusion androgyne parfaite entre les deux amants³⁰, la musique réussit à nous faire sentir ce que les deux héros éprouvent *de l'intérieur* : la tension sublime du désir sexuel dont le plaisir est continuellement renouvelé parce que l'accomplissement ultime en est constamment différé. Même musicalement, Tristan et Isolde demeurent chastes. Mais ce qu'ils ressentent au-dedans d'eux-mêmes et que décrit la musique, c'est bien autre chose.

Voilà sans doute pourquoi tant de mélomanes placent *Tristan und Isolde* au zénith de l'art musical occidental. À elle seule, et indépendamment du livret et de l'action, la musique de *Tristan* semble illustrer, 75 ans plus tard, la définition que Kant avait donnée du sublime dans sa *Critique de la faculté de juger* : « Est sublime ce qui [...] démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens. » (1975 [1790], paragraphe 25) Comme l'a affirmé Georges Duhamel, un écrivain français un peu oublié aujourd'hui, « si l'œuvre wagnérienne exerce sur la jeunesse une très puissante influence, il n'en faut pas douter,

²⁹ « Isolde sinkt, wie verkält »

³⁰ Sur l'androgynie chez Wagner et tout particulièrement dans *Tristan und Isolde*, voir Nattiez, 1990, p. 157-186.

c'est qu'elle donne, à tout instant, le sentiment de la grandeur. » (1944, p. 50) Mais il y a plus.

Le sentiment du sublime que nous éprouvons à l'écoute de *Tristan* est imprégné de sexualité, et cela nous explique bien des choses. D'abord, que, chez plus d'un mélomane, ce soit à l'adolescence, à l'âge où les hormones se mettent en folie, que se déclare la passion pour Wagner. On se souvient de la diatribe antiwagnérienne de Nietzsche, aussi brillante qu'injuste, regrettant que « les jeunes gens [aient] été longtemps soumis à cette contagion », qu'ils soient les victimes de « la perversion des nerfs » : « Ah, le vieux brigand ! Il nous ravit nos jeunes gens [...] et les entraîne dans son antre... Ah ! le vieux Minotaure. Que ne nous a-t-il déjà coûté ? » (1974a, p. 349) Même Duhamel, défenseur de Wagner malgré tout, reconnaît en lui le « distillateur de poisons » de sa jeunesse et chez ses enfants (1944, p. 64). Plus techniquement, on ne peut manquer de relever que la peinture musicale du sublime trouve son accomplissement au moment d'une évolution du langage musical où les repères de la tonalité permettent encore la perception des tensions et l'attente des résolutions évitées. Enfin, la musique de *Tristan und Isolde* montre sans doute pourquoi ce que nous considérons comme des émotions esthétiques est en réalité, bien souvent, la traduction, par nos sens et par nos mots, de nos réactions biologiques et neuropsychologiques à l'univers des formes et des sons, d'autant plus sollicitées et remuées que le souffle de la musique en est intense et puissant. Après tout, et même s'il le disait dans le contexte d'un de ses pamphlets contre Wagner, Nietzsche avait raison d'affirmer que « l'esthétique n'est en fait qu'une physiologie appliquée » (1974b, p. 349). C'est pourquoi le duo d'amour du 2^e acte de *Tristan* est, pour beaucoup, ce moment

unique de l'histoire de la *musique* occidentale où désir sexuel et sentiment du sublime se rejoignent, où, plus profondément, il nous est montré à l'évidence — parce que nous le ressentons sans qu'il soit nécessaire de le démontrer — que le fondement du sublime esthétique est de nature sexuelle.

Bibliographie

- BAILEY, Robert. (1985), « Historical Background », *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, edited by Robert Bailey, New York, Norton Critical Scores, p. 3-43.
- BOULEZ, Pierre. (2005 [1996]), « Wagner librettiste », dans *Regards sur autrui (Points de repère, II)*, Jean-Jacques Nattiez éd., Paris, Christian Bourgois.
- BOURGEOIS, Jacques. (1959), *Richard Wagner*, Paris, Plon.
- FUCHS, Hanns. (1992 [1903]), *Richard Wagner und die Homosexualität*, Berlin, Verlag Barsdorf, chap. IV ; rééd., Berlin, Janssen Verlag.
- DUHAMEL, Georges. (1944), *La Musique consolatrice*, Monaco, Éditions du Rocher.
- KANT, Emmanuel. (1975 [1790]), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. (1990), *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- . (1994), « Wotan personaggio principale de *la Walkyria* », programme du Teatro alla Scala pour *Die Walküre*, Milan, saison 1994-1995, n° 1, p. 81-89.
- . (2007), « Castità e sessualità in *Tristan und Isolde* », paru dans le programme de *Tristan und Isolde*, Milan, Teatro alla Scala, p. 171-181.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1974a [1888]), *Le Cas Wagner, Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, vol. 8-1, p. 15-55.
- . (1974b [1888]), *Nietzsche contre Wagner, Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, vol. 8-1, p. 343-378.
- VERLAINE, Paul. (1968 [1886]), « Parsifal », *Revue wagnérienne*, 8 janvier 1886 ; réimpr., Genève, Slatkin Reprints, 1968, vol. I.
- WAGNER, Richard. (1970), *Die Walküre / La Walkyrie*, traduction française de Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion.
- . (1974), *Tristan und Isolde / Tristan et Isolde*, traduction française de Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion.
- . (1984), *Tannhäuser*, traduction française de Georges Pucher, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 63-64,

Résumé

L'auteur imagine tout d'abord qu'on lit le livret de *Tristan und Isolde* sans rien connaître de sa mise en musique. Ce qui est alors au premier plan, ce sont les règles d'honneur de la chevalerie médiévale, véritable toile de fond de leurs amours. Dans cette perspective, c'est au caractère sensuel de la musique que revient la tâche d'exprimer le désir profond des deux personnages dont l'union, vu les contraintes sociales, ne pourra être scellée que dans la mort. Après un bilan des modalités de représentation de la sexualité dans les opéras de Wagner, il est suggéré que c'est elle qui, de façon plus générale, est à la base du plaisir esthétique.

Le Roi Arthus d'Ernest Chausson, ou les sources d'influence d'un triangle amoureux¹

Marie-Hélène Benoit-Otis
Université de Montréal

Lancelot, preux chevalier de la Table Ronde, est un ami de longue date du roi Arthus, qui lui voue une grande confiance. Il n'en entretient pas moins une liaison secrète et passionnée avec la reine Genièvre, épouse du roi Arthus. Bien sûr, l'histoire finira mal : surpris ensemble au lever du jour, les amants devront fuir, poursuivis par les soldats d'Arthus ; pris de remords, Lancelot ira trouver la mort dans la bataille contre l'armée du roi, laissant derrière lui une Genièvre désespérée qui ne lui survivra que quelques instants. Arthus, confronté à l'effondrement des valeurs de justice, de fidélité et d'honneur qui soutenaient la Table Ronde,

¹ Je tiens à remercier Jean-Jacques Nattiez et Pascal Blanchet pour leurs conseils et pour leur relecture attentive de différentes versions de cet article, ainsi que Jon-Tomas Godin, qui a révisé la version anglaise du résumé.

quitte le monde de façon symbolique, disparaissant dans le soleil couchant à bord d'une barque menée par de mystérieuses inconnues.

Telle est la donnée de l'opéra *Le Roi Arthus*, dont Ernest Chausson (1855-1899) écrit la musique et le livret au fil d'une longue gestation s'étalant du début de l'année 1886 à la fin de l'année 1895. Dès la création posthume de l'opéra, le 30 novembre 1903, de nombreux commentateurs soulignent les ressemblances entre le sujet du *Roi Arthus* et celui du *Tristan und Isolde* de Wagner (voir notamment Messenger, 1903 ; Fauré, 1903 ; Dukas, 1903 ; Servières, 1904) ; l'un d'eux va même jusqu'à voir dans l'opéra de Chausson « un *Tristan*... naturalisé français » (Wolff, 1903). Mais au-delà des indéniables parallèles avec le modèle wagnérien, le livret du *Roi Arthus* porte les traces de l'influence de plusieurs opéras français de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans lesquels Chausson puise différents éléments dramatiques pour en faire une synthèse originale. Cet article se propose de départager les sources d'influence à l'œuvre dans le livret de l'unique opéra de Chausson, afin de démontrer que si *Le Roi Arthus* est, jusqu'à un certain point, un opéra wagnérien, il est aussi profondément enraciné dans la tradition lyrique française.

La part de Wagner

À partir d'un premier scénario rappelant fortement *Tristan und Isolde*², Chausson consacre beaucoup de temps et d'énergie à

² Chausson soumet ce scénario à Paul Poujaud dans une lettre datée « Cannes, samedi » [14 mars 1886], reproduite dans Chausson, 1925, p. 150-155, ainsi que dans Le Doussal, 2004, p. 564-567.

« déwagnériser » graduellement le livret de son opéra³. Malgré ces efforts, la version finale du *Roi Arthur* contient toujours un certain nombre de traits rappelant les opéras de Wagner et la configuration des personnages demeure très semblable à celle de *Tristan und Isolde*, au-delà des inévitables parallèles qu'entraîne la parenté des légendes médiévales sur lesquelles sont basés les deux opéras.

Lancelot et Genièvre, ainsi, partagent plusieurs caractéristiques avec Tristan et Isolde. Certes, aucun philtre magique n'est à l'origine de leur amour, dont Chausson laisse d'ailleurs les débuts dans l'ombre, mais leur rencontre amoureuse du premier acte présente d'importantes analogies avec le duo d'amour du deuxième acte de l'opéra de Wagner. Comme dans *Tristan und Isolde*, les amants de Chausson se retrouvent à la faveur de la nuit, sous la protection d'une figure amie (Lyonnel, écuyer de Lancelot, qui joue dans cette scène un rôle analogue à celui de la Brangäne de Wagner) ; dans un duo passionné, ils font de leur amour un beau rêve leur permettant de tout oublier :

Délicieux oubli des choses
De la terre ! Rêve enchanté !
Rêve d'amour et de clarté,
Parfumé de suaves roses ! (Chausson, 1903, p. 12-14)

Cette volonté de fuir la réalité pour se réfugier dans un univers amoureux idéal se retrouve également chez Tristan et Isolde, qui chantent par exemple :

Ist es kein Trug ?
Ist es kein Traum ?
O Wonne der Seele !

³ Pour plus de détails à ce sujet, voir Benoit-Otis, à paraître, ainsi que Benoit-Otis, 2012, p. 49-73.

O süße, hehrste,
Kühnste, schönste,
Seligste Lust ! [...]
Himmelhöchstes
Weltentrücken! (Wagner, 1983b, p. 40-41)

Ou dans la traduction de Paul Challemeil-Lacour que Chausson a possiblement eue entre les mains : « N'est-ce pas une illusion, un rêve ? Ô délices de l'âme ! Ô douce, auguste, invincible, superbe et céleste volupté ! [...] Ivresse de la joie, extase du bonheur, ravissement loin des mondes, dans les hauteurs du ciel ! » (Wagner, 1893 [1860], p. 179)

Cependant, Lancelot et Genièvre, tout comme Tristan et Isolde, se verront brutalement tirés de leur extase par l'arrivée du jour. La fonction de Brangäne, qui avertit les amants de l'aube prochaine, est encore une fois remplie par Lyonnel, soutenu par des veilleurs, dont le chant accompagne les premiers rayons du soleil :

Veilleurs
Ohé ! ohé ! Le jour est proche !
Lyonnel
Maître, ne tarde pas. Écoute le cri des veilleurs. Bientôt le jour va paraître. (Chausson, 1903, p. 15)

Comme dans *Tristan und Isolde*, la fin de la nuit signifie aussi celle de la réunion illicite des amants : Lancelot et Genièvre sont en effet surpris par Mordred, neveu du roi Arthus, qui joue ici un rôle très semblable à celui de Melot dans l'opéra de Wagner. Chez Chausson, c'est toutefois Lancelot qui blesse Mordred avant de s'enfuir en le laissant pour mort ; par ailleurs, Arthus n'est pas confronté aux amants coupables, comme l'est le roi Marke de Wagner, et il n'est jamais directement témoin de la trahison de Lancelot et de Genièvre.

Le duo d'amour n'est donc pas suivi, comme chez Wagner, d'un douloureux monologue du souverain trahi ; mais malgré cette importante distinction, le personnage d'Arthus conserve une stature analogue à celle de Marke. Les liens entre Arthus et Lancelot sont aussi étroits que ceux qui unissent Marke à Tristan ; comme Marke, Arthus vit la découverte de la trahison de ceux qu'il aimait comme une remise en question de ses valeurs et de ses idéaux. Découvrant les corps de Genièvre morte et de Lancelot mourant, à la fin de l'opéra, il s'exclame :

Ceux que j'aimais le plus au monde
Impitoyablement ont déchiré mon cœur. [...]
Tout, tout s'écroule à la fois; tout s'effondre.
L'œuvre de ma vie est brisée. (Chausson, 1903, p. 51)

Mais malgré sa douleur, Arthus pardonnera aux amants, comme Marke pardonne à Tristan et Isolde à la fin de l'opéra de Wagner. À Lancelot qui lui offre de venger son honneur en l'achevant, il répond : « Mon honneur ! Crois-tu donc qu'il dépende d'un autre que moi-même ? » (Chausson, 1903, p. 52) Acceptant une issue qu'il considère comme le produit de la « fatalité » (*ibid.*, p. 53), il se dirige vers un sommeil éternel, non sans bénir au passage son ancien chevalier : « Repose en paix, pauvre âme ! » (*ibid.*, p. 54)

La « pauvre âme » de Lancelot est en effet, à ce moment de l'action, complètement repentie et aussi éloignée que possible du modèle de Tristan. Il en va tout autrement de Genièvre, chez qui l'amour, tout au long de l'opéra, demeure une force aveugle et invincible. Au début du troisième acte, elle propose à son amant de rendre leur union éternelle par une *Liebestod* commune : « La vie nous sépare. Eh bien, que la mort nous rassemble. Unis dans l'amour, unis dans le péché, unis, éternellement unis dans la mort ! » (*ibid.*, p. 46) Mais cette mort

fusionnelle, cette fuite définitive de l'ordre du monde, si ardemment souhaitée par Tristan et Isolde, Lancelot la refuse : « Ma vie désormais n'appartient qu'à mon roi. » (*ibid.*)

D'une extrémité à l'autre de ce parcours le menant de l'univers de Tristan à celui d'Arthur, de la domination d'un amour tout-puissant à l'ultime retour aux valeurs de la chevalerie, Lancelot est accompagné par le fidèle Lyonnell, dont le rôle s'apparente aussi bien à celui de Brangäne qu'à celui de Kurwenal. On a vu que, dans la scène d'amour du premier acte, Lyonnell joue un rôle analogue à celui de Brangäne ; dans l'ensemble de l'opéra, il est le double de Lancelot, son protecteur et sa conscience, comme l'est Kurwenal pour Tristan. Dans le monologue qui ouvre le second tableau du premier acte, il se désole ainsi que son maître se soit détourné de l'honneur et de la loyauté prônées par la chevalerie au profit d'un « amour fatal, amour sacrilège et maudit » (*ibid.*, p. 11) ; il accompagnera néanmoins Lancelot, au troisième acte, dans la bataille qui lui sera fatale, comme Kurwenal soutient Tristan jusqu'à la mort dans l'opéra de Wagner.

Lancelot et Genièvre présentent donc des traits communs avec Tristan et Isolde, Arthur avec Marke, Mordred avec Melot, Lyonnell avec Brangäne et Kurwenal à la fois ; des six personnages principaux du *Roi Arthur*, seul celui de Merlin n'a pas d'équivalent dans *Tristan und Isolde*. Son unique intervention, au deuxième acte, rappelle toutefois un autre opéra de Wagner : son apparition surnaturelle évoque en effet celle d'Erda, au troisième acte de *Siegfried* (voir Speare, 1991, p. 199-200, et Fauser, 1991, p. 118). Les parallèles entre les deux scènes sont nombreux : dans les deux cas, un personnage puissant (le roi Arthur chez Chausson, le dieu Wotan chez

Wagner) appelle à sa rescousse un personnage divin ou magique, dont il espère recevoir des éclaircissements au sujet d'un avenir incertain et angoissant. Merlin comme Erda apparaissent en lien étroit avec la nature : le premier se matérialise dans un bosquet de pommiers en fleurs, et la seconde émerge, couverte de givre, d'une caverne. Omniscients l'un comme l'autre, ils refusent tous deux de répondre aux questions qui leur sont posées et se contentent de tenir des propos sibyllins et peu rassurants — qui, dans les deux cas, confirment implicitement les soupçons inquiets de ceux qui les ont appelés. À la question directe de Wotan, qui lui demande « *wie besiegt die Sorge der Gott?* » (Wagner, 1983a, p. 221), c'est-à-dire « comment le dieu peut[-il] vaincre l'angoisse ? » (traduction de Françoise Ferlan, dans Pazdro, 1988, p. 620), Erda répond ainsi :

Du bist — nicht
was du dich nennst !
Was kamst du störrischer Wilder
zu stören der Wala Schlaf⁴ ? (Wagner, 1983a, p. 221)

Merlin, pour sa part, s'exprime un peu plus clairement ; sans répondre aux questions pressantes d'Arthus, qui aimerait s'entendre confirmer l'innocence de Lancelot et Genièvre, le magicien prédit la fin de la Table Ronde et la mort symbolique d'Arthus :

N'espère rien de l'avenir.
Notre œuvre commune est brisée,
Dégénérée et méprisée,
La Table Ronde va périr. (Chausson, 1903, p. 34)

⁴ « Tu n'es – pas / ce que tu prétends être ! / Barbare entêté, que viens-tu / troubler le sommeil de Wala ? » Traduction de Françoise Ferlan, dans Pazdro, 1988, p. 620.

La conclusion de l'opéra confirme les prédictions de Merlin : la communauté de la Table Ronde est déchirée par une guerre intestine ; Arthus, terriblement affecté par la trahison de Genièvre et de Lancelot et par la chute de l'univers idéal qu'il avait rêvé, ne peut continuer à vivre. Appelé par un chœur mystérieux et invisible, il monte à bord d'une nacelle qui l'emporte vers le soleil couchant. Le chœur lui promet que ce départ n'est que temporaire :

Comme un sublime manœuvre
Sur terre tu reviendras
Pour livrer de fiers combats,
Et reprendre ta grande œuvre. (Chausson, 1903, p. 57)

Dans l'analyse qu'en fait Theo Hirsbrunner, cette conclusion est une apothéose à la *Götterdämmerung* : elle est en effet « à la fois défaite et victoire, destruction et rédemption ; les éléments feu et eau lavent la faute dans laquelle les personnes agissantes sont impliquées⁵ » (Hirsbrunner, 2002 [1981], p. 138). Cette conclusion en apparence wagnérienne est cependant issue des légendes arthuriennes, dans plusieurs versions desquelles on trouve une scène où Arthur blessé est emporté à bord d'une barque magique vers l'île d'Avalon, où il doit être soigné (voir Speare, 1991, p. 202). Ici comme dans l'ensemble de l'opéra, un réseau complexe de sources et d'influences est à l'œuvre ; si Wagner y occupe une place prééminente, il serait largement exagéré de vouloir faire du *Roi Arthus* un simple opéra wagnérien.

⁵ « [Z]ugleich Niederlage und Sieg, Vernichtung und Erlösung; die Elemente Feuer und Wasser lösen die Schuld auf, in die sich die handelnden Personen verstrickt haben. » Je traduis.

Le Roi Arthus et l'opéra français

Plusieurs opéras français de la seconde moitié du XIX^e siècle, en effet, ont aussi pu inspirer le livret du *Roi Arthus* ; les plus importants d'entre eux sont *Les Troyens*, d'Hector Berlioz (1863), *Roméo et Juliette*, de Charles Gounod (1867), *Gwendoline*, d'Emmanuel Chabrier (1886), et *Fervaal*, de Vincent d'Indy (1897). Au sein du vaste réseau intertextuel dans lequel s'inscrit Chausson, chacun de ces opéras place sous un éclairage différent le thème de l'amour impossible, qui constitue le nœud dramatique du *Roi Arthus*.

Chausson connaissait très bien la partition des *Troyens*, de Berlioz, qu'il revoit d'ailleurs sur scène pendant la genèse du *Roi Arthus*. Lui qui, dès l'âge de vingt ans, avait confié à son journal l'enthousiasme que lui inspirait la musique de Berlioz⁶ s'exclame en effet, dans une lettre écrite à Henry Lerolle « tout exprès pour [lui] parler des *Troyens* » (Chausson, 1999, p. 318) à la suite de la reprise de l'œuvre à l'Opéra-Comique, en 1892 : « C'est tout simplement admirable; une des plus belles œuvres dramatiques de tous les pays. » (*ibid.*)

Plusieurs des effets dramatiques et scéniques des *Troyens*, dont le livret est de Berlioz lui-même, se retrouvent dans *Le Roi Arthus*. Ainsi, comme le souligne Jean Gallois (1994, p. 408), les deux opéras s'ouvrent sur les célébrations d'un peuple qui vient de repousser les assauts d'un envahisseur. Les *Troyens*, dans la première scène de l'opéra de Berlioz, célèbrent la liberté nouvelle de leur ville trop longtemps assiégée ; leur

⁶ « J'aime, j'aime Berlioz peut-être encore plus que je ne l'admire ; je l'aime passionnément [*sic*] et presque sauvagement. » *Journal*, entrée du 3 novembre 1875, dans Chausson, 1999, p. 46.

allégresse sera cependant de courte durée, les Grecs n'ayant fait mine de lever le siège que pour mieux prendre Troie de l'intérieur grâce à l'artifice du célèbre cheval de bois. La scène correspondante du *Roi Arthur* présente d'importantes analogies avec cette introduction : si, dans l'opéra de Chausson, l'envahisseur saxon est bel et bien vaincu et la Bretagne libre, l'ennemi intérieur est toutefois présent dès cette première scène, sous la forme de la liaison adultère de Lancelot et Genièvre et de la jalousie meurtrière de Mordred, qui, combinées, causeront la chute de la Table Ronde. Ainsi, dans les deux cas, les réjouissances générales du début de l'opéra se révèlent prématurées.

L'amour de Didon et Énée, à plusieurs égards, préfigure celui de Lancelot et Genièvre (voir Fauser, 1991, p. 119, et Huebner, 1999, p. 376, note 28). Le duo d'amour du quatrième acte des *Troyens*, « Nuit d'ivresse », présente une situation dramatique très semblable à celle de la rencontre amoureuse du premier acte du *Roi Arthur*, « Délicieux oubli des choses de la terre ». Célébrant dans une nuit amie un amour impossible et déjà condamné, les amants de Berlioz chantent ainsi :

O nuit d'ivresse et d'extase infinie !
Blonde Phœbé, grands astres de sa cour,
Versez sur nous votre lueur bénie ;
Fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour ! (Berlioz, 1864, p. 19)

Mais cet amour immortel entre en contradiction avec le devoir d'Énée, qui doit aller en Italie fonder une nouvelle patrie pour les Troyens déracinés. Aussitôt le duo terminé, le dieu Mercure apparaît pour le rappeler, scandant l'appel qui ponctue l'ensemble de l'opéra : « Italie ! Italie ! ». C'est la première des deux apparitions surnaturelles visant à ramener Énée dans le

droit chemin et qui ont peut-être servi de source d'inspiration à celle de Merlin dans *Le Roi Arthus*. Au cinquième acte des *Troyens*, les spectres de Priam, de Chorèbe, de Cassandre et d'Hector apparaissent également à Énée pour lui ordonner de quitter Carthage sans tarder, achevant ainsi de résoudre le dilemme de ce dernier entre amour et devoir.

Dans son monologue du début du cinquième acte, Énée avait en effet douloureusement pesé les implications de son départ. Bien que résolu à quitter Carthage, il se désolait de la douleur que cette séparation définitive ne manquerait pas de causer à Didon :

Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux,
Heure d'angoisse et de larmes baignée,
Comment subir l'aspect affreux
De cette douleur indignée !
Lutter contre moi-même et contre toi, Didon,
En déchirant ton cœur implorer mon pardon!
En serai-je capable ? (Berlioz, 1864, p. 24)

Ce conflit entre amour et devoir préfigure, dans une certaine mesure, celui que vivra Lancelot dans *Le Roi Arthus*. Rappelé à la raison au début du deuxième acte par l'air du laboureur, « Rion, le roi des Iles », ballade populaire célébrant les exploits du roi Arthus, Lancelot prend conscience de l'ampleur de sa trahison et se désole : « Ah ! je suis un infâme » (Chausson, 1903, p. 21). À partir de ce moment, comme Énée dans l'opéra de Berlioz, il accordera une importance croissante à son devoir de chevalier et se détournera graduellement de son amour interdit ; refusant d'abord de mentir à Arthus pour sauver Genièvre, il finira par se rendre à son roi, abandonnant complètement celle à qui il avait juré un amour éternel.

Tout comme Lancelot suit les traces d'Énée, l'évolution de Genièvre évoque celle de Didon. Cette dernière, peu sympathique à la mission divine d'Énée, réagit au départ de son amant avec rage et désespoir, refusant de croire à l'amour de celui qui la quitte :

Il m'aime ! non ! non ! son cœur est glacé.
Ah ! je connais l'amour, et si Jupiter même
M'eût défendu d'aimer, mon amour insensé
De Jupiter braverait l'anathème. (Berlioz, 1864, p. 27)

De la même façon, au troisième acte du *Roi Arthus*, Genièvre réagit par une accusation en apprenant que Lancelot a décidé de racheter son crime en se rendant à Arthus : « Ah ! si tu m'aimais comme je t'aime, serait-il rien au monde de plus cher pour toi que notre amour ? » (Chausson, 1903, p. 44)

Après cette constatation, une seule voie reste ouverte aux deux héroïnes : la mort librement choisie. Aussitôt Énée disparu, Didon fait préparer son bûcher :

Vénus ! rends-moi ton fils ! Inutile prière
D'un cœur qui se déchire ! À la mort tout entière
Didon n'attend plus rien que de la mort. (Berlioz, 1864, p. 29)

De manière analogue, le suicide de Genièvre suit immédiatement la chute de Lancelot dans la bataille contre l'armée d'Arthus, où il recherche volontairement la mort. Comme Didon, Genièvre ne peut imaginer une vie sans son amant :

Lui survivre !
Comment l'a-t-il pu croire ? [...]
Délaissée ! Abandonnée !
Voici la fin du jour. La nuit tombe
Sur ma destinée.
Rentre, Genièvre, rentre dans l'ombre
Pour toujours. (Chausson, 1903, p. 47)

La mort de Didon, personnage au double statut d'amoureuse et de souveraine, semble avoir inspiré Chausson de plus d'une manière. Si, en effet, certains traits de cette mort se retrouvent dans celle de Genièvre, d'autres sont évoqués dans la disparition d'Arthus. Au moment de mourir, Didon, en effet, voit l'avenir de Carthage s'ouvrir devant elle :

Mon souvenir vivra parmi les âges.

Mon peuple accomplira d'héroïques destins. (Berlioz, 1864, p. 31)

Cette prophétie trouve un écho dans celle du chœur mystérieux cité plus haut, annonçant à Arthus, à la fin de l'opéra de Chausson, que sa grande œuvre est encore promise à un glorieux avenir. La boucle est ainsi bouclée : de la première à la dernière scène, *Le Roi Arthus* est ponctué d'éléments qui entrent en résonance avec le modèle des *Troyens*.

Mais *Les Troyens* n'est pas le seul opéra français du XIX^e siècle à mettre au premier plan une histoire d'amour impossible. Sous ce rapport, le *Roméo et Juliette* de Gounod (sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré) s'impose et apparaît, en raison de la force du sujet de Shakespeare, comme l'une des sources d'influence possibles pour le duo d'amour de Genièvre et Lancelot au premier acte du *Roi Arthus*, même si Chausson n'appréciait pas outre mesure la musique de Gounod⁷. Des quatre duos chantés par Roméo et Juliette au fil de l'opéra, c'est celui du quatrième acte, « Nuit d'hyménée », qui constitue le modèle le plus plausible pour « Délicieux oubli des choses de la

⁷ Chausson écrit par exemple dans une lettre à Paul Poujaud [novembre 1889] : « En vieillissant, on aime davantage la jeunesse. Voyez plutôt Gounod. Est-il assez ramolli, artistiquement ? Aussi, il presse sur son cœur la partition de *Don Juan*, parce qu'il sent qu'il y a là des idées, du cœur, de la vie ; toutes choses qu'il n'a pas ou n'a plus. » Chausson, 1999, p. 220.

terre » (voir Huebner, 1999, p. 376, note 28). Après leur mariage secret, les époux se réunissent à la faveur de la nuit pour célébrer leur union :

Nuit d'hyménée !
O douce nuit d'amour !
La destinée
M'enchaîne à toi sans retour ! (Gounod, 1979, p. 50)

Comme la rencontre de Lancelot et Genièvre au premier acte de l'opéra de Chausson, celle de Roméo et Juliette n'est possible que sous le couvert d'une obscurité protégée (dans l'opéra de Gounod, c'est la nourrice Gertrude qui veille sur la réunion des amants, jouant ainsi le rôle que remplira Lyonnell dans *Le Roi Arthus*). Le chant de l'alouette, indiquant l'imminence de l'aube, obligera donc Roméo et Juliette à se séparer, non sans regret :

Roméo
Écoute, ô Juliette !
L'alouette déjà nous annonce le jour !
Juliette
Non ! Ne pars pas encor ! Ce n'est pas l'alouette
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète !
C'est le doux rossignol, confident de l'amour ! (*ibid.*, p. 51)

De façon semblable, c'est un avertissement sonore, le cri des veilleurs, qui tirera Lancelot et Genièvre de leur contemplation. Si les implications des deux duos d'amour sont différentes, leur mise en place dramatique présente donc d'importants parallélismes. En outre, l'accent mis par Chausson sur le caractère chrétien du règne d'Arthus rappelle le cadre religieux dans lequel Gounod et ses librettistes placent leurs protagonistes en mettant en scène la cérémonie du mariage, qui n'est qu'évoquée dans la pièce de Shakespeare, et en terminant l'opéra par la supplication « Seigneur ! Pardonnez-nous ! »

(*ibid.*, p. 67), également absente du texte de Shakespeare (voir Huebner, 1990, p. 162).

Une autre source d'inspiration possible pour le premier duo de Lancelot et Genièvre est le drame lyrique *Gwendoline* de Chabrier, sur un livret de l'éminent wagnérien Catulle Mendès. L'opéra met en scène l'amour de Gwendoline, jeune fille saxonne, pour Harald, chef des envahisseurs danois ; l'idylle sera cependant de courte durée, car Armel, le père de Gwendoline, ne consent au mariage que pour mieux vaincre les Danois affaiblis et désarmés pendant la soirée des noces. Le duo d'amour « Soir nuptial », au deuxième acte, se situe entre la célébration du mariage de Harald et Gwendoline et le massacre des Danois par les Saxons ; Gwendoline, qui vient de comprendre les intentions de son père, tente en vain de convaincre Harald de fuir. Rassurée pour un instant, elle chante avec son nouvel époux⁸ :

Soir nuptial, délice
Profond
Où notre âme se pâme et glisse
Et fond !
Dans le ciel infini de l'amour pur et beau,
Nos deux cœurs sont les deux ailes d'un même oiseau !
(Chabrier, s.d., p. 36)

Comme dans *Roméo et Juliette*, et comme plus tard dans *Le Roi Arthus*, le duo sera cependant interrompu par une alerte sonore venue de l'extérieur. Les hommes de Harald, de la salle des fêtes attenante à la chambre nuptiale, appellent leur chef à l'aide : « Harald ! Harald ! alerte ! alarmes ! [...] Ils nous frappent avec nos armes. Lâcheté ! forfait inouï ! » (*ibid.*) Ce signal marque le

⁸ Sur les parallèles musicaux entre « Soir nuptial » et « Délicieux oubli des choses de la terre », voir Huebner, 1999, p. 375-376.

début de la fin : Harald sera blessé à mort dans la bataille et Gwendoline se poignardera pour mourir avec lui dans une *Liebestod* exaltée. Comme « Délicieux oubli des choses de la terre », « Soir nuptial » constitue donc un arrêt avant l'élément déclencheur qui amène la catastrophe finale, dans laquelle les deux protagonistes trouveront la mort.

Mais parmi les œuvres lyriques contemporaines du *Roi Arthur*, c'est *Fervaal* de Vincent d'Indy qui présente le plus de points de contact avec l'opéra de Chausson. Il n'y a là rien d'étonnant : amis proches depuis 1879⁹, d'Indy et Chausson avaient l'habitude de se présenter mutuellement leurs œuvres, et Chausson avait suivi de près la genèse de *Fervaal*, dont d'Indy avait écrit la musique et le livret. Très tôt, Chausson décidera d'ailleurs de prendre la plume pour défendre l'opéra de son ami contre une critique qu'il pressent hostile. En avril 1895, alors que *Fervaal* est tout juste terminé, il écrit à Albert Samain, collaborateur au *Mercure de France*, pour lui demander d'intercéder en sa faveur auprès d'Alfred Vallette, fondateur de la revue :

Croyez-vous qu'il me serait possible d'écrire un article sur Fervaal dans le *Mercure* ? [...] Il est à craindre que la critique parisienne ne soit pas bonne. C'est pourquoi, pour tâcher de faire contrepoids, j'aimerais bien dire dans une revue très lue ce que je pense de d'Indy. (Chausson, 1999, p. 421)

Le *Mercure de France* accédera à cette demande ; Chausson y commentera donc la création de *Fervaal* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, en 1897, avant de recenser la reprise de l'œuvre à l'Opéra-Comique de Paris dans les pages de *L'Art libre*, en 1898. Les deux textes, très élogieux (voir en particulier

⁹ La rencontre de Chausson et d'Indy est relatée dans Gallois, 1994, p. 106-107.

Chausson, 1897, p.128), sont de véritables plaidoyers cherchant à démontrer l'originalité de l'opéra de d'Indy, au-delà des traits wagnériens soulignés par de nombreux critiques. Au sein de ce plaidoyer, Chausson accorde une importance toute particulière aux scènes de *Fervaal* dont on trouve un écho dans *Le Roi Arthus* — ce qui laisse supposer que les deux œuvres, créées en parallèle par deux amis librettistes-compositeurs, pourraient avoir été influencées l'une par l'autre, et que Chausson, en défendant l'œuvre de d'Indy, défendait peut-être aussi un peu la sienne.

Fervaal, comme *Le Roi Arthus*, exploite un sujet à saveur légendaire dont l'action se situe dans une région française (ici, les Cévennes, d'où Vincent d'Indy était originaire). Le héros, dernier descendant d'une lignée de rois, est destiné à sauver Cravann, sa patrie, à la condition expresse qu'il reste pur et ne connaisse jamais l'amour. Blessé par des bandits au début de l'opéra, il est soigné par Guilhen, princesse sarrasine, dont il tombe amoureux ; il s'arrache à ses bras pour aller accomplir son destin, mais le mal est fait, et Fervaal ne sera pas le héros qu'il devait être.

Au deuxième acte, Kaito, la déesse-mère, apparaît à Fervaal et à son mentor, le grand prêtre Arfagard. Interrogée par Arfagard sur le destin de Cravann, Kaito livre cette énigmatique prophétie : « Si le serment est violé, si la loi antique est brisée, si l'Amour règne sur le monde, le cycle d'Ésus est fermé... Seule la Mort, l'injurieuse Mort appellera la Vie. La nouvelle Vie naîtra de la Mort. » (d'Indy, 1895, p. 176-178) À propos de cette apparition, Chausson écrit :

On peut trouver que l'apparition de Kaïto [*sic*] n'est pas sans analogie avec l'évocation d'Erda au troisième acte de Siegfried.

Nulle part cependant d'Indy ne se montre plus affranchi de toute influence. La manière dont il a compris cette scène en fait une création éminemment originale. (Chausson, 1898, p. 239)

Cette scène présente pourtant de nombreuses analogies avec l'apparition d'Erda (voir Schwartz, 1999, p. 148-151), tout comme l'intervention de Merlin dans *Le Roi Arthus*. Mais au-delà des ressemblances entre les scènes de d'Indy et Chausson et leur modèle wagnérien commun, les similitudes entre les œuvres des deux amis sont frappantes. Comme Arthus avec Merlin, Arfagard voit apparaître une figure divine dont il avait souhaité la présence, mais qu'il ne s'attendait pas à voir se matérialiser sous ses yeux ; à la même question sur l'avenir de leur patrie, Arthus et Arfagard reçoivent des réponses semblables, d'un pessimisme énigmatique, et dont ils ne pourront comprendre pleinement la signification qu'à la fin de l'opéra. Dans les deux cas, le malheur provient d'un amour interdit et non encore pleinement révélé, qui causera la fin d'un monde et, peut-être, l'avènement d'un ordre nouveau.

La conclusion de *Fervaal*, véritable apothéose dans laquelle cette mystérieuse vie nouvelle joue un rôle central (voir Suschitzky, 2001), est une autre scène de l'opéra de d'Indy dont Chausson chante les louanges. Accompagné par un chœur invisible, Fervaal escalade une montagne enneigée, tenant dans ses bras le corps de Guilhen morte de froid en voulant le rejoindre, et célèbre l'Amour, force première du monde nouveau :

Ah ! J'entends, je vois, je sais : Le Dieu nouveau commande... La nouvelle Cravann est née... mais ce n'est plus Cravann, la Patrie est plus grande ! À l'Orient la lumière a brillé et la Joie embrase le monde; partout s'étend la Paix féconde, le jeune Amour est vainqueur de la Mort ! (d'Indy, 1895, p. 375-379)

Pour Chausson, c'est là une scène « d'une héroïque grandeur ». Certes,

[c]ertains l'ont trouvée obscure. Où va-t-il ce Fervaal ? Eh ! qu'importe. Il a connu l'amour et l'être adoré est mort près de lui ; il a assisté à l'écroulement de toutes ses croyances ; il n'a plus rien à attendre du monde et son unique désir serait un éternel repos. Alors, [...] le voici, portant dans ses bras le corps inanimé de celle qui fut un instant sa joie, chantant un hymne de délivrance et de victoire, qui monte vers la lumière. Ce dénouement est un des plus beaux que je connaisse. (Chausson, 1898, p. 239-240)

Considéré à la lumière de la conclusion du *Roi Arthus*, ce jugement n'étonne pas. Comme Fervaal, en effet, Arthus quitte le monde pour une destination mystérieuse ; comme le héros de d'Indy, il laisse derrière lui la défaite pour aller à la rencontre d'un avenir plus prometteur. Dans les deux opéras, c'est un chœur invisible qui a le dernier mot : *Fervaal* se termine ainsi par les mots « Ils sont venus les temps prédits ; l'Amour est vainqueur de la Mort ! » (d'Indy, 1895, p. 382-383), préfigurant le chœur final de l'opéra de Chausson, cité plus haut. À travers la conclusion de *Fervaal*, c'est donc en quelque sorte le dénouement de son propre opéra dont Chausson fait l'apologie.

Conclusion

Des *Troyens* (1863) à *Fervaal* (1897), en passant par *Roméo et Juliette* (1867) et *Gwendoline* (1886), plusieurs opéras français ont donc pu servir de sources d'inspiration à Chausson pour le livret du *Roi Arthus*. Différents éléments de ces histoires d'amour impossible se retrouvent dans l'unique opéra de Chausson ; ces ressemblances ne concernent pas seulement les

personnages de Lancelot et Genièvre, mais également les implications morales et idéologiques de l'œuvre de Chausson (comme, par exemple, le fait que l'univers de la Table Ronde soit ébranlé, dans ses valeurs et dans son existence même, par la trahison que représente un amour illicite). *Le Roi Arthus* se trouve ainsi au cœur d'un réseau intertextuel complexe, au sein duquel Wagner figure certes en bonne place, mais dans lequel les œuvres lyriques des prédécesseurs et contemporains français de Chausson jouent également un rôle essentiel. De façon générale, il semble que ce soient les opéras dont le compositeur a également écrit le livret qui ont exercé l'influence la plus sensible sur *Le Roi Arthus* ; Chausson s'inscrit donc clairement dans la filiation de Wagner ainsi que dans la nouvelle tradition des compositeurs-librettistes français, illustrée ici par Berlioz et d'Indy, et elle-même dérivée des principes esthétiques de Wagner.

Mais au-delà de tous les modèles dont Chausson a pu s'inspirer, *Le Roi Arthus* présente une vision du monde tout à fait personnelle, dans laquelle s'incarnent les valeurs de justice, d'amour et de fidélité qui gouvernaient la vie du compositeur, aussi bien au sein de sa famille que dans ses rapports avec ses amis et collègues compositeurs — on se souviendra, par exemple, qu'il avait rompu ses liens d'amitié avec Claude Debussy parce qu'il désapprouvait la vie (dissolue à ses yeux) que menait ce dernier, et plus particulièrement le fait qu'il ait rompu ses courtes fiançailles avec la cantatrice Thérèse Roger pour retourner à son ancienne compagne, Gaby Dupont (voir Lesure, 1968 ; Lesure, 2003, p. 148-153 ; Debussy, 2005, p. 201-202). On ne s'étonnera pas que *Le Roi Arthus*, œuvre d'un compositeur pour qui l'harmonie et l'amour conjugaux étaient

des idéaux vécus au quotidien¹⁰, soit également un opéra dans lequel l'adultère demeure une trahison, une anomalie dans un ordre du monde basé sur la loyauté. Ainsi, en bout de ligne, c'est Arthus, et non le couple formé par Lancelot et Genièvre, qui s'impose comme le personnage central de l'opéra de Chausson, celui à qui est réservée l'apothéose finale. En un mot, Chausson n'est pas Wagner, et dans l'univers du *Roi Arthus*, l'amour interdit, aussi passionné soit-il, ne triomphe pas.

Bibliographie

BENOIT-OTIS, Marie-Hélène. (2012), *Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Perspektiven der Opernforschung ».

- . (à paraître), « "Si je pouvais arriver à me déwagnériser..." : Ernest Chausson et *Le Roi Arthus* », dans Giuseppe Montemagno et Michela Niccolai (dir.), *Beyond the Stage: Musical Theatre and Performing Arts Between Fin de siècle and the Années folles*, Bologne, Ut Orpheus, coll. « Ad Parnassum Studies ».

¹⁰ C'est ce que démontre la correspondance de Chausson, partiellement éditée dans Chausson, 1999, dans *La Revue musicale, Numéro spécial Ernest Chausson*, 1^{er} décembre 1925, dans Debussy, 2005, et dans Stockhem, 1988, entre autres publications. À ce sujet, voir également Gallois, 1994.

