



Vol. 5, no 2, Printemps-été 2010

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>

Proust et l'autofiction : vers un montage des identités

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. D'ailleurs, à quoi bon faisais-je cela? J'avais eu de la facilité, jeune, et Bergotte avait trouvé mes pages de collégien « parfaites ». Mais au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies, et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

La matrice « autofiction » est née sous la plume de Serge Doubrovsky, en 1977, sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* (ces lignes explicatives seront reprises pour la réédition de *Fils* chez Gallimard, cette fois dans la préface). Bien que le néologisme, suivant l'évolution de l'œuvre de Doubrovsky, ait connu plusieurs altérations sémantiques, on peut encore aujourd'hui se référer à la définition première du terme. L'auteur, expliquant l'énoncé de Philippe Gasparini¹ qui avance que toute définition de l'autofiction passe d'abord par une critique de l'autobiographie (ce qui confirme malgré tout l'analogie entre ces deux types d'énonciation intime ou intimiste), écrit d'emblée : « Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. » (Doubrovsky, 2001, p. 10) Entre les lignes, on comprend que l'autofiction serait une sorte d'autobiographie des inconnus : nous sommes tous des inconnus, c'est-à-dire des êtres fictifs, en comparaison avec un Jean-Jacques Rousseau qui écrit ses *Confessions*. S'ensuit la définition à proprement parler : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (p. 10). Par la suite, le terme tomba dans l'oubli pour mieux réapparaître lors du débat entourant la parution du *Livre brisé*, l'ouvrage le plus important de Doubrovsky, au début des années 1990. Parallèlement, Gérard Genette et Vincent Colonna proposent une autre définition du néologisme doubrovskien, faisant

¹ Au cours de la conférence « Autofiction vs Autobiographie » qu'il a présentée au colloque « Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines » organisé les 10 et 11 mai 2010 à l'Université de Montréal dans la cadre du 78^e Congrès de l'Acfas.

passer la *fiction* — du côté de la forme chez l'auteur de *Fils* — du côté du contenu. Colonna, par exemple, invente le concept de « fictionnalisation de soi » pour, ensuite, le renommer, coupant l'herbe sous le pied à Doubrovsky, autofiction :

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires [...] il faut que l'écrivain ne donne pas à cette intention une valeur figurale ou métaphorique, *qu'il n'encourage pas une lecture référentielle* qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. (1989, p. 10)

Depuis ce temps, la poétique moderne oscille entre ces deux axes, hésite entre les deux pôles de l'autofiction.

Dans cet article, nous interrogerons l'auteur qui nous semble le mieux incarner ce que serait la formule d'une autofiction *avant la lettre*, à savoir Marcel Proust avec *À la recherche du temps perdu*. On peut déjà noter que Doubrovsky, Genette et Colonna se sont questionnés sur Proust et sur son rapport à l'autofiction. D'une part Doubrovsky, dans certaines pages de critique littéraire (pensons à l'article portant sur le début du *Côté de chez Swann*, « Corps du texte/texte du corps »), mais plus précisément, sous la forme d'une filiation, dans l'ouvrage *Un amour de soi*, titre qui reprend le *Un amour de Swann* de l'auteur de la *Recherche*. D'autre part Genette, dans *Palimpsestes*, avec un échange de lettres entre Proust et Mme Scheikévitch où Proust fait une sorte de sommaire — à la première personne — du livre à venir, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, confirmant la possible identification onomastique entre l'auteur Marcel Proust et le narrateur de la *Recherche*. Pour définir le « contrat de lecture » que Proust propose avec ce passage, Genette dit que « le meilleur terme serait sans doute

celui avec lequel Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction* » (Genette, 1982, p. 358). Finalement, Colonna, vers la fin de sa thèse, affirme que « c'est évidemment à la *Recherche* [...] de Marcel Proust que nous devons la plupart des autofictions contemporaines » (1989, p. 324), pour conclure avec ceci : « Du *centre Proust*, essaient ainsi la plupart des autofictions modernes » (p. 328).