- BERLIOZ, Hector. (1864), *Les Troyens à Carthage*, Paris, Michel Lévy frères.
- CHABRIER, Emmanuel. (s.d.), *Gwendoline*, Paris, Enoch et Cie.
- CHAUSSON, Ernest. (1897), « *Fervaal* », *Mercure de France*, vol. 22, p. 128-136.
- . (1898), « Pour *Fervaal* », *L'Art libre*, 23 juin 1898, p. 237-242.
- . (1903), *Le Roi Arthus*, Paris, Choudens.
- . (1925), « Lettres inédites à Paul Poujaud », *La Revue musicale, Numéro spécial Ernest Chausson*, 1^{er} décembre 1925, p. 143-174.
- . (1999), *Écrits inédits : Journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*, réunis et présentés par Jean Gallois et Isabelle Breteau, Monaco, Éd. du Rocher.
- DEBUSSY, Claude. (2005), *Correspondance, 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard.
- D'INDY, Vincent. (1895), *Fervaal*, Paris, Durand.
- DUKAS, Paul. (1903), « Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles : *Le Roi Arthus* », *Chronique des arts et de la curiosité*, 5 décembre 1903, p. 321-322.
- FAURÉ, Gabriel. (1903), « *Le Roi Arthus*, drame lyrique en trois actes et six tableaux », *Le Figaro*, 1^{er} décembre 1903.
- FAUSER, Annegret. (1991), « Die Sehnsucht nach dem Mittelalter : Ernest Chausson und Richard Wagner », dans Wolfgang Storch et Josef Mackert (dir.), *Les Symbolistes et*

- Richard Wagner – Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin, Hentrich, p. 115-120.
- GALLOIS, Jean. (1994), *Ernest Chausson*, Paris, Fayard.
- GOUNOD, Charles. (1979), *Roméo et Juliette*, Paris, Librairie théâtrale G. Billaudot.
- HIRSBRUNNER, Theo. (2002 [1981]), *Debussy und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag.
- HUEBNER, Steven. (1990), *The Operas of Charles Gounod*, Oxford / Toronto, Clarendon Press / Oxford University Press.
- . (1999), *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press.
- LE DOUSSAL, Florence. (2004), *Le Roi Arthus d'Ernest Chausson ou la quête de l'Idéal*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne.
- LESURE, François. (1968), « Claude Debussy, Ernest Chausson et Henri Lerolle », dans *Humanisme actif: Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, p. 337-344.
- . (2003), *Claude Debussy : Biographie critique*, Paris, Fayard.
- MESSAGER, André. (1903), « Critique musicale : *Le Roi Arthus* », *La grande revue*, 15 décembre 1903, p. 663-665.
- PAZDRO, Michel (dir.). (1988), *Guide des opéras de Wagner*, Paris, Fayard.
- SCHWARTZ, Manuela. (1999), *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de Siècle: Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Sinzig, Studio.

- SERVIÈRES, Georges. (1904), « Revue musicale : *Le Roi Arthur* », *Revue universelle*, vol. 4, n° 102, p. 46-49.
- SPEARE, Mary Jean. (1991), « Wagnerian and Arthurian Elements in Chausson's *Le Roi Arthur* », dans Keith Bushby (dir.), *The Arthurian Yearbook I*, New York / Londres, Garland, p. 195-214.
- STOCKHEM, Michel. (1988), « Lettres d'Ernest Chausson à Eugène Ysaÿe », *Revue belge de musicologie*, vol. 42, p. 241-272.
- SUSCHITZKY, Anya. (2001), « *Fervaal, Parsifal*, and French National Identity », *19th-Century Music*, vol. 25, n° 2-3, p. 237-265.
- WAGNER, Richard. (1893 [1960]), *Quatre poèmes d'opéras : Le vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Iseult, précédés d'une lettre sur la musique*, traduit de l'allemand par Paul Challemel-Lacour (dont le nom n'est cependant pas indiqué dans le volume), Paris, Durand, Calmann Lévy.
- . (1983a), *Dichtungen und Schriften*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Band 3: *Der Ring des Nibelungen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- . (1983b), *Dichtungen und Schriften*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Band 4: *Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Parsifal*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- WOLFF, Charles. (1903), « Théâtre royal de la Monnaie – *Le Roi Arthur* », *Le Gaulois*, 1^{er} décembre 1903.

Résumé

Cet article explore les sources d'influence à l'œuvre dans le livret de l'opéra *Le Roi Arthus*, d'Ernest Chausson (composé entre 1886 et 1895), afin de mieux départager ce qu'il doit au modèle de Wagner, d'une part, et à la tradition lyrique française, d'autre part. Si la trame dramatique du *Roi Arthus* présente d'importantes similitudes avec celle de *Tristan und Isolde*, en effet, certains de ses éléments rappellent plutôt des opéras français comme *Les Troyens*, de Berlioz, *Roméo et Juliette*, de Gounod, *Gwendoline*, de Chabrier, et *Fervaal*, de d'Indy. Toutes ces influences sont cependant synthétisées dans une œuvre résolument personnelle.

Abstract

This article explores the way in which the libretto of Ernest Chausson's opera *Le Roi Arthus* (composed between 1886 and 1895) was influenced by Wagner's works, on the one hand, and by French opera traditions, on the other hand. While the subject matter of *Le Roi Arthus* is very close to that of *Tristan und Isolde*, other elements in the libretto recall French operas such as Berlioz's *Le Troyens*, Gounod's *Roméo et Juliette*, Chabrier's *Gwendoline*, or d'Indy's *Fervaal*. Despite this synthesis between Wagnerian influence and French lyric tradition, *Le Roi Arthus* remains a deeply personal work.

Manon... Esclarmonde... Werther... Un vent de passion à l'Opéra-Comique

Gérard Condé

Compositeur et musicologue (Paris)

Le théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, n'avait pas bonne réputation : jusqu'à la fin des années 1870, sa fonction semblait se réduire à favoriser la digestion des ménages bourgeois ou à préparer le mariage de leurs progénitures. Sujets faciles, édulcorés, divertissants et, surtout, dénués de passion. Après Auber et son étincelante collaboration avec Scribe, Adolphe Adam (*Le Chalet*, *Le Postillon de Lonjumeau*, *Le Toréador*), Ambroise Thomas (*Le Caïd*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Cour de Célimène*, *Mignon*) puis Victor Massé (*Galathée*, *Les Noces de Jeannette*) témoignèrent de ce qu'on peut faire de plus

remarquable dans un genre aussi étroitement codifié. Les murs du théâtre, si l'on peut dire, en étaient imprégnés comme les tentures d'un fumoir ou d'une maison close conservent d'odeur de ce qu'elles ont protégé.

On comprend que Gounod n'ait accepté que sous la contrainte d'y laisser représenter *Roméo et Juliette* en 1873 puis *Mireille* en 1874 (deux ouvrages créés au Théâtre-Lyrique, comme *Faust*, *Les Troyens*, *Les Pêcheurs de perles*). Massenet fut longtemps réticent, lui aussi, à l'égard d'une scène aussi éloignée de la sensibilité troublante, à fleur de peau, de ses partitions, dont Debussy a rappelé la singularité : « On sait combien cette musique est secouée de frissons, d'élans, d'étreintes qui voudraient s'éterniser. Les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques : on s'y penche sur le front des femmes pour savoir ce qu'il y a derrière. » (1901, p. 553)

Et cependant, parce que l'Opéra semblait définitivement fermé à toute expression ardente —*Hérodiade*, jugée « incendiaire » lui fut refusée malgré le succès du *Roi de Lahore* en 1877 —, Massenet vit plus de la moitié de ses ouvrages lyriques (14 sur 25) représentés sur les scènes successives de l'Opéra-Comique. Neuf y ont été créés : *La Grand-Tante*, *Don César de Bazan*, *Manon*, *Esclarmonde*, *Werther*, *Le Portrait de Manon*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, les deux derniers seulement dans la salle actuelle. Toutes salles et tous ouvrages confondus, Massenet aura été applaudi plus de 1700 fois de son vivant par le public de l'Opéra-Comique. En 1911, par exemple, on donna 47 fois *Manon*, 32 fois *Werther*, 11 fois *La Navarraise*, 6 fois *Le Joueur de Notre-Dame* et 12 fois *Thérèse*...

Sans accorder à Massenet le monopole de l'expression passionnée — car c'est certainement *Carmen* qui, en mars 1875, mit le feu aux lambris de la salle Favart —, c'est tout de même le trait commun de la plupart des ouvrages cités plus haut. Il avait participé à la métamorphose d'un théâtre qui accueillera *Le Roi d'Ys*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*, *L'Ouragan*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *La Lépreuse* chassant son répertoire historique. En 1911, Massenet pouvait bien évoquer dans *Mes souvenirs* (qui commençaient à paraître dans *L'Écho de Paris*) à propos des répétitions de *La Grand-tante*, son premier opéra-comique, l'émotion de se trouver assis à la place même qu'avaient occupée avant lui Boieldieu, Herold, Auber, Thomas, Gounod et Meyerbeer, il n'avait plus rien à leur envier sauf, il est vrai, le succès de *Mignon*. (1992 [1912], p. 83)

Ambroise Thomas avait été, au Conservatoire, le professeur de composition de Massenet, mais il fit davantage encore pour son disciple préféré puisque, fort du succès que remportait *Mignon*, il put imposer au directeur de l'Opéra-Comique, Adolphe de Leuven, d'appliquer en faveur de son protégé une clause méconnue du cahier des charges, qui imposait d'offrir aux lauréats du Premier Grand Prix de Rome la création d'un ouvrage lyrique.

Cette clause était parfaitement logique, d'ailleurs, puisque l'épreuve du concours de Rome était la composition d'une scène lyrique témoignant des capacités du lauréat à écrire pour le théâtre. Mais on persistait à l'ignorer comme l'avait déjà rappelé Berlioz dans *La Gazette Musicale* du 30 octobre 1836 (1998, vol. 2, p. 581) Cette protestation eut peut-être quelque effet l'année suivante, puisque Ambroise Thomas en profita à son retour de Rome. Il connut ainsi son premier succès sur ce

théâtre avec *La Double Échelle*, un succès décisif puisque le total des représentations se monta à 115 dans un premier temps (Rogeboz-Malfroy, 1994, p. 102 et suiv.).

Trente ans plus tard, voyant Massenet, revenu de Rome et sur le point de se marier, mais sans autre avenir immédiat que de donner des leçons de piano, Ambroise Thomas voulut lui offrir la même chance avec un acte de Jules Adenis et Charles Granvallet, *La Grand-Tante*.

Créé à l'Opéra-Comique le 3 avril 1867, en lever de rideau du *Voyage en Chine* de Bazin, *La Grand-tante* eut 17 représentations. C'est peu en regard de *La Double Échelle*, mais presque autant que *La Jolie fille de Perth* de Bizet, créé la même année au Théâtre-Lyrique et dont Jules Adenis avait également signé une partie du livret. Ceci pour dire que la modestie de ce succès n'était peut-être pas entièrement imputable à Massenet : le livret de *La Double Échelle*, plus piquant que celui de *La Grand-tante* — ce qui n'est pas bien difficile — expliquerait en partie la centaine de représentations d'écart. Mais en outre, tandis que Thomas avait vite compris qu'en matière d'opéra-comique, le mieux est l'ennemi du bien, Massenet, impatient de faire ses preuves, mit dans la partition de *La Grand-tante* des raffinements auxquels on n'était pas accoutumé salle Favart. On peut au moins le supposer, car si le manuscrit de la partition d'orchestre (et le matériel) ont disparu dans l'incendie de la seconde salle Favart en 1887, la partition piano-chant a été publiée avec un luxe d'indications instrumentales assez impressionnant. Saint-Saëns s'est plu à raconter les déboires de Victor Massé pour avoir osé diviser les altos de l'orchestre de l'Opéra-Comique dans les années 1850 (1900, p. 99-100) ; on peut se demander si Massenet a su innover avec plus de

prudence ou s'il s'est, lui aussi, heurté aux pratiques routinières.

Avec *La Grand-tante*, Massenet avait, comme on dit, jeté sa gourme. Cinq ans plus tard, quand, saisissant l'occasion des désistements successifs de plusieurs de ses confrères, il troussa en quelques semaines son second opéra-comique, *Don César de Bazan*, il s'était débarrassé du souci de faire ses preuves. Entre-temps il avait d'ailleurs composé trois ouvrages lyriques : *Le Florentin* et *La Coupe du roi de Thulé*, pour les concours lancés par les théâtres impériaux de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, ainsi que *Méduse* ; aucun des trois, pourtant, ne devait voir les feux de la rampe.

Don César de Bazan, créé à la salle Favart le 30 novembre 1872, n'eut que quinze représentations et ce demi-échec suffirait à expliquer le peu d'estime dans lequel Massenet devait tenir le genre opéra-comique dans les années qui suivirent : l'alternance des scènes parlées et des morceaux de chant ne permettait pas au compositeur d'avoir la maîtrise du déroulement dramatique du spectacle.

Après *Le Roi de Lahore*, Massenet se lança dans la composition d'*Hérodiade*, qui exigeait des moyens encore plus considérables et qu'il destinait à la Scala de Milan. Pourtant, il dut sentir les limites de cette escalade, comme en témoigne la lettre qu'il adressa à Paul Lacombe le 25 septembre 1880, quelques jours après avoir achevé l'orchestration d'*Hérodiade* : « Je me repose et prends de nouvelles forces pour écrire *Werther*, un drame lyrique en quatre tableaux [*Hérodiade* en comportait 13 alors] ; cet ouvrage tout spécial est destiné à me satisfaire d'abord. » On peut en conclure qu'il avait conscience d'avoir sacrifié un peu trop à son gré au goût du public et d'être

revenu, un peu malgré lui, aux pompes du Grand-Opéra avec lequel il avait pourtant voulu prendre ses distances dans *Le Roi de Lahore*.

La Scala de Milan se désintéressant d'*Hérodiade*, l'Opéra de Paris faisant la sourde oreille, il semble que Massenet ait espéré à un moment voir créer *Hérodiade* à l'Opéra-Comique. L'éclatante réussite de l'ouvrage, accueilli finalement à la Monnaie de Bruxelles, devait lui rendre assez chère cette partition somptueuse, mais, en choisissant de porter *Werther* à la scène, Massenet prenait un parti radical, assez proche de celui de Tchaïkovski pour *Eugène Onéguine* (créé par des élèves du Conservatoire de Moscou en 1879), qui excluait a priori le cadre de l'Opéra et exigeait impérieusement l'intimité d'un théâtre comme l'Opéra-Comique.

Si le projet de composer un *Werther* remonte à 1879, le livret ne fut pas prêt avant 1885. Il était dit cependant qu'après *Le Roi de Lahore* et *Hérodiade*, Massenet écrirait un opéra-comique. Mais ce fut *Manon*. Pourtant les choses ne se passèrent pas aussi simplement que le rapporte Massenet dans *Mes souvenirs* : on y lit en effet que Léon Carvalho lui avait confié une *Phœbé* sur un livret de Meilhac, sujet que Massenet aurait finalement échangé avec celui de *Manon*, dont le scénario aurait miraculeusement éclos du jour au lendemain... Pour connaître la vérité historique, on se reportera au livre de Jean-Christophe Branger (1999). Il suffira de dire ici que *Manon* fut l'aboutissement d'une réflexion et d'une suite d'expériences, qu'elle fut moins le fruit du hasard que de la volonté.

Avec ses brefs dialogues parlés, ses mélodrames, ses couplets, *Manon* peut apparaître aujourd'hui comme une figure archétypale de l'opéra-comique. À l'époque, en revanche, on

accusa le compositeur d'*Hérodiade* et du *Roi de Lahore* d'avoir « wagnérisé » le roman de l'abbé Prévost... C'est que *Manon* n'est pas vraiment un opéra-comique mais un ouvrage lyrique qui utilise comme procédé dramatique le cadre rococo du vieil opéra-comique. C'est le procédé du masque : moins les personnages sont sincères, plus ils entrent dans le moule conventionnel de l'opéra-comique. Ainsi, le fermier général Guillot de Morfontaine est un vrai personnage de Dalayrac ou de Grétry, du moins quand son rôle n'est pas défiguré par les coupures dites « traditionnelles » ; Lescaut semble sorti du *Déserteur*¹ de Monsigny tandis que le langage de Des Grieux est résolument moderne ; celui de Manon aussi, mais avec ces coquetteries galantes qui la perdront, car une partie d'elle-même aspire à rejoindre cette société factice.

L'opéra-comique, dans *Manon*, c'est cela : le piège doré, la bonbonnière où le papillon enfermé trouvera la mort sans perdre ses couleurs. Comme, à l'époque de la composition de *Manon*, l'Opéra-Comique venait d'être libéré de l'obligation de recevoir seulement des ouvrages comportant des dialogues parlés, conformément à sa vocation de représenter des comédies, tristes ou gaies, mêlées d'ariettes, on doit en conclure que le choix de la forme traditionnelle de l'opéra-comique est bien un choix d'auteurs, celui de Massenet et de Philippe Gille.

Selon une loi de l'alternance des genres chère à Massenet, *Le Cid*, destiné à l'Opéra de Paris, succédera à *Manon*. Voilà deux partitions que tout paraît séparer, à cela près que *Le Cid* emprunte, comme *Manon*, des conventions et des formes pour

¹ Drame en trois actes, livret de Michel Sedaine, créé à Paris, à la Comédie Italienne, le 6 mars 1769.

en jouer : dans le cas du *Cid*, celles du Grand-Opéra font ressortir par contraste l'intimité ou la vérité dramatique.

Werther, composé à la suite, en 1885, ne se rattache directement ni au *Cid* ni à *Manon*. Conçu initialement dans la foulée d'*Hérodiade*, il en paraît finalement plus proche : Hérode (comme déjà Scindia dans son air célèbre du *Roi de Lahore*, « Promesse de mon avenir »), se présente d'abord comme un amoureux sombre et désespéré et il n'est pas si loin, musicalement, du héros de Goethe. Hérode et Scindia sont des rôles de barytons, mais on sait que Massenet laissa chanter Werther (en italien) à un baryton exceptionnel, Mattia Battistini (Collart, 1994, p.128). La partition, avec ses changements manuscrits, resta inédite et, si elle a été chantée ici et là ces dernières années, il faut préciser que le rôle n'a pas été réécrit : le compositeur s'est contenté de retourner vers le médium les lignes vocales qui tendaient trop vers l'aigu. Il semble l'avoir fait à l'intention du baryton Victor Maurel (le créateur français de Iago et de Falstaff à une époque où il désespérait de trouver un ténor convaincant). Ce qui semblerait indiquer que Werther, comme déjà l'Hamlet d'Ambroise Thomas et plus tard Pelléas, est un emploi de baryton écrit pour les moyens d'un ténor...

Pour se faire une idée de la façon dont le compositeur entendait que le héros fût incarné, on se reportera aux *Notes sur le chant* du créateur, le ténor Ibos, consignées par son gendre, Georges Loiseau, et publiées en 1947 :

Quand [Massenet] chantait c'était toujours épouvantable, vocalement parlant, mais son interprétation était toujours parfaite, quoique dépassant souvent la mesure en voulant atteindre le sommet de l'action. Ainsi, arrivé à la grande scène avec Charlotte, au premier acte, il se mit à chanter : « Rêve, extase, bonheur » en courant frénétiquement à travers la

scène : « Rêve » à gauche, « extase » à droite, « bonheur » à gauche, et en continuant ainsi à chaque phrase : « Je donnerais ma vie — pour garder à jamais ces yeux — ce front charmant — cette bouche adorable, étonnée et ravie » ; et il arrivait au devant de la scène pour dire : « Sans que nul à son tour les contemple un moment ». En mimant cette phrase comme il la voulait, je le vois toujours, avec sa tête échevelée, il avait l'air d'un fou, traversant la scène d'un bout à l'autre.

Ainsi, le côté excessif de Werther, adolescent dominé par ses impulsions, n'avait pas échappé à Massenet. Toujours nerveux, inquiet, prompt aux larmes quand le ciel se voilait, il pouvait se reconnaître un peu dans le personnage, à cela près qu'il avait trouvé le salut dans un travail forcené. Achievée en juillet 1887, la partition de *Werther* ne fut cependant pas acceptée par l'Opéra-Comique, car le directeur, Léon Carvalho, trouvait « ce triste sujet sans intérêt ». C'est du moins ce qu'on lit dans *Mes Souvenirs*. Il semblerait, plus vraisemblablement, que ce soit la volonté de Massenet de régler aussi la mise en scène de son ouvrage qui ait contrarié Carvalho, habitué à être seul maître sur son théâtre.

C'est seulement cinq ans plus tard, le 16 février 1892, que Massenet put découvrir son œuvre à l'Opéra Impérial de Vienne. Connaissant son perfectionnisme inquiet, on ne le laissa pas écouter les premières répétitions d'orchestre. Il fut donc réduit aux conjectures : « On dit que c'est une œuvre de premier ordre. Si c'était pourtant vrai ! Je n'y crois pas encore » écrivait-il à sa femme le 25 janvier. Puis, après avoir entendu les dernières répétitions : « Parfois je m'imagine que j'ai écrit là un ouvrage de mérite. L'instrumentation est parfois pleine de choses que je n'ai jamais faites ! [...] C'est tellement en dehors de tout... que ce sera très bien ou très faible. »

En 1912, dans *Mes Souvenirs*, Massenet consignera une anecdote qui dut le frapper assez pour lui faire oublier sa modestie habituelle :

L'exécution de l'ouvrage avait atteint une perfection si rare, l'orchestre, tour à tour doux et puissant, suivait à ce point les nuances des voix que je ne pouvais revenir de mon enchantement : « Est-ce possible ? C'est trop beau ! Est-ce bien moi qui ai écrit cela ? » murmurais-je en un naïf attendrissement, du fauteuil où j'étais blotti, dans un coin de la salle obscure et immense. Ces mots étaient à peine sortis de mes lèvres qu'une artiste du théâtre, assise non loin de moi, y répondit par cette exclamation d'une conviction si touchante qu'elle m'alla au plus profond du cœur « *Ja ! Göttlicher Mann !* » (« Oui, homme aimé de Dieu ! ») (1992 [1912], p. 180)

Toutefois, comme il l'avait prévu, le « triste sujet » et la musique mélancolique de *Werther* ne rencontrèrent qu'un accueil mitigé le 16 janvier 1893. C'est seulement à partir de 1903 que le ténor Léon Beyle réussit à imposer une partition qui ne devait plus quitter le répertoire. (Carré, 1950, p. 294-295)

Werther est sous-titré « Drame lyrique », par analogie peut-être avec la *Musikalischehandlung* wagnérienne. Massenet qui, en 1877, se disait un peu moins wagnérien que dans sa jeunesse, fut fasciné en 1883 par ce qu'il entendit à Bruxelles de la *Tétralogie* ; en 1886, il ira découvrir *Parsifal* à Bayreuth puis y retournera pour *Les Maîtres chanteurs*. L'influence wagnérienne est sensible dans *Werther* à des degrés divers (continuité, fondu de l'orchestration, travail motivique) ; cette influence deviendra presque despotique dans *Esclarmonde*, composé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 pour l'Opéra-Comique, alors réfugié place du Châtelet après l'incendie du théâtre.

Esclarmonde est certainement l'œuvre la plus brillante de Massenet, du moins dans sa première moitié, car on y découvre des merveilles d'invention orchestrale. Les effets magiques de la mise en scène, la sensualité ardente de certains passages, de l'interlude à rideau fermé, surtout, où l'on croyait entendre une transposition de l'acte amoureux, la beauté troublante et les prouesses vocales de la créatrice, Sibyl Sanderson, assurèrent le succès d'une centaine de représentations. *Esclarmonde* est sous-titré « opéra romanesque ». Aussi la présence d'une phrase parlée, plus encore que les quelques mots du bailli dans *Werther*, soulève-t-elle une question : s'agit-il d'une nécessité dramatique ou d'une parade au retour éventuel de l'obligation de parler à l'Opéra-Comique ? Rimski-Korsakov, qui fit la connaissance de Massenet à cette époque, nota l'impression qu'il lui fit : « un rusé renard » (2008, p. 98). On aurait envie de le croire, car, à ce détail près, *Esclarmonde* n'est plus du domaine de l'opéra-comique mais du grand opéra, délivré néanmoins de l'inertie d'un cadre trop vaste et du poids des traditions émoullientes — à l'époque ! — de notre première scène lyrique. La frontière, on le voit, n'est plus aussi nette entre *Hérodias* et *Werther*, entre *Le Cid* et *Esclarmonde*, qu'elle semblait entre *Hérodias* et *Manon* puis entre *Manon* et *Le Cid*.

L'aventure de *Thaïs* pourrait le confirmer : conçue pour l'Opéra-Comique, cette « comédie lyrique » aurait dû y trouver l'intimité qu'elle appelle. Massenet l'avait écrite à l'intention de Sibyl Sanderson, la belle Américaine qui, après avoir été la vedette d'*Esclarmonde*, avait assuré la reprise décisive de *Manon* en 1891 (*Manon* qui avait eu 88 représentations en 1884/1885, n'avait pourtant pas reparu à Paris entre-temps). Or Miss Sanderson, s'étant avisée que son talent serait mieux payé à l'Opéra qu'à l'Opéra-Comique, passa au Palais Garnier

avec armes et bagages..., c'est-à-dire avec le rôle de Thaïs (Gillis, 1988, p. 66). Il est probable cependant que si l'ouvrage avait été présenté, tel qu'il avait d'abord été pensé, sur la scène de la salle Favart, il aurait connu un succès plus net en avril 1894. Malgré les remaniements ultérieurs, l'Opéra dut attendre que la beauté exceptionnelle de Lina Cavalieri apporte un attrait supplémentaire en 1907 et impose durablement l'ouvrage. C'est seulement en 1988 que *Thaïs* parut sur la scène de la salle Favart.

Revenons en 1894. Le directeur de l'Opéra-Comique, privé de *Thaïs*, dut se contenter du *Portrait de Manon*, un petit acte composé, semble-t-il, à l'intention des théâtres modestes des villes d'eau, sur un livret de Georges Boyer et dont le sous-titre pourrait être « vingt ans après ». Le chevalier Des Grieux, toujours inconsolé, et qui est devenu le tuteur de son neveu Jean, tentera de lui éviter l'écueil d'une mésalliance, mais en vain : le vicomte de Morcerf épousera une orpheline piquante, mais sans titres. Cet acte sans prétentions nous intéresse à plusieurs titres. D'abord parce qu'il est, avec *Manon*, le seul ouvrage de la maturité de Massenet qui s'intitule « opéra-comique » (Massenet et ses collaborateurs ont déployé une grande imagination en matière de sous-titre, peut-être pour éveiller la curiosité). Ensuite parce que dans cet ouvrage, comme dans *Thaïs*, la préséance est donnée au baryton qui devient le héros tandis que le ténor (Tiberge dans *Le Portrait*, Nicias dans *Thaïs*, Spakos dans *Cléopâtre*, Frère Jean dans *Panurge*) lui sert de faire-valoir et que le jeune premier est incarné par un travesti ; il en sera ainsi du Prince charmant de *Cendrillon* et du héros de *Chérubin*, tant et si bien que Mary Garden, la créatrice de Chérubin, précisément, s'autorisera de

ces précédents pour incarner le Jongleur au grand dam de Massenet...

Enfin, par le tissu de motifs de rappels qui accompagnent le chant, motifs empruntés à *Manon* et quelques motifs spécifiques, *Le Portrait de Manon* est paradoxalement ce que Massenet a composé de plus wagnérien avec, en filigrane, le modèle possible des *Maîtres chanteurs*. En même temps, Massenet, qui a atteint là un point de non-retour, se montrera désormais extrêmement économe de motifs de rappel : visiblement, il ne croit plus à l'efficacité du procédé, du moins dans sa conception du théâtre lyrique. Quant à la passion, si elle semble d'abord exclue d'une intrigue dont les héros ne sont que de gentils petits amoureux, on découvrira à la fin qu'elle continue de brûler dans le cœur de Des Grieux, car c'est en jouant sur cette corde sensible que le petit vicomte et sa belle obtiendront le consentement du chevalier.

L'action de *La Navarraise*, en revanche, est tout entière guidée par la passion amoureuse. Composée pour l'Opéra Royal du Covent Garden, elle fut créée à Londres le 20 juin 1894 ; elle n'a donc pas de lien direct avec l'Opéra-Comique (où elle parut le 8 octobre 1895) sinon d'avoir été suscitée par la personnalité vocale et dramatique d'Emma Calvé. En effet, la grande diva ne se contenta pas d'imposer *Cavalleria rusticana* de Mascagni salle Favart en janvier 1892, elle redonna surtout, quelques mois plus tard, sa dimension tragique au personnage de Carmen. À l'Opéra-Comique, *La Navarraise* ne totalisa pas moins de 80 représentations jusqu'en 1914.

Emma Calvé devait inspirer à Massenet un ouvrage plus important, *Sapho*, d'après le roman d'Alphonse Daudet. En raison de la détérioration rapide de l'état de santé de l'écrivain,

l'ouvrage fut créé avec une certaine précipitation le 27 novembre 1897. C'est à cette circonstance qu'on dut la suppression du « tableau des lettres » rétabli lors de la reprise en 1909. Massenet, qui aurait voulu réaliser une adaptation lyrique de *La Vie de bohème* de Murger avant Puccini et Leoncavallo, mais se heurta au refus de son éditeur, trouva dans *Sapho* l'occasion d'évoquer un milieu qu'il avait fréquenté autrefois. (1992, p. 176-177) Cette « pièce lyrique », où l'on a voulu voir une *Manon* moderne, contient de beaux moments, mais l'inspiration en est inégale. Peut-être le naturalisme ne stimulait-il pas assez l'imagination de Massenet pour lui éviter de confondre réalisme et trivialité. On sait par Alfred Bruneau qu'il s'était assuré, au milieu des années 1880, l'exclusivité pour adapter *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola, mais ce projet resta sans suite (1931, p. 12-17).

Les deux derniers ouvrages que Massenet destina à la seconde scène lyrique parisienne, *Cendrillon* et *Grisélidis*, sont d'une autre homogénéité que *Sapho*. *Cendrillon* renoue heureusement avec les pastiches néoclassiques de *Manon*. C'est une féerie qui s'inscrivait dans une tradition vivace au XIX^e siècle. On n'a pas manqué de prétendre que Massenet, déjà soupçonné de s'être mis, pour *La Navarraise*, à l'école de Mascagni (alors que l'inverse serait, historiquement, plus exact), aurait voulu emboîter le pas à *Hänsel und Gretel* de Humperdinck mais, à l'époque où fut prise la décision de composer *Cendrillon* — lors de la création de *La Navarraise* à Londres — nul ne pouvait prévoir l'immense succès qu'allait connaître le *Märchenspiel* tout juste créé à Leipzig en décembre 1893. D'ailleurs, la *Cendrillon* de Massenet n'est pas précisément un opéra pour enfants. À l'origine, elle était dotée d'un prologue essentiellement parlé en forme d'avertissement

au public qui fut supprimé au cours des dernières répétitions (Schneider, 1908, p. 223-228).

La place de la passion est réduite, dans *Cendrillon*, mais il y a quelque chose de cela dans le déchirement de Pandolphe entre le goût des titres qui l'a fait épouser Mme de la Haltière et l'amour qu'il exprime en des termes équivoques pour la fille de sa première épouse. Ce « conte de fées », qui tint soixante-dix représentations avant de quitter l'affiche de la salle Favart en 1900, connaît depuis trente ans un regain de faveur, dû sans doute aux effets de mise en scène que la pièce peut susciter, à l'égale qualité d'une partition où l'invention se renouvelle rapidement et à une écriture vocale attrayante, quoiqu'on ait pris la fâcheuse habitude de faire chanter à un ténor le rôle du Prince, qui se trouve donc écrit dans un registre un peu grave pour lui.

Cendrillon, qui fit son apparition le 24 mai 1899, fut la première création de Massenet sur la scène de l'actuelle salle Favart ; la première aussi à bénéficier de la mise en scène d'Albert Carré, qui succédait à Carvalho, disparu en décembre 1897, quinze jours après Daudet (Carré, 1950, p. 246). On a vu pourquoi *Sapho* avait été écrit et représenté aussi vite mais il en résulta un petit bouleversement chronologique. Ainsi, *Cendrillon*, créé après *Sapho*, avait été achevé avant et *Grisélidis*, qui succéda à *Cendrillon* le 20 novembre 1901, avait été composé encore avant, dès 1894, puis profondément remanié en 1898.

Grisélidis bénéficia aussi d'une mise en scène d'Albert Carré, où des effets de magie compensaient les faiblesses dramatiques du dernier acte (Carré, 1950, p. 269). Le rôle-titre avait été confié à la grande wagnérienne Lucienne Bréval ; dans

le personnage comique du Diable, le baryton Lucien Fugère se taillait un franc succès ; il avait déjà chanté Pandolphe dans *Cendrillon* et allait devenir l'un des interprètes privilégiés de Massenet. On joua *Grisélidis* 54 fois au cours de la saison 1901/1902, mais la reprise de 1905/1906 ne suscita pas assez d'intérêt sans doute pour dépasser sept représentations. Pourtant l'ouvrage ne fut pas oublié : l'Opéra le présenta en 1922, pour le dixième anniversaire de la mort de Massenet, sans doute, et il y eut en province des reprises régulières.

La création de *Grisélidis* précéda de quelques mois celle de *Pelléas et Mélisande* avec le même chef d'orchestre : André Messager. « Voir *Grisélidis*, c'est l'aimer », affirme Alain, le ténor amoureux et délaissé. C'est aussi vrai pour lui que pour tous ceux qui sont sensibles à l'art de Massenet, car il y a, dans cette partition, une foule d'inspirations touchantes, une invention mélodique, un ton feuille morte, un parfum, qui n'appartiennent qu'à elle. La passion, ici, est celle d'une femme vertueuse jusqu'à l'absurde ou, plutôt, passionnée de vertu, car elle ressent vivement les tentations. Avec une cinquantaine de représentations, *Grisélidis* fit une entrée enviable. Pourtant, aucun autre nouvel ouvrage lyrique de Massenet ne devait plus être créé à la salle Favart, qui se contenta désormais d'accueillir des reprises.

En composant *Le Jongleur de Notre-Dame*, Massenet ne se posait pas la question de savoir quel théâtre accueillerait son premier opéra sans rôle féminin. La réponse vint de Raoul Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, qui proposa de monter l'ouvrage le 18 février 1902 au cours de la prestigieuse saison d'hiver, suivie par le public choisi et cosmopolite qui prenait ses quartiers d'hiver sur la Riviera.

Le Jongleur de Notre-Dame entra au répertoire de l'Opéra-Comique le 10 mai 1904 et connut un succès durable puisqu'en quatre saisons, on dépassa la centième. *Chérubin*, comédie chantée, commandée cette fois par l'Opéra de Monte-Carlo, y parut le 14 février et passa sur la scène de la salle Favart dès le 23 mai, sans dépasser toutefois 14 représentations. Le public fut-il surpris, précisément, de l'absence de toute ardeur passionnée ? Enfin, *Thérèse*, sous-titré comme *Werther* « drame musical », donné à Monte-Carlo le 7 février 1907, ne vint à l'Opéra-Comique que le 9 mai 1911 et fut applaudi 22 fois jusqu'en 1915. Il est à noter que c'est le Théâtre de la Gaîté Lyrique (qui, lors de la saison 1908/1909, avait emprunté au répertoire de l'Opéra-Comique *La Navarraise*, *Cendrillon* et *Le Jongleur de Notre Dame*) qui devait accueillir *Don Quichotte* en 1910 et créer *Panurge* en 1913, après la mort de Massenet.

Sans doute Massenet, dans *Panurge*, n'invente-t-il plus à proprement parler, mais il ne se répète pas et, surtout, il réinvente. Il est assez impressionnant de constater, par exemple, que les cellules musicales qu'il prend pour point de départ ressemblent, dans leur neutralité, à des objets trouvés, comme s'il voulait affirmer que le matériau est indifférent et que l'essentiel réside dans l'art de le traiter, de le transformer, de l'approprier à la situation dramatique, à condition, toutefois, de se renouveler à point, d'éviter les longueurs aussi bien que le papillonnage. Cette neutralité était peut-être aussi une façon de parvenir à une unité de ton : des motifs trop saillants auraient rompu la continuité voulue entre les récitatifs et les airs. Ainsi, du point de vue de la composition, on ne trouve pas trace de relâchement : l'exigence et les facultés d'inventions sont intactes.

La passion est loin, et cette chronologie de la production de Massenet dans ce théâtre de la passion que devint l'Opéra-Comique dans le dernier quart du XIX^e siècle en reflète bien la courbe et la diversité : après *Carmen*, qui ouvrait la brèche derrière le voile de l'exotisme, *Manon* dans le cadre doré de la Régence, *Werther* transposé dans une Allemagne Biedermeier, *Esclarmonde* dont le baisser de rideau, pendant l'interlude des amours de Roland, faisait frissonner le public ; *Thaïs* (oublions sa transposition à l'Opéra), où la quasi-nudité des amours d'Aphrodite allait de pair avec l'abandon de la rime ; Louise, enfin, qui chantait tout haut (« Depuis le jour où je me suis donnée »), ce qu'on osait rarement avouer tout bas. On n'ira pas beaucoup plus loin tant le siècle naissant se méfia de la passion et de ses paroxysmes.

Bibliographie

- BERLIOZ, Hector. (1998), *Critique musicale*, Paris, Buchet-Chastel, 2 vol.
- BRANGER, Jean-Christophe. (1999), *Manon de Jules Massenet ou Le Crépuscule de l'opéra-comique*, Metz, éditions Serpenoise.
- BRUNEAU, Alfred. (1931), *À l'ombre d'un grand cœur*, Paris, Fasquelle.
- CARRÉ, Albert. (1950), *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon.

- COLLART, Claire. (1994), « *L'Œuvre à l'affiche. Mise à jour* », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 61 (*Werther* de Massenet, seconde édition), p. 126-129.
- DEBUSSY, Claude. (1901), « La Musique. D'Ève à *Grisélidis* », *La Revue blanche*, 1^{er} décembre 1901, p. 552-553 ; republié dans DEBUSSY, Claude (1971), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, p. 58-59.
- GILLIS, Patrick. (1988), « *Thaïs* dans tous ses états. Genèse et remaniements », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 109 (*Thaïs* de Massenet), p. 66-75.
- LOISEAU, Georges. (1947), *Notes sur le chant*, Neuilly, G. Loiseau.
- MASSENET, Jules. (1880), Lettre à Paul Lacombe, 25 septembre, Bibliothèque municipale de Carcassonne.
- . (1992 [1912]), *Mes souvenirs*, nouvelle édition commentée par Gérard Condé, Paris, Plume.
- RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai. (2008 [1909]), *Chroniques de ma Vie musicale*, traduit et présenté par André Lischke, Paris, Fayard.
- ROGEBOZ-MALFROY, Élisabeth. (1994), *Ambroise Thomas*, Besançon, Cêtre.
- SAINT-SAËNS, Camille. (1900), *Portraits et Souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique.
- SCHNEIDER, Louis. (1908), *Massenet, l'homme, le musicien : illustrations et documents inédits*, Paris, L. Carteret.

Résumé

Jusqu'à la fin des années 1870, le théâtre parisien de l'Opéra-Comique privilégiait les sujets divertissants, d'où la passion était exclue. Massenet fut longtemps réticent à l'égard d'une scène aussi éloignée de sa sensibilité. Mais la nomination de Léon Carvalho, en 1876, à la tête de l'Opéra-Comique (où la *Carmen* de Bizet venait de brûler les planches) en fit une scène ouverte à l'innovation et quatorze ouvrages de Massenet (sur vingt-cinq) y furent finalement créés ou repris. *Manon*, *Esclarmonde*, *Werther*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, *La Navarraise*, *Le Jongleur de Notre-Dame* ou *Thérèse* offrent une riche palette des expressions paradoxales de la passion.

L'Art français de la guerre ou les épreuves de la représentation

Paul Kompanietz

Université de Saint-Étienne
Université Paris-Diderot-Paris 7

En un piquant clin d'œil aux livres de Sun Tzu et de Machiavel, le titre du premier roman d'Alexis Jenni — couronné du prix Goncourt 2011 — brille d'une sombre ironie et annonce d'emblée son sujet. Il n'est pas de lieu vierge dans ce récit, pas d'espace où la guerre ne se propage; le conflit semble envahir, sous des formes à peine renouvelées, toutes les époques de la vie individuelle et collective. Des premiers jeux de l'enfance aux dernières heures de la vie, passées à raconter des souvenirs qui jamais ne s'effacent, la guerre façonne la mémoire des

individus, leur vie quotidienne, leur « identité ». Cette violence que le romancier dépeint à travers la vie de Victorien Salagnon, « ayant pris les armes à l'adolescence contre l'occupant allemand pour ne les déposer qu'avec l'indépendance de l'Algérie », après le terrible intermède de l'Indochine, réapparaît des années plus tard, « lorsque, sur le territoire national, l'incendie se rallume » (Jean Laurenti, 2011) ; alors les vieilles rancœurs resurgissent et, avec elles, les discours d'assiégés, tout droit hérités de « l'illégalisme colonial » (Jenni, *AFG*, p. 195). L'architecture de l'œuvre, fondée sur l'alternance de chapitres romanesques centrés sur la vie militaire et amoureuse de Victorien Salagnon, et de sections « commentaires », enracinées dans le quotidien lyonnais du narrateur apprenant la peinture chez son ami Victorien, assure le va-et-vient entre les guerres passées et leurs résurgences contemporaines. Elle en montre aussi bien les métamorphoses que les points de continuité.

La surdétermination thématique de la guerre soulève, rapidement, le problème de sa représentation et de son écriture. La question est d'autant plus intéressante que le narrateur et, par sa voix, semble-t-il, l'auteur lui-même la théorisent en partie dans le récit, plus particulièrement dans les sections « commentaires », à travers l'opposition, ou du moins la confrontation, de deux systèmes représentatifs : l'écriture — plus largement, la narration — et la peinture à l'encre de chine. La prise de distance du narrateur par rapport à son propre récit lui permet d'interroger les techniques de narration mobilisées dans l'écriture de la guerre, de la confronter à d'autres modèles, à d'autres moyens de représentation. À l'horizon de ce questionnement, c'est bien la manière d'écrire l'histoire française qui semble mise en débat.

La guerre irréprésentable ?

Que le récit ne saurait totalement rendre compte de la réalité, le narrateur le déclare lui-même à plusieurs reprises. On en trouve l'une des plus claires formulations au moment où ce dernier, ayant achevé la lecture des médiocres mémoires de Salagnon, accepte de prendre en charge le récit : « Il y a dans un événement quelque chose que son récit ne résout pas. Les événements posent une question infinie à laquelle raconter ne répond pas. » (AFG, p. 51) La remarque, formulée ici au présent de vérité générale, s'applique tout particulièrement dans le roman à l'écriture de la guerre. Dès le début du texte, le narrateur, évoquant la guerre du Golfe, nous parle ainsi d'une guerre *irréprésentable* par les procédés traditionnels du récit : « La narration est impuissante, on ne sait rien raconter de cette guerre, les fictions qui d'habitude décrivent sont restées pour celle-ci allusives, maladroites, mal reconstituées. » (AFG, p. 23) De cette guerre, la télévision n'a donné que des bribes, des images « vides » (AFG, p. 20) :

Ce qui s'est passé en 1991, qui occupa les télévisions pendant des mois, n'a pas de consistance. Mais il s'est passé quelque chose. On ne peut le raconter par les moyens classiques du récit mais on peut le dire par le chiffre et par le nom. (AFG, p. 23)

La guerre met à l'épreuve le récit, dont les « moyens classiques » ne suffisent pas à rendre compte des horreurs commises. L'irréprésentable relèverait à la fois, en ce sens, d'un interdit *éthique* (l'horreur est telle qu'on ne peut l'*imiter*) et d'une impossibilité *esthétique* (les moyens de l'art, plus spécifiquement ici les procédés narratifs traditionnels, ne seraient pas appropriés à la singularité du sujet). Dans l'un et

l'autre cas, l'irreprésentable met à l'épreuve les *normes* de la représentation. En s'appuyant sur la réflexion de Jacques Rancière, on pourrait dire que certains événements, au nombre desquels figure la guerre, *paraissent* irreprésentables pour au moins deux raisons : non seulement parce qu'il est « impossible de rendre présent le caractère essentiel de la chose en question », autrement dit parce qu'on ne peut « lui trouver de représentant qui soit à sa mesure » (Rancière, 2003, p. 126), mais aussi en raison de la nature même des moyens artistiques — ici, narratifs¹.