Nous croyons que le rapport de Proust avec l'autofiction dépasse le duel entre la forme et le contenu, les pourparlers entre Doubrovsky et Genette-Colonna. Pour sa *Recherche*, Proust avait besoin de l'autofiction, ou, plutôt, il avait besoin d'une forme d'énonciation personnelle complètement moderne qui, quelques décennies plus tard, sera nommée *autofiction*. Pour le démontrer, nous traiterons d'abord de la (curieuse) nature de l'apprentissage littéraire du narrateur proustien et du rapport qu'il entretient avec les déceptions. Du coup, nous étudierons la crise existentielle qui frappe ce narrateur et comment la découverte d'une nouvelle forme littéraire, l'autofiction, l'empêche de sombrer dans le nihilisme moderne. En flirtant avec l'autofiction, Proust propose une nouvelle forme de *montage* littéraire, le montage des identités.

Proust et les déceptions : à la recherche d'une autofiction

Dans *Proust et les horreurs de l'amour*, Nicolas Grimaldi souligne : « À la recherche du temps perdu est le roman des déceptions », car « [t]out le but de l'entreprise est de répondre à cette unique question. Connaîtrons-nous jamais la réalité? Trouverons-nous jamais aucun moyen de nous unir à elle? » (2008, p. 9 et 11). Les déceptions structurent l'anatomie de la

Recherche, d'un point de vue aussi bien narratif qu'esthétique ou théorique, le tout à travers l'apprentissage du héros-narrateur. Cette thématique des déceptions proustiennes jongle avec des notions vitales : l'amour, la solitude, l'habitude, le réel, la vie, la mémoire, l'expérience, le monde, l'individu. C'est pourquoi il faut y percevoir des rapports indéniables avec l'autofiction, son esthétique, sa poétique, sa raison d'être. Avec l'autofiction, les deux côtés se rejoignent enfin : le côté de l'art et le côté de la vie. Et les misères d'une vie peuvent alors devenir les splendeurs d'une œuvre d'art. L'apprentissage du narrateur se doit d'aboutir, d'une manière anachronique, sur le néologisme doubrovskien. Dans cette optique, un passage précis de la *Recherche* doit être éclairé : celui de la lecture, par le narrateur, du *Journal* des frères Goncourt. À travers ce pastiche des deux grands écrivains et mémorialistes, Proust laisse entrevoir le fil rouge de son esthétique, la modernité de son œuvre.

Le Journal inédit des Goncourt

Ce passage n'a pas l'exaltation des autres séquences célèbres qui rythment l'apprentissage du héros proustien vers sa carrière d'homme de lettres : l'expérience de la madeleine, le côté romanesque de la soirée chez les Guermantes, la violence de la vie en commun avec Albertine ou encore les rêveries et le drame propres au séjour à Venise. Il s'agit toutefois d'un moment crucial dans son apprentissage, car il est en lien direct avec le problème de la littérature.

Contrairement aux quatre segments mentionnés, dans celui du *Journal*, la déception ne vient pas après quelques

sentiments heureux, elle arrive avant : elle n'a donc pas le dernier mot. Le narrateur est plus lucide face à sa déception, va même jusqu'à l'analyser, ce qui modèlera la suite de son apprentissage, le sillage de sa vocation d'écrivain. Voici l'essentiel du passage qui précède la retranscription d'un fragment du *Journal* :

Et quand, avant d'éteindre la bougie, je lus le passage que je transcris plus bas, mon absence de dispositions pour les lettres, pressentie jadis du côté de Guermantes, confirmée durant ce séjour dont c'était le dernier soir — ce soir des veilles de départ où l'engourdissement des habitudes qui vont finir cessant, on essaie de se juger — me parut quelque chose de moins regrettable, comme si la littérature ne révélait pas de vérité profonde; et en même temps il me semblait triste que la littérature ne fût pas ce que j'avais cru. D'autre part, moins regrettable me paraissait l'état maladif qui allait me confiner dans une maison de santé, si les belles choses dont parlent les livres n'étaient pas plus belles que ce que j'avais vu. Mais par une contradiction bizarre, maintenant que ce livre en parlait j'avais envie de les voir. (Proust, 1990, p. 15)

Le narrateur confirme sa déception concernant ses orientations littéraires, tout en soulignant une déception nouvelle : celle de l'impuissance de la littérature. Néanmoins, les lignes qui suivent le passage du *Journal* renversent quelque peu la situation, en nous la présentant sous un angle plus favorable, du moins, en nous laissant entrevoir quelques échappatoires. Au final, le narrateur aura tout de même un certain espoir en la littérature, car il arrivera à en tisser les lois et les analogies, ce qui lui permet de cerner la nature de ses futurs talents d'écrivain, même s'il ne croira en ses talents qu'à la fin du *Temps retrouvé* lors des passages de « L'adoration perpétuelle » et du « Bal de têtes ». Après la scène du *Journal*, le narrateur remarque qu'il ne sait ni écouter ni observer, contrairement aux auteurs de ce