Le cinéma pourrait apparaître, au moins dans un premier temps, comme le relais efficace de la parole, comme s'il fallait *montrer*, comme s'il fallait *voir* pour comprendre : « Oh, comme le cinéma montre bien les choses ! Regardez ! Regardez comme deux heures montrent bien plus que des jours et des jours de télévision ! » (AFG, p. 24) Pourtant, le cinéma lui-même, dont l'efficacité repose sur le mode imagé de la narration, et qui, à la différence du reportage télévisé, comporte également une intrigue, prend encore le risque de *défigurer* ou de *truquer* la représentation. Dans le dernier chapitre du roman, le narrateur évoque ainsi *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, interdit en France pendant plusieurs années. Au moment où, sous les murs de Climat de France, apparaît un char « entre des gardes

¹ La question de l'irreprésentable ou des apories de la représentation esthétique est l'une des caractéristiques et l'un des débats — sans l'être exclusivement, puisque le problème est presque aussi vieux que celui de la représentation elle-même — du régime *postmoderne*. Dans un texte majeur, Lyotard (1988) montre que l'expérience de l'inhumain, et en particulier celle de la Shoah, est à proprement parler irreprésentable; tout témoignage ne peut être, dans ces conditions, qu'un témoignage *négatif*. À l'inverse, Rancière (2003) déconstruit l'analyse lyotardienne du sublime et montre qu'il n'y a pas d'expérience irreprésentable.

mobiles vêtus de noir » (AFG, p. 589), le narrateur éclate de rire, d'un rire nerveux qui se transformera bientôt en colère. Car ce char qui venait d'apparaître à l'écran « n'était pas français mais russe » (AFG, p. 589). Le détail a son importance aux yeux du narrateur, précisément parce qu'il témoigne des épreuves, sinon des impasses, de la représentation :

Pontecorvo avait tourné sur place, à Alger, avec les gens mêmes qui avaient vécu cela. Dans le légendaire de gauche c'était bien là une preuve d'authenticité. Mais tourner à Alger en 1965 un film qui se déroule en 1956 est un mensonge. En 1965, la ville de 1956 n'existait plus. (AFG, p. 589)

Qu'elle soit strictement narrative ou imagée, la représentation de la guerre risque toujours d'être faussée, d'être une trahison de l'histoire. Elle reconfigure le vécu, le modèle à sa guise, en fonction des exigences politiques du moment : l'actualité, en quelque sorte, risque toujours de déteindre sur la représentation du passé. Cette reconfiguration du passé à la lumière du présent, avec le risque que la représentation en vienne à trahir l'histoire, constituerait, après « l'impuissance » intrinsèque des moyens narratifs, un second motif d'irreprésentabilité, qui ne se situe pas pour autant au même niveau que le premier. Car ce qui est en cause dans ce cas, ce n'est plus le pouvoir représentatif de la narration, ni même l'exercice de ce pouvoir, c'est le rapport au passé et, indissociablement, la manière dont on le raconte.

La guerre pose donc un problème de *mimesis* qui soulève, plus fondamentalement, la question du *dicible* et de *l'indicible*, elle-même liée, dans le roman, à celle du vécu, donc de l'expérience. Car est-il seulement possible, par les moyens du récit et l'usage de la langue, de figurer *ce que l'on n'a pas vécu* ? Plusieurs fois dans le roman, cette question revient :

On ne peut le savoir avant d'y avoir été : comment c'est; et pour cela, il faut y aller; et là encore, la langue peine. On voit bien alors que l'on ne parle jamais que de choses connues, on ne parle qu'entre gens d'accord, qui savent déjà, et avec eux il est à peine besoin de dire, il suffit d'évoquer. (AFG, p. 372)

Il paraît impensable, *a priori*, de (se) représenter ce que l'on n'a pas vécu, l'événement échappant toujours à la compréhension — le terme de *représentation* devant alors être compris en ses deux sens de *Vorstellung*, l'idée que je me fais de quelque chose, et de *Darstellung*, qui renvoie à la représentation figurative ou artistique et, plus exactement, à l'idée de mise en scène. S'il peut sembler, à la lecture de ces lignes, une condition nécessaire de la représentation, le vécu n'est pas toujours une donnée suffisante pour y parvenir; c'est alors que survient le problème de la « langue » et de ses impasses. Entre ceux qui ont vécu la guerre existe une communauté de sentiments, de souvenirs et d'images, qu'une simple évocation, plus expressive que les longs développements du récit, suffit à ranimer. Ce sont ces souvenirs qui existent entre Salagnon et Mariani, et que le narrateur, qui n'a pas vécu la guerre, a peine à comprendre.

La « langue » n'est-elle pas, dans ces conditions, renvoyée à son impuissance fondamentale ? Sans conclure à une totale incapacité de son pouvoir représentatif, certains commentaires métanarratifs, insérés dans la trame du récit, en suggèrent assez nettement les difficultés. Ainsi, au moment de l'attaque des Viets, lorsque Salagnon est grièvement blessé à la jambe par l'explosion d'une grenade, le narrateur commente la rapidité de la scène, qui met à l'épreuve la parole elle-même : « Le silence se fit. Cela avait duré quelques secondes, le temps de descendre une pente en courant. Le dire est déjà le dilater. » (AFG, p. 423) Quelques pages plus loin, le narrateur développe cette idée

après avoir évoqué la mort brutale et si peu héroïque de Moreau : « À la guerre, on meurt à la sauvette. Quand on le raconte avec lyrisme, c'est un pieux mensonge, c'est pour en dire quelque chose; on invente, on dilate, on met en scène. » (AFG, p. 432) Le récit d'une explosion ou de la mort d'un soldat implique une dilatation temporelle qui est déjà une première entorse à l'histoire vécue; la mise en scène permet certes de satisfaire aux exigences du récit, mais elle *trahit* du même coup la matérialité brute de la réalité historique. Dans le même temps, les remarques du narrateur montrent que le discours sur l'irreprésentable ou l'indicible — les deux questions sont liées, sans être confondues — possède également une portée rhétorique, car dire qu'un événement est irreprésentable, ou que sa rapidité met à l'épreuve la parole elle-même, n'est-ce pas là une manière indirecte (ou négative) de le représenter ? En ce sens, l'irreprésentable apparaît bien comme l'une des modalités de la représentation.

« Dire » ou « montrer »

On comprend mieux, dans cette perspective, les multiples notations qui accordent une apparente primauté, dans l'ordre de la représentation, à l'art du dessin. « Dire ne suffit pas; montrer est nécessaire » (AFG, p. 12), déclare le narrateur dans les premières pages du roman. La remarque ne s'applique d'ailleurs pas directement à la guerre, mais à la description de la beauté féminine, qui, à plusieurs reprises dans le roman, lui est étrangement associée : l'excès de beauté comme l'excès d'horreur constitueraient, aux yeux du narrateur, un défi pour

la représentation, dans la mesure où ils conduisent tous deux à la problématique du *sublime*. Cette affirmation n'est pas isolée dans le récit. On la retrouve, toujours dans le premier chapitre, sous la forme d'une légère variante, qui tend à souligner l'*impuissance* initiale du narrateur, voulant dessiner, souhaitant montrer, mais ne pouvant que narrer, inlassablement : « Ma vie est emmerdante et je narre; ce que je voudrais, c'est montrer; et pour cela dessiner. Voilà ce que voudrais : que ma main s'agite et que cela suffise pour que l'on voie. » (AFG, p. 19) Le mot est lâché : « que cela suffise *pour que l'on voie* ». L'art maîtrisé du dessin semble assurer un accès direct à la *vue*, que ne permettrait pas la « fonction humaine » (AFG, p. 19) du récit. Il suffirait d'un geste, d'un mouvement, de quelques traits déposés sur la surface blanche du papier pour qu'apparaisse, comme le résultat d'une opération magique, l'objet représenté. « Peindre », déclare avec emphase le narrateur dans l'avant-dernier chapitre du roman, « permet d'atteindre cet état merveilleux où la langue s'éteint.² » (AFG, p. 572)

L'opposition entre le « dire » (du côté de la parole, de la langue, du narratif) et le « montrer » (du côté du dessin, du pictural), qui, sur le plan de la philosophie du langage, se situerait dans la tradition du *Tractatus* de Wittgenstein³, semble fonder ici une relation hiérarchique entre les arts. Au début du

² On pourrait citer de nombreuses remarques analogues dans le roman. Décrivant le « mystère de la présence » de l'oncle, qui fascine le jeune Victorien, le narrateur déclare : « Il ne savait pas comment poursuivre, il n'en disait pas plus. Il aurait fallu dessiner; non pas l'oncle, mais autour de lui. Le dessin a ce pouvoir, il est un raccourci qui montre, au grand soulagement du dire » (p. 74).

³ Tout au long du *Tractatus*, Wittgenstein opère une distinction « entre ce qui peut être dit dans des propositions douées de sens et ce qui peut seulement être montré » (Glock, 2003).

roman, l'aspiration du narrateur au dessin se double d'une impuissance, faute de posséder les moyens techniques nécessaires à la pratique de cet art. L'apprentissage artistique suivi par le narrateur auprès de Victorien lui permettra, dans les dernières pages du livre, de dessiner la femme aimée, ce qui est aussi une manière symbolique de *surmonter son impuissance*. Dans ce roman de formation, l'initiation artistique — fondée sur une pratique de la transmission, car Victorien a eu lui-même ses propres maîtres — se double d'une éducation sentimentale et sociale. Au contact de Salagnon, le narrateur n'a pas seulement appris l'art de dessiner; il connaît désormais le sens du « vivre ensemble », l'expression s'appliquant dans le roman aussi bien au domaine de la vie affective qu'à celui de la vie sociale.

Art du dessin et art du récit constituent donc, dans *L'Art français de la guerre*, les deux principaux vecteurs de la représentation, bien que ces deux arts soient eux-mêmes confrontés à d'autres systèmes de signes, comme le cinéma. Victorien Salagnon et le narrateur ne sont pas sans faire songer au *couple maître-élève*, tant le romancier s'applique à renforcer la différence des âges par la mise en scène d'un processus de transmission artistique. En y regardant de plus près, on voit que les deux figures sont en fait complémentaires et qu'elles permettent de nuancer l'apparente dissymétrie entre l'art du dessin et l'art du récit. S'il est vrai que Victorien Salagnon transmet son art au narrateur, ce dernier ne l'aide pas moins, en retour, à mettre en récit ses souvenirs de guerre : il y a certes un apprentissage, mais celui-ci est double, ou réciproque. Lui qui narre et n'a pourtant pas vécu la guerre parviendra finalement, grâce aux souvenirs de Salagnon, à la dire et à l'écrire. Du reste, l'art du récit n'est pas systématiquement

présenté sous un jour défavorable. Évoquant De Gaulle, d'un point de vue littéraire, le narrateur parle à plusieurs reprises d'un formidable « [r]omancier⁴ », qui aurait réussi, par l'efficacité de ses discours et de ses récits, à faire croire aux Français qu'ils étaient vainqueurs. Autrement dit, celui qui gagne la guerre est d'abord celui qui sait la raconter, comme si la victoire militaire était, avant tout, une conquête *historiographique*.

L'écriture de la guerre et ses modèles

Le récit n'est pas condamné — le roman lui-même en témoigne — à l'échec de la représentation. Il lui faut pourtant mobiliser des moyens spécifiques qui puissent rendre compte de ce qui, précisément, semble appartenir au domaine de l'irreprésentable. La question est centrale, car elle pose le problème des moyens représentatifs utilisés par le romancier pour écrire l'horrible, la guerre, les massacres, tout ce qui, au sens étymologique du terme, relève donc de l'*obscène* : « ce qui ne peut être mis en scène ». Les scènes de la vie militaire sont croquées sur le vif par Salagnon, tandis que le récit prend en charge la représentation de visions cauchemardesques, comme ce bateau cherchant à progresser, en Indochine, sur une rivière encombrée par des cadavres d'hommes, de femmes et d'enfants. Réaliste dans la majeure partie du roman, la description de l'horrible peut aussi être figurée de manière plus

⁴ C'est le cas, par exemple, aux pages 459 (« Il se paie largement de mots, le Romancier. Il utilise ceux qui brillent et nous les lance, on les recueille comme un trésor et c'est de la fausse monnaie ») et 617.

indirecte, comme dans les pages où le narrateur, en quête de viande pour préparer un dîner entre amis qui tournera au fiasco, décrit les pièces de boucherie, d'abord proprement emballées, puis sanguinolentes, odorantes, telles des corps meurtris abandonnés sur un champ de bataille.

Dans les scènes de combat, les détails réalistes permettent au narrateur de donner la mesure du conflit et de retranscrire sans concession l'atrocité des massacres. En Indochine, Moreau se jette ainsi sur un jeune garçon tenant dans sa main une grenade et lui enfonce la lame de son couteau dans la gorge :

Le poignard trouva aussitôt la gorge qui n'offre pas de résistance au fil de la lame, le sang coula par saccades de la carotide ouverte, gicla avec un chuintement musical, la main de Moreau sur la bouche du garçon déjà mort l'empêchait d'émettre le moindre gémissement. (*AFG*, p. 408)

Le réalisme sanglant de la scène tient à la fois à sa vraisemblance biologique et aux images convoquées, non seulement visuelles, mais aussi sonores, et presque tactiles, suscitant chez le lecteur un sentiment de « nausée » célinienne⁵. Selon une logique descriptive opposée à celle du détail réaliste, la vision proprement terrifiante des atrocités guerrières peut être développée à travers des images hyperboliques, dont le symbolisme noir évoque les scènes d'épouvante d'un film d'horreur :

Tout cela n'avait servi à rien. Le sang n'avait servi à rien. Il avait été répandu en vain et maintenant il ne s'arrêtait plus de couler, le sang dévalait en cascade les rues en pente d'Alger, des flots de sang se jetaient dans la mer et s'épalaient en nappes

⁵ Nous entendons ce terme de « nausée » au sens où l'emploie Jean-Pierre Richard (1980).

pourrissantes. Au matin, dès que la lumière se levait, la mer devenait rougeâtre. (AFG, p. 500)

Le plus souvent réaliste, la représentation des horreurs de la guerre repose dans le roman sur la convocation de modèles littéraires ou cinématographiques. Jenni met ainsi à distance le style emphatique d'un De Gaulle pour écrire la guerre d'une manière à la fois plus réaliste et plus satirique, moins épique, certes, moins héroïque⁶ aussi, car « l'art français de la guerre » est avant tout, aux yeux de Jenni, un art de la défaite et de la boucherie. Le titre est une raillerie cinglante de cet art du sang, tout comme les remarques sur le prétendu « génie » militaire de la France. Car à l'inverse du général, Jenni n'écrit pas pour donner l'illusion de la victoire; la démarche est même opposée, qui consiste à défaire, guerre après guerre, en remontant jusqu'à la société contemporaine, les ficelles de cette écriture emphatique de l'histoire française. Tout se passe comme si, au panégyrique édifié par De Gaulle, Jenni substituait une écriture satirique des conflits français.

De ce point de vue, la référence au film de Pontecorvo est bien loin de n'être qu'un prétexte au récit d'une scène de cinéma. La section du roman consacrée à la guerre d'Algérie suit en effet de très près les procédés satiriques de *La Bataille d'Alger*, comme si, à l'instar de son prédécesseur, Jenni avait cherché à dévoiler, par les moyens du récit, l'envers infernal de l'histoire : le quadrillage systématique de la ville, les représentations de la Casbah ou des parachutistes français, les

⁶ Cette interprétation est fondée sur les propos du narrateur : « Il convient de ne rien dire de précis sur les moments délicats de notre histoire; nous n'y étions pas. On a ses raisons. Où étions-nous ? De Gaulle le raconte dans ses *Mémoires* : nous étions à Londres, puis partout. *Il satisfait à lui tout seul notre goût de l'héroïsme* » (p. 481, je souligne).

arrestations arbitraires ou encore les scènes de torture et d'interrogatoire doivent beaucoup, dans le roman, au film de Pontecorvo.

La satire n'exclut pas pour autant, ici et là, la convocation de modèles épiques. C'est le cas du modèle homérique, plusieurs fois convoqué dans le roman. De l'*Odyssée*, Jenni retient surtout le long voyage d'Ulysse et la promesse de jours meilleurs ; dans l'*Illiade*, le regard est porté sur l'écriture de la guerre, tout à la fois épique et « réaliste » : « Il [Victorien] lut encore et encore la description de l'atroce mêlée, où le bronze désarticule les membres, perce les gorges, traverse les crânes, entre dans l'œil et ressort par la nuque, entraînant les combattants dans le noir trépas. » (AFG, p. 274)

Il est cependant une référence qui, bien qu'implicite dans le récit, semble pourtant prédominante dans l'écriture de la guerre, au point que certaines scènes du roman peuvent se lire comme de véritables réécritures du *Voyage au bout de la nuit*. C'est tout particulièrement le cas de la « scène fondatrice » du récit, dans les toutes premières pages du livre, lorsque le narrateur aperçoit sur son écran de télévision le départ pour le Golfe des spahis de Valence. « Le monde tourna brusquement, je sursautai » (AFG, p. 15). La scène fait songer, irrésistiblement, au passage de la troupe qui déclenche l'enrôlement de Bardamu :

Mais voilà-t-y pas, écrivait Céline, que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme. (2004, p. 10)

Même élément déclencheur (ou presque, car l'image virtuelle se substitue chez Jenni au défilé réel des soldats), même sursaut, même enthousiasme : la réécriture, sans être explicite, se manifeste assez nettement. La référence est d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas isolée. Les deux romans ont bien sûr en commun la thématique guerrière, mais aussi la forme du récit d'initiation, à travers le motif du *voyage*. La guerre est en effet, pour Bardamu comme pour Victorien, un baptême de l'horreur⁷, sinon une forme de dépucelage ou de descente aux Enfers :

On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu moi me douter de cette horreur en quittant la place de Clichy ? Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé. (Céline, p. 14)

Victorien, au début du récit, est aussi un « puceau de l'horreur » ; puis, avec les années et la guerre interminable, il finit par devenir à son tour un homme capable de tuer de sang-froid. De Céline, Jenni retient enfin la dimension satirique et pamphlétaire du *Voyage*, qui informe l'écriture polémique de l'histoire française et fait de *L'Art français de la guerre* un roman d'ironisation à la manière de Céline, un récit de raillerie glacée sur le soi-disant « génie français ».

*

⁷ Chez Jenni, cette image du *baptême* concerne également d'autres personnages du récit, comme Montbellet qui, après la guerre, a décidé de devenir prêtre. Il explique à ses amis étonnés les raisons de sa vocation : « J'ai vu énormément de sang. J'ai vu des types dont les chaussures étaient mouillées du sang de ceux qu'ils venaient de tuer. J'ai tellement vu de sang que cela fut un baptême. J'ai été baigné de sang, et puis transformé » (p. 298).

Si importante que puisse être la référence célinienne dans le roman, la reprise de certains motifs ou de certaines structures formelles ne doit pas pour autant masquer les différences fondamentales qui opposent, au moins sur le plan idéologique, les deux écrivains. La réflexion sur la « race française » pourrait s'interpréter, de ce point de vue, comme une réponse à Céline. Le thème se trouve déjà dans le *Voyage*, dès les toutes premières pages du roman, mais tout se passe comme si Jenni cherchait précisément à en inverser la signification ou à en tirer des conclusions opposées. L'idéal du vivre ensemble, plusieurs fois évoqué dans *L'Art français de la guerre*, se situe bien entendu aux antipodes de la xénophobie célinienne.

Ce qui compte, par-delà cette importante opposition idéologique, c'est que l'écriture satirique de Céline puisse, avec d'autres, fonctionner comme un modèle littéraire, à l'opposé d'une lecture héroïque des conflits français qui tendrait à magnifier, à la manière des *Mémoires de guerre* de De Gaulle, la bravoure des soldats et l'amour de la nation. Plus satirique, mais non moins romanesque, Jenni nous montrerait plutôt l'envers grimaçant de cette écriture héroïque de l'histoire française. L'un des points forts du roman tient au fait qu'il s'attache à mettre en scène, à travers l'initiation du narrateur et la confrontation presque permanente de deux moyens artistiques complémentaires, les épreuves de la représentation. L'irreprésentable n'est pas, comme l'a montré Rancière (2003, p. 145), une propriété intrinsèque de l'événement, au sens où certains événements interdiraient définitivement leur représentation; il impose néanmoins au romancier d'opérer des choix esthétiques, que Jenni, en écrivain, s'est ici donné pour tâche d'explorer.

Bibliographie

- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (2004, [1932]), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- GLOCK, Hans-Johann. (2003), *Dictionnaire Wittgenstein*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de philosophie ».
- JENNI, Alexis. (2011), *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard, NRF.
- LAURENTI, Jean. (2011), « Tableaux d'âpre guerre », *Le Matricule des anges*, n° 126.
- LYOTARD, Jean-François. (1988), *Inhumain*, Paris, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques. (2003), *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions.
- RICHARD, Jean-Pierre. (2008, [1980]), *Nausée de Céline*, Paris, Verdier.

Résumé

Le présent article s'intéresse aux modalités de représentation du conflit guerrier et, de manière plus générale, aux épreuves de la représentation dans *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni (Goncourt 2011). Nous examinons, à partir de cette problématique, la rhétorique de l'indicible qui traverse le roman; les rapports entre « dire » et « montrer », à l'origine de la confrontation ou de la complémentarité, dans le récit, de ces deux systèmes représentatifs que sont la narration et la peinture; et, enfin, l'écriture de la guerre et ses modèles, tant littéraires que cinématographiques.

Abstract

The present article focuses on the modalities of representation of war, and, more generally, on the way representation is put to the test in *L'Art français de la guerre* (*The French Art of War*), a novel by Alexis Jenni, prize-winner of the 2011 Goncourt. We examine, first, the rhetoric of the indescribable that runs through the novel; then, the connections between "telling and showing", which are the cause of the confrontation or complementarity, in the novel, of two systems of representation, namely narration and painting. Finally, we study war writing and both its film and literary models.

Vagabondages contemporains : *Promenade* de Régis Jauffret

Fanny Mahy

University of Western Ontario
et Université Lille 3 Charles de Gaulle

*La tragédie. Je ne suis pas l'artiste de la
promenade en bateau le dimanche après-midi.*

R. Jauffret, *Le Monde*, 7 avril 2000

Promenade de Régis Jauffret met en pages une femme répondant à chacune des trois acceptions (*Le Trésor de la langue française informatisé*) du terme *vagabondage* : Mener une vie errante, aller çà et là, à l'aventure; du point de vue

pénal, délit de toute personne n'ayant ni domicile ni moyen de subsistance et n'exerçant habituellement aucun métier ni profession; au sens figuré, le fait d'aller sans cesse d'un objet à un autre sans pouvoir se fixer.

Le mode de vie vagabond investit la protagoniste dans toutes ses dimensions et sa dégradation progressive se mesure à l'aune du regard de la société. Au début du récit, la jeune femme jouit d'un physique attrayant qui lui vaut ainsi les bonnes dispositions des passants, notamment masculins. Au fur et à mesure qu'elle vieillit et s'enfonce dans l'état de vagabondage, les portes se referment plus promptement : « elle entrait dans les bars encore ouverts, elle parlait à tout le monde, et on ne lui répondait pas. Parfois même, on lui demandait de quitter l'établissement. » (Jauffret, 2001, p. 151) Le personnage est lucide quant au passage du temps et des ravages qu'il inflige à son corps aussi bien qu'à son psychisme. La jeunesse devient ainsi sujet à jalousie : « trois adolescents stationnaient à l'avant. Elle leur en a voulu d'être à ce point jeunes, elle leur aurait bien injecté dix ou quinze années dans les veines pour qu'ils la rattrapent » (p. 24-25).

L'histoire de la promeneuse est racontée par un narrateur hétérodiégétique avec perspective passant par le narrateur. À quelques exceptions près, chaque paragraphe du récit débute avec l'emploi anaphorique du pronom *elle*, lequel crée un effet de litanie et de langueur contribuant à enfermer le texte sur lui-même et vient redoubler l'enfermement, l'individualisme, l'ennui et le repli sur soi de la protagoniste. La première phrase du récit — « elle aurait pu se présenter chez le premier médecin venu, lui dire je remets ma vie entre vos mains » (p. 9) — introduit le lecteur *in medias res* dans l'univers du mal-être et

de la folie. Le champ lexical de la première page est symptomatique : insomnie, toussotements, troubles digestifs, anxiolytiques. La protagoniste poursuivra ses divagations de l'imaginaire et du possible jusqu'à ce que le lecteur apprenne, quelque trois pages plus tard, son état de vagabonde en devenir : « elle sentait qu'elle perdait peu à peu sa place dans la société, même à l'intérieur de son esprit elle vivait à l'écart comme une vagabonde à qui aucune porte ne s'ouvre plus depuis longtemps. » (p. 12) Au cours de la promenade qu'est sa vie, la jeune femme vagabonde au sens propre, c'est-à-dire qu'elle s'adonne de plus en plus fréquemment à l'errance urbaine et que son déclin, sur les plans matériel et physique, s'accroît au fur et à mesure de ses déplacements et du temps qui la dévore. « Nous sommes les casse-croûte du temps » (2007), avait prévenu Jauffret dans un aphorisme aussi gourmand que cruel ! Parallèlement, et de façon beaucoup plus marquée, le personnage vagabonde psychologiquement en imaginant sa vie et celle de toute personne croisant son chemin.

Afin de saisir la représentation du vagabondage contemporain dans ce roman, il convient d'effectuer une contextualisation de son univers et de son écriture. Nombreuses furent les polémiques autour du partage de la contemporanéité en deux esthétiques, moderniste et postmoderniste, et en deux périodes au contexte socioculturel distinct, la modernité et la postmodernité. Certains critiques considèrent la classification comme illusoire, car la seconde ne serait que le prolongement un peu plus marqué de la première. Jean-Claude Dupas affirme que « le post-modernisme, en matière de roman du moins, est une chimère » (Gontard, 2001, p. 6). Pour Caroline Guibet Lafaye, « la postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus

l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale. » (p. 2) D'autres critiques jugent la distinction pertinente, voire nécessaire. Les théories de Marc Gontard ont le mérite de rendre clarté et précision à des concepts qui sont longtemps apparus comme flous. À partir de celles-ci, nous nous interrogerons sur les caractéristiques qui permettraient de qualifier le vagabondage jauffretien de moderne et de postmoderne. Le vagabondage surmoderne sera quant à lui traité avec l'appui des pensées de l'anthropologue Marc Augé.

Du vagabondage moderne

Gontard le rappelle :

L'un des avatars récents de la modernité dans le domaine des sciences humaines a été le structuralisme, fondé sur le principe des oppositions binaires [...] qui permet de penser l'unité-totalité, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire comme structure, de la société comme système ou de l'identité du sujet, elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi. (2003, p. 16)

De prime abord, l'esthétique de Jauffret semble illustrer ce principe d'opposition binaire structuraliste. L'anti-héroïne alterne sans cesse entre le monde réel, écrit sur le mode indicatif, et le monde, beaucoup plus développé, de ses rêveries et de ses fantasmes noirs, sur le mode du conditionnel. Ainsi, dans un hôtel où l'a menée le hasard de ses pas et de la nuit, la protagoniste attend à la réception un homme qu'elle a auparavant sollicité par téléphone afin de tromper sa solitude. Le passé composé initial laissera place aux conditionnels présent et passé, pour réapparaître à l'issue de la rêverie, qui

s'interrompt alors nettement et marque la dualité des deux dimensions :

Le veilleur a fait une apparition. Il s'est promené dans le hall [...]. Elle aurait voulu prendre sa place [...]. Elle aurait recompté la caisse comme une gamine qui joue à la marchande, elle serait montée visiter les chambres vides et s'allonger au hasard des lits. Quand elle redescendrait, elle s'apercevrait que le hall avait été saccagé, la caisse fracturée. Elle s'enfuirait dans la ville. L'année suivante, son corps tombé de haut, brisé, anonyme, serait incinéré dans un nouveau crématorium dont elle serait la première recrue. Elle est remontée dans sa chambre. (p. 64)

Chaque vie à l'indicatif fait l'objet d'un investissement de l'imaginaire de la promeneuse. Dans le meilleur des cas, l'existence au conditionnel n'est pas si malheureuse, mais elle se terminera néanmoins tragiquement avec un cancer qui se déploierait, un accident ménager qui serait fatal au personnage, ou encore un crime dont il serait la victime. De façon générale, le pire se produit, c'est-à-dire que la vie est un enfer amer pour les célibataires, une source de frustrations pour les couples et leur éventuelle progéniture, jusqu'à ce qu'une fin, souvent suicidaire, finisse par délivrer les uns et les autres du poids de leur naissance. Le système binaire permet ainsi de saisir la structure d'ensemble de l'œuvre, tout entière fondée sur le principe réalité-rêverie mais aussi sur le rapport moi *versus* les autres dans la société. En effet, l'environnement de l'homme contemporain, aujourd'hui largement urbanisé, engendre les problèmes de l'aménagement spatial et du manque de distance entre des gens que la promiscuité entraîne dans la folie.

L'indicatif est utilisé aux fins de relevé des faits de la protagoniste : elle dort, elle sort, elle marche, elle rentre, tandis que le conditionnel invite à pénétrer les couches internes du personnage et à mieux saisir les mécanismes de pensée qui le

poussent, lui et la catégorie de gens réels qu'il représente, à céder à la tentation ou à la pulsion fait-diversière. Celle-ci exprime, dans l'acmé de sa violence, un excès de souffrance au quotidien qui ne peut désormais plus être enduré et intériorisé. Jauffret aime croire qu'« à partir du moment où l'on crée de la fiction, on tombe à pieds joints dans la réalité » (2007, p. 14), et ses personnages correspondent à une certaine couche de la population qu'il a lui-même observée. Il écrit pour donner la parole à ceux qui en sont privés et voient la mort comme seule alternative à un monde dans lequel le mot vivre est synonyme de souffrir. Jauffret remarque notamment qu'« il y a six mois, une femme s'est jetée par la fenêtre avec ses trois enfants. Il y a eu une brève là-dessus. Ça signifie quelque chose quand même de se jeter par la fenêtre avec ses trois enfants, et on en fait juste un fait divers? » (2007, p. 15) Au-delà du conventionnel fait divers journalistique réel, essentiellement factuel, Jauffret choisit d'en développer la face interne, émotive et psychologique.

Si la binarité comme opposition moderne est efficace pour la saisie succincte de ces trois entités que sont l'œuvre, le sujet et la société, elle semble cependant couper trop nettement ce qui nous apparaît intrinsèquement lié. En effet, aucun des deux univers ne peut se comprendre en se désolidarisant ou en s'opposant à l'autre. Afin de les saisir avec davantage de justesse et d'opérer entre eux les liens qui s'imposent, l'approche postmoderne de l'entre-deux semble plus pertinente. Quant aux « catégories fondamentales de la modernité » qui sont, selon Gontard, « la raison, l'innovation, l'expérimentation et le progrès », elles s'opposent à la folie de la protagoniste et à l'écriture qui en suit les mouvements obsessionnels. L'innovation laisse place à la répétition des

procédés d'écriture dans un récit « renarrativisé » et transitif, qui prend pour objet le réel. Le ressassement des pensées morbides limite l'expérimentation à un cadre étroit. Enfin, loin de la conception du progrès, qui s'est éteinte en réaction aux deux guerres mondiales destructrices de l'humanité et de la moralité, la stagnation de la situation ne trouvera de point final à son absurdité qu'avec la mort. Si donc le roman de Jauffret peut être superficiellement caractérisé de moderniste à cause des dualités qui le structurent, la catégorisation laisse sceptique et insatisfait. Une recatégorisation s'impose.

Du vagabondage postmoderne

D'une manière générale, Gontard associe la postmodernité à la complexité, au désordre, à l'instabilité, à l'imprédictibilité, au réseau, à la dissémination, à la discontinuité, la fragmentation, la temporalité de l'instant présent, la découverte de l'altérité à soi, la révision des formes du passé, au mélange des genres et à la tonalité souvent parodique ou auto-parodique.

Dans *Promenade*, la complexité et le désordre se manifestent dans les rapports qui s'établissent entre le personnage et son environnement urbain. La vagabonde vit dans un monde qu'elle a désinvesti jusqu'à se résigner à ce que le monde vive en elle et remplisse la béance de son être de souffrance : « le trafic de la ville se faisait en elle peu à peu, rien ne lui était extérieur » (p. 310). La promeneuse ne supporte pas l'environnement urbain fourmillant d'une foule compacte, oppressante, qui la pénètre dans un vacarme assourdissant : « une femme l'a bousculée, quelqu'un qu'elle n'a pas vu l'a rudoyée parce qu'elle encombrait le passage » (p. 85). Aux

désordres des rues font écho ses actions déséquilibrées et ses désordres mentaux qui multiplient les contradictions, débouchant sur une réelle complexité psychique proche de la folie. Son état psychotique s'apparenterait en quelque sorte au bovarysme, défini comme un « état d'insatisfaction sur les plans affectifs et sociaux. Il se rencontre en particulier chez certaines jeunes femmes névrosées et se traduit par des ambitions vaines et démesurées, une fuite dans l'imaginaire et le romanesque. » (Lettres.org)

L'état d'insatisfaction de la promeneuse relève de l'aporie : elle se sent seule mais ne supporte pas la présence des autres; elle déteste la solitude de son appartement mais, sitôt dehors, s'angoisse et rentre. Elle veut vivre des aventures érotiques mais le sexe la dégoûte. Elle veut dormir pour ne plus avoir conscience de la vie mais ne peut concevoir de « perdre » deux heures de son existence au cinéma. La peinture de ces contradictions insolubles provoque un effet de malaise, d'asphyxie et sous-tend la conception de la vie comme un piège. Rien ne peut contenter la promeneuse, car les solutions envisagées pour remédier à son malaise constituent autant de nouveaux troubles et d'ennuis. Dès lors, la mort est la seule issue de secours. Seulement, là encore, ne pas aimer la vie ne signifie pas nécessairement désirer la mort, et le système du désir jauffretien dépasse la binarité bonheur-malheur, au point qu'il s'avère parfois difficile de les distinguer l'un de l'autre. En effet, la promeneuse tire parfois jouissance de son état de torpeur; elle se poulèche de délices souffreteux et pervers : « elle n'avait pas la force de se révolter, de se détacher des vivants, même si souvent le suicide lui semblait un plaisir dont par perversion elle reculait sans cesse l'échéance » (p. 304).

Quant aux ambitions vaines et démesurées, elles se manifestent sous la forme de l'investissement dans l'imaginaire, qui n'est pas sans rappeler le personnage d'Emma Bovary. Toutefois, les rêveries d'Emma et de la promeneuse s'opposent radicalement dans leurs objets. La promeneuse ne rêve pas d'une vie exaltante faite de rencontres, de divertissements et de sorties mondaines. Tandis que Madame Bovary lisait des romans sentimentaux qui ont exalté son romantisme, la protagoniste de *Promenade* a sans doute privilégié les rubriques de faits divers, source d'exacerbation d'un imaginaire du morbide. Les personnages de Jauffret perçoivent les avancées de la mort sur leur vie comme de petites jouissances qui retardent le moment d'extase masochiste de la fin.

Contre l'idée de déterminisme du roman moderne, l'instabilité et l'imprédictibilité se sont progressivement imposées. Sur le plan esthétique, l'écriture de Jauffret semble, à première vue, stable et prévisible. Prévisible en effet, le pronom *elle* qui revient à chaque paragraphe de façon anaphorique et presque systématique. Stable, le procédé d'alternance des modes indicatif et subjonctif. Au terme de quelques pages de lecture du roman, le lecteur en connaît le ton et s'attend à une certaine récurrence dans les procédés d'une écriture névrotique épousant les mouvements obsessionnels des dérangements nerveux de la protagoniste. La promeneuse ressasse les mêmes motifs, notamment l'ennui, le vide, l'angoisse et la solitude. Jauffret a donc sans cesse à les réécrire. S'accumulent des épisodes imaginaires morbides traduisant l'absurdité de vies vouées à la mort. Des morts parfois plus absurdes encore que la vie dont elles sont le point d'exclamation final. Ainsi, la mère de la promeneuse « périrait huit ans plus tard dans l'incendie d'une fabrique de chocolats

qu'elle serait venue visiter avec un groupe de personnes du troisième âge » (p. 245)!

Malgré des ressassements de motifs évidents, Jauffret joue des effets de la surprise et de l'inattendu, dont l'exemple de la mort dans une fabrique de chocolat devrait convaincre. D'autre part, il parsème ses écrits de multiples touches d'humour, dont les modalités sont l'incongru et l'excès. Ces touches d'humour viennent rompre l'apparence de stabilité et de monotonie du ton par des effets d'accélération que provoque l'accumulation. Ainsi, une fois que la promeneuse se serait pendue mais aurait lamentablement échoué :

Elle passerait le reste de sa vie à chercher la mort. À quatre-vingt-sept ans elle essaierait encore plusieurs fois par semaine de se faire écraser, elle avalerait des saladiers de médicaments, et elle s'ouvrirait les veines dans la foulée. Elle finirait par périr d'un arrêt cardiaque alors qu'elle tenterait de s'étouffer en avalant l'une après l'autre les pages d'un vieil annuaire qu'elle aurait exhumé d'un placard. (p. 59)

Cette explosion de pathétique et de tragique provoque un effet comique et entraîne le lecteur de la tragédie de la mort vers la cocasserie d'une femme qui, loin de se contenter d'une mort, voudrait les expérimenter toutes à la fois. Le ton et les effets de ces tragi-comédies sont stables, mais la nature de leur contenu l'est nettement moins. Jauffret parvient à combiner un maximum d'inventivité dans les motifs qu'il déploie au sein d'un cadre narratif des plus dépouillés. Au cours d'un entretien retranscrit dans la revue *Le Matricule des Anges*, il s'exprime sur la nature du profond enthousiasme qu'il ressent quand il écrit : « L'écriture est toujours inattendue. C'est ça qui m'intéresse d'ailleurs : c'est que je ne sais pas ce que je vais trouver quand je commence à écrire. C'est ce qui me donne envie d'avancer,

d'écrire : cet inconnu le plus extraordinaire et le plus quotidien. » (2007, p. 15)

Contre l'idée de centre et de totalité, le réseau et la dissémination ne sont pas des notions évidentes à transposer dans le récit *Promenade*. En effet, peu de dispersion et d'éparpillement dans une narration focalisée sur un personnage central dont la vie de vagabonde constitue la totalité du roman. Cependant, les deux notions trouvent leur sens dans les axes du réseau des transports en commun et de la communication électronique, à la source de liens superficiels entre les personnages. Dans les moments de solitude, la promeneuse entre instantanément en contact avec autrui par le biais de son téléphone ou du métro.

La discontinuité et la fragmentation se manifestent dans les ruptures entre les deux temporalités. Toutefois, la linéarité semble prédominer dans un récit sans grandes perturbations narratives et qui avance chronologiquement, au rythme du déroulement de la vie du personnage mis en scène. Pourtant, la protagoniste a plutôt l'impression d'un éclatement des fragments de sa vie : « nue sur le lit, elle pleurait. Elle voyait les morceaux de sa vie juxtaposés devant elle comme les lames d'un parquet immense. » (p. 104) La temporalité de l'instant présent n'est pas à première vue compatible avec celle d'un roman construit sur l'alternance de l'imparfait et du passé composé avec les conditionnels présent et passé. Pour autant, il s'agit toujours d'un passé très proche du présent; le narrateur décrit les actions qui viennent de se produire ainsi que les passages relevant de l'imaginaire en ce qu'ils sont des manifestations venant tout juste de prendre naissance dans le psychisme de la protagoniste. La distance temporelle entre

l'histoire et la narration est donc minime. Ce présent marque en outre l'absence de lien avec le passé et la fin des grands récits. Au temps d'une société hédoniste, où l'on veut jouir de tout, ici et maintenant, l'instant présent est nécessairement investi.

La découverte de l'altérité à soi constitue une caractéristique postmoderne non moins ambiguë dans un récit où la protagoniste est absolument centrée sur elle-même et semble confirmer l'« émiettement social » (Bouchy, 2007, p. 213) aujourd'hui à l'œuvre. Certes, elle investit la vie des autres, mais c'est toujours par le biais de son psychisme malade qui dévore tout individu sur son passage. Ainsi, dans tout autre personnage, la vagabonde ne peut jamais voir qu'elle-même, et cet effet de miroir l'aliène. La découverte de l'altérité est superficielle, autrui n'étant jamais appréhendé sur le mode de l'échange et du partage mais comme une matière propice à nourrir un égocentrisme insatiable.

La révision des formes du passé comprend la renarrativisation, soit un confort de lecture perdu dans les grandes perturbations du Nouveau Roman. *Promenade* est effectivement un récit à la narration commode; point d'analepses ou de prolepses qui viendraient modifier l'ordre des événements mais une linéarité des faits et des fantasmes. Le mélange des genres qui contamine les productions postmodernes n'est pas non plus à l'œuvre dans *Promenade* qui, néanmoins, trouve sa valeur hybride dans la mise en scène d'une anti-héroïne néo-romantique en proie au « mal du siècle », romantisme qui ne se déploie plus aujourd'hui dans une communion avec la nature mais dans la souffrance urbaine. L'exaltation de soi et des sentiments ne s'inscrit pas non plus dans le lyrisme traditionnel, même si l'on note l'usage

immodéré de figures de style à visée comparative et hyperbolique traduisant le ressenti de la protagoniste. Ainsi, lorsque la promeneuse rendrait visite à un ancien camarade de faculté qui lui dirait préférer la voir partir, « elle aurait l'impression d'être expulsée de l'appartement par une chasse d'eau » (p. 10). La métaphore assimile la jeune femme à des matières fécales, ce qui est révélateur d'une profonde blessure narcissique et d'un sentiment d'humiliation lié à une faible estime de soi.

Ce néo-romantisme cohabite avec un certain néo-réalisme qui ne vise plus à saisir et à reproduire fidèlement la réalité sociale mais à en exprimer l'idée de vérité que la déformation, l'amplification et la confusion entre réel et imaginaire permettent de dire, bien au-delà de la raison. Cette esthétique donne une large place au détail à des fins d'effets de réel saisissants. *Promenade* interroge aussi le sens et le non-sens en écrivant l'absurde d'une vie. La promeneuse expérimente l'angoisse de l'existence, la nausée sartrienne, l'insoutenable légèreté de l'être kunderienne; individualiste, sans structures, elle doit trouver le sens de sa vie en elle-même, mais n'a pas l'énergie nécessaire pour se prendre en charge, s'assumer et se responsabiliser. Elle est en proie au doute identitaire et social, au soupçon caractéristique de l'époque et de l'écriture postmoderne.

Comme le remarque Benoît Pivert (2011), les personnages de Jauffret ont une énergie inversement proportionnelle à leur imagination. La promeneuse se caractérise par une passivité qui résulte de son incapacité à faire des choix de vie. Elle vit sa liberté comme une entrave illustrant le « condamné à être libre » de Sartre : « elle était faite

pour être vécue par une autre volonté, elle n'avait pas le courage de décider à chaque instant de sa destination, de son sort » (p. 35). L'absurde de la vie se manifeste par les silences et les non-dits, l'incapacité et le non-sens de la parole, mais aussi dans la structure narrative en boucle, laquelle constitue un effet de cercle vicieux qui ne pourra prendre fin qu'avec la mort. En outre, la promeneuse apparaît à la fois comme une anti-héroïne tragique dont la mort funeste est prévisible, et comme un personnage de comédie dont les banalisations de l'événement et les exagérations dans le désespoir portent à rire. Comme le remarque Thierry Durand, le ton, l'accumulation, la répétition d'échecs et la tyrannie du désir provoquent un effet de jubilation destructrice (2009, p. 53).

Du vagabondage surmoderne

La surmodernité, concept développé par l'anthropologue Marc Augé, aide à penser les textes contemporains dont l'action se situe en ville. Sa modalité essentielle est l'excès, divisée en trois figures (temps, espace et individualité) générant le problème de la conciliation de la vie individuelle et collective. Elle implique aussi le besoin de donner un sens au monde et de l'extraire de ses racines, hors de la surabondance événementielle. L'aspect surmoderne le plus communément retenu est le concept de « non-lieux », désignant les endroits interchangeables de transit et de passage tels que l'aéroport, le train, l'hôtel, le centre commercial, autrement dit tout lieu qui n'est ni historique, ni relationnel, ni identitaire (Augé, 1992, p. 100). Pour Augé, la conquête d'espace qui se manifeste dans la multiplication des non-lieux entraîne une mise à distance de soi. Ce constat nous

renvoie à la promeneuse conquérant l'espace urbain pour fuir et s'éloigner du vagabondage délirant de son imagination. Cette femme est exemplaire de la foule anonyme qui fourmille en tous sens dans la grande ville du XXI^e siècle. Pascal Michelucci affirme à ce sujet que « tout résident d'agglomération moyenne qui "bénéficie d'une boîte crânienne" peut sans doute reconnaître dans *Promenade* l'expérience d'aliénation et de partage tout à la fois que fait vivre la promiscuité de la vie en groupe » (2007, p. 231). À cet égard, *Promenade* rejoint en partie le projet à l'œuvre dans *La Vie mode d'emploi* de Perec (1978); à la vision d'ensemble de l'immeuble et de ses personnages correspond ici celle d'une ville et de ses habitants :

Les trottoirs étaient déserts, les gens avaient grimpé dans les immeubles. Elle voyait leurs fenêtres illuminées, elle les devinait en train d'accommoder des aliments qu'ils allaient consommer en famille autour de la grande table ronde de la cuisine. Ils feraient sans cesse des réflexions aux enfants qui finiraient par s'en aller dans leur chambre en claquant la porte. Ils ne prendraient pas la peine de leur courir après. Pour clôturer leur repas ils mangeraient du fromage, des oranges. Ils se lèveraient de table, ils regarderaient la télévision, puis ils éteindraient et fermeraient les volets. (p. 47)

Ainsi, la promeneuse marche, prend des bus, des taxis, des métros, se rend à l'hôtel, circule sans savoir où elle va, dans le seul but de faire passer le temps. La ville constitue une alternative à l'appartement; elle permet à la promeneuse de porter son attention sur les objets et les êtres plutôt que sur elle-même; du moins elle en donne l'illusion. Le problème rapport à soi retentit nettement sur le rapport à l'autre et toutes les fois qu'elle est seule, la promeneuse souhaite de la compagnie et inversement. C'est ainsi qu'une nuit, alors qu'elle ressent toute l'acuité de son isolement, elle appelle à deux

heures du matin une amie qui se déplacera pour lui tenir compagnie. Aussitôt qu'elle a frappé à la porte, la promeneuse s'est rendu compte qu'elle n'avait pas envie de lui parler et lui a demandé de rentrer chez elle. La protagoniste ressent le besoin de la présence de l'autre mais ne peut la supporter, car elle est persuadée de l'échec de tout échange verbal.

En effet, soit le destinataire est incapable de recevoir la parole, soit la communication débouche sur « un imbroglio », comme cette fois où la vagabonde entre en conversation avec un homme et saisit très vite qu'elle n'est pas entendue : « elle répondait à ses questions par des phrases brèves qui lui semblaient se ficher dans la cloison d'en face comme des fléchettes » (p. 99). Ainsi, la parole est une dimension problématique parce qu'elle fait défaut en tant que production toutes les fois où la protagoniste en ressent l'inutilité, et en tant que réception quand le comportement du destinataire confirme l'échec pressenti. La promeneuse abhorre la présence de quiconque, gens heureux comme gens aigris, et apparaît dès lors comme une misanthrope en butte à sa profonde solitude.

La sensation d'une fondamentale incompatibilité avec le reste de l'espèce humaine explique certainement le vagabondage sexuel que la protagoniste mène régulièrement, telle une compensation au déficit de communication. Quand un homme croise sa route, il est rare que la rencontre ne se termine autrement que par un coït. Le récit structuraliste valorisait l'opposition des sexes et la liberté sexuelle tandis que la déconstruction postmoderne lui préfère des formes hybrides comme l'homosexualité et l'androgynie (Kibedi Varga, 1990, p. 10). Là encore, la protagoniste se situe dans un entre-deux, car elle pratique généralement une sexualité tout à fait libérée

avec le sexe opposé mais, à de quelques rares occasions, elle se laisse tenter par le saphisme. Elle vagabonde de lit en lit, à la recherche d'orgasmes qui constituent, à son goût, l'antidote le plus efficace à l'ennui, à l'anonymat et à la foule de la ville. Pourtant, l'anonymat n'est jamais aussi présent que dans l'exercice de la sexualité urbaine, qui fait de son vagin un simple réceptacle pénétrable par le premier passant venu : « elle avait le sentiment d'être un simple passage, un couloir que les organes traversaient sans s'y arrêter davantage que dans une ruelle entre deux boulevards » (p. 160). Sa sexualité répond à un besoin de contact sans investissement affectif; elle est donc le plus souvent aphone et désinvestie, tel un moyen d'être ensemble sans l'être. Les hommes demeureront les objets de ses désirs et de ses dégoûts, parfois combinés en un désir du dégoût.

Dans une société du capitalisme sexuel déjà mise au jour par Michel Houellebecq, l'homme postmoderne est devenu un objet de consommation comme un autre, livré aux rues où « les haut-parleurs diffusaient encore de la musique et des incitations à l'achat » (p. 86). Il est un produit désiré, consommé, jeté. Ainsi, la protagoniste téléphone à plusieurs hommes dans l'espoir d'en trouver un disponible. Ils sont interchangeables dans une sexualité « zapping » proprement postmoderne. La promeneuse réserve son affection aux objets inanimés et s'imagine alors passer sa retraite à soigner un réfrigérateur rouge et en panne. Elle l'écouterait, le ferait briller, l'astiquerait, le caresserait et le cajolerait. Cet investissement affectif incongru provoque un effet comique qui se double d'une ombre tragique, car il révèle le besoin désespéré de tendresse de la part d'un personnage qui n'a pas la force de l'investir dans une humanité décevante. Le frigo ne

peut frustrer la promeneuse dès lors qu'elle n'attend rien d'autre de lui qu'être là et accepter les soins. Un tel investissement émotif pourrait être interprété dans l'étrange ressemblance du frigo avec un cercueil en position verticale, lequel rappellerait quotidiennement le moment extatique où le sang et la mort achèveront le vide d'une vie.

Expulsée de son logement impayé depuis des mois et réduite à la rue, la promeneuse devra néanmoins se résoudre à momentanément cohabiter avec un homme. Celui qui la veut pour femme la dégoûte tellement qu'elle cherche à mettre le plus d'espace possible entre lui et elle. Elle se révèle autant incapable d'accepter les modalités de la vie avec un homme que celles de la vie dans la solitude. Dans son ouvrage *Comment vivre ensemble?*, Barthes définit l'acédie comme un état de dépression dans lequel *Je* est à la fois l'objet et le sujet de l'abandon et qui se caractérise par une perte d'investissement dans un monde où *Je* en a assez de sa manière de vivre et où *Je* ne peut plus investir dans les autres, sans pour autant investir dans la solitude (p. 56). La promeneuse est à ce point conforme à cet état qu'elle ne s'interroge plus sur la possibilité de vivre ensemble mais sur la potentialité d'une vie l'un sans l'autre avec l'autre : « Elle se demandait comment exister chacun à son tour. Un jour sur deux, ils auraient pu vivre pendus au plafond comme des jambons dans une charcuterie » (p. 286)!

En fin de compte, *Promenade* apparaît moderne à certains égards et postmoderne à d'autres, ce qui donne à penser que l'une et l'autre des catégories constituent certainement des carcans trop étroits pour les textes de littérature contemporains. Sans doute faudrait-il procéder à une analyse sur un corpus plus vaste pour confirmer un tel constat. Les

critères du moderne, du postmoderne et du surmoderne nous semblent toutefois avoir constitué de fertiles outils d'analyse à la textualisation du vagabondage contemporain chez Jauffret. Nous voulons croire qu'il en serait de même pour l'exploration de bien d'autres motifs dans la littérature contemporaine. Et quand bien même nous aurions tort, le recours à ces concepts valait certainement le charme d'une promenade à la fois infiniment drôle, angoissante et surprenante...

Bibliographie

- AUGÉ, Marc. (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle ».
- BARTHES, Roland. (2002), *Comment vivre ensemble, Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, notes de cours et de séminaires au Collège de France, Paris, Seuil.
- BOUCHY, Florence. (2007), « Réalisme et roman contemporain : le cas des objets quotidiens », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 207-217.
- DURAND, Thierry. (2009), « Essai sur Régis Jauffret : Le monde comme désir et délire », *Australian Journal of French Studies*, vol. 46, n° 1/2, p. 45-57.

- GONTARD, Marc. (2001) « Le postmodernisme en France, définition, critères, périodisation », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le temps des lettres, quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « interférences », p. 283-294.
- . (2003), *Le roman français postmoderne, une écriture turbulente*, *Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf>
- GUIBET LAFAYE, Caroline. (2001), *Esthétiques de la postmodernité*, http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf
- JAUFFRET, Régis. (2007), « Écrire avec ses terreurs », propos recueillis par Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, n° 79, p. 14-29.
- . (2004), texte posté sur le site « INTElect si ARTa », <<http://intelart.blogspot.fr/2007/12/masura-timpului.html>>
- . (2001), *Promenade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- KIBEDI VARGA, Aaron. (1990), « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, p. 3-22.
- LETTRES.ORG. (2007), *Lexique des termes littéraires*, <<http://www.lettres.org/lexique/index.htm>>
- MICHELUCCI, Pascal. (2007), « Les mille romans du quotidien, La vie imaginaire des inconnus chez Laclavetine, Jauffret et Ernaux », dans Christina Horvath et Helle Waahlberg (dir.), *Pour une cartographie du roman urbain du XIX^e au XX^e siècles*, Toronto, Paratexte, p. 225-234.

PIVERT, Benoît. (2011), « Les carrés gris sur fond gris de R. Jauffret », *RALM*, n° 68,
<<http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article2420>>

Résumé

Cet article vise à analyser le vagabondage d'une femme du XXI^e siècle, mise en pages par Régis Jauffret dans son roman *Promenade*. Notre approche recourt à trois concepts, explorés successivement, que sont le modernisme, le postmodernisme et la surmodernité. Même si le texte résiste à ces catégorisations d'esthétiques et de motifs sociaux et qu'on ne peut radicalement trancher en faveur de l'une ou de l'autre, elles engendrent toutefois une analyse suffisamment féconde à la saisie effective des formes du vagabondage aujourd'hui, dans la société, autant que dans l'écriture.

Abstract

This article aims to analyze a twenty-first century woman wandering in Régis Jauffret's novel *Promenade*. Our approach uses three concepts, successively explored, that are modernism, postmodernism and supermodernity. Although the text resists these aesthetics categorizations and social patterns, and cannot radically decide in favor of one or the other, they all contribute to a fertile enough analysis, which captures effective forms of vagrancy in today's society, as well as in writing.

L'écriture romanesque : une projection spatiotemporelle chez Cung Giu Nguyen

Pham Van Quang

Université nationale du Vietnam à HMC-Ville

Qu'est-ce que je fais ? je saute, je marche, je nage, je foule, je piétine ; mon vocabulaire devient inadéquat, aucun mot ne correspond plus à la complexe et fugace réalité, aucun mot ne garde sa signification privilégiée qui lui donne l'unicité, l'efficiencia ou la beauté à moins que le mot ne dénote le confus, le vague, le vide, le non-sens, l'anti-mot, le pré-mot, le non-mot, l'a-mot, les maux.

Cung Giu Nguyen, *Le Boujoum*

Que peut-on écrire de l'écrivain francophone vietnamien Cung Giu Nguyen au moment où l'espace de la réception de son

œuvre semble toujours être mis en question et que cette *fortune* créatrice en tant qu'empreinte du temps risque d'être oubliée sur cette ancienne péninsule indochinoise ?

Telle est la question qui soulève notre attention à l'égard de la trajectoire littéraire de Cung Giu Nguyen, une des grandes figures de la littérature vietnamienne d'expression française. En effet, force est de se souvenir des tribulations éprouvées par l'écrivain en tant que sujet social et sujet de l'écriture qui connut très tôt un état d'exil intérieur. Aussi l'interrogation précitée pourrait-elle nous amener à une double constatation : soit l'image de l'écrivain disparaîtrait sur la scène de la littérature nationale, tel son personnage d'Amdo dans *Le Boujourn*, avec un sentiment de doute de son existence et du langage qui n'est plus pour lui pertinent dans la communication ; soit cette interrogation inaugure un nouvel horizon permettant d'ébaucher un portrait manifeste de cet écrivain francophone.

Nous sommes, pour notre part, persuadé que les lecteurs prétendant défendre et promouvoir des valeurs patrimoniales des œuvres créatrices souhaiteraient que le soleil luise toujours à l'horizon lointain de l'ancienne Indochine et que l'image de Cung Giu Nguyen s'inscrive de plus en plus profondément dans l'esprit du public de son pays et du monde. D'autant plus que ce romancier prouve sans cesse sa foi en l'art par le moyen duquel il invente sa propre voie : il s'est efforcé de donner à la vie une signification, surtout au moment où sa communauté a été confrontée à des problèmes politiques et sociaux implacables.

Malédiction collective et individuelle : de la réalité à l'écriture

À la lecture de l'œuvre romanesque de Cung Giu Nguyen, ce qui frappe particulièrement, c'est que l'auteur y évoque habilement une spatiotemporalité dotée de caractéristiques redoutables, précaires et opaques. Mais sur le plan fictif, comment peut-on expérimenter une spatiotemporalité aussi opaque et fugace ? Sans doute fallait-il vivre assez longtemps pour pouvoir ressentir et saisir cette fugacité de l'espace existentiel et du temps solitairement éprouvant. Plus que tout autre, Cung Giu Nguyen se révèle capable de pénétrer ce domaine au point qu'il a passé tout un siècle à méditer sur son existence et à observer le cours de la société en se sentant entouré d'une atmosphère, paradoxalement, familière et inaccessible. Cette situation antagoniste vécue est constatée dans une lettre de Raoul Serène, un ami de l'écrivain, à propos du roman *Le Boujoum* : « Probablement, je vois justement que l'auteur se promenait dans son âme et qu'il vivait dans une circonstance quasiment inconnue tout en cherchant à se transcender » (Cung Giu Nguyen, 1994, p. VII ; je traduis).

Cette « circonstance inconnue » implique ce que nous nommons la spatiotemporalité dans l'œuvre romanesque de Cung Giu Nguyen ; c'est aussi ce que nous tentons d'examiner par les notions de temps et d'espace à travers l'acte d'écriture romanesque. En effet, l'auteur même, longtemps attaché à l'étude philosophique, comprend mieux que personne la notion de temps ainsi que son rapport avec l'être humain. Si le temps est une projection du conscient, son existence accorde à l'écrivain une possibilité de se reconnaître plus intimement, que le temps se caractérise consciemment ou inconsciemment. Dans

l'œuvre romanesque de Cung Giu Nguyen, le temps est souvent abordé comme une perturbation et comme une implacabilité qui met le sort au défi. Certes, la structure romanesque exige des éléments fantastiques, mais en réalité, le texte romanesque transmet une projection psychologique, une auto-réflexion ou un refoulement. Déjà, Freud formule clairement cette idée quand il prend en considération la dimension psychanalytique de l'écrivain en tant que sujet de l'écriture :

Le roman psychologique doit en tout point sa particularité à la tendance de l'écrivain moderne à cliver son moi, par auto-observation, en moisi partiels et à personnifier en conséquence les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros. (Assoun, 1996, p. 42)

Le clivage du moi et la personnification des courants conflictuels apparaissent donc sous forme de projections du conscient. Cung Giu Nguyen produit certes une écriture fantastique, mais c'est dans cette écriture que l'auteur témoigne d'une cristallisation, d'une concentration des réalités auxquelles il s'est heurté, pour les transformer finalement en inconscient. La naissance de son œuvre romanesque marque ainsi une procédure d'expulsion et un itinéraire transcendant qui nous permettent de la lire comme un accès à un monde fantastique où s'exprime d'une manière pertinente le refoulement de la vie mal-entendue qui aurait pour corollaire la « rêverie éveillée » ; on peut également y apercevoir un long rêve d'angoisse.

Par un effet de conceptualisation, aux personnages de ses romans sont assignées des réalités sensibles de façon à évoquer de façon légitime la dimension du temps vécu par l'écrivain et le glissement des expériences réelles vers l'écriture fantastique. L'image de Mô, personnage principal du *Fils de la baleine*, en est

un exemple emblématique : il est l'expression des temps de changements, de confrontations et de contradictions. Aussi le protagoniste se constitue-t-il lui-même comme objet de changements générés par des conflits.

Sur le plan de la connotation, le nom propre Mồ renvoie à *rien* en vietnamien : ce nom signifie la « nullité ». Mais peut-être ce vide de sens du terme et cette nullité assignée au personnage répondent-ils au choix et à la stratégie de l'auteur pour mettre en évidence la fragilité et l'absurdité de l'être humain, d'une part, et pour faire allusion à une projection illusoire, à une confusion des temps dont l'apport est le sujet précaire et solitaire, d'autre part. Si le sujet devient le lieu où passe la transition de la tradition à la modernité, il représente aussi le temps du désarroi. Mồ incarne ainsi le sujet vivant dans ce chaos des conceptions de l'individuel et du collectif, de la tradition et de la modernité, du « moi » et du « nous », de la raison et du sentiment, du reconnu et du refusé :

Souvent le doute le saisissait. Les hommes lui montraient la même hostilité ou la même indifférence. Tous, du plus petit au plus vieux, n'avaient jamais voulu croire à ce qu'il disait. Détenaient-ils la vérité ? Tout ce qu'il trouvait dans sa tête n'était-il que vives illusions ? Le passé auquel il pensait appartenir ne s'attachait peut-être à aucune vérité. Cent personnages pouvaient habiter en lui. Lequel correspondait à son moi véritable ? (Cung Giu Nguyen, 1978, p. 131).

L'écriture romanesque participe, pour ainsi dire, du langage d'une cure de l'état d'opacité intérieure. Les courants conflictuels ont lieu dans la personne du protagoniste. C'est ainsi que le sujet de l'écriture se divise dans ce personnage comme une sorte de projection du moi. En d'autres termes, par le biais de Mồ, Cung Giu Nguyen initie le lecteur à la découverte

de son propre moi clivé. L'écrivain transmet donc dans son écriture une expression de son univers intérieur, une projection de son moi en correspondance avec l'expression psychologique du personnage. Cependant, cette projection du moi clivé est déchiffrée au moyen des représentations psychiques du personnage. Aussi le temps des confusions détermine-t-il en grande partie le caractère de l'individu dans l'espace social qui façonne nécessairement l'identité du personnage social, comme cela s'exprime concrètement par le personnage de Mô. Se révèle par conséquent une dialectique entre réel et fantasme, entre fiction et cadre spatiotemporel, ce qui représente le processus de transformation du moi : du sujet social, par le sujet de l'écriture, au personnage romanesque. Cette analyse du moi peut se mettre en application aussi bien sur le plan du signifié que sur celui du signifiant, c'est-à-dire que nous pouvons prendre le texte romanesque comme le matériau référant au fantasme de l'auteur. En effet, les motifs récurrents dans l'œuvre de Cung Giu Nguyen permettent de supposer des situations dramatiques concernant l'individu et la communauté sociale à laquelle appartient le romancier. Ce point de vue psychocritique vise finalement la mise en évidence du mythe personnel de l'écrivain en corrélation avec sa vie réelle. Ainsi donc, chez l'écrivain, la vie et l'écriture trouvent leur point commun dans « la rêverie éveillée ».

Toujours sur le plan de la description du temps en rapport avec le récit de vie dans un espace donné, l'œuvre romanesque de Cung Giu Nguyen médite sans cesse sur les caprices du temps qu'affronte la condition humaine. Il en va ainsi, dans *Le Domaine maudit*, du personnage de Loan, qui vit dans la douleur causée par les confrontations idéologiques de l'époque. Le temps romanesque s'est forgé de manière logique à

partir des caractéristiques ou des catégories de la temporalité : temps social, temps cosmique et temps personnel (une sorte de projection du conscient). Le temps social, comme nous l'avons vu pour le cas du personnage de Mô, annonce le temps intérieur, univers psychique consciemment vécu. Il s'agit du temps capable de régir et de remotiver les activités du personnage. *Le Domaine maudit* décrit en fait le temps des conflits sociaux, non sur le plan de la tradition et de la modernité, mais sur celui des conceptions idéo-politiques choisies individuellement. Dans cette perspective, la scénographie sociale, enchevêtrée, est décrite dans le roman par des schémas narratifs d'opposition, par le système syntactico-sémantique d'antagonisme. Les confrontations qui s'exercent au sein de la famille montrent la crise des valeurs traditionnelles et institutionnelles. Monsieur Quang, le père de famille, représente ces valeurs ancestrales, quelque peu aristocratiques, et prétend les éterniser, alors que Minh, son fils, renonce à ces valeurs établies et dénonce même le mode de vie aristocratique pour s'engager dans son propre chemin, qui mène à la révolution communiste. Loan, quant à elle, la fille aînée, regarde désespérément la vie s'écouler, car dans sa position de femme, il est impossible pour elle de poursuivre l'idéal inachevé de son père, la construction d'un arbre généalogique. Aussi s'agit-il d'un présage de solitude, d'angoisse : « Le train poursuivait sa course monotone et, plus d'une fois, Loan revit le film de ses dernières années. » (Cung Giu Nguyen, 1961, p. 10) Par ce regard rétrospectif, l'auteur évoque chez le personnage une époque dramatique qui s'allonge jusqu'à l'horizon lointain ainsi que l'expérience d'un traumatisme psychique. L'écrivain précise encore le devenir du destin :

La solitude l'enfermait avec son angoisse. Aucune issue ne lui offrait le moindre secours. Le monde se détournait d'elle, le monde l'abandonnait à son sort. Le monde vaquait à ses affaires, le monde allait en prison, le monde allait à la messe, le monde conduisait les automobiles, le monde faisait des comptes. Elle seule devrait surmonter sa peur, avaler l'amertume de sa vie. Le soleil se couchait, le soleil se levait. Les nuages passaient dans le ciel. La pluie tombait pour ne plus tomber. Mais, pour elle, de quoi demain serait-il fait ? (*ibid.*)

« De quoi demain serait-il fait ? » : cette question suggère le prélude lointain de la précarité du destin et circonscrit en même temps un regard prospectif avec l'impression d'un itinéraire inquiétant. Ce passage montre également qu'il y a corrélation entre le temps social et le temps cosmique, ce qui met en évidence, d'ailleurs, le pauvre sujet qui plonge dans son univers plein de figures humaines, mais vide de relations et de communications entre elles. Avec ce type d'existence humaine, Cung Giu Nguyen met en intrigue les éléments cosmiques et sociaux dans leur progression comme la trame faisant ressortir le processus psychique d'un moi solitaire.

Au paroxysme de la solitude ou une quête d'existence profonde

S'agissant du temps social et du temps cosmique vécus par l'écrivain, Cung Giu Nguyen évoque un temps chaotique dans *Le Boujoum*, son troisième roman. En effet, dès l'incipit, le lecteur a l'impression d'une certaine hésitation chez le sujet de l'écriture, qui retarde l'entrée en scène du personnage. Plus précisément, l'auteur met le personnage dans un embarras dans sa définition par rapport à l'espace et au temps, comme s'il était marqué par une descente en abyme de l'univers, et dans cette initiation, lors

du retour du conscient, il s'interroge sur le passage du temps : il y a des marques temporelles précises dans l'écriture mais elles ne progressent pas de manière chronologique selon le temps cosmique objectivement observé ; le temps scientifique ne peut occulter le temps de la Genèse :

Apesanteur, banalité dans un monde où les trouvailles newtoniennes deviennent absurdes et ridicules. Mais chez cet illuminé qui ouvrit une ère d'éclairs de génie la pomme échappée de la branche se refuserait à choir. Pomme d'Adam qui ne chuta que pour être jetée dans une autre sphère où tous les corps doivent nécessairement tomber. (Cung Giu Nguyen, 2002, p. 11)

La hantise du temps revient comme un état psychique chez le sujet en quête du passé et pris par la nostalgie : « cette sustentation pour une durée dont les termes sont certains et qu'on voudrait inexistantes, ou tout au moins lointains » (*ibid.*). Cette obsession du temps se transforme dans l'inconscient pour engendrer l'illusion du temps immuable ou du temps en suspens : « Quelqu'un ne remonte-t-il pas la pendule pour que le temps ensorcelé ne se dévide plus ? » (*ibid.*). Cette question révèle une allusion à un chaos de l'univers qui ne fonctionne plus selon notre perception, car « la nuit n'est pas différente du jour », ou bien, on se demande si, dans cette confusion, « le temps s'en est allé ailleurs pour que les gens qui auraient soif de plus d'être à chaque perte de souffle le réaniment » (*ibid.*).

Par le jeu sur le *topos* de l'inconnu à propos du protagoniste, Cung Giu Nguyen accède à la fiction dans la plus grande confusion, ouvrant sur l'évocation d'une série d'interrogations sur le temps, la dimension existentielle et l'aspiration au temps chez le sujet. En effet, si l'homme devient le centre où passe le temps, cette expérience du temps

imprègne pleinement le sujet de l'écriture. C'est aussi par là qu'on voit le lien entre le temps de l'Histoire et l'espace de l'existence. L'Histoire et l'existence menacent le destin humain et, le plus souvent, elles entraînent une amertume et un anéantissement :

La terre bien travaillée ou retournée des entrailles devient traîtresse ; on s'imaginait heurter des blocs durs, piétiner des institutions, des civilisations, on découvre de moins en moins une assise stable où poser tranquillement un derrière humain. La déception est rapide, mais pas autant que l'effondrement. (Cung Giu Nguyen, 2002, p. 12.)

Le temps de l'Histoire concourt à construire l'inconscient social et le fantasme individuel. À travers le temps de l'Histoire et le cadre scénographique, le roman ouvre un espace immense où le sujet de l'écriture se procure de la liberté pour déterminer ses rapports avec les expériences vécues et avec son fantasme. Il semble donc évident que le contexte historique est reformulé de manière condensée dès les premières pages du roman, ce qui amène à penser que le processus romanesque est une « recherche du temps perdu », comme le remarque Marthe Robert (1972, p. 68). Ce processus met en évidence le temps historique lié au temps personnel, qui se réduit dans le texte à une forme d'art de la représentation d'un passé obsédant. Comme un espace intime, le roman permet à l'écrivain d'essayer de faire revivre le temps en conceptualisant le personnage d'Amdo comme celui qui est sensible aux échos du passé perdu. À travers son personnage, Cung Giu Nguyen expose son temps individuel en référence au temps social, mais dans un univers imaginaire. Certes, *Le Boujoum* n'est pas un roman réaliste, mais on y trouve des relations complexes avec le monde sensible en ce que le discours romanesque remet en

cause le discours idéologique de l'époque, ce qui permet de se rendre compte de la participation du romancier à l'inconscient social lorsqu'il s'interroge sur le vide et l'insignifiant du point de vue du temps et de l'étant : « Ai-je vécu en mangeant des alphabets Morse ? » (Cung Giu Nguyen, 2002, p. 13) Il s'agit d'une supposition de la naissance du personnage et de l'existence du sujet créateur. Il convient d'ailleurs de revenir sur les précisions de Cung Giu Nguyen au sujet de son activité littéraire :

Bref, et selon des interprétations psychanalytiques, ma création littéraire est due à la pulsion intérieure. Il se peut que je sois émotif, sensible, sentimental, lascif, voluptueux et quelque peu apathique, indolent, passible. Également introverti, je suis enclin à me replier sur moi-même, à réfléchir plutôt qu'à agir. Je suis inhibé et tyrannisé de sorte que j'accepte la douleur en la transformant en jouissance, dans la réalité ou dans l'imaginaire. Cela est d'ailleurs de la compensation, et avec la pression contraire, il apparaît donc une expulsion qui est d'autant plus forte qu'on est trop introverti et longtemps interné (cette violence peut ne pas se représenter par des gestes mais s'exprime dans plusieurs termes apparemment souples et agiles) [...]. Plus précisément, j'ai besoin de chasser mon « fantôme » de l'intérieur, d'exposer mon univers fantastique, de briser ma solitude, bien que ma voix ne retrouve pas sa réponse. (Nguyen Huu Thu, 1999, p. 27 ; je traduis)

L'écriture romanesque répond ainsi au défolement. Cette affirmation de l'écrivain s'inscrit manifestement dans le cadre d'une écriture fantastique. Aussi, du point de vue psychanalytique, s'agit-il d'une expression de la fissilité du moi. *Le Boujoum* devient ainsi l'écriture de ce moi refoulé et clivé ainsi que le lieu où se manifeste une certaine dysphorie psychologique et morale, vécue par l'auteur comme une réalité. En effet, Cung Giu Nguyen fait entrer l'écriture du *Boujoum* dans un espace de l'absence et du vide où jaillissent l'amertume, la

dépossession et le tourment du sujet. Le romancier est invité à vivre cette expérience comme une absurdité de l'existence afin de chercher une voie à l'intérieur de son acte d'écriture. Ainsi conçu, *Le Boujoum* n'est pas seulement un appel au secours sans réponse, comme dans *Le Domaine maudit*. Il n'est pas non plus le simple isolement d'un intellectuel marginal, comme dans *Le Fils de la baleine*. Il est la retranscription d'une solitude absolue, d'une solitude horizontale et verticale. Il s'agit d'une solitude et d'une désolation dans l'espace de la densité des figures humaines, dont la communication s'anéantit, laissant sortir un monde blessé et confus où se caractérise la tragédie de l'existence. De ce point de vue, Cung Giu Nguyen pratique une écriture de la pensée, selon laquelle le roman se prend pour un espace désert de signes, de mots et du langage conventionnel. De même, *Le Boujoum* évoque le langage d'un « effondrement » qui dépasse même l'expérience personnelle de la « déception », car cet effondrement entraîne une angoisse qui nous rappelle la désolation nietzschéenne et heideggérienne :

Le désert croît... Ce qui veut dire : la désolation s'étend. Désolation est plus que destruction. Désolation est plus sinistre qu'anéantissement. La destruction abolit seulement ce qui a crû et qui a été édifié jusqu'ici. Mais la désolation barre l'avenir à la croissance et empêche toute édification. (Heidegger, 1959, p. 36)

« L'effondrement » que l'auteur du *Boujoum* suscite ici est lié à la réalité de sa souffrance dans la quête désespérée d'une voie lisible ou d'une signification, de sorte qu'il devient inconscient chez le sujet comme forme de transcendance ou de dépossession :

L'enlissement semble m'épargner : l'amas de terre, un soufflé au chocolat, plutôt au moka, spongieux, a gardé un peu de consistance pour épargner aux masses spécifiques qui s'y

égareraient le privilège de s'engloutir et de se perdre dans une masse plus grande. Vomi par la terre, sans raison, refusé, proclamé inapte au service de la légion infernale, classé ordure ou rebut, le corps cherche un axe. (Cung Giu Nguyen, 2002, p. 12)

Enfoncé dans un « gouffre » dont il fait l'expérience, le sujet cherche en vain à s'interroger sur son repère existentiel, étant donné qu'il ne trouve plus de rapports vertical et horizontal :

Où est la verticalité ? et sa cousine et ennemie ? elles se sont enfuies, emmenant ou emmenées, réconciliées, inverties, incestueuses, dans l'assortiment provisoirement inutile des cordonnées et des abscisses, des paraboles et des asymptotes, des angles et des perpendiculaires, des courbes, des fonctions sans fonctionnement. (*ibid.*)

Avec toute sa dimension philosophique de l'existence humaine, *Le Boujoum* conduit le lecteur à une écriture de l'allusion et de la métaphore qui condense le langage codé et symbolisé. Cette écriture énigmatique fait de Cung Giu Nguyen un romancier-révélateur, dont l'acte d'écriture ne consiste pas en une simple description de son époque, mais en un présage ou une initiation à la réflexion sur la condition existentielle ainsi que sur la démarche historique de l'homme sur terre.

Pour autant, ce roman résulte d'une écriture de la quête, où l'homme marche seul au milieu du désert des signes et des termes. C'est par cette écriture qu'on découvre « une réalité ambiguë », car, selon Barthes (1953, p. 16), cette écriture naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société, et de cette finalité, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création. Dans cette « initiative des mots » et incarné dans le personnage de Calame, un scribe dont la littérature est le seul

espoir de l'existence, Cung Giu Nguyen témoigne d'une configuration de son langage énigmatique :

Car avec Calame, les mots qu'il employait n'avaient pas toujours le sens qu'on leur prête communément. L'obsession qui le hantait, celle de voir le monde comme une farce colossale, le prédisposait à la plaisanterie, au canular, au brouillage des cartes, à la destruction du langage familial au nom d'un autre langage qu'il pensait être plus efficient, plus communicatif, plus proche du réel. (Cung Giu Nguyen, 2002, p. 642)

Quel est ce « réel » dont l'auteur veut parler et qui demande « un autre langage » si ce n'est l'espace où l'homme est oublié et où le langage subit le « chaos des formes » ? Aussi le romancier a-t-il la mission de « retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage » bien que ce processus finisse par creuser ses propres ornières, par créer ses propres lois, comme le constate Barthes (1953, p. 55). C'est dans cet état neuf du langage que son expression poétique atteint une nouvelle dimension, un pouvoir réflexif et que son expressivité se révèle intemporelle. Ainsi, le chant d'Amdo et les soliloques de Pergorain, par la flûte, constituent-ils les quintessences de cette expressivité au point qu'ils affranchissent la réalité ordinaire pour se retranscrire dans une mémoire pérenne. Cette mémoire retrace les trajectoires du sujet apparemment ignoré au sein de la société sensible.

Le Boujoum interprète certes la précarité et l'incertitude du langage de la communication ordinaire ainsi que sa monotonie, son ambiguïté, mais derrière ces apparences sensibles se profile une écriture transparente ou « une écriture neutre » qui permet à l'écrivain d'entrer en relation avec une autre réalité profonde, de créer un monde fantastique.

*
* *

Du *Fils de la baleine*, par *Le Domaine maudit* et au *Boujourn*, Cung Giu Nguyen conserve la position d'un écrivain-philosophe qui réfléchit sans cesse à l'existence humaine et à ses conditions atroces. Ses romans se cristallisent par une démarche de transcendance et témoignent clairement d'une attitude de l'auteur devant la vie : la foi en l'art. Ils manifestent également une expérience et une expérimentation avec lesquelles la quête de signification finit par triompher dans l'impassibilité :

Je demeurerai à mon poste. Et s'il faut connaître une nouvelle expérience, eh bien, tant pis, rien ne me surprend plus, même le mariage du ciel et de l'enfer, même les noces de l'escargot et du requin, même la hantise du Boujourn, de ce qui se sent et ne s'explique pas, de cette obsession du sens tissé de non-sens. N'était-on pas confondu puis assuré devant quelque chose d'analogue ? (Cung Giu Nguyen, 2002, p. 653)

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, du premier roman au troisième, le lecteur aperçoit chez Cung Giu Nguyen une véritable évolution et une transformation remarquable de l'écriture qui, progressivement, correspond aux divers états où l'auteur vit son expérience du temps historique et de l'espace précaire. Mais l'espace intérieur s'étend dans son œuvre. L'espace immanent croît d'un roman à l'autre. Autrement dit, l'écriture romanesque de Cung Giu Nguyen est un reflet infini du monde intérieur et profond qui est plus vaste que le monde sensible de la société. Aussi l'acte d'écriture vise-t-il, pour Cung Giu Nguyen, à définir et à reconstruire sa position à travers la conceptualisation des personnages, comme le souligne Blanchot :

Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable [...]. L'idée de personnage [...] n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même. (1955, p. 21)

« Se livrer à l'interminable » pour être entraîné hors de soi devient donc chez Cung Giu Nguyen une forme d'alchimie, une descente dans un espace profond et vertical, de sorte que cette recherche se transforme en une projection de l'inconscient lorsque l'auteur crée vers la fin du roman son personnage de Kate, attaché à Calame comme un symbole et une empreinte du temps, comme « une mémoire, un regard, un désir, une lettre d'amour ».

Bibliographie

- ASSOUN, Paul-Laurent. (1996), *Littérature et psychologie*, Paris, Ellipse.
- BARTHES, Roland. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BLANCHOT, Maurice. (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- CUNG, Giu Nguyen. (2002), *Le Boujourn*, Dallas-Texas, Cunggiunguyen Center Publications.
- . (1994), *Thái huyền*, Californie, Dai Nam.

—. (1978 [1956]), *Le Fils de la baleine*, Québec, Naaman.

—. (1961), *Le Domaine maudit*, Paris, Fayard.

HEIDEGGER, Martin. (1959), *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF.

NGUYEN, Huu Thu. (1999), « Giáo sư Cung Giũ Nguyễn, một nhà trí thức Huế đáng kính » (Professeur Cung Giu Nguyen, un intellectuel vénérable de Hué), *Tuyển tập nhớ Huế*, n° 10, p. 21-31.

ROBERT, Marthe. (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.

Résumé

Si la littérature résulte d'une réalisation esthétique et poétique de l'écriture, elle est aussi sensible à des événements sociaux et à des conditions humaines. Les œuvres d'auteurs vietnamiens francophones s'inscrivent dans cette perspective en s'affrontant souvent au monde bouleversé et dramatique ou à un espace scénographique chaotique où l'individu évolue. Cung Giu Nguyen, une des grandes figures de la littérature francophone vietnamienne, témoigne clairement de sa foi dans l'art de sorte que son écriture manifeste la volonté de métamorphoser la réalité vécue. Cet article se propose d'examiner la mise en scène de l'écriture comme une projection spatiotemporelle en rapport avec le sujet (fictif ou de l'écriture), ce qui, du point de vue psychanalytique, permettrait d'éclairer le moi clivé de l'écrivain.

Abstract

If literature is the result of an aesthetic and poetic realization of writing, it is also sensitive to social events and human conditions. Works of Francophone Vietnamese authors are firmly rooted in this perspective often confronting the reversed and dramatic world or chaotic scenographic space where the individual evolves. Form of fiction writing, Giu Cung Nguyen, one particular figure of French literature, evidence, most visibly, his faith in art so that his writing shows a power to transform the reality. This article aims to clear this idea by examining the staging of writing fiction as a spatiotemporal projection in the psychoanalytic perspective. This leads us to analyze the ego's cleavage of writer.

Alter et Ego sont dans un bateau

Martin Winckler et Marc Zaffran

Dans La nuit sera calme (1974), Romain Gary, empruntant le nom de son ami François Bondy, répond en fait aux questions qu'il se pose à lui-même. Ici, Marc Zaffran s'entretient avec son pseudonyme littéraire, Martin Winckler.

Marc Zaffran : Comment veux-tu qu'on procède ?

Martin Winckler : Je ne comprends pas ta question.

M. Z. : J'ai proposé à @analyses une interview croisée, mais qui interroge qui ?

M. W. : Mmhhh... L'écrivain, c'est toi. Moi, je ne suis que la façade. À toi la parole.

M. Z. : OK...

M. W. : Mais d'abord, je te présente : tu te nommes Marc Zaffran, tu es né en 1955 à Alger. Tu as grandi en France à partir de 1962, tu as fait des études de médecine, puis pratiqué la médecine de famille à la campagne et dans un hôpital de province entre 1983 et 2008. Tu t'es installé à Montréal en 2009 et tu es résident permanent du Canada depuis 2011. Après ton premier roman, *La Vacation*, chez P.O.L en 1989, sous le pseudonyme de Martin Winckler — c'est-à-dire : bibi —, tu en as publié quinze autres, ainsi que des nouvelles, des contes, des essais sur la culture populaire — les téléseries en particulier — mais aussi sur le cinéma et la bande dessinée américaine, des manuels médicaux pour le grand public, des livres plus ou moins pamphlétaires consacrés à la relation de soin... En tout, une cinquantaine de bouquins. C'est ça ?

M. Z. : À peu près. Je n'ai pas fait le compte. Il y en a un ou deux que je préfère oublier.

M. W. : Vraiment ?

M. Z. : Vraiment.

M. W. : Alors on n'en parlera pas. Mais on reparlera de la *bibliorrhée*.

M. Z. : Si tu veux.

M. W. : Commençons par une question simple qu'on te pose souvent, et qu'on se pose pour tous les écrivains : depuis quand écris-tu ?

M. Z. : Je ne me rappelle pas exactement. Mes archives les plus anciennes sont des cahiers de nouvelles transcrites à l'âge de treize ans, mais probablement écrites au cours des deux années

précédentes. À quatorze ans, je me mets à tenir un journal. Mais je ne sais pas s'il y a eu un « début », à proprement parler... Je vois ça comme une sorte de glissement insensible de la lecture à l'écriture, l'une dans le prolongement de l'autre. À l'époque, je passe mon temps à relire — donc, à réinventer — les livres que j'aime. Aujourd'hui, quand j'écris, j'ai le sentiment d'inventer — j'utilise ce mot parce qu'il signifie aussi bien « découvrir » qu'« imaginer » — le texte de chacun de mes livres à mesure que je l'écris afin de pouvoir enfin le lire.

M. W. : Pourquoi « enfin » ?

M. Z. : Parce qu'une fois que j'en ai eu l'idée, mais tant que je ne suis pas assis pour l'écrire, il est là, quelque part, dans ma tête. Je m'en fais une idée fantomatique, souvent écrasante et impossible à circonscrire tout à fait. Quand je pense à un livre, quand l'idée m'en vient d'abord, j'ai le sentiment que je suis face à une sorte de cathédrale, un monde que je ne parviendrai pas à remplir. Et puis, une fois au travail, ça devient un monde à taille humaine, habité par les histoires. Je pense d'ailleurs que s'il me semble vide et vaste avant l'écriture, c'est précisément parce qu'il n'est pas encore habité. Par les personnages, par leurs histoires, par leurs paroles.

M. W. : Est-ce que le résultat écrit est décevant par rapport au « projet mental » ?

M. Z. : Décevant, non. À mesure que le roman prend peu à peu ses contours, l'image initiale disparaît, et quand j'ai fini, je l'ai oubliée ; le texte l'a remplacée. Une fois terminé, le roman est moins écrasant que l'idée initiale, mais aussi plus juste. Et j'espère, tout aussi riche pour le lecteur. Alors, déçu, non. Insatisfait, oui, parfois.

M. W. : Peux-tu préciser ?

M. W. : Il m'arrive, pendant l'écriture, et parfois après, de ne pas être content d'un chapitre, d'un passage, d'un tournant du livre, mais toujours pendant l'écriture et à ce moment-là je fais marche arrière, ou je coupe le texte qui ne « va nulle part » et je reprends. Mais je ne m'aventure jamais dans une direction qui ne me va pas, car si ça n'est pas la bonne, je cale très vite. Et puis je suis très exigeant avec moi-même quand j'écris pour P.O.L. Et Paul Otchakovsky-Laurens est plus exigeant que mes autres éditeurs... même si paradoxalement, c'est lui qui me fait le moins de remarques formelles. Mais il m'a déjà refusé — à juste titre — deux livres. Et ce refus a confirmé mon sentiment plus ou moins précis que le livre n'était pas fait pour être publié. Mais, d'un point de vue général, je ne rends pas un livre à un éditeur si je ne suis pas content du résultat, si je n'ai pas atteint l'objectif que je m'étais fixé en commençant.

M. W. : Et cependant, tu n'as pas tout le livre en tête avant de te mettre à le rédiger.

M. Z. : Non. J'ai le début et la fin, le plus souvent : j'écris beaucoup le début de mes romans, parfois plusieurs fois ; et je sais à peu près où je veux finir — sinon les dernières phrases, du moins la dernière scène ou la dernière situation. Une fois que j'ai mon début bien en main, je me lance. Il y a bien sûr, en cours d'écriture, des moments de tâtonnements, de doute, de réflexion intense sur la manière dont je vais « boucler » toutes les histoires de manière satisfaisante — à mes yeux, du moins —, mais comme je sais où je veux aller, je trouve toujours un moyen d'avancer.

M. W. : Et qu'est-ce qui vient en premier ? La narration ou le travail de la langue ?

M. Z. : La narration, sans aucun doute. Le travail de la langue — merci de ne pas utiliser le mot « style » — vient après. Il sert la narration. Je me relis et me réécris beaucoup, parce qu'il

m'arrive souvent d'utiliser une tournure pour une autre, ou de me répéter lors du premier jet « au kilomètre », mais je n'écris jamais pour faire de belles phrases. J'essaie d'être aussi « efficace » que possible. Cela dit, j'aime les formules, les aphorismes, les métaphores, les bons mots, les phrases lapidaires... Je travaille particulièrement les dialogues, que je veux secs, rapides, incisifs. Et parfois décisifs.

M. W. : Plus tôt tu disais : « J'invente à mesure que j'écris ».

M. Z. : L'image la plus appropriée à mes yeux est celle que donnait Perec — et qui venait de Queneau, je crois : « L'écrivain est un rat qui construit le labyrinthe dont il se propose de sortir. » J'aime cette métaphore parce qu'elle contient beaucoup d'images entrelacées : le rat, animal intelligent qui renvoie aussi, en français, à l'expression « rat de bibliothèque » — et j'en suis un ; l'idée que l'écrivain explore son livre pour pouvoir le proposer — qu'il le *conçoit*, littéralement, en même temps qu'il le compose ; l'image du labyrinthe, qui évoque aussi les striations du cortex, à la surface du cerveau, et que Perec transfère magistralement sur celle du puzzle de *La Vie mode d'emploi*, et des « cases à remplir » de ses *Mots croisés* ou d'*Espèces d'espaces*. Tous ces jeux sont faits à la fois pour « perdre » l'individu penché sur le puzzle ou le problème de mots croisés, et bien sûr, le lecteur ; mais ils présentent aussi les clés qui permettent de les résoudre, de les comprendre. Un jour, dans un château de la Loire, je suis entré dans un labyrinthe de verdure dont les sections étaient fermées par des portes électroniques. Il fallait découvrir une énigme et taper un code alphanumérique pour les franchir et le parcourir jusqu'au bout. À la fin, le visiteur accédait à une tour surplombant le labyrinthe et pouvait le contempler dans son ensemble. Quand j'écris un roman, c'est mon principal souci et la principale difficulté : construire une narration qui prenne tout son sens — ou soit remise en perspective — à la dernière page. C'est vrai pour tous mes romans P.O.L, en tout cas. Je pense que c'est pour

cette raison que *La Vie mode d'emploi* et *W ou le souvenir d'enfance* m'ont autant marqué : c'est exactement le sentiment que j'ai eu en achevant ma lecture.

M. W. : Ce désir d'offrir au lecteur une perspective sur tout le livre, c'est une entreprise périlleuse...

M. Z. : Oui, parce que le risque encouru est celui d'échouer et, en quelque sorte, de trahir le lecteur qui m'a lu jusqu'au bout. C'est ce qui rend le projet exaltant, mais ça me met sous tension. Je me prépare au pire quand je suis prêt à envoyer le manuscrit, je me détends quand les membres de la maison d'édition m'en parlent, et je suis complètement rassuré quand des lecteurs inconnus m'écrivent : non seulement ils ont « compris » mais en plus, ils trouvent dans le livre des choses que je ne me rappelle pas avoir dites, et que je pense profondément. Cela dit, je n'ai pas, je pense, la même conception de la littérature que Perec. Je n'écris pas pour « encrypter » des sentiments ou des non-dits pénibles, comme il le fait dans toute son œuvre, et encore plus ouvertement dans ses poèmes lipogrammatiques, *La Clôture*, en particulier. J'écris, au contraire, pour mettre au jour ce qui, je le sens, est enfoui en moi, sans savoir toujours quoi. Et les sentiments que me renvoient les lecteurs me donnent à penser que j'y parviens, le plus souvent.

M. W. : Même dans les livres de « non-fiction » ?

M. Z. : Pas tout à fait ; les autres livres, qui sont les plus nombreux, sont plutôt voués à partager, à donner à voir et à savoir. Mais dans ce partage, il y a des valeurs et des sentiments, bien entendu.

M. W. : Mais ce n'est pas la même écriture, le même projet.

M. Z. : Non. Écrire un livre sur la contraception, ou sur les téléseries, ou sur la relation de soins, c'est mettre sur le papier des notions, des informations, des idées, des opinions que je suis capable d'exprimer oralement. C'est garder la trace des paroles. Écrire un roman, c'est puiser dans, élaborer à partir d'un matériau plus inconscient, plus flou : les émotions, les représentations. Pour moi, la différence entre fiction et non-fiction réside là.

M. W. : Veux-tu dire que tu ne saurais pas inventer des fictions orales ?

M. Z. : Je ne suis pas sûr que je pourrais les improviser comme le font les conteurs autour d'un feu de camp. Je me demande d'ailleurs si les conteurs improvisent jamais vraiment. Ou s'ils élaborent à partir d'histoires déjà racontées, ou qu'ils ont entendues et rapportent, réinventent ou développent.

M. W. : Tu n'improvises jamais ?

M. Z. : Pas la fiction. J'ai trop peur de me perdre. Même quand je faisais mes chroniques « improvisées » sur ARTE Radio, j'en écrivais une esquisse au préalable. Je développais au micro un texte parfois schématique, parfois assez élaboré. Je les ai réécrites ensuite¹. Je faisais de même quand je tenais une chronique sur France Inter (la principale radio publique française) en 2002-2003, pour des raisons de durée, mais j'étais de toute manière plus confortable avec un texte déjà écrit.

¹ www.arteradio.com. Toutes ces chroniques, enregistrées sur trois ans, sont en ligne. Pour les retrouver rapidement dans le beau fouillis du site, taper « winckler » dans la zone de recherche. La première série a été reprise dans *J'ai mal là* (Les Petits matins, 2007), les deux suivantes dans *Histoires en l'air* (P.O.L, 2008).

M. W. : La voix, c'est une constante, dans ce que tu écris. Mais tu ne t'en es pas rendu compte tout de suite, je crois...

M. Z. : Effectivement. Il y a dans tous mes livres beaucoup de dialogues, beaucoup de monologues intérieurs, beaucoup de narrations par les personnages, et quand je repense à mes tout premiers textes — y compris à mon « roman du grand tout » inédit, *Les Cahiers Mercœur* —, il est certain que j'y cherchais ma voix. Mes voix. Et mon dernier livre, *En souvenir d'André*, qui a peu de dialogues, est fait de monologues enchâssés. Il commence même par une « adresse » : un narrateur inconnu, en apparence extérieur à l'histoire, parle à l'auditeur silencieux qui va écouter parler le narrateur central du roman, Emmanuel. Et je me rends compte, en disant ça, que ça semble compliqué alors qu'à la lecture, c'est très simple, et on l'oublie très vite, et tant mieux ! J'aime raconter mes histoires à haute voix, mais pour le faire, je dois d'abord les écrire.

M. W. : Écrire des romans, c'est raconter ?

M. Z. : Oui. Écrire un roman, c'est raconter une histoire, une histoire pleine de personnages et d'événements, comme on m'en a raconté autrefois, comme on m'en raconte aujourd'hui. Et je crois que cette perception du roman est précisément ce qui m'a attiré vers la littérature populaire, surtout anglo-saxonne...

M. W. : *Attiré* ? Est-ce que ces genres ne t'ont pas formé, plutôt ?

M. Z. : Il y a dix ans, c'est ce que j'aurais dit. Aujourd'hui, j'en suis moins sûr. Ce que je lis sur le fonctionnement du cerveau me donne plutôt à penser que le mien est fait pour ce genre d'histoires.

M. W. : Tu penses que certaines personnes sont faites pour certaines histoires et pas pour d'autres ?

M. Z. : La perception par les sens et l'intégration des informations par le cerveau diffèrent d'une personne à une autre. Certains de nous sont daltoniens, d'autres n'entendent pas certains sons, d'autres encore ont une hypersensibilité à la chaleur ou au contraire une insensibilité à la douleur. Je ne veux pas m'étendre sur le sujet mais je pense que oui, je suis fait pour certains types d'histoires, pas pour d'autres. Et je les ai trouvées dans la littérature populaire. Comme les Anglo-Saxons ont une littérature plus perméable, plus transversale que la littérature française, je m'y suis retrouvé chez moi. Mais pour en revenir à ma perception du roman, j'ai le sentiment — mais c'est intuitif, je ne saurais pas le démontrer ou donner des arguments théoriques — qu'il y a fondamentalement deux postures quand on écrit un roman. D'une part, la posture détachée, impersonnelle, de l'écrivain démiurge, qui reste à distance et, d'autre part, la posture engagée du narrateur qui se place tout près, se rapproche intimement de ses personnages en écrivant à la deuxième personne — le « tu » de *Un homme qui dort*, ou celui que j'ai employé dans *La Vacation* et *La Maladie de Sachs* — ou à la première, comme le font les écrivains de récits d'énigme, justement, à commencer par Edgar Poe et, bien sûr, Conan Doyle, Agatha Christie et, en France, des écrivains comme Maurice Leblanc : il invente Arsène Lupin en réponse à Sherlock Holmes en allant un cran plus loin puisqu'il laisse entendre que le Watson de Lupin, c'est lui-même. Et à mes yeux, ça n'est pas juste un effet de style, une figure obligée dans l'évolution du roman, c'est un « engagement narratif » que je rencontre surtout, à l'adolescence, dans le roman d'énigme et la science-fiction et non dans le roman français classique qu'on m'a fait étudier — Balzac, Flaubert, Stendhal — et qui m'a profondément ennuyé en classe, tant je l'ai trouvé lointain de ma sensibilité, de mes préoccupations. Alors que Wells, par exemple — *Les Premiers Hommes dans la lune*, *La Guerre des mondes* — me transporte. Et je frémis de joie quand je lis *Le Monde perdu* de Conan Doyle, dont le narrateur est un jeune journaliste, Malone. Dans tous ces livres, j'ai le sentiment que

l'auteur me parle à l'oreille. C'est comme ça que je lis Jules Verne ou, même si ça peut paraître bizarre, le Victor Hugo de *La Légende des siècles*. De la poésie épique, grandiloquente, avec un souffle pas possible, une poésie qui ne peut qu'être dite à haute voix, devant une salle comble. Ou lue à ses enfants — je l'ai fait. Et lorsque, en 2004-2005, un éditeur de livres parlés, De Vive Voix, m'a proposé d'écrire des contes pour enfants, je les ai lus moi-même. Et mes plus jeunes s'endormaient en les écoutant.

M. W. : Cette « voix », tu l'entends donc davantage dans la littérature anglo-saxonne ?

M. Z. : Disons que j'ai appris à l'entendre beaucoup plus tard chez des écrivains français, surtout ceux que publie P.O.L, car j'en lis peu d'autres, mais aussi chez les écrivains québécois — que je n'ai pas encore assez lus. Pendant l'hiver 2011-2012, j'ai eu l'occasion de lire les états successifs du deuxième roman en travail d'un jeune écrivain qui vit à Québec, Richard Dallaire. Il s'intitulait *Les Peaux cassées*. À l'heure où je parle, il n'a pas encore été publié, mais ce qui m'a frappé, c'est cet engagement dans une narration extrêmement personnelle, physique, quand je la compare à celle d'écrivains français qui m'ont l'air hautain lorsqu'ils écrivent à la troisième personne et désabusés du monde quand ils disent « je ». On m'a suggéré que je ne les lisais pas bien, ou que je ne lisais pas les meilleurs, comme si on pouvait me convaincre que Bach est plus musical que Gershwin. Mais j'approche de la soixantaine et je sais que ce n'est pas une question de musicalité. C'est juste que Gershwin et Cole Porter me parlent, Bach et Mozart beaucoup moins. La littérature, c'est pareil. Si j'ai du plaisir immédiatement quand je commence un roman de John Irving ou *Middlesex* de Jeffrey Eugenides, ou *Je compte les morts*, de Geneviève Lefebvre, une Québécoise, ce n'est pas par snobisme ou par anti-snobisme, c'est parce que je me sens chez moi. Pas quand je lis Houellebecq ou Amélie

Nothomb. Ni Proust, d'ailleurs — il me faut faire des efforts pour le lire. Ça veut bien dire que je ne suis pas fait pour lui.

M. W. : Mais il y a Perec.

M. Z. : Oui, il y a Perec et avant de le lire, j'avais dévoré Boris Vian et Paul Féval et Robert Merle et Stanislas-André Steeman et Sébastien Japrisot et, plus récemment j'ai lu Daniel Zimmermann, Claude Pujade-Renaud, René Belletto, Camille Laurens, Marie Darrieussecq. Et ce qui me touche, c'est la voix que j'entends en les lisant. Une voix qui monte aussi des textes de non-fiction, d'anthropologie, de psychologie évolutionniste, de vulgarisation scientifique que je lis en anglais. Encore une fois, ce n'est qu'un sentiment, mais ce qui me plaît, c'est sentir que le texte m'est raconté. C'est peut-être pour ça que lorsqu'un livre me tombe des mains, c'est parce que je le trouve trop écrit, trop pensé. Pas assez parlé. Les livres qui me touchent sont ceux que j'ai le sentiment d'entendre.

M. W. : Tu dis « les livres », pas « les auteurs ».

M. Z. : Oui, lorsque j'aime un livre, je scrute les rayons des librairies pour lire tous les *Du même auteur*, et parfois je suis comblé. Parfois non. Ça dépend vraiment des écrivains et de ce qu'ils recherchent à chaque nouveau livre. Parfois, au bout de deux ou trois romans, leur voix change. En tout cas, c'est mon sentiment.

M. W. : Justement, les livres, comment les choisis-tu ?

M. Z. : Je ne lisais pas les critiques quand je vivais en France. J'allais dans les deux ou trois librairies du Mans, et dans quelques librairies à Paris quand j'y étais et je faisais le tour des tables, je prenais les livres entre mes mains, je les choisisais intuitivement, parfois après avoir longtemps tourné autour. Depuis que je vis à Montréal, je lis beaucoup les critiques anglo-

saxons, du *New York Times*, de *The Kirkus Review* et d'un site Internet qui parle souvent de livres de sciences humaines : *Arts & Letters Daily*. Le professionnalisme des critiques, leur absence de complaisance, leur humilité m'impressionnent et ils me font découvrir des bouquins incroyables. Je fréquente moins souvent les librairies, mais tout de même encore régulièrement. Olivieri sur Côte-des-Neiges, Paragraphe près de McGill et aussi Indigo et Chapters sur Sainte-Catherine. Et ces derniers temps, j'achète la plupart de mes livres au format électronique, moins encombrant, et j'en télécharge des dizaines. Je suis fasciné par la richesse de tout ce qui est à présent disponible dans le domaine public. J'ai également pris un abonnement annuel au site de François Bon, *publie.net*. Et je me mets à lire des classiques en anglais : Dickens, Melville, Poe, Conan Doyle à nouveau. Avec ma liseuse et ma tablette — j'ai les deux —, j'ai le sentiment de me balader avec une bibliothèque dans la poche. C'est réconfortant.

M. W. : Plus qu'écrire ?

M. Z. : Plus souvent réconfortant. Je peux toujours lire, même quand je n'ai pas envie ou la force d'écrire. Avec la liseuse, je peux choisir le livre qui convient à mon humeur du moment, ou poursuivre n'importe où la lecture du gros bouquin que je ne veux pas lâcher. Avant la liseuse, quand je partais en voyage, je trimballais toujours avec moi plusieurs bouquins que je n'ouvrais pas. Mais il me les fallait. Au cas où. À présent, j'en emporte deux cents cinquante, mais ils ne pèsent rien.

M. W. : Et pourtant, les livres ont un poids dans ta vie...

M. Z. : On peut dire ça... J'ai vu mes enfants traverser leur enfance et parfois entrer dans l'adolescence avec des objets transitionnels — un poisson en peluche, des petits chiens, des Totoro —, mais je n'ai jamais eu d'ours en peluche. Les livres l'ont remplacé. L'autre jour, dans le métro, un de mes fils me

demandait s'il y avait des romans que j'aurais voulu écrire. Il y en a plein. La liste était longue et, bien sûr, il y en avait beaucoup qu'il ne connaissait pas. J'ai ajouté : « Et c'est pour ça que j'écris. Pour écrire les romans que j'aimerais lire. »

M. W. : Mais tu ne lis pas tes romans.

M. Z. : Non, je ne peux pas les lire. Je peux traquer les coquilles, les feuilleter, les regarder d'un peu plus loin, mais pas les lire. Le seul moment qui ressemble à la lecture, c'est le moment de l'écriture. Comme si le texte naissait de la page. Quand j'écrivais au bille ou au stylo-plume, j'avais l'illusion que le glissement de ma main faisait apparaître les mots. Et j'avais toujours le bord de la paume taché d'encre. À présent, j'écris presque exclusivement à l'ordinateur. J'ai appris à taper en 1972, sur des machines mécaniques. Alors ça fait longtemps que je tape à dix doigts sans regarder le clavier, et je vois le texte apparaître en même temps que je le pense, j'ai le sentiment que ce sont les mots qui appellent mes pensées et non l'inverse. Que je pense le texte au moment où il se forme, pas avant. Et les neurobiologistes semblent dire que c'est le cas : quand nous faisons un geste, quand nous disons quelque chose, nous l'avons déjà décidé une fraction de seconde auparavant. Il y a un léger décalage entre la décision cérébrale et la conscience. Un décalage si court qu'on n'en a aucune conscience : il faut examiner le cerveau sous un appareil d'imagerie magnétique pour le mesurer. Ce qui signifie qu'écrire un roman, c'est, littéralement, porter la pensée à la conscience de celui qui écrit.

M. W. : En quoi est-ce plus vrai pour le roman que pour l'essai ou le manuel pratique — puisque tu en écris aussi ?

M. Z. : Là encore, c'est une perception personnelle — peut-être une illusion. Lorsque j'écris un essai ou un manuel — qui ont pour but d'exposer et de partager des opinions ou un savoir —, je puise dans des idées depuis longtemps énoncées

verbalement, discutées, ressassées, reformulées, modulées par les échanges avec d'autres. Quand j'écris un roman, je puise dans un matériau peu ou pas abordé de vive voix. Intime, impalpable. Un mélange de souvenirs, de fantasmes personnels, de constructions inspirées par les histoires que j'ai lues ou entendues. Je pars d'une situation ou d'un cadre, je donne souvent à l'histoire des repères temporels, et je pars explorer tout ça. Je ne fais pas de plan, ou alors mon plan change au cours de l'écriture. C'est seulement une série de balises, comme des étapes grossièrement entourées sur une carte. Et, comme la carte n'est pas le territoire, je suis prêt, chemin faisant, à changer d'itinéraire. Pour l'essai ou le manuel, il en va autrement : j'ai besoin de faire un plan assez complet, parce que ce n'est pas une exploration, mais un inventaire : je cherche à faire un tour aussi complet que possible de ce que j'ai à dire sur le sujet. Et je crois qu'écrire des essais et des manuels m'a aidé à accepter qu'un roman, ça n'a pas besoin d'être exhaustif. Ça n'a pas pour vocation de l'être. Même s'il fait six cents pages... Prends *Le Chœur des femmes*, par exemple. Je ne cherchais pas à dresser un catalogue de tout ce que les femmes vivent et racontent aux médecins, je voulais seulement transformer mon expérience — ce que j'avais vu, entendu, compris — en une sorte d'oratorio romanesque. Certaines lectrices me disent : « Vous ne parlez pas de telle ou telle situation », comme si je pouvais à moi seul témoigner de *toute* l'expérience féminine. Aucun roman, aucun livre ne peut prétendre être la somme de tout ce que les humains ont à vivre. Mais comme dans *La Maladie de Sachs*, qui décrivait les relations entre un généraliste et la communauté qu'il soigne, ou *Les Trois Médecins*, qui transpose Dumas pour raconter les études de médecine d'un quatuor d'amis, je voulais décrire une expérience complexe, multiple. La polyphonie me l'a permis, et je suis encore un peu surpris d'y être parvenu. Mais je ne cherchais pas à être exhaustif. Ces lectrices pourraient écrire les chapitres du *Chœur des femmes* qui leur manquent, ajouter leur voix à celles des autres personnages. Dans mes romans, il y a toujours de la

place pour l'expérience et l'imaginaire des lecteurs. Car j'attends d'un roman qu'il me laisse l'habiter et je ne cesse pas d'être lecteur quand j'écris.

M. W. : La polyphonie, tu l'as abandonnée pour écrire *En souvenir d'André...*

M. Z. : Pas abandonnée... Utilisée autrement. Dans les trois « gros » romans précédents, les voix s'élèvent à plusieurs reprises, et se répondent, comme en canon. Dans *En souvenir d'André*, c'est une polyphonie séquentielle, faite de récits consécutifs tissés dans la narration du personnage principal. Et le sujet s'y prêtait, puisque c'est l'ultime récit d'un homme qui a lui-même recueilli un grand nombre d'ultimes récits.

M. W. : C'était nécessaire ? Expérimental ?

M. Z. : Les deux, mon capitaine. Je voulais me prouver à moi-même que j'étais capable de dire beaucoup en peu de pages, avec peu de personnages. Et je cherchais à produire à la lecture ce que pourrait être l'expérience des « veillées » décrites dans le livre.

M. W. : L'accompagnement de patients que l'on aide à mourir...

M. Z. : Oui, mais à présent, le livre est publié et plus le temps passe, plus j'ai le sentiment que le sujet central du livre n'est pas le suicide assisté, ni l'assistance à la fin de vie, mais la tentative, peut-être toujours vaine, de transmettre notre expérience émotionnelle. L'idée qui m'habitait pendant tout le temps que j'ai passé à l'écrire, c'est la fragilité de la transmission orale. Je reconnais que c'est paradoxal, puisqu'il s'agit d'un roman, forme beaucoup plus durable que les confidences recueillies dans l'instant.

M. W. : Tu écris pour conserver les paroles ?

M. Z. : Conserver, c'est momifier. J'écris pour transmettre ; en focalisant, en amplifiant, en affinant. C'est un peu un travail d'ingénieur du son, de mixage — tel que je l'imagine, car je n'y connais pas grand-chose. Les paroles — je n'écris que des paroles, je crois — que j'ai... enregistrées, puis retravaillées dans ma tête sont filtrées, modulées, gravées sur les pages et j'espère que non seulement le lecteur va les « entendre » mais qu'il les dira à son tour. Comme les chansons de Brassens ou de Brel ou de Ferré ou de Vian que je connais par cœur depuis toujours. Comme les voix des livres-disques que j'écoutais enfant, *L'Île au trésor*, *Le Petit Prince*, *Le Livre de la jungle*, *La Marque jaune*. Comme les sketches d'humoristes, les poèmes de Rimbaud et d'Hugo que je connaissais par cœur. Comme les répliques de films... Je serais vraiment heureux que quelques-unes de mes phrases deviennent des signes de reconnaissance, de complicité. Des liens.

M. W. : Les trente-cinq bouquins publiés entre 1998 et 2000, tu les as tous écrits pour *transmettre* ?

M. Z. : Oui, mais cette *bibliorrhée* est née de l'ivresse, du désir de conquête qu'a provoqués le succès... et de la peur de ne pas être pris au sérieux si je ne publiais pas à tour de bras. Après la publication de mon premier roman, *La Vacation*, un homme que j'estimais m'a dit, assez méchamment : « C'est bien, mais c'est au deuxième roman qu'on voit l'écrivain. » Quand j'ai publié *La Maladie de Sachs*, un autre, que j'estimais autant, m'a déclaré : « C'est bien, mais ton premier roman, c'était un *grand* livre. » Un autre écrivain-médecin a enfoncé le clou en disant à peu près : « C'est un roman autobiographique. Je doute qu'il ait autre chose à raconter. » Ces phrases me sont longtemps restées en tête, car je doutais de jamais être considéré comme un écrivain « légitime », j'avais le sentiment que mon succès et ma réputation étaient usurpés. Et qu'un jour, si je m'en tenais à écrire un roman tous les trois ans, les lecteurs se rendraient compte que je n'avais pas grand-chose à dire. Alors j'ai cherché

à prouver le contraire. J'avais envie de publier des livres de genres très différents, personne ne m'a obligé. Mais j'aurais pu prendre mon temps...

M. W. : Tu le regrettes ?

M. Z. : En dehors des deux exceptions auxquelles j'ai fait allusion tout à l'heure, non. D'accord, je n'ai pas écrit seulement des livres *nécessaires*, comme je me jurais de le faire avant de me mettre à écrire à temps plein. Pendant ces dix années, j'ai écrit et publié ce que je voulais écrire depuis toujours : des romans policiers, de la SF, de la critique, des essais polémiques, des manuels... Et tous ces livres ont modelé mon expérience d'écriture, comme mes cahiers d'adolescent ou, aujourd'hui, les entrées de mon site Internet² et de mon blog littéraire³.

M. W. : ... sur lequel tu écrivais, tout récemment : « Écrire n'est pas un don. »

M. Z. : Ni un don, ni une malédiction. L'écriture est un outil. Écrire des livres, c'est un travail.

M. W. : Et pourquoi tout ce travail ?

M. Z. : Pour écrire des livres qui comptent. Qui marquent. Qui changent la vie. Des livres que leurs lecteurs auraient voulu écrire. Des livres qui font éclore en eux les émotions qu'ils ne parvenaient pas à libérer jusque-là. Des livres qui, je l'espère, les feront écrire à leur tour.

M. W. : Tu penses à tout ça quand tu écris ?

² Winckler's Webzine (www.martinwinckler.com)

³ Chevaliers des touches (www.wincklersblog.blogspot.com)

M. Z. : Non. J'y pense tant que je n'écris pas. Quand je plonge dans l'écriture d'un livre, je ne pense plus qu'au livre, j'écris au kilomètre, jusqu'à atteindre l'état que décrivent les coureurs de marathon, le moment où ils ne sentent plus la douleur, où ils planent. Quand j'écris, je ne sens plus mon corps. Je suis en apesanteur. J'avance sans effort. Et chaque émotion, chaque désir peuvent se dire.

Montréal, 20 janvier 2013

Xavier Leroux (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*
Paris, Honoré Champion, coll. « Babeliana », 2011, 340 p.

Vicki Hamblin
Western Washington University

Dans ce volume qui constitue les Actes d'un colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008 se réunissent les voix d'une nouvelle génération de chercheurs qui s'annoncent post-zumthoriens dans ce sens qu'ils proposent non seulement la désintégration d'une poétique médiévale qui avait été inventée au cours des dix-neuvième et vingtième siècles, mais aussi les bases d'une

nouvelle poétique qui serait plus fidèle aux textes de théâtre de l'époque.

Dans une douzaine d'interventions, les auteurs nous dévoilent un discours dramatique du Moyen Âge qui, malgré les efforts des historiens et littéraires qui nous ont précédés, ne serait ni unifié ni sclérosé mais flexible, multiple et à peine découvert par la critique moderne. Ainsi, Mario Longtin nous propose un état des lieux selon lequel l'ancien théâtre « remet en cause fondamentalement ce que vous croyons savoir de la scène » (p. 17). Les tentatives de classification ayant été par le passé peu réussies, Longtin suggère que l'auto-réflexivité de la production théâtrale nécessite une nouvelle approche, cette fois à partir d'un « répertoire informatisé des personnages et des noms cités » qui faciliterait une étude intertextuelle (p. 15). L'analyse de Gérard Gros souligne le fait que le *Mystère du siège d'Orléans*, comme beaucoup de ces textes, d'ailleurs, mériterait qu'on s'y attarde plus souvent. De son point de vue, « une étonnante subtilité d'expression » (p. 74) se marie dans ce texte avec un public « sage, averti, capable d'apprécier avec discernement » les moindres détails des paroles et des gestes des joueurs (p. 88).

Trois études dans ce volume s'arrêtent sur la versification. Selon Taku Kuroiwa, les triolets dans les textes de théâtre seraient moins fixes que l'on le croyait. Grâce à des analyses syntaxiques et sémantiques, l'équipe formée de Kuriowa, de Darwin Smith et de Xavier Leroux montre « que le fatiste ne soumet pas son art à des moules poétiques préfabriqués » (p. 139). Au contraire, l'articulation se fait à partir d'unités et de ruptures qui donnent au système rimique une souplesse que nos prédécesseurs qualifiaient de dissonante

et insuffisante. De son côté, Nadine Henrard dégage, dans le langage de deux mystères alpins, des différences entre la production des communautés bourgeoises et champêtres.

Dans trois autres études, les auteurs s'intéressent au lexique du théâtre : Marie Bouhaïk-Gironès pour la farce et la sottie ; Jelle Koopmans pour les joueurs et la farce (sans compter toute la lexicographie présumée) ; et Xavier Leroux pour le monologue. Le rôle des messagers dépasse une représentation-type pour devenir « un élément méta-narratif » (p. 58) dans l'analyse de la *Vengeance nostre seigneur* qu'effectue Corneliu Dragomirescu. Katell Lavéant, en définissant les pièces de l'Avant de François Briand comme « un manuscrit destiné à l'enseignement et/ou la réflexion personnelle » (p. 263), et Isabelle Ragnard, en analysant la composition musicale de ces mêmes pièces, signalent l'évolution des textes de théâtre bien après leur représentation sur scène. Enfin, Smith, dans une deuxième intervention, lie les études universitaires d'Arnoul Gréban à son succès de fatiste.

Si l'étude de Leroux « a permis de proposer une nouvelle approche » à l'étude du monologue (p. 118), répétant ainsi l'intention de la plupart des interventions qui peuplent le présent volume, il ne faut pas en conclure pour autant que les efforts individuels aboutissent à une seule poétique du discours dramatique médiéval. À l'intérieur des interventions, les auteurs ne se complètent même pas. C'est le cas, par exemple, quand Henrard cite une série de monologues (p. 176) mais ne reprend pas la question d'une nouvelle définition que propose Leroux (p. 105) et quand Koopmans, en parlant de la rhétorique des joueurs (p. 305), ne renvoie pas à l'analyse que fait Bouhaïk-Gironès de la rhétorique théâtrale (p. 235). Ce problème est

d'autant plus vexant quand on constate que les études de Lavéant et de Ragnard, parlant des mêmes pièces, se citent mutuellement plusieurs fois. Malgré le manque de renvois internes et la présence de quelques fautes (inévitables ?) de typographie, les interventions nous permettent, par exemple, de remettre en question l'importance d'une contextualisation politique et sociale pour les farceurs-rhétoriciens et d'apprécier les conséquences éventuelles d'un vocabulaire du théâtre médiéval qui n'était pas spécialisé (même si Graham A. Runnalls nous l'avait déjà dit voilà vingt ans !).

Les contributions du présent volume, qui, selon l'éditeur Leroux, « ont en commun de tendre vers une poétique du discours dramatique du Moyen Âge, autrement dit d'envisager, au-delà du texte dramatique, le processus dont il est l'ultime témoin » (p. 9), suffisent à elles seules pour lancer l'appel à l'action dont le discours dramatique médiéval a besoin. Ainsi, des données formelles, lexicales et culturelles des textes qu'examinent ces interventions nous invitent « à renouveler le regard que nous portons sur le théâtre médiéval » (p. 13). D'un grand intérêt pour les spécialistes et pour ceux qui nous succéderont, *Vers une poétique du discours dramatique du Moyen Âge* nous offre des analyses précises, variées et innovatrices.

Marie-Florence Sguaitamatti, *Le Dialogue
et le conte dans la poétique de Crébillon*
Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières »,
2010, 461 p.

Aurélie Zygel-Basso
Université de Sherbrooke

L'ouvrage de Marie-Florence Sguaitamatti est la version remaniée d'une thèse soutenue en 2008 (*Le dialogue et le conte dans l'œuvre romanesque de Claude Crébillon*). La réflexion, assortie d'une bibliographie et d'un index des principaux noms d'auteur et titres d'œuvres, comprend deux parties d'inégale longueur (I : « L'écriture dialoguée dans les textes de Crébillon », environ 250 p. ; II : « Conte et dialogue et le nouvel

art de conter », environ 150 p.), respectivement consacrées à l'art du dialogue et à son articulation avec le genre du conte.

Cette étude, adossée aux analyses biographiques et à l'édition magistrale dirigée par J. Sgard¹ au début des années 2000, rappelle brièvement les apports des recherches sur Crébillon depuis les années 1970, entre autres les travaux de H.-G. Funke, l'étude des technique narrative et structure des œuvres, celle du « style comme porteur de sens », plus récemment l'image, élaborée par A. Siemek, du « roman comme recherche », riche de ses tensions et des divers « appâts offerts au lecteur », enfin l'horizon « ouvert » des analyses thématiques, techniques, esthétiques, littéraires et culturelles les plus récentes.

Partant de ce « caractère distinct » de l'œuvre crébillonienne — spécificité soulignée par les contemporains de l'écrivain eux-mêmes —, l'auteure dégage comme prémisses plusieurs facteurs de résistance « à toute tentative d'interprétation unilatérale » : l'« expérimentation formelle », l'ambiguïté du langage et des structures énonciatives, l'éclatement de l'« unité thématique », sans compter la longueur de la carrière de Crébillon. Elle retient comme points d'intérêt essentiels la diversité des formes et l'« importance globale de l'écriture dialoguée » pour dégager très finement le caractère expérimental de son art littéraire. Partant des deux rôles que le dialogue, lié au phénomène plus vaste de la présence des voix dans les textes, peut tenir (« en tant que genre et en tant que composante d'autres genres »), Sguaitamatti se propose alors d'explorer la dimension expérimentale qui est la sienne dans la

¹ Voir notamment l'édition des *Œuvres complètes* (1999-2002) et *Crébillon fils* (2002).

fiction (roman et conte) sans se contenter de relever le caractère de « sociolecte » des échanges dialogués, déjà abondamment commenté par la critique (G. Salvan). Le dialogue chez Crébillon, « genre au carrefour des poétiques », est donc un « lieu de cristallisation » des questions de naturel, de vraisemblable, de vérité et d'imitation, sur un arrière-plan générique fluctuant et parfois ambigu où « la poétique classique est en crise et l'esthétique moderne en train de naître ».

La première partie, grâce aux « Repères théoriques », rappelle, après de nombreuses études critiques sur la question, la difficulté des théoriciens contemporains de Crébillon à définir le dialogue, à la fois genre à part et composante « de presque tous les autres genres » (« Problèmes du dialogue »). Le terme même de dialogue, au sens restreint que lui donne V. G. Mylne (« échanges verbaux au discours direct entre deux ou plusieurs interlocuteurs »), est également envisagé par Sguaitamatti au sens des « monologues qui s'adressent à une personne absente », mais en dehors des enjeux de transtextualité. L'auteure souligne par ailleurs à quel point, chez Crébillon, la reproduction des échanges verbaux s'accompagne d'une « activité manipulatrice qui doit être mise en rapport avec la réflexion de l'auteur sur la parole humaine », en particulier au discours direct. Dans le cadre de la réflexion de Crébillon sur l'idéal littéraire de la « conversation brillante » au XVIII^e siècle, le dialogue fascine parce qu'il donne l'illusion « de l'absence de l'artifice ». L'étude est donc élargie à la question des moyens et des effets de la poésie (« La réflexion sur le dialogue et les modèles de l'Antiquité classique » analyse surtout la réception de Platon, de Cicéron et de Lucien depuis les théoriciens italiens du XVI^e siècle tout en rendant compte de la contestation du dialogue qui se fait jour à l'époque de

Crébillon). Avec « L'interprétation et la transformation des Anciens », l'étude se tourne vers l'alchimie crébillonnière opérée dans les deux « Dialogues des morts » (*Horace et Caton, Ovide et Tibulle*, « cas extrêmes » sur le plan formel, parus en 1745) ainsi que dans le dialogue platonicien des *Lettres athéniennes* (1771). Elle rapproche la biographie historique des *Lettres* — œuvre hétérogène, éclatée et puissamment dynamique, mais « roman de formation raté » — en montrant habilement comment la réflexion de Crébillon sur le « problème du mélange entre vie privée [...] et actions publiques » s'articule aux discours contemporains sur l'Histoire et à la question de sa relation avec la fiction romanesque. Enfin, « L'union rêvée des extrêmes : le dialogue au XVIII^e siècle » revient sur une mise en contexte qui s'appuie sur quatre difficultés principales liées à la nature contradictoire du genre pour les discours théoriques (Rémond de Saint-Mard, Mallet, Marmontel). Le dialogue, selon une formule heureuse, « a quelque chose de fantasmatique dans sa qualité de lieu de rencontre de l'inconciliable »; il est donc particulièrement indiqué pour *La Nuit et le moment* et *Le Hasard du coin du feu*, dont l'analyse de détail suit après un rappel des problèmes liés aux questions d'« imitation », de « vérité » et de vraisemblable (Sguaitamatti parle d'une « esthétique de la véridicité », p. 150) articulées aux notions de « naturel » et de « naïf ». On y voit en quoi l'« auto-célébration d'une élite sociale » se trouve « vidée de l'intérieur » par sa mise en scène de l'énonciation (y compris sur le plan graphique), mais surtout pour « l'ouverture des deux textes vers d'autres genres littéraires » ainsi que pour « leur structure temporelle et énonciative ». Le premier amorce « une fusion des genres », dramatiques entre autres, « au service de la réflexion sur les apparences et le mensonge »; le second, également

marqué par ce dernier enjeu, contribue à mettre en évidence le double leurre de « l'objectivité du dialogue dramatique [...] et celui de l'autorité interprétative du narrateur romanesque ». En somme, les mots-clés de cette section approfondie sont sans doute « déséquilibre » et « masque », au service de l'insatisfaction et de l'ouverture mises en scène par les textes. En effet, les choix de Crébillon soulignent constamment « l'élément transgressif du dialogue : le désordre moral fait irruption à travers les niveaux diégétiques, qui servent désormais à créer un mouvement d'échanges entre les instances, mouvement qui finit par englober le lecteur ».

La deuxième partie explore la pratique du conte par Crébillon, le genre étant considéré par l'auteure comme particulièrement expérimental à cause de sa plasticité, de son statut marginal et du rôle charnière qu'il occupe dans la réflexion littéraire lancée par la Querelle des Anciens et des Modernes. « Le pays voisin des royaumes de Romancie » aborde le conte dans les deux acceptions, large et restreinte, du terme et se propose de montrer en quoi ce « miroir critique », chez Crébillon, permet à l'auteur d'y employer le dialogue « de manière extensive pour intégrer le discours méta-fictionnel dans les textes ». Un rappel historique (« Le conte à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle : quelques facettes d'un genre changeant ») met l'accent sur l'importance de la voix du conteur tout en montrant en quoi le travail de ce dernier sur la matière de son récit est un facteur important d'ambiguïté et d'indétermination. Ainsi, « Le nouvel art de conter », après un rappel du traité de Huet sur l'origine des romans et une mise au point utile sur la question de ce que la critique a eu tendance à appeler un peu rapidement « conte parodique », s'attache aux rapports entre conte et roman, notamment dans *Tanzaï* et

Néadarné, Ah quel conte! et *Le Sopha*. On y voit en quoi le conte devient le lieu « d'un approfondissement plus radical ou plus explicite et donc plus saisissable des questions littéraires et morales qui dominent aussi les autres textes ». En particulier, l'écriture dialoguée s'y met au service d'un nouvel art de conter qui touche tous les niveaux diégétiques et qui amène entre les genres une convergence sur les plans théorique, structurel, pratique, moral, esthétique et énonciatif, autour de la notion centrale d'« effet ». En développant, au sens fort du terme, le libertinage de l'écriture dans un texte qui « *montre* sans cesse ses matériaux » et met « en examen » les discours (belle formule de conclusion, p.437), Crébillon fait apparaître un genre fondé sur l'hétérogénéité, qui permet l'appréhension simultanée de réflexions contradictoires, la conciliation de la participation émotive et de la distance critique lors de la lecture et/ou de l'écoute et « une union plus radicale de la recherche esthétique et des interrogations morales » où le lieu commun acquiert un rôle dynamique et fécondant grâce à la faculté de l'imagination.

Ce beau travail, dont les mérites sont évoqués plus haut, me semble par ailleurs présenter parfois à la lecture deux difficultés d'ordre différent, l'une de structure et l'autre de bibliographie.

Si elle reconnaît que « Le choix du dialogue et du conte [...] pose des limites partiellement arbitraires », Sguaitamatti isole néanmoins les deux genres, surtout dans la mesure où leurs contextes théoriques et littéraires permettent d'établir des rapports entre les formes. Ce parti pris, en particulier celui qui définit l'art de conter comme lieu ou « caisse » de résonance pour les interrogations de l'écrivain, apparaît bien légitime; on

pourrait cependant regretter de ne pas reconnaître assez dans l'organisation de l'ouvrage lui-même, un peu dichotomique, ce souci essentiel de la *mise en rapport(s)*. L'étude, après tout, est intitulée « Le dialogue et le conte »; le lecteur serait donc en droit d'attendre un rapprochement problématique plus serré, et ce, dès le début. Or, la réflexion a plutôt tendance à présenter formellement les deux domaines l'un après l'autre au niveau de son architecture globale. Dans le détail, on regrette parfois que la progression de la pensée soit un peu rompue ou rapide (p. 76, par. 5; p. 108, par. 5; p. 291, par. 4; p. 384), alors que l'étude comporte de longs rappels des intrigues ou de la structure des œuvres (p. 104-105; p. 375 *sq.*) ou des sections historiques caractéristiques du travail de doctorat (ainsi p. 38 *sq.*, bien que le rappel des distinctions de Castelvetro entre trois types de dialogue soit fort intéressant; p. 140 *sq.*; le début de la mise au point « Dialogue, conversation, entretien » p. 154; certains passages p. 379 *sq.*), ce qui nuit à la précision de cette réflexion par ailleurs tout à fait stimulante (p. 19 : «J'ai choisi de structurer mes analyses en deux parties : dans la première j'aborderai l'écriture dialoguée dans l'œuvre de Crébillon, dans la deuxième j'élargirai mes observations au conte sans toutefois abandonner le dialogue»). Le résultat est parfois un double mouvement de va-et-vient sur le plan des grandes articulations et à l'intérieur des parties (étude du contexte par les discours théoriques et des modèles / analyse de texte / retour sur le genre concerné / analyse de texte), mouvement sans doute ingénieux par l'incarnation mimétique qu'il propose de l'écriture crébillonienne, mais un peu déroutant pour le genre de l'étude critique où il se déploie.

Sans doute ce déséquilibre est-il imputable, entre autres, à la pression que l'institution universitaire actuelle fait peser

sur les jeunes docteurs lorsqu'il s'agit de publier rapidement l'ouvrage inspiré de leur thèse. Dans le cas de *Le Dialogue et le conte dans la poétique de Crébillon*, ce phénomène a pu empêcher son auteure de mettre encore davantage à jour la bibliographie. Ainsi, il aurait été intéressant de connaître sa lecture des études parues depuis 2005, en particulier pour la partie consacrée au conte. Si les travaux fondateurs de Raymonde Robert et de Jean-Paul Sermain sont abondamment cités et commentés (surtout, pour ce dernier, *Métafictions* et *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*), on aurait aimé voir apparaître ceux de Jean-François Perrin depuis 2002, ceux d'Alicia Montoya (sur M^{lle} Lhéritier), les publications plus récentes de l'équipe que réunit la revue *Féeries* (UMR LIRE, Grenoble) depuis 2004, notamment sur l'oralité², sans compter le projet de réédition *Bibliothèque des génies et des fées* dirigé par Nadine Jasmin depuis une dizaine d'années (Honoré Champion) et qui comprend une édition critique des contes de Crébillon³.

² Anne Defrance et Jean-François Perrin (dir.), *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007.

³ Claude Crébillon, *Contes*, édition critique sous la direction de Régine Jomand-Baudry, avec la collaboration de Véronique Costa et Violaine Géraud, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 17, 2009.

Sylvain Menant et Robert Morrissey (dir.),
Héroïsme et Lumières
Paris, Honoré Champion, coll. « Moralia », 2010, 284 p.

Michael Mulryan
Christopher Newport University

Ce volume bilingue rassemble quatorze contributions de chercheurs américains et français portant sur l'évolution de l'idéologie de l'héroïsme du début des Lumières jusqu'à l'ère napoléonienne. L'origine du volume remonte à un colloque qui s'est tenu en 2006 au Centre de l'Université de Chicago à Paris, organisé avec la collaboration du Centre d'étude de la langue et de la littérature françaises des XVII^e et XVIII^e siècles de

l'Université Paris-Sorbonne et du CNRS. Plusieurs chapitres comprennent des communications remaniées prononcées lors du colloque. Les autres, en revanche, sont de nouvelles contributions. Le recueil est divisé en trois parties : « Héritages et traditions », « Figures historiques » et « Le Tournant révolutionnaire ». Dans chacune de ces trois parties, les auteurs montrent de manière convaincante que l'héroïsme est loin d'être obsolète pour les penseurs du XVIII^e siècle. C'est au contraire une vertu que ceux-ci louent sans pour autant que ce soit l'héroïsme de l'aristocratie d'antan. Dans cette optique, les éditeurs et auteurs de ce recueil réussissent à démonter des préjugés concernant la position des philosophes vis-à-vis de l'héroïsme tout en fournissant des éclaircissements importants sur les nombreuses formes qu'adopte l'héroïsme du début des Lumières jusqu'à la ferveur révolutionnaire de l'épopée napoléonienne.

Héritages et traditions

L'historien Daniel Roche ouvre le débat dans son article intitulé « L'héroïsme cavalier : Fin XVI^e siècle - début XVIII^e siècle » en précisant que les grands hommes, tels qu'ils sont définis par les encyclopédistes et par de nombreux philosophes, sont « utiles, raisonnables, unissant le civisme et la sociabilité » (p. 21) et sont « des héros de la civilisation » (p. 20). En revanche, les héros antiques, auxquels les rois français ont toujours été liés, sont « des héros de la guerre » (p. 20), dont le principal signe identificateur est le cheval. Ceux-ci doivent leur renom à leurs exploits militaires, des produits de hasard, alors que ceux-là le doivent à leur propre mérite. La féodalité tombe en désuétude pendant la Renaissance, mais la noblesse française tient tout de

même à garder le cheval comme son symbole identificateur : pour devenir gentilhomme, le noble français doit savoir être un parfait homme de la cour, dont l'un des talents principaux est de s'adonner à l'équitation. Dans l'Ancien Régime, la cavalerie, les noblesses et le peuple sont indissolublement liés, car comme le cheval qui obéit à son maître, le peuple se plie à la volonté de son seigneur, et le vassal à celle de son roi. Il n'est pas surprenant alors que, selon D. Roche, les rois vont à cheval, mais les grands hommes de l'ère moderne vont à pied.

Philippe Bordes corrobore les découvertes de Roche à l'égard du pouvoir symbolique du cavalier féodal pour le noble moderne. L'auteur se concentre sur l'idéologie qui explique la préférence de certains aristocrates de se faire peindre vêtus de leur armure : c'est une manière explicite d'affirmer le passé dans le présent, d'opter pour la tradition plutôt que d'accepter une vision moderne de la société. Ce penchant pour un habillement médiéval dans le portrait ne se démode pas après la Révolution française, puisque l'armure souligne la virilité du modèle, quelle que soit l'interprétation de l'héroïsme préconisée aussi bien par le modèle que par l'artiste.

Dans sa brillante analyse de la critique de l'héroïsme homérique dans *La Querelle d'Homère*, Larry Norman témoigne fidèlement de la complexité du débat. Les modernes tâchaient de prouver que l'héroïsme dans *L'Iliade* était soit dépourvu de tout sens philosophique, soit représentatif d'un primitivisme antisocial propice à l'insubordination du sujet à son souverain, comme c'est le cas avec Achille face à Agamemnon. D'autre part, Mme Dacier avance que le but de l'épopée n'était pas du tout d'instruire ou de corriger le lecteur, comme dans un texte philosophique, mais plutôt, comme toute œuvre poétique,

d'imiter. Les philosophes, tels Diderot et Voltaire, prennent le relais en critiquant les mœurs dépeintes dans l'épopée tout en louant la nature sublime des héros homériques, à cause de l'imitation poétique parachevée.

En revanche, dans « Lyric Heroes », Thomas Downing dévoile à quel point l'opéra du dix-huitième siècle réussit à transformer le héros antique, tel qu'on le trouve dans la poésie d'Homère et dans les tragédies françaises, jouées sur scène à l'époque, qui grâce au spectacle, transcendent les pouvoirs représentatifs du théâtre traditionnel et de la poésie. C'est ce que Downing appelle l'esthétisation du héros : dans l'opéra, la « figure » du héros et « sa fonction décorative » deviennent aussi importantes que la fonction du héros dans l'intrigue (p. 81). L'opéra révèle visuellement les actions du héros, alors que celles-ci sont habituellement cachées aux spectateurs des tragédies traditionnelles, ou présentes uniquement dans la narration. C'est grâce à cet avantage que l'opéra influe sur l'évolution du héros dans les tragédies françaises du dix-huitième siècle.

L'un des éditeurs, Sylvain Menant, clôt la première partie du recueil avec son article « L'héroïsme en uniforme dans la littérature des lumières », dans lequel il souligne que l'héroïsme militaire était toujours très populaire parmi le public littéraire du dix-huitième siècle : les jeunes gens ne croyaient pas seulement à la vertu des grands hommes, mais aussi à celle des champs de bataille. Nul doute qu'il en fut ainsi, puisque dans les lectures scolaires, telles la *Guerre des Gaules* et *De viris illustribus*, l'héroïsme militaire est glorifié. L'héroïsme militaire, bien que pertinent, n'est pas resté pour autant inchangé : les exploits militaires étaient importants dans la mesure où ils

représentaient des sacrifices pour la collectivité et non pas du fait qu'ils glorifiaient des soldats individuels. L'auteur conclut qu'une forme d'« héroïsme solidaire » (p. 101) s'est imposée, tout comme la vertu militaire moderne dès le siècle des Lumières, parfaitement incarné par l'uniforme qui fond « les particularités individuelles » (p. 102).

Figures historiques

Pierre Brant ouvre la partie sur les figures historiques avec une analyse percutante du portrait de l'empereur grec Alexandre tel qu'il est décrit par Montesquieu, qui s'en sert à la fois pour dénoncer certaines qualités du héros antique et pour louer les idéaux philosophiques des Lumières qu'Alexandre a su incarner. Dépeint dans *L'Esprit des lois* comme législateur, penseur laïc et civilisateur qui a fait usage de la raison pour civiliser les territoires qu'il avait conquis, le conquérant, dans les *Pensées* de Montesquieu, est arrogant, insatiable de nouveaux exploits militaires, motivé par la gloire individuelle et, surtout, inutile sur le plan social.

Anne-Sophie Barrovecchio, elle, analyse comment Marmontel réinvente la biographie du héros militaire, Bélisaire, le général byzantin du VI^e siècle qui reconquit une bonne partie de l'ancien empire romain pour rétablir l'ancienne grandeur de Rome sous Justinien. Marmontel fit en sorte que Bélisaire incarne les idéaux du grand homme de l'époque mais aussi qu'il présente les dilemmes auxquels fait face celui qui se bat pour un autre. En effet, disgracié et exilé à tort par la jalousie de l'entourage de Justinien, Bélisaire demeure vertueux et fidèle à l'État au milieu de toutes les épreuves. Dans le récit de

Marmontel, Bélisaire, à un âge avancé, est publiquement reconnu pour sa probité et son courage ; son honneur est alors vengé. L'essentiel ici, c'est que Marmontel reconstitue un mythe à sa propre manière, afin de remplacer l'honneur par la vertu comme trait vital du héros. Comme Montesquieu, Marmontel s'inspire d'une figure mythique afin de suggérer les qualités dont un héros moderne devrait pouvoir se vanter.

Dans son article, Jennifer Tsien fournit une analyse exhaustive de l'héroïsme tel que Voltaire le dépeint dans *La Pucelle d'Orléans*. À juste titre, dans « Jeanne ou l'oubli du héros », Tsien affirme que Voltaire se moque du modèle antique de l'héroïsme dans son épopée burlesque. Il ridiculise Jeanne en tant qu'héroïne, la peignant comme une paysanne ignorante et vulgaire mais formule en même temps des louanges sur son honnêteté : elle reste innocentée des méfaits que commirent les héros anciens, ne comprenant pas la cruauté des hommes de guerre et préférant les plaisirs corporels. Le vin, intimement lié à l'oubli dans cet ouvrage, est symbolique de ce que Voltaire souhaiterait nous faire oublier : l'héroïsme ancien et la souffrance associée à son histoire.

L'Américain Johnson K. Wright fournit au lecteur un survol des origines de l'usage révolutionnaire du mythe du héros Phocion, un homme politique athénien du IV^e siècle avant notre ère. Peu connu dans le monde anglo-saxon du XVIII^e siècle, Phocion l'était beaucoup plus en France. Étant la victime d'un peuple ingrat, lors du retour de la démocratie athénienne (p. 318) après sa chute provisoire (p. 322) causée par la défaite d'une guerre contre les Macédoniens en dépit de sa tentative de faire des compromis pour sauver Athènes, Phocion a été établi comme un modèle de vertu dans la tradition française. Wright

analyse le portrait moral de Phocion chez le peintre Nicolas Poussin et l'écrivain Gabriel Bonnot de Mably. Mably et Poussin basent leurs portraits de Phocion sur le texte de Plutarque, *La Vie de Phocion*. Poussin se sert de cette biographie dans deux tableaux qui, selon Wright, permettent de représenter, au travers des funérailles de Phocion, la vertu des partisans de la Fronde face à la corruption des Bourbon, alors que Mably, dans les *Entretiens de Phocion, sur le rapport de la morale avec la politique*, s'en sert pour faire un parallèle entre le tournant politique auquel Phocion fait face et le déclin moral de la monarchie française. En tant qu'ancien élève de Platon, Phocion fournit toutes sortes de recommandations pour la réforme de la politique française. Pendant l'époque révolutionnaire, des philosophes et des hommes politiques s'inspirèrent des *Entretiens de Phocion* pour former les nouvelles institutions de la Première République. Ainsi, comme le dit Wright, la vie de Phocion reflète bien la manière dont on se servit de lui comme héros dans l'histoire française : comme Phocion, qui témoigna du déclin, de la chute, puis du rétablissement du régime politique athénien, la secte française de Phocion du dix-septième jusqu'à la fin du dix-huitième témoigna de changements politiques similaires dans son propre pays.

Le tournant révolutionnaire

Ouvrant le troisième panneau du triptyque à travers lequel les auteurs de ce recueil définissent l'héroïsme, Philippe Roger propose un survol succinct des métamorphoses que l'héroïsme a subies du début des Lumières jusqu'à l'avènement de la Première République. Il commence par montrer que deux des plus grands philosophes, Montesquieu et Voltaire, s'étaient

aperçus que l'héroïsme tombait déjà en désuétude au moment où ils écrivaient. Montesquieu souhaitait que l'héroïsme reprenne son sens original ou, au moins, comme on le trouve dans les mythes de Thésée ou d'Hercule : à travers leurs exploits, ces héros visaient à servir la collectivité. De son côté, Voltaire, comme on le voit notamment dans *Candide* ou dans son *Essai sur les mœurs*, ridiculise le héros militaire en le désacralisant, au profit d'un héros qui conviendrait mieux à la société de son époque. Voltaire croyait plutôt au pouvoir des liens économiques entre les pays du monde comme source unificatrice des nations, un idéal bien meilleur que la destruction que cause la guerre héroïque. Roger clôture son article en affirmant que l'héroïsme est bel et bien revenu pendant la Révolution française mais sous une autre forme. Les dirigeants de la Révolution réussirent à rétablir la légitimité de la violence héroïque aux yeux du peuple en avançant que la violence sert à sauver la patrie, à détrôner et à éliminer des tyrans. Un autre aspect tout aussi important de cette transformation est que l'héroïsme révolutionnaire sert le bien collectif et non pas l'individu, à un tel point que l'individu doit vouloir se sacrifier entièrement au nom du collectif.

Dans son excellent article, « La fraternité héroïque dans le théâtre républicain de la Révolution », Pierre Frantz traite non seulement un sujet un peu négligé par les spécialistes, mais réussit à fournir au lecteur un survol lucide de son importance dans le théâtre républicain. Comme l'auteur l'explique, dans le contexte révolutionnaire, « la notion de fraternité répond à un besoin politique thématique d'union d'un peuple, d'union qui fait exister un peuple et une nation en l'absence du lien au Père » (p. 206). La fraternité peut également dépasser les bornes idéologiques de la nation pour circonscrire les Français et tous

les peuples voisins. D'après Frantz, l'usage du thème fraternel de la part de deux dramaturges en particulier, Gabriel Legouvé et André Chénier, s'avère très important par rapport au combat contre la Terreur. Les héros, dans certaines de leurs tragédies, incarnent la « collectivité morale », souvent symbolisée par un serment qu'ils prononcent avec d'autres citoyens, créant ainsi « une forme de choralité » (p. 212). La notion de fraternité, dans plusieurs des pièces de Chénier telles *Timoléon* (1794), représente une condamnation directe de l'extrême gauche et de sa soif de sang. Legouvé et Chénier se servent du thème fraternel afin de dépasser les figures héroïques d'autres tragédies de l'ère révolutionnaire qui, contrairement à la réalité, dissimulent la violence de l'époque.

Dans son étude intitulée « L'héroïsation des femmes dans les poèmes épiques » de la Révolution, Jean-Marie Roulin révèle que notamment chez André Chénier, François Pagès et Charles Masson, l'héroïsation de la femme ne peut se faire qu'à travers une masculinisation de son identité. La femme doit en effet devenir homme et ainsi adopter les traits principaux du héros pour être « héroïne ». Cette héroïsation masculine était une manière, selon Roulin, d'exclure les femmes de l'espace civique. Cette héroïsation comportait un travestissement de la femme au moyen de l'abandon de l'instinct maternel au profit de la froideur de la femme guerrière ou bien au travers du dépouillement de tout signe du féminin, tel que l'habillement ou les bijoux. L'héroïne ne pouvait pas servir à unir les citoyens par un sentiment de fraternité sans être elle-même une femme travestie en homme.

Karen de Bruin nous dévoile le revers de la médaille dans son article sur la définition de l'héroïne chez Germaine de Staël.

D'après Bruin, de Staël trouvait insuffisants les modèles d'héroïsme qui existaient lors de la Révolution, puisqu'ils étaient tous liés à une définition de la vertu dépendante de la collectivité. Aucun de ces modèles — le héros militaire, le grand homme et le héros révolutionnaire — ne fournit de contrepoids pour prévenir le fanatisme ou le retour au despotisme. Pour de Staël, ce contrepoids devrait être incarné par une philosophe qui, « boussole du bien et du mal » pour les hommes qui gouvernent l'État, prenne « le gouvernail pour diriger le vaisseau » (p. 246). Une philosophe qui, comme femme, aurait une prédisposition à la révolte (et donc serait capable de faire perpétuer la république et résister à la renaissance de la tyrannie), une sensibilité féminine et un sens aigu de la moralité. Une philosophe qui serait la chef du tribunal philosophique national, dont les membres collaboreraient afin de définir l'esprit national, et qui serait l'éducatrice morale de la république. Donc, selon Bruin, chez de Staël, l'essence féminine est telle qu'elle rend la femme supérieure par rapport à l'homme pour ce rôle politique et héroïque.

Ce beau et riche recueil remplit une lacune académique et met fin à un stéréotype très répandu à l'égard du rôle du héros militaire dans la pensée des Lumières. C'est la première étude, à ma connaissance, qui explique de manière satisfaisante que l'importance du héros militaire n'était pas morte pour les philosophes, mais simplement en arrière-plan, comme l'explique Robert Morrissey dans l'introduction, par rapport au grand homme, qui était au premier plan. L'ensemble des articles permet au lecteur non seulement de mieux comprendre l'avènement de Napoléon, qui, comme le souligne Morrissey, incarne parfaitement les deux courants, mais aussi de saisir comment les opposants aux tyrans s'inspirèrent également de

ces deux concepts. Il y a sans doute, comme le dit très bien Jean-Claude Bonnet dans sa conclusion, « un imaginaire héroïque propre au XVIII^e siècle » qui peut, au moins en partie, s'expliquer par « une culture commune » entre les hommes des Lumières et ceux de la Révolution. L'héroïsme militaire était donc un héritage culturel pour les philosophes, comme l'héroïsme militaire et le concept du grand homme l'étaient pour les révolutionnaires. L'ouvrage parvient ici avec succès à réfuter la croyance de la mort prématurée du héros au siècle des Lumières, une mort que soutiennent à tort, selon Morrissey, A. O. Hirschman et Paul Bénichou¹. La tension entre le héros militaire et le grand homme, et donc entre les intérêts de l'individu vis-à-vis de ceux du collectif, prend une forme concrète dans la figure de Napoléon, l'incarnation d'un soi-disant paradoxe intellectuel.

¹ A. O. Hirschman, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph*, Princeton, Princeton University Press, 1977, et Paul Bénichou, *Morale du Grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

Isabelle Tremblay, *Le bonheur au féminin.
Stratégies narratives des romancières
des Lumières*

Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal,
coll. « Espace littéraire », 2012, 184 p.

Mélinda Caron
Fordham University

Quel bonheur pour les femmes au XVIII^e siècle ? Selon Isabelle Tremblay, qui vient de publier *Le bonheur au féminin. Stratégies narratives des romancières des Lumières*, la réponse serait à chercher non pas sous la plume des philosophes, mais plutôt chez les personnages imaginés par les principales intéressées.

Cet ouvrage propose une étude des trajectoires féminines se profilant dans les romans des nombreuses femmes, plus ou moins connues de la critique, qui se sont alors tournées vers la fiction. Isabelle Tremblay perçoit dans cet ensemble une nette volonté de mettre en doute les valeurs traditionnelles de l'époque. Elle y voit aussi l'expression d'un désir de changement, dimension revendicatrice qui distinguerait les romans féminins du XVIII^e siècle de ceux du siècle précédent. Envisagé d'entrée de jeu comme « le lieu de l'émergence d'une réflexion nouvelle sur la condition des femmes » (p. 9), le roman donnerait à lire « la disposition des personnages féminins au bonheur » (p. 21) et, par conséquent, permettrait de penser les moyens concourant à sa réalisation. C'est à l'imaginaire romanesque du long XVIII^e siècle (1699-1804) que s'intéresse Isabelle Tremblay, dont le travail frappe d'abord par l'abondance des sources primaires qui y sont traitées et le remarquable esprit de synthèse qui en guide l'organisation. La perspective y est doublement féminine, puisque les œuvres étudiées ont toutes été écrites par des femmes et que l'analyse se concentre essentiellement sur leurs héroïnes.

Conditions réelles, réponses fictionnelles

Centrale dans ce livre, la question du bonheur des femmes est d'emblée présentée à partir des travaux de Robert Mauzi. Incontournable, certes, cette source n'en demeure pas moins l'initiatrice de nombreuses recherches qui ne font malheureusement pas l'objet d'une présentation en introduction. Cela ne manque pas d'étonner, d'autant plus que

la bibliographie fournit une liste importante de titres d'ouvrages et d'articles qui y sont consacrés. Les considérations différentialistes de philosophes contemporains aux romancières — celles de Diderot, celles de Condorcet — sont ensuite mentionnées, mais c'est davantage aux femmes des Lumières ayant mis par écrit leurs réflexions sur le bonheur qu'Isabelle Tremblay laisse la parole en ouverture de son livre. Pour Anne-Thérèse de Lambert, Émilie du Châtelet, Madeleine de Puisieux et Louise d'Épinay, le bonheur se formule d'abord en termes d'épanouissement personnel et de sentiment d'accomplissement, ce qui guidera l'ensemble de l'analyse des six chapitres qui suivent.

Le bonheur au féminin présente, dans un premier temps, une étude des passages obligés de la féminité, c'est-à-dire du mariage, de la maternité et de la vertu. La deuxième partie, symétriquement composée de trois chapitres, recense les principales sources de bonheur évoquées par les romancières : l'étude, l'amitié entre femmes et une certaine conception de l'amour, notamment de l'amour conjugal. Un « Tableau de la condition féminine » précède ces analyses et offre une synthèse des abus de pouvoir dénoncés dans le corpus étudié. Celui-ci comprend des œuvres bien connues de la critique, comme celles de Françoise de Graffigny, Claudine de Tencin, Marie-Jeanne Riccoboni, Louise d'Épinay, Félicité de Genlis et Isabelle de Charrière, de même que des romans beaucoup plus obscurs, comme ceux de Mmes de Belvo, de Beccary et de Laboureys, de Mmes Méheust, Monnet et Montolieu ou encore de Mlles Brohon, de Milly et de Fontette de Sommary. Vaste corpus, donc, à partir duquel sont explorées les conditions d'aliénation des femmes telles qu'elles ont été mises en fiction, puis présentées les solutions romanesques qui y ont été apportées.

Représenter l'existence des femmes

Le mariage, la maternité et la vertu occupent respectivement les trois premiers chapitres du livre. Sources de plaintes, sinon de révolte chez les personnages féminins, ces dimensions quasi inévitables de l'existence des femmes échouent toutes à procurer le bonheur qu'elles font miroiter aux jeunes filles dans l'édifice patriarcal. Thème souvent abordé de manière ironique, en particulier dans les écrits de Louise d'Épinay et de Marie-Jeanne Riccoboni, le mariage est notamment représenté par le biais des violences conjugales. Selon Isabelle Tremblay, les mauvais traitements subis par les héroïnes sont l'expression de la non-reconnaissance de la différence des femmes par leurs maris. La seule réponse qu'on ait pu leur apporter se situe dans la fuite, laquelle se traduit tantôt par le retrait au couvent, ce que mettent en scène Mmes Leprince de Beaumont et Gacon-Dufour, tantôt par la séparation de biens, ainsi que l'illustrent Mmes d'Épinay et de Kéralio. L'exil volontaire et le goût pour la solitude sont d'autres signes d'évasion, comme le montre Zilia, personnage au statut privilégié qui, chez Mme de Graffigny, a les moyens financiers de se soustraire aux exigences mondaines pour mener une vie sans engagement.

Nouvelle source de désillusion, la maternité offre, pour sa part, un mode de compensation aux femmes grâce au pouvoir que peut leur conférer l'éducation des enfants. Le sentiment d'accomplissement que procure le rôle pédagogique se double d'une autorité laissant à l'éducatrice la possibilité de s'affirmer en tant que sujet. En regard des connaissances transmises, plusieurs romancières, dont Mmes de La Guesnerie et de Malarme, ont accordé une place toute particulière à la

formation pratique des filles afin de leur donner la chance de se réaliser hors l'espace familial et de les protéger contre les vicissitudes que risque de leur apporter l'avenir. Elles insistent aussi sur l'importance de l'étendue de leur savoir et souhaitent que leur soit prodiguée une éducation semblable à celle des garçons. Les objectifs utilitaires de l'instruction traditionnelle, qui visait à former des mères et des épouses soumises, sont ainsi réévalués en vue d'assurer aux personnages féminins une certaine autonomie.

Investie d'une valeur réparatrice et se présentant tel un « remède à l'aporie de la condition féminine » (p. 82), la vertu que proposent généralement les modèles de l'époque fait, par ailleurs, l'objet d'une vive critique. Esprit de sacrifice et chasteté, humilité et bienséance sont délaissés au profit de l'estime et de la connaissance de soi, que prônent dans leurs essais Mmes de Lambert et du Châtelet. Selon les héroïnes étudiées, notamment dans les œuvres de la baronne d'Andlau et de Louise Épinay, il importe plutôt de développer sa capacité d'introspection en vue de trouver en soi la paix et la tranquillité, mais aussi le courage et la force d'agir. Au final, ce qui se dégage de ce premier mouvement d'analyse, c'est justement la manière dont les personnages féminins doivent s'en remettre à eux-mêmes pour remédier aux insatisfactions de leur existence. La grande question posée par les femmes essayistes des Lumières — comment devenir heureuse par soi-même ? — anime également les romancières, dont les solutions s'appuient sur deux notions clefs qui guident les lectures d'Isabelle Tremblay et imprègnent tout particulièrement la deuxième partie de son livre : l'espace et le pouvoir.

Imaginer le bonheur au féminin

Les trois principaux moyens dégagés du corpus rassemblé pour parvenir au bonheur résident dans l'étude et la lecture, l'amitié partagée entre femmes et l'amour vécu hors du schème de l'amour-passion. Dans les œuvres des romancières, loin d'entraîner un effet néfaste sur la sensibilité féminine, comme dans nombre de romans écrits par leurs contemporains, la lecture constitue un mode d'épanouissement valorisé pour son pouvoir réflexif et la manière dont il peut fournir compensation à une réalité décevante. Elle permet aussi d'avoir un contrôle plus grand sur son environnement en en comprenant mieux les ressorts : vaincre l'ignorance signifie dépasser son état de dépendance. À la piété et à l'obéissance habituellement associées à l'acquisition d'un savoir par les femmes, les romancières opposent comme objectifs le développement d'un esprit critique et la capacité à s'affirmer.

Le cinquième chapitre, consacré à l'amitié, est l'occasion d'aborder les romans épistolaires du corpus, qui présentent bien souvent des échanges de lettres entre confidentes. Protection, consolation et secours, entraide, réconfort et soulagement, tels sont les signes de la complicité féminine nourrissant ces correspondances. Dans les romans de la comtesse de Miremont et de Mlle Poulain de Nogent, ou encore dans ceux de Mmes Riccoboni et d'Épinay, la lettre devient le lieu privilégié de l'expression de la désillusion, mais aussi d'une meilleure connaissance de soi. Isabelle Tremblay montre bien comment le « nous » de connivence qui scelle, dans le secret, l'alliance des épistolières s'étend jusqu'aux femmes du public et associe ainsi héroïnes et lectrices. En outre, la solidité des liens

amicaux, la confiance sur laquelle ils reposent ainsi que les valeurs de générosité, d'entraide, de solidarité et de fidélité qui les caractérisent distinguent très nettement l'amitié féminine de la relation amoureuse.

Alors que l'amour-passion, tel que représenté par les romanciers, se fonde sur un rapport de forces dans lequel les femmes se trouvent inévitablement soumises à leurs amants, les sentiments amoureux mis de l'avant par les romancières ne s'articulent pas sur une logique de conquête faisant des femmes des objets de valorisation masculine, mais plutôt sur des valeurs de respect mutuel et de confiance réciproque. Difficile à imaginer de façon réaliste, toutefois, cet idéal entraîne plusieurs héroïnes à vivre leur amour dans le secret, soit dans le silence, soit par l'entretien de la distance. Nombreux sont les personnages féminins trompés par leurs amants. Aussi la seule liberté dont ils puissent jouir semble de résister à l'union amoureuse et de faire du sentiment, davantage que de l'homme qui l'inspire, le véritable objet de leur occupation. Voilà précisément ce que mettent en lumière les analyses les plus minutieuses d'Isabelle Tremblay, qui portent sur les *Lettres de Fanni Butlerd* de Marie-Jeanne Riccoboni et les *Lettres écrites en 1743 et 1744* de Catherine de Belvo. La rationalité qui s'en dégage s'articule non pas sur l'idée qu'il faille rendre heureux pour le devenir, mais plutôt, tout comme chez la marquise de Lambert, sur l'idée que le fait d'aimer est lui-même susceptible de procurer satisfaction. Le chapitre se termine sur une autre conception du mariage de raison, lequel reposerait sur l'assurance, pour une jeune épouse, d'être aimée de son mari, quitte à ce que, elle, ne l'aime pas. La conclusion tirée de ce tableau est que l'amour conjugal ne représente plus une source

de bonheur pour les héroïnes, en particulier dans les dernières décennies du XVIII^e siècle.

Penser le genre – féminin et romanesque

Pour en venir à ces conclusions, il a fallu départager les romans du XVIII^e siècle en fonction du sexe de leurs auteurs. L'historienne des lettres reconnaît qu'« il n'existe pas une essence du "roman féminin" et qu'il est vain de parler de "roman de femmes" », mais elle défend son approche en insistant sur le fait que « ce mode de lecture paraît néanmoins nécessaire à l'émergence d'une conception nouvelle du genre romanesque » (p. 149). Fort bienvenues, ces remarques nous invitent cependant à nous interroger sur la manière dont ont été lus les textes rassemblés dans cette enquête. La démarche a-t-elle été aussi inductive que la construction du livre le laisse penser ? Il semble que l'on puisse en douter, tant les ressources mises en scène par les romancières se révèlent en harmonie avec les enjeux fondamentaux qui ont marqué l'histoire des femmes qui était à venir.

L'émergence d'une parole revendicatrice se dégage de ces romans, dans lesquels l'éducation ne confine plus seulement aux rôles de mère et d'épouse; la maternité n'est plus une finalité; l'action féminine peut trouver une utilité et une légitimité en dehors des structures familiales; le couple ne repose plus sur un rapport de conquête et de soumission. On l'a vu, une réflexion d'ordre spatial sous-tend ces différents constats et va de pair avec l'étude de la représentation des formes de pouvoir que les personnages développent dans

l'imaginaire des romancières. Que leur fuite se traduise en termes d'isolement, de refuge au couvent, de plongée dans les souvenirs, de rêveries amoureuses, de projets d'éducation, de confidences épistolaires, de lectures ou d'entreprises d'écriture, elle est toujours analysée tel un lieu, physique ou symbolique, favorable à l'expression de soi et à l'acquisition d'un certain contrôle sur son environnement. Cela n'est pas sans rappeler l'essai d'une célèbre auteure anglaise qui allait plus tard démontrer l'importance, pour les femmes, d'avoir une *chambre à soi*... Il est bien difficile de ne pas penser que les dimensions retenues pour l'organisation de l'analyse aient été prédéterminées par la manière dont les revendications féminines ont ensuite été formulées. Et cela soulève une autre question : s'agit-il d'un livre portant sur « l'émergence d'une conception nouvelle du genre romanesque » (p. 149), ainsi qu'on le précise dans la conclusion, ou bien de l'émergence d'une représentation nouvelle du féminin, qui aurait d'abord pris place dans la fiction ? La dernière option paraît plus juste, ce que conforte d'ailleurs le fait que l'étude procurée n'aborde pas les particularités formelles et génériques des textes, mais essentiellement les caractéristiques de leur « personnel féminin ».

En ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, quoique la synthèse qu'on en propose soit très claire et toujours bien amenée, elles ne font l'objet d'aucune présentation, ne serait-ce que de manière succincte, voire dans un document figurant en annexe. Il aurait pourtant été utile d'offrir aux lecteurs la possibilité de satisfaire leur curiosité, que la mention de dizaines de titres et de noms de romancières ne manque pas de piquer. Cela dit, l'objectif du livre étant de mettre au jour des stratégies fictionnelles, la mise à l'écart de la biographie sert

efficacement le propos, puisqu'il n'y est vraiment question que d'héroïnes et de fiction. Enfin, peu de distinctions chronologiques sont établies entre ces nombreux romans qui sont parus ou ont été écrits sur une période de plus de cent ans. L'exemple le plus frappant concerne les années révolutionnaires : si, dans l'introduction, on annonce la liberté dont auraient alors joui les romancières, rien ne nous permet d'en prendre la mesure dans la suite de l'ouvrage.

À en juger d'après la bibliographie, abondante et fort utile pour qui souhaite trouver rapidement des références sur une romancière ou un champ de recherche en particulier, le travail accompli par Isabelle Tremblay dans le cadre de sa thèse de doctorat, dont est issu ce livre, n'aurait vraisemblablement pas donné prise à l'expression de ces quelques bémols. Nombreux sont les titres qui y figurent et qui n'apparaissent pas dans le corps (ou dans les notes) du texte publié, ce qui laisse parfois penser que l'effort de synthèse se serait fait au prix d'une économie du commentaire critique. Néanmoins, l'ensemble est riche, varié et éclairant. Les analyses du *Bonheur au féminin* restent au plus près des œuvres étudiées, ce qui leur confère un grand mérite : celui de faire le jour sur l'ampleur du corpus romanesque qui revient aux femmes du XVIII^e siècle. Le travail d'Isabelle Tremblay nous révèle un tout autre imaginaire que celui, devenu canonique, des romanciers des Lumières, ce qu'il y a tout lieu de découvrir et d'apprécier.

Jérôme Brillaud, *Sombres lumières. Essai
sur le retour à l'antique et la tragédie
grecque au XVIII^e siècle*

Québec, Presses de l'Université Laval,
coll. « Les collections de la République des Lettres.
Études », 2010, 195 p.

Pierre-Olivier Brodeur

Université de Montréal
et Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Bien que *Sombres Lumières* se présente par son titre comme un essai sur deux thèmes distincts, le retour à l'antique au XVIII^e siècle et la tragédie grecque de la même période, son auteur, Jérôme Brillaud, indique clairement que c'est avant tout sur le

théâtre grec (traductions et adaptations des pièces antiques) des Lumières que porte son ouvrage. S'appuyant sur la vitalité trop souvent occultée de la tragédie au XVIII^e siècle, Brillaud se propose de « lire les tragédies du XVIII^e siècle non plus comme le malheureux avatar d'une tragédie classique ayant atteint son apogée au siècle précédent », mais de lire dans la théâtre des Lumières « l'image de son temps et non plus celle de son passé » (p. 2). Pour ce faire, l'auteur aborde la tragédie des Lumières à travers le « regard neuf porté sur l'Antiquité » (p. 2) par le XVIII^e siècle. C'est ce regard qui renouvelle les conceptions de la tragédie en France et qui dévoile de nouvelles idées quant à l'aspect événementiel du théâtre attique, appréhendé pour la première fois dans sa dimension de représentation. En proposant au public des œuvres tragiques qui s'écartent de la poétique classique, les tragédies grecques de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle, les promoteurs du « retour à l'Antique » (l'expression est de Louis Bertrand et date de 1897) provoquent des réflexions et des nouvelles pratiques d'où naît une conception philosophique du tragique, qui trouvera sa formulation aboutie au XIX^e siècle.

Le retour à l'Antique se manifeste notamment à travers les récits de voyages d'érudits qui se rendent en Grèce afin de redécouvrir sa réalité géographique. Michel Fourmont est envoyé en mission en Grèce entre 1728 et 1730 dans le but d'y collecter des manuscrits anciens. Il se désintéresse rapidement de cette première mission devant la rareté et le mauvais état des manuscrits et se consacre à un travail archéologique, recueillant 2 600 inscriptions et 300 bas-reliefs (p. 24). Son travail, compliqué par les nombreux épisodes de pestes, entraîne la destruction presque systématique des sites étudiés, sacrifiés au désir d'érudition de l'érudit. La mise à sac des

trésors archéologiques attiques témoigne de la « perte de la mystique grecque » (p. 28) et du désir de « produire de la présence » (p. 29) par une valorisation de la réalité physique et géographique de la Grèce.

Le *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs* (1771) de Pierre-Augustin Guys est une entreprise d'anthropologie historique, qui consiste à « identifier les traces des us et coutumes antiques toujours présentes dans la culture grecque » (p. 31). Le travail de Guys vise donc à « reconstituer un tout homogène » (p. 33) à partir d'observations ponctuelles sur la vie grecque qui montrent la permanence de la « nature intemporelle » et « classique » de la culture attique résistant à la dégénération de l'histoire (p. 34).

Le choix du troisième récit de voyage étudié par Brillaud est surprenant : il s'agit du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* (1788) de l'abbé Jean-Jacques Barthélémy. Contrairement aux textes de Fourmont et de Guys, il ne s'agit pas d'un compte rendu de voyage (Barthélémy n'étant jamais allé en Grèce), mais d'un récit complètement fictionnel, celui d'un jeune Scythe découvrant la Grèce. Le choix de mêler aux authentiques récits de voyage cette œuvre (que Brillaud qualifie étrangement d'« hybride de fiction romanesque et de roman historique », comme si le roman n'était pas déjà en soi une fiction romanesque) n'est pas très heureux. La démonstration visant à faire ressortir l'intention de Barthélémy de présenter, à l'instar de Guys et de Fourmont, une « Antiquité organique » (p. 37) laisse sceptique, parce qu'elle s'appuie sur des exemples qui ne convainquent pas. La volonté de présenter la Grèce antique comme un tout transparaîtrait

dans la soumission de l'« érudition aux aléas du voyage pour que la lecture ne puisse pas se faire sur le mode ponctuel de la consultation ». Brillaud cite en exemple les chapitres sur le théâtre, affirmant que « les chapitres qui traitent de l'art dramatique ne sont pas explicitement nommés » (p. 37), ce qui court-circuiterait toute tentative de lecture tabulaire. Les titres des chapitres 11 (« Séance au théâtre »), 69 (« Histoire du théâtre des Grecs »), 70 (« Représentation des pièces de théâtre à Athènes ») et 71 (« Entretiens sur la nature et sur l'objet de la tragédie ») nous semblent pourtant tout à fait explicites. Si Brillaud réussit à montrer que, d'une manière générale, le « retour à l'Antique » se fait chez ces trois auteurs sur le mode d'une « production de présence », cette conclusion tombe à plat en ce sens qu'elle n'est que très peu reprise par la suite. Bien qu'intéressante et par moments érudite, cette première partie est-elle nécessaire au reste de l'ouvrage ? Nous n'en sommes pas convaincus. Les remarques sur l'engouement du public pour diverses modes grecques en architecture, en arts et en philosophie (notamment l'intérêt pour la figure de Socrate et pour une pratique philosophique s'opposant à la simple théorie) closent cette première partie.

La deuxième partie de l'ouvrage est une étude des « forts discours préliminaires, notes et remarques qui accompagnent les traductions des tragédies grecques faites au XVIII^e siècle » (p. 65). La fermeture des collèges jésuites en 1763 et les réformes qui ont suivi ayant provoqué un « déclin de l'enseignement de la langue grecque » (p. 64) (affirmation tout à fait plausible, mais que nous aurions voulue justifiée par des statistiques ou des témoignages), c'est par le truchement des traductions que les tragédies grecques se diffusent dans le public français. Ces traductions sont dues à André Dacier (*Œdipe* et *Électre* en 1692), Pierre Brumoy

(plusieurs pièces réunies sous le titre *Théâtre des Grecs* en 1730), Pierre Prévost, Guillaume Dubois de Rochefort et François Jean Gabriel de Laporte du Theil (qui publient une traduction de tout le corpus théâtral grec en 1785). Brillaud met en relief deux courants qui se dégagent des discours accompagnant ces publications. Dans un premier temps, les discours visent à reconstituer l'expérience de la représentation antique dans son entièreté et avec spécificités historiques. Ainsi, à travers les controverses entre Nicolas Boindin, partisan d'un théâtre grec de « pur enchantement » (p. 73), et Jean-François Marmontel, qui dénonce les « monstrueuses exagérations de la scène antique » (p. 78), une conception de « la production théâtrale comme l'expression d'une époque donnée » (p. 81), formulée par Jacques Hardion, voit le jour. Cette conception s'accompagne pour Pierre Brumoy de la nécessité de « parler français à des Français » (p. 90), c'est-à-dire de préparer le lecteur afin de l'accompagner dans l'étrangeté des pièces grecques, qui témoigne de la « conscience du rapport à l'autre » (p. 89). Cette nouvelle forme de lecture mettrait fin aux jugements doxiques, par exemple aux « poncifs sur la noble simplicité des Anciens » (p. 92), même si Brillaud ajoute, quelques paragraphes plus loin, que « égalité et simplicité sont les maîtres-mots de l'esprit des Athéniens et de leur théâtre » (p. 93).

L'approche relativiste du théâtre grec donne lieu au deuxième courant qui se dégage de ces textes : le renouvellement de la conception du tragique, alors qu'Aristote et certains de ses concepts-clés (notamment la catharsis) doivent être repensés à l'aune des tragédies grecques, désormais largement diffusées. Cette lecture des tragédies grecques comme source de réflexion théorique est présente dès les premières traductions proposées par André Dacier en 1699, qui se situent en annexe d'une traduction de la poétique. Les

réflexions des auteurs convoqués par Brillaud s'orientent vers une définition de la tragédie comme fortement politique (par les nombreuses allusions à la vie de la cité que les traducteurs y décèlent) et éminemment morale. Ce sens moral prend sa source, si l'on en croit Guillaume Dubois de Rochefort, d'un acte de liberté de l'homme se sachant soumis à son destin, mais qui refuse d'abdiquer son indépendance. C'est autour de cet « acte de bravoure » (p. 105) que la philosophie pratique des Grecs rejoint leur théâtre tragique.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, Brillaud se propose d'analyser des lectures que le public contemporain a faites des tragédies grecques ou s'inspirant de celles-ci. Le corpus de cette dernière partie est composé de l'*Iphigénie en Tauride* de Claude Guimond de La Touche et de la lecture qu'en fait Fréron ainsi que de deux adaptations de *Philoctète* de Sophocle, celle de Jean-Baptiste Vivien de Châteaubrun (1755) et celle de La Harpe (1781), cette dernière commentée par un autre rédacteur de l'*Année littéraire*, Julien-Louis Geoffroy. Constatons d'emblée que Brillaud respecte peu son programme, puisque les commentaires de Geoffroy sont secondaires à son analyse de *Philoctète* et que ceux de Fréron, cité à une seule reprise, sont pratiquement absents de la partie consacrée à *Iphigénie*.

L'analyse de cette pièce est centrée sur le sacrifice, au cœur des deux épisodes d'Iphigénie. Alors que, dans *Iphigénie en Aulis* (l'*Iphigénie* de Racine), la jeune fille doit être sacrifiée, c'est elle qui se trouve obligée de jouer le rôle de sacrificateur par Thoas, tyran de Tauride, les victimes étant Oreste, son frère, et son compagnon Pylade. Le personnage que nous présente de La Touche est fondamentalement « instable » (p. 122), car indécise devant les signes des dieux et ce qu'elle doit faire. Ce

trait lui a valu le reproche de manquer de caractère, accusation portée par Fréron et que Brillaud replace savamment dans le contexte de l'époque pour montrer que le personnage d'Iphigénie inaugure un nouveau tragique, marqué par la raison et la philosophie contre la foi et la loi.

Jérôme Brillaud se penche ensuite sur deux adaptations de Philoctète, qui se distinguent notamment par la question du cri comme langage naturel de la souffrance. La pièce de Châteaubrun présente aux spectateurs un héros dont les souffrances se manifestent dans la langue travaillée et bienséante du théâtre classique, tandis que celle de La Harpe met en scène les « cris inarticulés » (p. 157) de Philoctète, expression irrationnelle de ses douleurs. C'est par là la question de l'esthétique de la souffrance et du vrai théâtral, telle que Diderot a pu la poser, qui est au cœur des différences d'adaptation. C'est aussi une prise de position en faveur d'un tragique qui n'est plus une suite d'action, mais plutôt « le spectacle d'un être malheureux, seul, réduit aux cris de douleur, incapable de décision et d'action » (p. 160).

Sombres Lumières aborde des sujets qui ont une proximité thématique évidente (le retour à l'Antique, la tragédie, le tragique, les discours savants, quelques pièces précises du répertoire grec, leur réception, etc.), mais sans réussir à les fédérer sous une thèse unificatrice. Si toutes ses parties sont intéressantes et présentent des conclusions stimulantes, l'ouvrage dans son ensemble donne parfois davantage l'impression d'un recueil d'articles que d'un livre présentant une réflexion suivie. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit ici d'un portrait synthétique du théâtre tragique des Lumières et des principaux enjeux qu'il recouvre.

Audrey Guitton, *L'Autre lointain
en dialogue. La quête de la voix idéale
au siècle des Lumières*

Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières »,
2012, 531 p.

Isabelle Tremblay
Collège militaire de Kingston

L'Autre lointain en dialogue d'Audrey Guitton fait ressortir avec brio tous les enjeux issus de l'emploi du dialogue pour faire entendre la voix de l'Autre. Il ressort de cet ouvrage que, physiquement ou imaginativement coupé de la société française, l'Autre lointain est instrumentalisé au dix-huitième siècle pour favoriser la connaissance de soi, c'est-à-dire pour se penser

autrement, pour exprimer ses peurs, ses manques et ses possibles.

La première partie de l'ouvrage passe en revue les différents visages de l'Autre lointain. De l'Anglais à l'Allemand en passant par l'Espagnol, la voix de l'Européen comme « figure-miroir » (p. 44) est familière aux lecteurs français des Lumières et bien qu'elle témoigne de traits distinctifs, elle évite de véhiculer une remise en question de la société française à laquelle elle est étroitement liée. Exclue du cadre de référence, la femme dont la société des Lumières rejette l'altérité est réduite au silence. Audrey Guitton se demande avec raison si la différence au nom de laquelle la femme subit un grand nombre d'injustices contribue malgré tout à représenter la société patriarcale sous un mode différent. Le personnage de l'Africain connaît le même traitement que la femme et sert de repoussoir à l'homme des Lumières. Soustrait aux contraintes qui régissent la société des Lumières, le dialogue des morts fait entendre un discours à la fois personnel et critique. La figure de l'Oriental, qui incarne le contre-modèle négatif de l'Occidental, laisse deviner une « voix relativiste » (p. 64) et engage à la tolérance. Entièrement étranger à la société française, le Sauvage, dont l'innocence fait un juge absolu, esquisse les contours d'un « monde idéal » (p. 101), favorisant par là une « communication transparente » (p. 87). Contrairement au Sauvage, à travers lequel s'exprime la nature, l'Utopien révèle à la société française une vérité sur elle-même grâce à la raison dont il fait preuve. L'auteure fait remarquer que le roman épistolaire, simulacre de transparence et de vraisemblance, est le lieu d'une transformation du scripteur qui, à cause de la distance, n'est plus qui il était, de sorte que la mise en lettres du dialogue entrave la transparence nécessaire pour exprimer pleinement la

« spécificité de la voix de l'Autre » (p. 116). Malgré tout, l'ouvrage en question aurait gagné à traiter davantage des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu et des *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Mme de Graffigny, qui jouent un rôle déterminant dans l'émergence de l'altérité à l'époque des Lumières. Audrey Guitton privilégie surtout le théâtre qui, selon elle, constitue un espace idéal où faire entendre la différence de l'Autre lointain à l'aide du dialogue. En se penchant sur *l'Arlequin sauvage* (1721) de Delisle de la Drevetière, sur *La jeune Indienne* (1764) de Chamfort et sur *Le Huron* (1768) de Marmontel, elle convainc aisément le lecteur qu'au théâtre, l'Autre lointain communique aisément son altérité et remplit bien une « fonction réflexive » (p. 137).

L'auteure traite ensuite de la notion de dialogue, dont elle distingue trois types : le dialogue dramatique, qui a tous les traits de la conversation, le dialogue diégétique, qui s'intègre à d'autres procédés narratifs, et le dialogue mimétique, qui s'insère dans un récit de voyage. À l'aide d'exemples tirés de *l'Élève de la nature* (1771) de Gaspard Guillard de Beaurieu et de *Voyages et aventures de Jacques Massé* (1710) de Simon Tyssot de Patot, elle montre bien que les dialogues dramatique et diégétique ménagent à l'Autre lointain l'autonomie nécessaire pour affirmer sa différence. Rendu possible par la rencontre de l'inconnu, le dialogue repose sur la découverte d'un espace étranger, qu'il soit imaginaire ou réel, et donne la parole à un Autre qui dit vrai. Bien entendu, le dialogue qui se réclame de la parole recourt malgré tout à l'écriture, filtre susceptible d'altérer la voix idéale. Comment résoudre cette contradiction ?

L'auteure répond à cette question dans la deuxième partie de son ouvrage. À l'exception des *Femmes militaires* (1739) de Rustaing de Saint-Jory, qui élabore une langue utopienne à base d'ancien français ponctuée d'archaïsmes, la majorité des œuvres mettant en scène la parole de l'Autre recourent à la langue française. La traduction supposée de la langue idéale de l'Autre lointain joue un rôle capital : elle permet de faire connaître sa voix sans pour autant avoir à reproduire sa langue, justifiant ainsi le passage d'un idiome idéal au support imparfait que constitue la langue française. Parce que le langage lèse la communication, comme le déplorait John Locke et ses adeptes au 18^e siècle, il conforte l'être humain dans ses préjugés. En s'appuyant sur *Zélie ou l'Ingénue* (1785) de Mme de Genlis, l'auteure montre que la figure de l'Autre lointain appelé à maîtriser le code de référence remet en question les règles et les codes qui régissent la conversation dans la société française des Lumières. L'étude des *Animaux raisonnables* (1718) de Fuzelier montre clairement que la parole de l'Autre lointain est chargée d'une fonction « anamorphosique » (p. 257). La logique de renversement mise en œuvre dans *l'Île de la raison ou les Petits hommes* (1727) de Marivaux confirme cette fonction du langage, qui a l'avantage de conférer un pouvoir de réflexion critique à des personnages qui en sont généralement privés.

L'auteure s'interroge ensuite sur l'effet que produit le discours de l'Autre lointain sur l'instance narrative, qu'elle désigne par le terme « énote » (p. 281), c'est-à-dire le lecteur inscrit dans le texte qui incarne le familier et qui reproduit les valeurs de la société de référence. En tant que « figure d'accompagnement du lecteur » (p. 282), il éprouve différentes réactions vis-à-vis du discours que tient l'Autre lointain : rejet,

adhésion, embarras, rire. La réception du dialogue est déterminée par plusieurs stratégies. Au nombre de celles-ci, on compte ce qu'Audrey Guitton appelle des « phénomènes de dédoublement » (p. 300), tels que la rétrospection, le prologue ainsi que l'alternance de la parole de l'Autre et de celle d'un personnage extérieur à l'action. Dans tous les cas, l'auteure montre que la lecture gagne à être prolongée dans un dialogue qui appartiendrait « pleinement à la société » (p. 311).

La troisième partie explore la nouvelle fonction que remplit la voix de l'Autre lointain dans la seconde moitié des Lumières, soit sa capacité à atteindre l'homme, à le toucher et à « réveiller en lui des sentiments endormis » (p. 318) plutôt qu'à lui imposer un savoir. La voix de l'Autre lointain découvre à l'homme ce qu'il a été amené à étouffer, soit sa voix première, celle que la Nature lui a donnée. Cette « voix intérieure » (p. 321), qui s'oppose à la « voix de la raison » (p. 323), expose les replis de la conscience qui doit régler la conduite des hommes. L'expression de cette voix naturelle procède d'un dialogue intérieur et témoigne de l'émergence de la sensibilité. C'est pourquoi l'ignorance, désormais chargée d'une connotation positive, caractérise à la fois le personnage du Sauvage et celui de l'homme élevé en marge de la société, deux figures incarnant « l'Être de nature » (p. 329). Dans la voix naturelle réside le pouvoir de transformer la société : en ranimant la conscience vertueuse de l'interlocuteur et en lui découvrant une certaine vérité sur lui-même, elle est susceptible de lui faire comprendre l'injustice que perpétue l'ordre établi et de le conduire à l'action. C'est ce qui explique que l'auteure retienne essentiellement des œuvres théâtrales qui, comme elle le soutient, ont l'avantage de « faire naître l'homme sensible » (p. 376).

Audrey Guitton n'est pas sans souligner qu'un certain nombre d'auteurs, dont Voltaire et Marivaux, témoignent d'une vive opposition face à cette valeur heuristique de la fiction. Alors que les adeptes de Rousseau considèrent l'ignorance et l'innocence dont témoigne l'Autre lointain comme un bien moral, d'autres auteurs y recourent pour faire l'apologie de la civilisation. Dans *Frédéric ou l'île inconnue* (1765) de François-Louis-Claude Marin, le dialogue occulte la voix de la nature pour ne faire entendre que celle de l'Européen, qu'imité désormais la figure du Sauvage. En devenant une « forme univoque » (p. 396), le dialogue ne se fait plus que l'écho du discours de l'autorité.

Bien que les textes canoniques des Lumières ne s'y taillent qu'une petite place et que l'évolution chronologique esquissée se limite à une division binaire, *L'Autre lointain en dialogue* a le mérite de faire découvrir un répertoire littéraire peu connu où triomphe le dialogue. Parce qu'il brosse un tableau détaillé de l'élaboration d'un mode de communication capable de faire réfléchir la société de référence sur elle-même, l'ouvrage d'Audrey Guitton jette un éclairage nouveau sur la littérature des Lumières.

Jean-François Richer, *Les Boudoirs dans
l'œuvre d'Honoré de Balzac : Surveiller,
mentir, désirer, mourir*

Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du XIX^e siècle »,
2012, 318 p.

Érika Wicky

Université du Québec à Montréal

L'ouvrage de Jean-François Richer propose, dans *La Comédie humaine*, un parcours thématique mené au fil des nombreuses scènes situées dans des boudoirs. De même que Balzac montre une prédilection pour le boudoir, favorable à l'observation, lorsqu'il s'agit de mettre en scène les mœurs de ses contemporains, Jean-François Richer utilise le boudoir comme

une loupe servant à scruter l'œuvre de Balzac ainsi que la société dans laquelle elle s'inscrit. Grand admirateur de Cuvier, Balzac ne manquait aucune occasion de faire l'éloge de sa méthode. On lui doit cette citation, que Jean-François Richer emprunte au *Traité de la vie élégante* — « Apportez-leur [...] une seule patère !... ils en déduiront tout un boudoir » — et qui laisse entendre que l'on pourrait aussi bien déduire toute une société d'un seul boudoir.

Si, comme le remarque l'auteur, la critique balzacienne s'est beaucoup intéressée à la géographie de *La Comédie humaine*, elle a cependant négligé la topographie des lieux intérieurs. La pertinence du choix du boudoir pour commencer à pallier ce manque s'impose dès les premières pages de l'ouvrage. Le boudoir y est, en effet, présenté comme le lieu par excellence de l'intimité, tant par son étymologie que par ses dimensions restreintes. Né de la division des espaces intérieurs qui a débuté dès le XVIII^e siècle, le boudoir est aussi un entre-deux, espace mi-privé mi-public. Situé entre la chambre et le salon, il est susceptible d'accueillir une grande variété de rapports humains et d'abriter des intrigues à la fois amoureuses et politiques.

Jean-François Richer inscrit le boudoir dans une double détermination, envisageant tout d'abord la façon dont l'évolution des rapports sociaux a conditionné la création de cet espace architectural, mais surtout observant comment il agit sur les relations humaines. Envisagés en termes de scénographie, les déterminismes que font peser les boudoirs sur les protagonistes balzaciens sont décrits à l'aide de nombreux exemples. Par l'intermédiaire du boudoir, Richer convie le lecteur dans l'intimité de l'économie romanesque

balzacienne. Des annexes très substantielles, comprenant une bibliographie ainsi qu'un index des détenteurs et des visiteurs de boudoirs, contribuent à guider le lecteur à travers ce parcours dans la somme balzacienne.

Le cheminement accompli d'un boudoir à l'autre est balisé par les actions qui s'y déroulent et qui structurent les romans balzaciens : « *Surveiller, mentir, désirer, mourir* ». Pour chaque usage du boudoir, l'auteur convoque un appareil théorique particulier, susceptible de mieux étayer son propos. Ainsi, *surveiller* le boudoir révèle un rapport singulier du XIX^e siècle au contrôle des espaces développé ailleurs par Foucault (dont l'ouvrage *Surveiller et punir* résonne ici), mais aussi par des tenants de l'histoire culturelle comme Alain Corbin, dont les ouvrages sont souvent cités pour contextualiser le choix d'une couleur ou d'une odeur agrémentant le boudoir. De même, la question de la surveillance permet à l'auteur de mettre en évidence, à travers le boudoir, la condition féminine telle qu'elle était envisagée par Balzac et par son époque. La question du genre est aussi présente dans le chapitre « mentir », où l'auteur défend l'hypothèse d'une spécificité du mensonge de boudoir, due à la promiscuité que celui-ci instaure entre les protagonistes. Le chapitre « désirer » fournit un autre exemple de la variété des bagages théoriques convoqués en sollicitant les outils fournis par l'anthropologie et la psychanalyse freudienne. Enfin, on peut constater que, dans les boudoirs balzaciens, même « mourir » n'est pas dénué de sociabilité.

Bien que le propos soit centré autour de *La Comédie humaine*, cet essai évoque très souvent la société dont Balzac souhaitait se faire l'historien. Cependant, l'analyse proposée ici n'est pas seulement synchronique, elle évoque souvent

l'imaginaire associé au XVIII^e siècle, qui encanaille le boudoir à l'époque de Balzac et en règle parfois la décoration. Jean-François Richer prend régulièrement la mesure des changements dont témoigne l'évolution des conceptions du boudoir, situant lui-même l'évocation que Balzac fait de ce lieu entre le boudoir libertin tant affectionné par Sade à la fin du XVIII^e siècle et le journal politique et financier intitulé « Le Boudoir » lors de sa création en 1885. Entre la philosophie et la finance dans le boudoir, c'est donc une multitude de rapports humains que décline Jean-François Richer dans son ouvrage qui, au-delà de la contribution qu'il apporte aux études balzaciennes, propose un exemple intéressant d'une approche singulière dans le champ des études littéraires.

Mathilde Bertrand, *Pour un tombeau du poète. Prose et poésie dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, 636 p.

Maud Pillet

Université de Toronto Scarborough

Issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2008, l'ouvrage de Mathilde Bertrand impose d'emblée son originalité par un titre qui semble signer à la fois la mort d'un poète et sa nécessaire exhumation. Si le caractère poétique de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly a souvent été étudié, si l'esthétique — pour ne pas

dire l'esthétisme de son écriture — est assez largement reconnue, si Barbey convoque souvent le poète derrière le romancier à l'image d'*Une page d'histoire* où il rappelle que là « où les historiens s'arrêtent ne sachant plus rien, les poètes apparaissent et devinent » (Barbey, p. 164¹), rares sont ceux qui se sont intéressés à son œuvre poétique et, plus largement même, à la figure du poète cachée derrière Barbey d'Aureville. D'ailleurs, qu'en est-il vraiment de ce poète? Où se cache-t-il? Est-il (vraiment) mort? Pourquoi ressurgit-il ainsi tel un spectre dans les œuvres de Barbey? Autant de questions auxquelles M. Bertrand tente de répondre à travers l'ensemble de l'œuvre de Barbey, ce qui n'est pas un vain mot. Car c'est bien à travers l'œuvre romanesque, diariste, épistolaire, critique et bien sûr poétique que M. Bertrand part ainsi à la recherche d'un poète qui semble tout à la fois obsédant et désespérément impossible. Et ce n'est pas la moindre des originalités de cette étude que d'imposer, au sein d'un champ critique qui pourtant a déjà exploré de multiples enjeux de l'écriture aurevillienne², une

¹ Barbey d'Aureville, *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

² La critique aurevillienne, qui doit beaucoup à Jacques Petit et à Philippe Berthier, s'intéresse de nos jours de plus en plus à l'œuvre complète de Barbey et notamment à ses *Memoranda* ou à son œuvre critique. Barbey d'Aureville fait aujourd'hui l'objet de nombreuses études et de colloques qui témoignent tous d'une volonté de mieux connaître et de mieux comprendre une œuvre restée profondément mystérieuse. Signalons à ce sujet la récente publication de l'édition complète de son œuvre critique : Barbey d'Aureville, *Œuvre critique, Les Œuvres et les Hommes*, P. Glaudes et C. Mayaux (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 4 vol., 2004-2009. Parmi les colloques organisés lors du bicentenaire de sa mort, signalons notamment « Barbey d'Aureville et la modernité – colloque du Bicentenaire 1808-2008 », Paris 1-3 déc. 2008, dont les Actes ont paru en 2010 : *Barbey d'Aureville et la Modernité*, Philippe Berthier (dir.), Paris, Honoré Champion, coll.

recherche largement novatrice et de poser en même temps une question parfois esquissée mais souvent esquivée, à savoir : Barbey d'Aurevilly était-il un poète? Et qu'en est-il exactement de sa poésie? C'est que, comme le rappelle Mathilde Bertrand, le Barbey poète n'est que bien mal connu et peu estimé. Si Pascale Auraix-Jonchière est une « pionnière », c'est bien qu'elle fait exception au sein d'un mépris et d'un dédain généralisé, allant même jusqu'à toucher le grand critique aurevillien Jacques Petit, qui aurait apparemment préféré pouvoir oublier les élans poétiques de l'écrivain. C'est que les poèmes *Poussières* et *Rythmes oubliés* de Barbey, réédités après sa mort en 1897, sont passés quasi inaperçus et ont été encore plus vite enterrés par la critique de l'époque jusqu'à la plus récente. Oui, mais alors, est-ce donc là l'objectif inhérent à ce livre? M. Bertrand cherche-elle ainsi à exhumer cette poésie pour la réhabiliter et lui donner enfin la place qu'elle mérite? À ces questions, la réponse est « non » ou plutôt « pas exactement ». Car l'auteure fait, en réalité, à la fois moins — puisqu'il ne s'agit pas de réhabiliter l'œuvre poétique de Barbey ni même d'ailleurs la poésie qui se cache derrière la prose — et plus — parce qu'il s'agit surtout de montrer comment se dessine un art poétique moderne au sein d'une figure mourante du poète dans l'ensemble de son œuvre. D'ailleurs la métaphore sépulcrale du titre *Pour un tombeau du poète* porte bien le caractère endeuillé, voire impossible, de la poésie aurevillienne. Or, c'est justement tout le sujet de ce livre, qui ne se contente pas de faire ressortir

« Colloques, congrès, conférences, époque moderne et contemporaine », 2010; « Barbey d'Aurevilly en tous genres », 16-18 oct. 2008, Université de Caen; « Barbey d'Aurevilly et l'esthétique » 18-20 mars 2008, MSH Clermont-Ferrand, colloque organisé par le CELIS (Équipe Lumières et Romantismes), avec la collaboration du Centre Jacques Petit (Archives, Textes et Science des Textes – EA3187).

la poésie aurevillienne, mais qui analyse, en réalité, comment se met en place dans la prose même de Barbey ce « tombeau à la mémoire du poète et à la gloire posthume de la poésie » (p. 22). Comme si Barbey lui-même, marqué et anéanti par le regret de son impossible poésie, avait cherché à enterrer son désir poétique et avait trouvé (par dépit?) dans la prose « une autre façon d'être poète » (p. 23).

Les premiers écrits ou le deuil d'un poète

C'est d'abord dans une élégie « Aux héros des Thermopyles » écrite à 15 ans et dans ses trois premières nouvelles (*Léa*, *Le Cachet d'onyx* et *La bague d'Annibal*) que Mathilde Bertrand cherche les premières traces de ce deuil d'un échec poétique qui le marque et l'angoisse dès l'adolescence. Véritable *leitmotiv* dans ses œuvres, son amour malheureux pour la poésie l'obsède comme une « vieille maîtresse à laquelle il revient toujours » (p. 30). M. Bertrand trouve ainsi déjà en germes non seulement les angoisses de Barbey — « absence et dégradation, échec et impuissance » (p. 39) —, mais surtout ce « deuil pour l'épopée impossible » (p. 42) qui fait écho à cet autre impossible, celui de l'héroïsme des temps modernes.

C'est par une lecture métapoétique que Mathilde Bertrand aborde la nouvelle *Léa*, publiée en 1832. Elle relève ainsi que, dans le personnage de Léa — cette jeune fille mourante, ignorante et fade qui expire au moment même où elle reçoit le baiser du poète manqué Réginald —, et dans cet amour impossible, se cache le symbole « de la "muse malade" d'un poète mort-né » (p. 53) en même temps que « la mort simultanée du poète et de sa poésie » (p. 57).

C'est aussi la mort de la poésie associée à celle de l'amour que représente *Le Cachet d'onyx*, par le geste odieux et cruel de Dorsay, qui punit et condamne de la façon la plus atroce la belle Hortense, non par passion mais par vanité, symbole s'il en est d'une société privée d'âme et de noblesse de sentiments. Par le rapprochement avec Shakespeare, déjà suggéré par la nouvelle elle-même, M. Bertrand montre en quoi Dorsay ressortit à un anti-Othello incapable de la même passion.

Enfin, *La Bague d'Annibal*, « mi-poème, mi roman », témoigne, par une hésitation générique, d'une certaine prise de distance, voire de rejet, vis-à-vis de la poésie qui prend toute son ampleur par la « "parodie cruelle" et bouffonne » (p. 69) de *Roméo et Juliette* de Shakespeare et par un refus de finir « son histoire en poète ».

***Vers un recueil de poésie impossible : Remembrances and Dreams*³**

La deuxième partie de l'ouvrage évoque les multiples paradoxes, hésitations et ambivalences qui sous-tendent la relation particulière de Barbey avec la poésie et retrace ainsi le parcours sinueux qui conduit Barbey à revenir à cette poésie qui, telle « un spectre [...] revient le hanter et le tenter » (p. 77) à tel point qu'il en envisager la publication à travers les deux recueils *Poussières* et *Rythmes oubliés* ainsi que quelques poèmes plus intimes.

³ Épigraphe qu'il avait d'abord suggérée pour son recueil *Rythmes oubliés*. À Trébutien, 25 août 1853, dans *Correspondance générale*, publiée par Jacques Petit, Philippe Berthier et Andrée Hirschi, *Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles lettres, 1980-1989*, vol. III, p. 231, cité par M. Bertrand (p. 86).

La première hésitation est d'abord d'ordre générique. En effet, si le recueil *Poussières*, qui est publié anonymement à trente-six exemplaires en 1854, regroupe des poèmes en vers, le recueil *Rythmes oubliés*, qui ne sera jamais publié de son vivant, rassemble, quant à lui, des poèmes en prose, ce qui fait d'ailleurs de Barbey « un précurseur dans l'histoire du genre » (p. 74). Mais c'est qu'en réalité, toute la poésie aurevillienne porte le sceau de la dispersion et de la fragmentation.

La deuxième hésitation tient à la publication elle-même de ces poèmes, qu'il juge trop intimes, trop autobiographiques et personnels pour être rendus publics. C'est d'ailleurs cette position à la fois négative et distante et cette humilité plus ou moins feinte vis-à-vis de sa propre création poétique qui a, selon M. Bertrand, en partie influencé une réception largement sceptique.

Pour autant, là encore, la position de Barbey est pour le moins ambivalente, puisque derrière cet effet de rhétorique affiché, se cache en réalité une certaine fierté par rapport à son œuvre en même temps qu'un rempart plus ou moins efficace face à la critique. Mais c'est surtout une forme réelle de valorisation, puisque la teneur émotive et la place que ses poèmes ménagent à la vie le démarquent d'une poésie académique dont il dénonce régulièrement le caractère artificiel.

Cette position paradoxale et ambiguë est encore plus sensible dans les détours tout en prétéritons qu'il prend pour demander à Trébutien de l'aider dans la publication et la copie des douze poèmes qui composent le recueil *Poussières* qu'il destine à quelques *happy few*, au nombre tout de même significatif de trente. Si le recueil *Rythmes oubliés* ne sera pas

publié du vivant de Barbey — soit à cause de sa rupture avec Trébutien, soit aussi sous l'effet d'une certaine impuissance poétique — les poèmes en prose qu'il prévoit de publier jusqu'en 1858 sont révélateurs d'une posture poétique atypique. À travers trois poèmes en prose, « Niobé », « Laocoon » et « Les yeux caméléons », M. Bertrand montre ainsi de façon très convaincante en quoi ce genre hybride et « hermaphrodite » (p. 90) peut convenir à l'esprit tourmenté, angoissé et mélancolique de Barbey. On retiendra notamment, parmi ces trois analyses fort éclairantes, celle sur le « Laocoon », qui s'imposerait comme la « transposition littéraire de la statue en bronze » (p. 106) tel un défi lancé à la théorie lessingienne exposée dans l'essai du même nom.

Barbey, qui n'en est pas à un paradoxe près, prend encore une position apparemment distante en voulant faire passer son recueil pour la traduction d'un poète étranger défunt. M. Bertrand en profite d'ailleurs pour rappeler que Barbey, qui a lui-même traduit des poèmes anglais, a pu trouver dans cet exercice « le souci de travailler la prose à la façon d'un poète » (p. 103). En outre, s'il semble par moments décrire ce projet dans un esprit ludique et libre, comme « un jeu destiné à produire un effet de surprise sur ceux qui n'attendraient pas Barbey sur le terrain de la poésie, en vers comme en prose » (p. 98), il n'en insiste pas moins, par ailleurs, sur les efforts qu'il a dû fournir ainsi que la fierté qu'il en tire.

Cette partie se termine par l'étude de plusieurs autres poèmes en prose et versifiés plus intimes, qu'il s'agisse du poème « Quarante heures » adressé à son frère, ou d'autres, marqués par l'angoisse du temps qui passe et « l'amour éphémère » (p. 112) et qui disent de la même façon le caractère

« doucement élégiaque » (p. 116) de la poésie de Barbey, en même que son hésitation générique et sa dimension souvent confidentielle. Autant d'éléments qui semblent s'opposer à la vision prophétique, messianique, voire transcendante, qu'il développe au sujet de la poésie dans ses propres critiques.

Critique d'une mort annoncée de la poésie

C'est essentiellement à travers l'analyse des trois volumes critiques des *Œuvres et des Hommes*, consacrés à la poésie, que Mathilde Bertrand tente de déceler un véritable art poétique aurevillien. Ce qui caractérise l'œuvre critique de Barbey, c'est d'abord une certaine tonalité lyrique, élégiaque et passionnée, qui n'est pas sans cacher des aspirations poétiques certaines. Cependant, derrière ce lyrisme qui lui vaudra de nombreuses critiques se cachent deux critères essentiels pour juger les poètes et leurs poésies : la Vérité et la Beauté (p. 131).

Sa pensée critique, à l'instar de son œuvre en général, n'échappe pas aux contradictions comme en témoigne notamment son jugement sur la prose. Ainsi, si Barbey semble défendre le caractère poétique de la prose dans les *Paradis artificiels* de Baudelaire, mais aussi dans la prose de Maurice Guérin, de Henri Heine ou encore de José Maria de Heredia, s'il entrevoit même, à travers la Mme de Staël de *Corinne*, « un grand poète en prose » (p. 134), il juge au contraire parfois plutôt sévèrement la prose de Chateaubriand, qu'il prétend, par moments, manquer de poésie. Si la tentation est grande de voir chez Barbey un certain défaut lié à un jugement subjectif parfois aléatoire, voire à un manque de rigueur dans ses propos contradictoires, M. Bertrand relève au contraire une véritable

cohérence en montrant notamment que cette ambivalence répond à l'histoire elle-même chaotique du poème en prose. D'ailleurs, malgré sa défense de la prose, le vers n'en reste pas moins pour Barbey « la forme poétique la plus belle et la plus pure » (p. 134).

Ce qui l'intéresse avant tout dans la poésie, c'est qu'elle recèle « le secret du langage » (p. 135). D'« essence spirituelle » (p. 135), elle est la plus apte à exprimer la parole de Dieu. Car c'est bien « une foi de converti qui informe toute son œuvre critique » (p. 141), et c'est au nom d'une véritable « mission spirituelle » (p. 136) qu'il juge de la poésie qui doit être, selon lui, d'inspiration chrétienne et correspondre à un véritable « don divin » (p. 144). C'est d'ailleurs ce critère qui lui fera préférer des poètes comme Amédée Pommier ou Pécontal à Victor Hugo. C'est encore ce critère qui lui fait critiquer la poésie des Parnassiens et leur culte de la forme savante aux dépens de la « corde chrétienne » (p. 142) et de la transcendance. Il préférera ainsi des poètes comme Alfred de Vigny mais surtout Lamartine, ce « génie poétique absolu » (p. 149), qui a seul su résister à l'influence de V. Hugo et qu'il place sans problème au-dessus de Virgile. À travers cette réhabilitation de Lamartine se dessine, en outre, une entreprise de valorisation du poétique et d'une poésie naturelle sur le littéraire. Mais à cette nécessité d'inspiration et d'idéal chrétien s'associe un autre critère essentiel pour Barbey : l'originalité. C'est bien ce qui manque à tous les poètes du *Parnasse contemporain*, qui ne sont pour lui que des imitateurs de V. Hugo manquant cruellement d'idéal. Or, le véritable poète, tel que l'envisage Barbey, est bien celui qui arrive à « se dégager de la prose du temps » (p. 156) dans un « entrelacement sublime » entre la vérité et la beauté la plus pure (p. 156).

Ce profond attachement à l'inspiration chrétienne ne l'empêche cependant pas d'être capable de dissocier la beauté poétique de l'œuvre et sa morale en faisant preuve notamment d'une certaine indulgence, voire d'une réelle admiration pour le « scepticisme inquiet de Paul Bourget » (p. 159) ou encore pour cet « athéisme qui saigne » (p. 160) chez Baudelaire. Il croit ainsi déceler chez ces poètes désespérés une poésie émouvante qui va jusqu'au « sublime du mal » (p. 165). Et même si, selon lui, ces poésies de la désespérance ne sauraient perdurer sans la foi, il semble bien qu'une « même spiritualité anime la foi et la désespérance » (p. 174). Cependant, avec ou sans foi, la poésie moderne tout entière est finalement condamnée aux yeux de Barbey. À l'image d'un christianisme en déclin, la poésie est vouée à la disparition incapable de survivre dans une époque matérialiste, dévoyée et dégénérée.

Trois tombeaux de poètes : Victor Hugo, Sainte-Beuve et Maurice de Guérin

Afin de mieux comprendre le rôle de la poésie et de la figure du poète dans l'œuvre de Barbey, M. Bertrand s'intéresse désormais à la mort réelle ou métaphorique de trois poètes (Victor Hugo, Sainte-Beuve et Maurice de Guérin) qui ont marqué l'esprit, l'œuvre romanesque et critique ainsi que la correspondance de Barbey. L'on voit dès lors se dessiner des relations ambivalentes et contrastées qui ne sont pas sans faire écho à la position même de Barbey vis-à-vis de sa propre création.

Le cas de Victor Hugo est particulièrement intéressant en ce que le poète apparaît à la fois comme un modèle et un

repoussoir. Ainsi, si Barbey avait déjà critiqué, dès 1838, au sujet de *Ruy Blas*, son réalisme tout en matérialité faisant obstacle au spirituel ainsi que le mélange des genres et son « amour forcené de l'antithèse » (p. 195), c'est surtout à partir de 1856 et la publication des *Contemplations* que le critique se fait plus acerbe, allant même jusqu'à annoncer la mort (symbolique) de V. Hugo. S'il lui reproche une grande vanité, un trop plein d'artifices et finalement une « hémorragie de mots sans idées » (p. 196), la plus grande critique vient surtout du fait que, pour Barbey, le génie de Victor Hugo, au lieu de se prêter à la vraie poésie épique, se rabaisse à des « idylles ridicules » (p. 198), pleines d'un lyrisme faux.

La tonalité critique prend cependant un caractère plus élogieux au sujet de *La Légende des siècles*, où malgré des omissions importantes et un livre qu'il juge fragmenté, l'Histoire vient au secours de l'ouvrage. Une fois de plus, Barbey reproche surtout le manque de dimension religieuse qu'il lui conseille en vain de donner à son prochain ouvrage. Mais la deuxième série de *La Légende des siècles*, loin de répondre aux attentes chrétiennes de Barbey, contient les mêmes lacunes.

C'est encore le manque d'unité et surtout de négligence par rapport au christianisme que Barbey critique dans les deux romans *Les Misérables* et *Quatrevingt-Treize*, mais encore plus au sujet du recueil des *Chansons et des bois*, où il regrette que Victor Hugo ait choisi la « flûte bucolique » (p. 207) plutôt que la poésie épique de l'héroïsme et de la foi.

À travers ces différentes critiques sur Hugo, M. Bertrand montre que, s'il y a certainement chez Barbey une volonté de tirer un certain succès de scandale de son projet de « déboulonner » ainsi l'idole (p. 193), ce jugement largement

ambivalent porte autant sur l'écriture teintée de primitivisme et de naïveté que sur le chef de file de la modernité décadente de la littérature, ce qui n'est pas sans faire ironiquement écho à sa propre situation. En effet, non seulement Barbey lui-même n'a pas écrit la grande épopée qu'il prescrit à Hugo, mais ses propres poèmes cèdent pour la plupart au lyrisme et à l'élégie. Il est en outre lui-même considéré comme « le chef de file de la jeunesse décadente » (p. 210). Le plus grand intérêt de cette analyse du rapport particulier que Barbey entretient avec Hugo repose sans doute sur cette idée que le poète des *Contemplations* était avant tout un miroir, voire « un modèle auquel se mesurer » (p. 214), ce que montre de façon très éclairante cette réécriture de « Lise », un poème de Victor Hugo devenu le poème « Treize ans » de Barbey.

C'est une nouvelle fois sous l'angle du miroir et du repoussoir qu'est envisagée la relation entre Barbey et Sainte-Beuve. Si les relations entre les deux hommes ont réellement dégénéré avec le choix de Trébutien de confier à Sainte-Beuve la publication des *Reliquiae* de Maurice de Guérin, Barbey d'Aurevilly reconnaît tout de même son apport dans le domaine de la critique tout en lui reprochant son manque d'idéal et de conviction. Barbey accuse surtout Sainte-Beuve d'avoir « tué le poète qui était en lui » (p. 221) et qu'il a découvert en 1829 dans *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*. Barbey, en effet, ne tarit pas d'éloges sur ce livre qui a « l'accent le plus profond de la poésie de 1830 » (p. 222) et qui possède deux qualités essentielles à ses yeux : la sincérité et l'originalité. C'est par ce livre que Sainte-Beuve a eu le plus d'influence sur Barbey, qui retrouve « cette poésie douloureuse qui se déploie en mode mineur » (p. 224) dans *Les Poussières*. La recherche de Sainte-Beuve d'un territoire vierge de la poésie en creusant dans les

profondeurs de l'enfer n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « sublime infernal » de Barbey (p. 229). On repère enfin chez les deux écrivains cette même idée d'une poésie mourante, comme en atteste ce « Fragment à mettre en tête du Joseph Delorme », dans lequel on trouve l'enterrement d'une pauvre jeune fille qui pourrait bien représenter la muse et symboliser du même coup la « mise en scène de la mort de la poésie » (p. 245). Ainsi, si Barbey a beaucoup critiqué notamment ce qu'il juge comme une fausse conversion de Sainte-Beuve, M. Bertrand montre bien en quoi l'œuvre de Sainte-Beuve a joué un rôle important dans la création de Barbey et dans l'élaboration d'un mythe personnel formé autour de l'image d'une poésie mourante.

C'est enfin avec Maurice de Guérin, « le meilleur ami de sa jeunesse » (p. 245) mort avant d'avoir trente ans, que se clôt ce chapitre. C'est en suivant le projet de publication de son œuvre posthume *Reliquiae* par la correspondance entre Barbey et Trébutien que M. Bertrand met en lumière un parcours chaotique qui correspond au « plus bel acte manqué de sa carrière » (p. 248), puisqu'il n'a jamais fait publier cette œuvre ni même écrit la biographie pourtant tant annoncée. Mais c'est au fond la correspondance elle-même qui s'impose comme un véritable « monument à sa mémoire » (p. 249) tant sa présence y est constante. L'amitié même de Trébutien et de Barbey est largement liée à leur désir commun de promouvoir la création poétique de Guérin. Cependant, Barbey, fort de sa position toujours ambivalente, d'un côté appelle de ses vœux cette publication et, d'un autre, remet constamment sa réalisation à plus tard. Le prétexte quelque peu spécieux qu'il donne est de vouloir acquérir lui-même une certaine renommée et une autorité suffisante pour entourer la publication de son ami d'un plus grand prestige. Ainsi, son propre recueil *Poussières*,

élaboré en même temps que le projet de publication de Maurice Guérin, verra le jour sans que *Les Reliquiae* ne sortent. Pire encore, la publication des lettres et journaux d'Eugénie de Guérin, la sœur de Maurice, prend le pas sur la publication de ce dernier. Ce sera finalement Sainte-Beuve qui fera publier l'œuvre de Guérin, mais là encore, Barbey ne semble pas abandonner son projet, qui ne verra cependant jamais le jour. Peu à peu, Maurice et Eugénie deviennent ainsi de véritables personnages au sein de la correspondance de Barbey, formant ces *Gueriniana* qui sont, à ses yeux, « ses pages les plus belles et les plus personnelles » (p. 276). En réalité, seul un poème de jeunesse, *Amâïdée*, sera publié quelques jours avant sa mort. Ce poème, venu trop tard, où l'on « distingue la silhouette lointaine » (p. 280) de Guérin, porte l'inspiration claire de Maurice et de sa prose. S'y dessinent à la fois l'échec de la philosophie et l'impuissance de la poésie, dans une véritable modernité qui « redouble encore l'impuissance poétique de Guérin, — comme une impuissance au carré — en se donnant pour centre vacant la défaillance du poète aimé et le défaut de son poème impossible » (p. 290).

Le roman moderne face à la poésie

C'est que le seul et « dernier poème possible » (p. 292) pour Barbey est bien le roman qui trouve avec Balzac rien de moins que « le génie le plus grand du siècle » (p. 294). À travers les influences de Balzac et de Stendhal, qui sont pour Barbey les deux plus grands romanciers, M. Bertrand analyse désormais non seulement comment ces auteurs ont servi de modèles et de miroirs, mais aussi comment l'écriture de Barbey a cherché à s'en écarter pour trouver sa propre voie.

Face à la laideur et au matérialisme d'un Victor Hugo ou encore d'un Zola, qui ne se tiennent qu'à la surface du réel, Barbey manque de mots pour qualifier la grandeur de la « réalité supérieure » et l'idéal de Balzac. Par sa sensibilité, sa moralité et sa spiritualité, Barbey n'hésite pas à le comparer à Dante et à Homère, allant même jusqu'à évoquer la supériorité du génie dramatique de Balzac sur Shakespeare, notamment dans *Le Père Goriot*, et ce, même si, contrairement au dramaturge anglais, il n'est pas un véritable poète. C'est que le roman, avec Balzac, est supérieur au drame même. Et ce qui fait la supériorité de Balzac « sur tous les écrivains qui aient jamais existé! » (p. 305), c'est surtout son « unité de composition ». L'admiration de Barbey pour Balzac va même le mener à envisager pour un temps le projet de publier les pensées recueillies dans l'œuvre balzacienne accompagnées d'une étude sur sa vie. Mais ce projet, à l'image de celui pour Maurice de Guérin, ne verra pas le jour à moins que la publication *Maximes et pensées de H. de Balzac* soit bien, quoi qu'il en dise, l'œuvre de Barbey. En vérité, encore plus qu'un modèle, il semble bien que Balzac soit un défi pour Barbey, qui va tâcher de trouver son propre chemin à la fois dans le sillage et en dehors de la voie tracée par son modèle.

Si l'admiration sans bornes que Barbey voue à Balzac n'aura pas d'équivalent, Stendhal n'en sera pas moins un romancier qui l'enthousiasme. Ainsi, s'il le place à une « distance prodigieuse » de Balzac, lui reprochant notamment son manque de naïveté, de bonhomie, de naturel, sa sécheresse parfois mais surtout son manque de « vérité chrétienne », il n'en reconnaît pas moins à ce « Tartuffe intellectuel » (p. 322) un « charme inouï » (p. 334), dont il ne peut s'empêcher d'aimer l'œuvre. M. Bertrand souligne ainsi très bien les nombreuses

similarités entre les œuvres des deux hommes (refus de la vulgarité qui mène parfois au manque de naturel, concentration excessive) mais aussi dans la personnalité (notamment une certaine vanité). D'ailleurs, l'un des reproches qu'il fait le plus souvent à Stendhal est à bien des égards le miroir de sa propre *esthétique du peu et du non-dit* qui caractérise l'écriture des *Diaboliques* et qui n'est pas sans annoncer celle de Baudelaire. C'est d'ailleurs par une dernière comparaison entre Stendhal et Baudelaire que M. Bertrand termine ce chapitre avec cette image frappante d'exactitude de « deux monstres charmants dans lesquels il projette beaucoup de sa propre duplicité protéiforme, tout en rêvant et en aspirant à l'idéale pureté qu'il prête à la figure tutélaire de Balzac » (p. 343).

Trois romans aurevilliens autour du thème de Lélia

Le chapitre suivant analyse plus avant l'œuvre romanesque de Barbey. Après l'influence de Balzac et de Stendhal, c'est désormais à celle de George Sand que s'intéresse M. Bertrand. Il s'agit désormais de déterminer les modalités selon lesquelles *Lélia* informe les trois premiers romans de Barbey. En effet, si ce dernier se montre assez sévère dans son jugement sur l'œuvre, M. Bertrand démontre que *Germaine* (ou *Ce qui ne meurt jamais*) et *L'Amour impossible* « peuvent se lire comme des récritures, des variations sur le thème de *Lélia* » (p. 347). On y retrouve ainsi le « même scepticisme », le « même désespoir » et, finalement, la même impuissance à aimer (p. 347). Le but de Barbey est en fait de donner à ses deux romans la vraisemblance et le réalisme qui manquent, selon lui, à *Lélia*.

Autour du thème de l'amour impossible, Barbey cherche ainsi avec *Germaine* à dévoiler la « poésie cachée » du paysage normand et de la « psyché captive » (p. 360). Comme dans tous les récits aurevilliens, M. Bertrand relève une hybridité constitutive. Si Barbey résiste aux élans classiques et romantiques, il oscille cependant entre réalisme et fantastique, entre prose et poésie. Ce mélange de lyrisme et de philosophie conduit M. Bertrand à remettre en cause la réussite de Barbey quant à l'objectif d'impersonnalité qu'il souhaitait pour se démarquer de *Lélia*.

L'Amour impossible aborde la même question de l'impuissance amoureuse, mais dans un changement radical de ton. La question de l'hybridité y est toujours centrale, que ce soit sur le plan du personnage de Bérangère par sa beauté dissonante ou encore par le couple antithétique qu'elle forme avec l'idéale comtesse Caroline d'Anglure. Mais c'est surtout à l'aide d'un assemblage de textes hétéroclites — « fragments de lettre ou de journal, ébauche de roman, prose poétique et poème en vers » (p. 395) —, que M. Bertrand éclaire une fois de plus la tension entre prose et poésie constitutive de ce petit roman (p. 399), notamment par le poème intitulé « La Beauté », qui « éclaire à sa façon la genèse de *L'Amour impossible* » (p. 399).

Enfin, le troisième roman, *Une vieille maîtresse*, ménage une place de choix à un autre couple antithétique, composé de la sulfureuse Vellini et de la pure Hermangarde. Mais c'est surtout le personnage de Vellini, véritable oxymore, qui regroupe les oppositions les plus riches de sens. C'est d'ailleurs cette duplicité qui semble inexorablement la prédestiner à Ryno de Marigny, lui-même largement double. Héritier de

l'« harmonie des contraires » hugolienne (p. 418), Barbey se fait ici le peintre d'une vérité en creux en mêlant la prose à la poésie.

À la recherche d'une poésie catholique perdue?

Dans les trois romans suivants de Barbey, *L'Ensorcelée*, *Le Chevalier Des Touches* et *Un prêtre marié*, M. Bertrand tente d'établir comment Barbey, tout en cherchant à s'inscrire à la fois dans une histoire épique et dramatique de la Normandie et dans une certaine conception du roman catholique, mélange au fond toujours les tonalités et oscille sans cesse entre comique et tragique, épique et grotesque, lyrique et satirique, poétique et prosaïque. Ce mélange incessant conduit à une certaine perte de sens, tant est si bien qu'on ne sait pas vraiment si Barbey tente de « restituer le souffle épique et dramatique d'une parole poétique qui appartient, hélas, à un passé révolu » (p. 439) ou s'il veut montrer au contraire qu'elle est irrémédiablement perdue.

Ainsi, s'il tente bien, dans *L'Ensorcelée*, de révéler le caractère poétique de la Normandie à travers le paysage aride et farouche de la lande de Lessay, il n'en ménage pas moins une place aux mélanges héroï-comiques qui compromettent sérieusement ses aspirations épiques (p. 448). En fait, *L'Ensorcelée* ne ressortit ni à l'épopée chouanne qu'il avait promise, ni même à une épopée métaphysique. Barbey cède bien plutôt à un véritable « engrenage tragique » (p. 456), à un enchaînement de morts qui le rapproche du roman gothique; rapprochement qui prend toute son ampleur avec la « messe impossible de l'abbé » (p. 460), que l'on peut lire comme « la

métaphore de la détresse métaphysique de son auteur et comme celle de l'impuissance poétique » (p. 461). Tout comme toute idée de rédemption semble impossible dans cette épopée catholique manquée, la poésie elle aussi est inexorablement vouée à l'impuissance.

Le Chevalier Des Touches opère aussi un mélange des registres, prenant par moments les traits d'une épopée burlesque et laissant place à un entrelacement de la « veine épique et lyrique » où se mêlent, à l'envi, l'élégie, l'épopée, la tragédie et la comédie. Comble de l'ironie, le Chevalier des Touches lui-même, pourtant « le plus intrépide des soldats chouans » (p. 479), ne croit même plus à sa cause.

Enfin, si Barbey veut faire d'*Un prêtre marié* un roman apologétique, non seulement il a été peu reçu comme tel (que ce soit par l'Archevêque de Paris, qui condamne le livre, par Zola, qui prétend y voir l'œuvre d'un dérangé, ou encore par le critique Édouard Drumont, qui lui reproche notamment sa fausseté), mais aussi il semble bien que ce roman, qui oscille entre « impuissance et mystification » (p. 511), ne soit au fond qu'une « réécriture prosaïque et profane du grand projet romantique d'épopée religieuse et humanitaire dont il ne peut ni ne veut proposer qu'une version parodique impie, travestie » (p. 511).

Et si la nouvelle était la solution?

En s'attachant une fois de plus à la définition de Fumaroli du poème en prose — « Le poème en prose se donne pour le reflet imparfait, allusif d'une œuvre idéale absente » — (p. 594), M.Bertrand analyse, dans ce dernier chapitre, *Les Diaboliques*,

Une Histoire sans nom et *Une page d'histoire* comme les ultimes tentatives de Barbey d'atteindre ce poème impossible vers lequel il tend inlassablement. Plus que jamais, les œuvres courtes offrent à Barbey la possibilité d'un véritable effet à produire et permettent une force d'évocation et de suggestion qui les rapprochent du poème en prose. Par une lecture allégorique des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, M. Bertrand tente de mieux comprendre le sens des *Diaboliques* et relève notamment une certaine mélancolie du « poète sans prestige et sans auréole qui a renoncé à l'harmonie » ainsi qu'à « l'idéal », « pour présenter à ses lecteurs un recueil d'un ordre inférieur » (p. 556). Tenant tout à la fois d'un « Tartuffe à l'envers » (p. 562) et d'un « dandy catholique », Barbey semble trouver dans *Les Diaboliques* la possibilité de laisser libre cours et de donner forme à son imagination criminelle, dans laquelle il trouve une certaine séduction que n'a pas la réalité.

Si *Les Diaboliques* a été largement critiqué pour son immoralité, il en est de même pour *Une Histoire sans nom*, qui connut pourtant un véritable succès. Si M. Bertrand montre bien qu'avec ses paysages sombres qui rappellent Byron, Barbey a une fois de plus tenté de traiter ce roman de façon poétique, l'intertexte du *Moine* de Lewis et le pastiche du roman noir font perdre au roman sa dimension apologétique. De tous les personnages, c'est celui de la baronne de Ferjol qui est sans doute le plus important et le plus riche, tant cette femme porte en elle un mélange de poésie du passé irrémédiablement perdue et un prosaïsme normand. Dans un véritable mélange des genres qui fait alterner l'ironie et le tragique, l'horreur et le comique, il semble impossible de caractériser tout à fait ce roman « qui n'a peut-être pas de nom en raison même de ce mélange étrange » (p. 585).

Après avoir rappelé que le dernier récit de Barbey était « la transcription et la transfiguration en prose » (p. 587) de deux de ses poèmes « À Valognes » et « Les Spectres », M. Bertrand montre surtout qu'*Une page d'histoire*, que l'on peut considérer à bien des égards comme une *Diabolique* égarée, s'impose comme un véritable « art poétique très moderne » (p. 588). Dans cette nouvelle, Barbey cherche à compenser les lacunes de l'historien, par l'intuition et l'invention du poète, mais une fois de plus, que ce soit au point de vue métaphorique ou symbolique, il semble irrémisiblement incapable de rejoindre le poète et d'accéder à une poésie qui lui échappe sans cesse.

Au terme de son ouvrage, Mathilde Bertrand a-t-elle fini par exhumé ce poète spectral qui hante l'œuvre de Barbey? Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle l'a cherché et qu'elle est même allée le chercher partout où il pouvait se cacher. Que ce soit dans les romans, les nouvelles, les poèmes en vers et en prose, l'œuvre critique, la correspondance ou encore les *memoranda*, elle a exploré l'œuvre entière de Barbey en suivant, tel un fil (ou une fille) rouge, dans ce dédale aurevillien les marques du deuil d'une œuvre poétique idéale. Elle a ainsi montré que la poésie se cachait d'autant mieux chez Barbey qu'elle était partout et nulle part à la fois, tantôt exaltée et tantôt mourante, tantôt exhortée et tantôt repoussée, tantôt positive et tantôt sombre, au sein d'un mouvement infini toujours ambivalent et toujours mystérieux. M. Bertrand a ainsi largement montré le caractère finalement moderne de cette « prose en poésie » qui fait de Barbey un homme singulièrement de son temps, dont la poétique suggestive qui fait une large place à la prétérition annonce la poésie symboliste.

Cet ouvrage relève, en outre, d'une véritable gageure, qui tient au fait qu'aborder Barbey, c'est toujours se heurter à une ambivalence, à une complexité, c'est sans cesse se confronter à un rapport polémique entre ses réflexions critiques, épistolaires et romanesques. Pascale Auraix-Jonchière l'a bien montré : « qu'il s'agisse de critique, d'écriture intime (celle du Journal ou de la Correspondance) ou de création romanesque, la pensée de Barbey s'articule autour de la notion fondamentale de paradoxe⁴ ». Or, ce n'est pas un moindre paradoxe auquel s'est attachée M. Bertrand que de chercher ce poète qui n'en est pas *vraiment* un au sein d'une écriture qui, tout à la fois, tend vers un idéal poétique et prétend y avoir renoncé. Ce n'était pas non plus une entreprise des moins paradoxales que d'analyser, dans une œuvre largement romanesque et critique, les marques d'une poésie endeuillée et de déceler ce qui, au fond, « menaçait de mourir dans l'œuvre de Barbey d'Aureville » (p. 598). Peut-être d'ailleurs l'un des plus grands mérites de ce travail critique consiste-t-il à donner une place à ce que l'auteur lui-même n'arrivait pas à atteindre, à relever et à révéler un sens, sinon une réalité, à cette mort du poète inlassablement mise en scène, à faire enfin du tombeau du poète le symbole d'une poétique nouvelle. Aussi M. Bertrand n'a-t-elle pas vraiment exhumé ce poète impossible, elle en a surtout montré les différentes mises à mort, qui sont autant de signes poétiques d'une quête de la poésie qui, si elle est impossible, n'en laisse pas moins des traces.

Outre la grande clarté de la démonstration (véritable tour de force tant le corpus est varié et tant ce Barbey du paradoxe

⁴ Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-propos », dans P. Auraix-Jonchière et France Marchal-Ninosque (dir.), *Barbey d'Aureville et l'esthétique : paradoxes de l'écriture*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 10.

résiste sans cesse à toute simplification), la justesse d'une problématique qui se tient tout au long de l'ouvrage, on appréciera notamment la place qui est faite aux citations, aussi longues que nombreuses et variées, des différentes œuvres de Barbey. Si ce choix a aussi le défaut de ses qualités et qu'il tend parfois à contraindre à la répétition ou à la paraphrase, il a surtout le mérite de ménager une place à la parole de l'auteur, d'autant plus nécessaire qu'elle est ambivalente, suggestive et porteuse elle-même de cette poésie cachée. Dès lors, en parallèle de ce tombeau du poète que forme l'œuvre de Barbey, M. Bertrand ménage un rapport direct avec la parole de cet infatigable causeur qui peut désormais entamer son chant du cygne de la poésie.

Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises (1940-1980)*
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal,
coll. « Socius », 2011, 400 p.

Jean-Pierre Ryngaert

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Le sous-titre révèle mieux et plus vite que le titre le sujet de ce volume, modestement mais utilement illustré de photos d'archives. Il s'agit, et l'on peut s'en réjouir, d'un beau travail d'historien du théâtre, d'une histoire récente pourtant riche en trouvailles. Les spécialistes de théâtre du Québec donnent de

plus en plus d'importance à la dimension historique de leur discipline, et c'est tant mieux.

Soucieux de ne pas seulement décrire un paysage théâtral ou de se perdre dans les anecdotes, S. Schryburt structure fortement les quarante ans de spectacles qui l'intéressent. Voilà donc l'explication du titre, qui indique un cheminement, le passage de l'époque de l'acteur roi entouré de comparses (que Bernard Dort fait remonter en France et en Europe au début du XX^e siècle) au triomphe des metteurs en scène « internationaux » qui font les beaux jours des festivals.

L'auteur fonde son travail sur une solide analyse des archives, des articles de presse, des photos, des enregistrements sonores, des vidéos quand c'est (plus rarement) possible. Il cite directement certains articles quand ils sont révélateurs des tendances flagrantes d'une période. Les débats et les polémiques ne manquent pas, les journaux donnant encore une place importante au théâtre dans ces décennies.

L'ensemble est organisé en quatre parties de longueurs inégales : « L'émergence du metteur en scène (1937-1952) ; Un modèle de pureté (1951-1960) ; Les pressions de la marge (1958-1969) ; L'entrée en scène du théâtre québécois 1968-1980 ».

Cette organisation correspond plus ou moins à des problématiques déjà repérées dans d'autres pays, avec cependant ici des périodisations différentes et des systèmes institutionnels originaux. Je pense aux relations entre le texte et la scène, aux débats autour de la « fidélité » au texte et à « l'esprit de l'auteur ». Il est probable que les petits théâtres ont

joué un rôle d'invention et d'émancipation plus important au Québec qu'ailleurs et que les modèles importés, de France, notamment, ont longtemps pesé avant que sonne l'heure de la franche émancipation. À ce sujet, les metteurs en scène québécois, qui œuvrent désormais partout dans le monde, ont achevé le processus d'ouverture radicale sur le monde.

J'ai pris un intérêt particulier au traitement de l'importance du théâtre amateur et aux polémiques qui en ont fait un temps les véritables novateurs, jusqu'à faire réagir les professionnels chevronnés qui n'entendaient pas se voir assimilés à des nantis pas assez épris du théâtre. Les fonctions critiques et politiques du théâtre montréalais sont également bien décrites. Car il s'est agi pour le Québec, tout au long de ces quarante années décisives, de s'inventer un répertoire. L'importance des collectifs apparaît ici particulière, de même qu'une façon radicale, assez répandue et relativement durable, d'inventer des formes de théâtre qui ne voudraient plus rien savoir des dramaturgies académiques.

S. Schryburt a le mérite de s'intéresser à tout ce qui concerne les productions. Il traite des questions institutionnelles, bien que l'argent d'éventuelles subventions, par exemple, soit rarement mis au centre de son propos. Il traite également de la formation des acteurs et de l'histoire de leur professionnalisation progressive. Il s'intéresse beaucoup aux questions esthétiques, notamment aux « styles » de jeu et à la façon dont ils entrent en relation avec les textes, les théâtres et les personnes. À plusieurs reprises il fait un gros plan sur des metteurs en scène qui ont été importants historiquement, comme Jean-Louis Roux ou Jean-Pierre Ronfard, pour lesquels il n'hésite pas à fournir des éléments bibliographiques. Et

naturellement, il développe l'histoire des théâtres les plus importants, de leur répertoire et de leur activité.

Ce volume, d'obédience universitaire, comporte, selon les lois du genre, une conclusion fournie, une solide bibliographie et un index.

On le lit avec plaisir, car il est rédigé dans une langue claire et agréable. On peut aussi s'en servir comme d'un outil de travail et y revenir régulièrement, avec le même plaisir.

Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.),
Nom propre et écriture de soi
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal,
coll. « Espace littéraire », 2011, 308 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

On fonde l'autobiographie, depuis *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, sur l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Sans ce pacte, pas d'autobiographie au sens strict du terme, seulement des genres périphériques. C'est que cette définition s'appuie sur «une conception pragmatique et fonctionnelle du nom» (p.7) qui accorde une confiance dans l'autorité du nom propre que *Nom propre et écriture de soi*

« entend mettre à l'épreuve des textes contemporains » (p. 7) en la réexaminant à la lueur de l'évolution du genre autobiographique, de sa théorie et des études sur le nom propre.

Le genre récent de l'autofiction, qui instaure en son sein une distance du sujet vis-à-vis de lui-même, mais aussi la multiplication des genres qui gravitent autour d'une écriture de soi de plus en plus nébuleuse ou encore les réflexions renouvelées sur la notion de l'identité amènent à repenser la place centrale du nom propre dans la distinction et les limites entre fiction et non-fiction.

Poétiques du nom propre

Pour ce faire, l'ouvrage dirigé par Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge procède en quatre temps. Le premier, « Poétiques du nom propre », propose un cadre théorique permettant la réflexion à suivre dans les trois parties suivantes. Eugène Nicole, dans « Le texte onomatopée », s'appuie sur des textes de Leiris, de Michon ainsi que sur certains de ses propres écrits afin de souligner que même dans les textes autobiographiques, « la nomination demeure une opération textuelle marquée de réticences psychiques » (p. 24). Le nom réel est celui qui se dit, mais aussi celui qui se cache, se dissimule. Il ne va pas de soi. Le spécialiste du genre autobiographique qu'est Jacques Lecarme a fait du nom, à l'instar de Lejeune, le critère de reconnaissance de l'autobiographie et de l'autofiction. Pour cette dernière, au premier critère nominal s'ajoutait celui, péritextuel, de la mention générique « roman ». Dans « Hétéronymat, homonymat, anonymat », Lecarme révèle que nombre de textes autobiographiques empruntent d'autres voies que celles de

l'homonymat : anonymat, sorte de vide ou de dissimulation onomastique que « le lecteur remplit par déduction » (p. 38), dans le meilleur des cas. L'anonymat complet des trois instances plonge quant à lui l'autobiographie dans une impasse puisque le lecteur ne parvient pas à l'investir. L'anonymat restreint au narrateur et au personnage dessine « une autobiographie négative qui se serait délivrée de l'homonymat, cette servitude assez accablante » (p. 42). On distingue aussi l'hétéronymat par l'intermédiaire de l'usage de pseudonymes qui, se dévoilant eux-mêmes, rendent « possible une autobiographie véritable » (p. 40), et ceux qui, restant dans l'ombre, éloignent le récit « d'un discours de vérité » (p. 40). Bien sûr, l'autobiographie a à voir avec le nom. Mais Lecarme de conclure justement que « rendre à la fois le nom présent et absent, l'induire et l'effacer, c'est le grand art des autobiographes suprêmes » (p. 42).

À l'heure de l'hybridité générique postmoderne, Yves Baudelle réaffirme, dans son article, l'importance du nom dans la différenciation taxinomique. Un roman autobiographique, nous rappelle-t-il, quel que soit le degré de ressemblance entre l'auteur, le narrateur et le personnage, reste un roman. Pas d'autobiographie sans pacte, sans signature, nous dit-il en bon « lejeunien » : « le critère du nom propre [est] plus sûr que les serments de vérité » (p. 47). De la même façon, on ne pourra distinguer l'autofiction et le roman autobiographique qu'en s'appuyant sur la présence du nom et ne pas confondre, à tort, ces deux pratiques littéraires. Cependant, là où l'on s'arrête souvent au seul nom de l'auteur, Baudelle se propose d'étendre la poétique du nom propre et de s'appuyer aussi sur les noms des lieux, des autres personnages ou des titres des œuvres du même auteur, indices qui signeraient, dans certains cas, des pactes autobiographiques en l'absence du pacte autobiogra-

phique traditionnel. Il conclut sur l'aspect juridique du nom, notant que, dans les cours de justice aussi, « la mention des patronymes réels a plus de force que l'allégation de fictionnalité » (p. 66). Pour terminer cette partie, Robert Dion et Frances Fortier interrogent l'anonymat dans la biographie, s'appuyant sur les pratiques de Mertens, de Macé et de Louis-Combet. Ces textes, « qui remettent le sujet au centre de la question littéraire » (p. 84), témoignent paradoxalement « d'une contestation du personnage biographique » (p. 84).

Pratiques contemporaines

Cette deuxième partie est l'occasion de confronter les pratiques contemporaines. Florence de Chalonge s'intéresse, dans « Marguerite Duras : les noms de Yann », aux différents noms auxquels répond celui qui a partagé les quinze dernières années de l'auteur de *L'Amant* et les différents sens ou fonctions qu'ils revêtent. Dans « Tout, sauf le nom. Poétique et plastique des noms propres : Claude Simon et Christian Boltanski », Dominique Viart constate qu'une mutation épistémologique s'est produite à la fin du XX^e siècle : « les modèles discursifs sont en crise, les stratégies d'intellection sont soumises au soupçon [...] le passé doit être lavé des discours qui le recouvrent » (p. 104). Et cette mutation n'est pas sans conséquence sur la question des noms propres et sur « leur mode de présence et de traitement dans le récit de vie » (p. 104). En effet, les travaux de Boltanski, dont sa *Liste des Suisses morts dans le canton du Valois en 1991*, révèlent que les noms ne nous disent rien des personnes qu'ils désignent et mettent en relief la vacuité du patronyme. Dans leurs œuvres, Boltanski et Simon vont tenter une écriture de soi qui échappe

aux méfiances et aux « paradigmes trompeurs du genre » (p. 106). Ainsi, Boltanski dira le faux sous son nom, Simon le vrai dans la fiction. Un des enjeux des travaux de ces deux artistes consiste justement à révéler que le nom ne témoigne de rien et les boîtes qu'expose Boltanski, boîtes qui recueillent des objets, des souvenirs, en disent beaucoup plus qu'un simple patronyme.

Élisabeth Nardout-Lafarge étudie ensuite les « procédés toponymiques chez Michon, Millet et Bergounioux » et révèle comment les pactes autobiographique ou romanesque se négocient dans le registre toponymique, d'où il résulte que « l'identité apparaît comme une nébuleuse de noms dont aucun n'a le monopole du propre, et dont l'ensemble dessine une signature multiple, instable mais cohérente » (p. 134). Enfin, Serge Doubrovsky, inventeur du néologisme « autofiction », montre combien le nom détermine la réception d'une œuvre. Rousseau fut critiqué pour ses *Confessions* parce que c'est sous son nom que s'exposait sa sexualité. Et ceux-là mêmes qui reprochaient à Rousseau son impudeur, ses vices, se délectaient à la lecture des écrits de Crébillon fils... Deux siècles plus tard, en 1982, les éditions du Seuil refusaient *Un amour de soi* de Doubrovsky pour les mêmes motifs... Écrire en son nom propre, nous dit Doubrovsky, n'engage pas que sa propre personne. Ce dispositif entraîne l'autre dans sa propre histoire et soulève des problématiques tout autant éthiques que juridiques.

Autobiographies

Dans le premier article, Alessandra Ferraro interroge le cycle Sally Mara de Queneau, par lequel l'auteur proclame « un important principe poétique classique : il ne faut pas attacher

d'importance à l'auteur de l'œuvre, mais à l'œuvre en elle-même » (p. 149). C'est la raison pour laquelle il s'inscrira de manière cryptée dans la trame de *Chiendent* et refusera une trop grande transparence onomastique dans ses trois romans autobiographiques. Ce n'est qu'en se « déclinant de façon oblique » (p. 154) que Queneau pouvait objectiver son moi.

Après l'étude de Monique Gosselin-Noat sur « le retour du nom propre dans *Enfance* » de Sarraute, Paul Renard s'intéresse aux « clés pour pénétrer dans le Milieu » dans *Pauvre de Gaulle* de Stéphane Zagdanski. Il y analyse les modalités et les motivations de l'onomastique ainsi que sa réception. Et l'auteur de conclure que les personnages à clés sont finalement moins complexes que ceux qui apparaissent « sous leur vrai nom : le protagoniste narrateur, Zagdanski, et même de Gaulle vivent davantage que les Banana, Datcha, Hubble, etc., qui ne sont que des caricatures, des marionnettes, des masques » (p.189). Enfin, Ginette Michaud nous offre une réflexion sur la manière dont Jacques Derrida a pensé le nom et la signature dans « J.D., en toutes lettres. Hétéronomie et "autobiographie" selon Jacques Derrida ».

Identités

Dans cette dernière partie, Marie-Noëlle Gary-Prieur s'interroge sur ce qui « fait la spécificité du nom propre dans la grammaire d'une langue » (p. 233). Elle finit par relativiser le rôle du nom propre dans « l'établissement de l'identité d'un individu » (p.246), notant qu'il ne constitue pas un critère mais simplement un « symptôme » (p. 247) d'identité. Gisèle

Mathieu-Castellani souligne quant à elle l'enjeu de toute écriture autobiographique : « établir à la fois une identité et une identification » (p. 250). En puisant ses exemples dans la littérature de différentes époques et de différents pays, la critique révèle toutes les ambiguïtés qui unissent un écrivain et son nom : « À l'angoisse de ne pas ressembler à son nom, se substitue l'angoisse de voir son nom ne pas lui ressembler » (p. 268). Isabelle Décarie se penche ensuite sur « le cas de Georges Perros » et cherche à expliquer une tension propre à son travail : « Comment [...] concilier l'envie de disparaître, de rester en coulisses, géographiquement loin du circuit, et le désir de reconnaissance qu'on sent filtrer à travers un goût trop ouvertement affiché pour l'échec ? Comment allier renom et anonymat ? » (p. 271) Pour conclure, Barbara Havercroft étudie, dans « Nom propre, corps maigre ou les configurations du sujet anorexique dans *Petite* de Geneviève Brisac », le rôle de l'onomastique et la manière dont elle contribue à « la représentation d'une douloureuse recherche d'identité et de guérison » (p. 285). Le(s) nom(s) propre(s) révèle(nt) ici un sujet brisé, cœur d'une fracture autobiographique.

L'onomastique et l'écriture autobiographique au sens large du terme se voient offrir, avec cet excellent ouvrage, une nouvelle référence. Les différentes contributions, riches de leurs diversités et de leurs angles d'approche, constituent autant de réponses ou d'ouvertures qui viendront nourrir les champs ici investigués.

Joël Zufferey (dir), *L'Autofiction : variations
génériques et discursives*

Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan,
coll. « Au cœur des textes », 2012, 192 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

L'autofiction fait désormais partie du champ de la critique littéraire. Bien qu'incertaine, bien que mise à mal par la multiplication des définitions qui obscurcissent plus qu'elles n'éclairent, bien que questionnée dans son existence, dans son être même par ce flot définitoire qui pourrait mener à une aporie théorique, elle constitue paradoxalement l'angle d'approche régulièrement usité d'un corpus littéraire de plus en

plus large et flottant. À chaque nouvelle parution critique, on ne sait alors s'il faut se réjouir de la dynamique conceptuelle dont elle est la source ou se méfier par anticipation des nouveaux troubles qui pourraient être semés là et qui desserviraient la cause autofictionnelle qui nous tient à cœur.

Dans son avant-propos, Joël Zufferey commence par rappeler les différentes définitions, plus précisément les « mouvances » qui ont fait parler d'elles ces dernières années. On distingue ainsi l'approche « post-freudienne de la représentation discursive de soi » (p. 5), l'idée que l'autofiction constituerait « l'avatar moderne de l'autobiographie » (p. 5) ou encore la perspective « postmoderne » (p. 5) du genre... Cependant, nous dit-il, comme pour nous rassurer, il sera moins question ici de prendre parti ou de plaider pour « telle ou telle théorie de l'autofiction, mais d'examiner, dans une perspective descriptive, quelques pratiques variées de l'autofiction et de s'interroger sur les enjeux de sens qui leur sont liés » (p. 13). Il est heureux d'entendre parler ou de lire que l'autofiction est avant tout une affaire de sens. On n'écrit pas une autofiction pour faire de l'autofiction, « la chose » s'impose souvent à ceux qui l'investissent, elle dit ce que ni l'autobiographie ni le roman ne permettent de dire. D'ailleurs, plus que d'autofiction à proprement parler — si l'on peut en parler « proprement » —, il sera ici question de « dynamique autofictionnelle » (p. 13). Cette expression consensuelle d'un point de vue théorique a le mérite de ne pas considérer le genre comme une fin en soi mais d'en faire « un concept heuristique » (p. 13). Et là se trouve peut-être la fonction la plus noble qu'on n'ait jamais accordée à cette « bâtarde » mal aimée.

Trois parties composent le présent ouvrage. Dans la première d'entre elles, on se penche sur « les prémices de l'autofiction ». Comme l'a souvent dit l'inventeur du néologisme, Serge Doubrovsky, s'il a inventé le mot en 1977, il n'a pas inventé « la chose ». Ainsi, dans les acceptions les plus larges, on trouve trace du genre dès l'antiquité (Vincent Colonna). Doubrovsky, quant à lui, fait remonter le genre au début du XX^e siècle, ce que confirment les deux études de ce chapitre. Ainsi, Christine Le Quellec Cottier interroge l'œuvre de Cendrars afin de savoir si ses écrits autobiographiques constituent « une autofiction avant la lettre » (p. 17). La déclaration de l'écrivain selon laquelle il s'autorisait à « prendre du champ » (p. 18) par rapport à la matière proprement autobiographique de sa vie sonne comme une première déclaration d'intention autofictive. Mais la notion est beaucoup plus complexe, bien sûr, car se greffe là-dessus le problème de la pseudonymie (le vrai nom de Cendrars est Frédéric Sausser), qui transforme l'écriture en un « mode d'exploration d'une identité sans cesse différée » (p. 19). Si le spécialiste de l'œuvre de Cendrars qu'est Martens refuse de considérer son travail comme appartenant au genre de l'autofiction, la critique, à la lecture des derniers travaux de Gasparini notamment, relativise cette prise de position. Elle avance la notion de « d'autonarration transgressive » (p. 21) défendue par Gasparini et définie comme « un champ autofictionnel rattaché à l'espace autobiographique » (p. 20) à laquelle correspondent plusieurs textes de l'écrivain, parmi lesquels *L'Homme foudroyé*.

Jérôme Meizoz aborde quant à lui la « dynamique autofictionnelle dans *Mort à crédit* » de Céline. S'il serait, selon l'auteur, anachronique de qualifier ce texte d'autofiction — cette désignation renvoyant à une pratique postmoderne —, sa

qualification de roman autobiographique demeure aux yeux de Meizoz « insatisfaisante et appauvrissante » (p. 34). De là, sa volonté de démontrer la présence d'une « dynamique autofictionnelle » dans l'usage du pseudonyme qui « prédispose structurellement aux énoncés de feintise sérieuse » (p. 36), dans l'usage des « données biographiques » (p. 35) et de l'exagération misérabilistes dont elles font l'objet ou encore dans l'élaboration d'une posture qui consiste à écrire le « récit non de la vie de Destouches — on la connaît — mais de celle attribuée à Céline, masque scénique qui deviendra, au fil des livres une véritable “fiction vécue” » (p. 44).

La deuxième partie, « écritures postmodernes : se dire sans le faire », débute par l'article de Vincent Kaufmann, « Autofiction et spectacle ». Selon lui, nous assistons à une spectacularisation de la littérature dont la conséquence serait le transfert « de l'autorité politique, culturelle et intellectuelle de la chose écrite vers l'audio-visuel, et donc l'effacement de la figure de l'écrivain comme figure d'autorité et de pouvoir au profit d'experts et d'animateurs dotés de présence médiatique » (p. 55). Le symptôme de ce transfert serait, lui, l'autofiction, plus précisément l'auteur d'autofictions qui viendrait se mettre en spectacle comme le souhaitent les animateurs qui les ont conviés. Si le début de la vidéosphère coïncide en effet avec le retour de l'auteur, après sa mort théorique, faut-il pour autant, comme le suggère ici le critique dans un raccourci des plus rapides, considérer que l'audio-visuel « prescrit le tournant autobiographique de la littérature, au sens large du terme, c'est-à-dire incluant toutes les formes d'écriture de soi telles que l'autoportrait ou l'autofiction, mais aussi des milliers de romans plus ou moins autobiographiques » ? (p. 56) La démonstration, parfois caricaturale, tente de nous persuader mais ne convainc

pas. Car se basant davantage sur les prestations télévisuelles des auteurs « incriminés » — « Serge Doubrovski [*sic*] avec ses scènes de ménages meurtrières » (p. 63), « Sainte-Ernaux » (p. 63) ou « Saint-Guibert » (p. 64) —, le critique oublie de nous dire ce que leurs textes disent réellement. Il est vrai que la télévision impose un certain discours sur la littérature, que les auteurs invités s'y conforment souvent... Mais de là à considérer que cette figure de style de l'entretien télévisé conditionnerait l'écriture elle-même, autofictive ou pas, il y a un pas que Kaufmann franchit et que nous ne saurions franchir avec lui...

Gaspard Turin se penche sur le travail d'Éric Chevillard, qui nourrit depuis 2007 un blog intitulé « L'autofictif » et qu'il a transformé à quatre reprises en éditions papier. Cet auteur ayant toujours « signifié sa profonde détestation de l'exhibitionnisme » (p. 69), il est légitime de s'interroger sur le rapport que Chevillard entretient avec la « chose ». Tout d'abord, le « je » en jeu ici n'est pas celui de l'autofiction « traditionnelle », du moins de l'autofiction telle qu'on l'entend généralement, puisque « Chevillard s'emploie à laisser entendre que rien de ce qu'il dit sur lui-même n'est forcément vrai, qu'aucun pacte autobiographique ne l'enchaîne à son récit » (p. 73). D'autre part, alors que l'autofiction postule un entre-deux du réel et du fictif, celle de Chevillard récuse tout autant l'un que l'autre et se fonde sur « l'absence des catégories de fiction et de réalité » (p. 79)... L'autofiction de Chevillard est donc celle d'un « anti-sujet » pour qui il y a un paradoxe à affirmer un « je » qui, selon, lui n'existe pas. Raphaël Baroni, qui clôt cette avant-dernière partie, envisage l'autofiction dans son acception large, celle analysée par Vincent Colonna et que l'on désigne généralement par le substantif « autofabulation ». Elle en distingue, à partir de deux exemples contemporains —

Houellebecq et Beigbeder —, deux intentionnalités différentes : « créer une scénographie textuelle et contextuelle qui permet de réaliser la visée réaliste de l'auteur, tout en assumant la perte relative de l'objectivité romanesque » (p. 94) ou « s'approprier une partie des pouvoirs de la fiction, sans pour autant renoncer à ce qui représente l'identité propre de l'autobiographie » (p. 95).

La dernière partie, « Avatars du je et transfigurations de soi », est la plus développée. François Rosset s'intéresse là à l'œuvre de Sollers afin d'y examiner les « modalités d'exploitation d'un faisceau disparate de données [...] prétendument constitutifs du "XVIII^e siècle", dans la construction d'une œuvre confirmée ou non comme autofictionnelle, mais assurément centrée sur une déclinaison très ample de représentations de soi » (p. 106). Muriel Pic se penche sur le travail de Pierre Michon, fondamentalement centré sur le sujet. Le récit autofictionnel y est envisagé comme un « non-savoir du sujet » (p. 116), un « non-savoir de soi » (p. 129). Joël Zufferey et Dominique Kunz Westerhoff proposent ensuite deux articles consacrés à Annie Ernaux. Dans le premier, Zufferey aborde la place de l'Autre dans l'écriture de soi, plus précisément ce qui, dans cette écriture « transpersonnelle » (mot préféré à autofiction par Ernaux), « favorise la découverte de l'autre en soi » (p.143). « JE, nous dit très justement le critique, se présente ainsi comme le mode personnel d'existence commun à chacun et par l'expérience duquel il devient précisément possible, sans sortir de son intimité, de connaître l'Autre » (p. 144). Dans le second, Kunz Westerhoff se donne pour objectif de remonter aux origines de deux nouveaux genres que sont l'autofiction et la photobiographie, « puis d'aborder une œuvre emblématique de

leur recouvrement contemporain dans le genre récemment baptisé "photofiction" : *Les Années* d'Annie Ernaux » (p. 148), et ce, alors même que son auteur ne se revendique d'aucun des deux et que les photographies ne sont dans *Les Années* que des images *in absentia*. Mais ici, la photofiction permet de mettre à jour des images mentales qui révèlent, au sens photographique du terme, le sujet littéraire. Enfin, Daniel Maggeti analyse l'œuvre de la romancière Catherine Sofanoff, ne relavant pas à proprement parler de l'autofiction mais qui vise cependant à explorer les limites des genres autobiographiques et romanesques rappelant, tout au long de son travail, que « la vérité d'une vie est indécidable » (p. 182).

Autofictions. Désormais, on le sait, le genre est pluriel. C'est ce que démontre cet ouvrage, puisque les auteurs approchés expriment eux-mêmes — dans leurs différences — la pluralité ou la polymorphie que recouvre désormais le néologisme doubrovskien... Mais il ne s'agissait pas ici de polémiquer ou d'asseoir telle ou telle définition mais bien plutôt de surfer sur cette indécidabilité. L'autofiction, et c'est là que réside le grand intérêt de ces analyses, n'est pas une fin en soi. La « chose » est désormais un outil des plus pertinents pour approcher et comprendre des textes qui erraient jusqu'alors dans un no man's land poétique... Et ce no man's land semble désormais appelé à ne plus vouloir circonscrire ses propres limites puisque, par définition, ouvert tout autant aux pratiques romanesques et autobiographiques... Le poéticien jugera, selon les cas, cette ouverture comme le signe de l'aporie d'une telle pratique ou, au contraire, comme la manifestation indéniable de sa richesse et de sa dynamique...

Catherine Khordoc, *Tours et détours.
Le mythe de Babel dans la littérature
contemporaine*

Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, 272 p.

Adina Balint-Babos
Université de Winnipeg

Le mythe de Babel ne représente pas simplement le désir de retrouver la langue unique et originelle, comme nous l'apprend la tradition judéo-chrétienne; c'est un mythe qui traite de la langue, de l'appartenance collective, de la diversité culturelle de notre postmodernité, ce qui résonne juste avec la société dans laquelle nous vivons, une société caractérisée par le

multiculturalisme et l'hétérogénéité des peuples. C'est tout le propos de l'essai de Catherine Khordoc, *Tours et détours. Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, consacré à l'étude critique de cinq textes écrits en français et parus depuis 1981 : *L'Algarabie* de Jorge Semprun, *Babel prise deux ou Nous avons tous découvert l'Amérique* de Francine Noël, *Ainsi parlait la tour CN* d'Hédi Bouraoui, *Babel-Opéra* de Monique Bosco et *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin.

La précision des analyses textuelles et l'approche théorique (au croisement de la littérature, de la psychanalyse et de la sociocritique) rendent justice aux diverses questions liées au « multiculturalisme, à l'identité individuelle et collective et à la cohabitation des langues » (p. 230). Les interprétations avancées par l'auteure dépassent la sphère des études littéraires pour ouvrir des réflexions pertinentes à l'époque contemporaine. Car le mythe de Babel semble bénéficier d'un regain d'intérêt en ce début du XXI^e siècle. Dans son introduction, Khordoc passe en revue ses récurrences dans les médias, la musique, le cinéma, les arts contemporains et, certes, dans les littératures en différentes langues. Après tout, « la multiplicité des langues, et par extension, des cultures, est-elle nécessairement une malédiction ? », interroge l'auteure. Voici le fil conducteur de sa pensée, une pensée audacieuse qui s'inscrit dans la lignée d'un postmodernisme qui se méfiait déjà des limites qu'impose la langue à la représentation de la réalité. Khordoc est donc du côté de cette « langue postbabélienne imparfaite » (p. 226) mais féconde, qui ne cesse de faire surgir une pluralité de formes de récits et de significations. L'auteure privilégie le mythe de Babel « renversé », voire le plurilinguisme et, on le verra, cela est loin d'être une malédiction.

Après le premier chapitre sur l'origine et les perceptions du mythe de Babel, l'essai est rythmé par des chapitres évocateurs sur les cinq auteurs du corpus « venant des quatre coins du monde (l'Espagne, le Canada, le Québec, la Tunisie, l'Autriche, la Guadeloupe), et [qui] forment eux-mêmes une sorte de Babel » (p. 230). L'ensemble de l'ouvrage avance une réflexion sur la diversité des langues et des peuples, plutôt qu'un questionnement sur la langue parfaite prébabélique. La richesse de Babel comme mythe littéraire, souligne Khordoc, « relève du fait que son noyau est la langue » (p. 13), une langue multiple. Ainsi, ce mythe singulier sert à évoquer par extension la culture, la territorialité, le spectre du savoir en Europe, en Afrique ou en Amérique du Nord. Son ambiguïté convie à une liberté d'interprétation, ce que l'auteure nous montre en détail, avec finesse.

Au sein de ce macrocosme, Catherine Khordoc fait preuve d'une attention minutieuse : elle lit et interprète des textes issus d'aires culturelles diverses, dont la langue d'écriture est empreinte d'autres langues — le français teint d'espagnol chez Semprun, par exemple —, nous livrant des analyses nouvelles et passionnantes. Si le rapprochement des cinq récits à l'étude semble évident — en partie grâce au thème —, leur décryptage est bel et bien en résonance avec des questions que nous pose l'époque où nous vivons. *Tours et détours* résiste à juste titre à une approche qui consisterait à voir dans ces écrits le simple miroir du mythe de Babel et sa subversion, ou des analyses critiques traditionnelles qui déploieraient la forme et le contenu; il s'agit d'une transgression « positive » de la littérature et d'une ouverture vers l'existence.

Khordoc se démarque des interprétations classiques du mythe de Babel axées sur le monolinguisme, puisque ses

analyses philosophiques et narratologiques ponctuent que l'histoire de Babel « continue de se faire » (p. 5). L'auteure souligne que la tour est le symbole par excellence de l'inachèvement : elle demeure « toujours en construction » (p. 232), de même que les récits qui la mettent en lumière révèlent de nouveaux sens. *Tours et détours* interroge donc la portée originelle et novatrice de Babel, le mythe au sens large et le mythe littéraire, maintenant en filigrane la pluralité des significations et des interprétations possibles. Tout comme la mise en abyme est capitale dans *L'Algarabie* de Jorge Semprun — car elle dévoile la construction et la déconstruction du texte —, l'essai de Khordoc relève d'un va-et-vient fécond entre passé et présent, histoire et littérature, origine et exil. Ce serait ainsi une construction « rhizomatique » (Deleuze), faite de *tours* et de *détours* (clin d'œil au titre) entre la naissance et le devenir des langues et de soi... toujours inachevés.

C'est toutefois lorsqu'elle lie ses interprétations sur le mythe de Babel à un questionnement métaphysique sur l'identité et le monde que l'auteure nous offre quelques-unes de ses plus belles pages, et elles sont nombreuses. Si l'approche reste littéraire, Khordoc propose aussi un contenu culturel et philosophique habilement mené. L'originalité de son ouvrage tient d'emblée à la manière dont elle relie la littérature à la société, soulignant que l'histoire de Babel — tout comme notre contemporanéité — « suscite plus de questions qu'elle ne donne de réponses » (p. 3). Ce à quoi sont censés nous inciter les mythes et le vécu. Le défi n'est pas d'énumérer les significations de Babel ou de rappeler le récit biblique, comme le souligne le chapitre sur *L'Algarabie* ou celui sur Francine Noël ; il s'agit plutôt d'y déchiffrer les sens du multiculturalisme et les contradictions inhérentes à l'histoire babélique :

cohabitation de plusieurs langues, hétérogénéité des liens sociaux, par exemple.

Plus loin, dans le chapitre IV, « *Ainsi parle la tour CN d'Hédi Bouraoui : une tour contestataire* », la valorisation de la multiplicité est évidente. L'approche « transculturelle » permet justement l'intégration de points de vue multiples. « Si la tour CN rejette le multiculturalisme, ce n'est pas pour nier la réalité de la pluralité culturelle qui définit le Canada. Et ce n'est pas non plus pour revendiquer une société homogène et unifiée qui imposerait aux immigrants de s'assimiler coûte que coûte » (p. 158), affirme Khordoc. Après tout, il sera question de « se connaître soi-même pour être à même de tendre la main à l'autre afin de partager la culture de chacun » (*ibid.*). On comprend désormais que le décryptage du mythe de Babel s'avère complexe et même paradoxal. La cohésion du sujet dans la littérature repose, selon Khordoc, sur sa constante déconstruction et reconstruction, sur l'inachèvement. Ce n'est qu'en se morcelant en une infinité de significations que le mythe de Babel existe dans la durée : son existence instable, en devenir, renouvelle nos perceptions de la culture, de la littérature, de l'art, de la société. Oui, on pourrait dire que ce mythe, insaisissable par sa nature, nous joue des *tours* et des *détours*, mais il ne cesse d'être séduisant. « Il s'agit d'une tour anti-babélieenne, puisque la multiplicité est à l'origine de sa construction » (p. 159), souligne Khordoc à propos de *Babel-Opéra* de Monique Bosco, ce qui reflète gracieusement l'éclat postbabélien et l'hybridité du sujet à l'étude.

Pour conclure, ajoutons que, dans l'essai de Catherine Khordoc, le mythe de Babel est le lieu d'un processus de renouvellement de la pensée, un espace d'exploration de notre

culture contemporaine. C'est avec lucidité et précision — la bibliographie et l'index à la fin du volume en témoignent — que *Tours et détours. Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine* nous conduit au cœur d'une question vieille comme le temps, mais tellement actuelle. L'essai trouve sa place dans les études littéraires et culturelles, qu'il rénove par un regard frais sur l'identité, le plurilinguisme et le vivre-ensemble des peuples. Est-il alors possible de sortir de la *tour* de Babel par une multiplicité de *détours* littéraires, linguistiques, sociologiques ? Il y a-t-il des métamorphoses de Babel dans la littérature qui nous conduisent à mieux comprendre notre être-au-monde contemporain ? C'est à de tels « tours et détours » de pensée et d'interprétation qu'invite admirablement l'essai de Catherine Khordoc.