« prestige de la littérature » (p. 23). Les Goncourt et lui ont pourtant fréquenté les mêmes gens (les Verdurin, les Cottard, Brichot, etc.), mais, alors que les deux frères écrivains considèrent ces gens comme fins, intelligents, ingénieux, voire géniaux, le narrateur, lui, remarque « les vulgarités sans nombre dont chacun était composé » (p. 24). La vision avec laquelle les Goncourt perçoivent et représentent le monde n'est pas la même que celle du narrateur, leur façon de faire fonctionner la littérature ne peut également qu'en être différente. Cette conclusion déplaît d'emblée au narrateur (car les Goncourt sont de grands écrivains), et il souhaite revoir ses anciennes fréquentations mondaines afin de saisir leur richesse individuelle qu'avaient laissé bruire certaines lignes du *Journal*. Toutefois, ce désir est de courte durée : il arrivera à se rassurer. Moment capital de la *Recherche* (que nous nous permettons de citer longuement), sans encore arriver à la révélation finale, le narrateur laisse poindre l'idée d'une conception nouvelle de la littérature, et c'est de cette manière (une fois peaufinée) qu'il devra bâtir son œuvre :

Je résolu de laisser provisoirement de côté les objections qu'avaient pu faire naître en moi contre la littérature les pages de Goncourt [...]. Même en mettant de côté l'indice individuel de naïveté qui est frappant chez ce mémorialiste, je pouvais d'ailleurs me rassurer à divers points de vue. D'abord, en ce qui me concernait personnellement, mon incapacité de regarder et d'écouter, que le journal cité avait si péniblement illustrée pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités

sensibles ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre. Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit — jusque-là sommeillant, même derrière l'activité apparente de ma conversation dont l'animation masquait pour les autres un total engourdissement spirituel — se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors — par exemple l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps — était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait. Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais.

Il en résultait qu'en réunissant toutes les remarques que j'avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l'intérêt propre qu'avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place. Mais cela enlevait-il tout mérite à mes portraits puisque je ne les donnais pas pour tels? Si l'un, dans le domaine de la peinture, met en évidence certaines vérités relatives au volume, à la lumière, au mouvement, cela fait-il qu'il soit nécessairement inférieur à tel portrait ne lui ressemblant aucunement de la même personne, dans lequel mille détails qui sont omis dans le premier seront minutieusement relatés — deuxième portrait d'où l'on pourra conclure que le modèle était ravissant tandis qu'on l'eût cru laid dans le premier, ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n'est pas nécessairement une vérité d'art. (p. 24-25)

Ici, Proust commence à révéler le fonctionnement de la vocation littéraire de son narrateur, en mettant en avant l'éventualité d'une analogie tout à fait nouvelle entre l'art et la vie, un rapport original allant à l'encontre de l'« importance documentaire et même historique » qu'orchestre la littérature anecdotique ou réaliste, flambeau du XIX^e siècle français. La déception première du narrateur devant le *Journal* se change ainsi en ce qui deviendra une théorie sur l'art et sur la vie, sur le style et sur le vécu. Ce passage nous laisse deviner que l'art ne crée pas *ex nihilo*, mais a bel et bien besoin de la vie pour arriver à tisser des lois générales, les « vérités d'art » dont parle Proust. La déception éprouvée à la suite de la lecture du *Journal* transformera le narrateur en voyant (d'où la « radiographie » qu'il évoque) : il sait maintenant que le monde possède quelque chose de trop grand et de caché, et que ce quelque chose ne peut se traduire et se transmettre que par l'art ou, plutôt, par *une forme nouvelle de l'œuvre d'art*, « rapport unique » qu'il devra décrypter. Proust critique l'observation des Goncourt par ce procédé qu'il nomme la *traduction* ou la *transcription*, engrenage essentiel de l'autofiction.

L'apprentissage du narrateur de la *Recherche* fonctionne d'une curieuse manière, les déceptions y jouant souvent un rôle plus important que les succès. Cependant, d'un autre point de vue, on pourrait affirmer que toutes ces épreuves ont bel et bien été couronnées de succès, parce que ratées². Les viles

² Imaginons un instant ce qu'aurait pu être la vie du narrateur : il serait devenu complaisant envers ses souvenirs plutôt que de les interroger et de les travailler; il aurait sans doute été un grand mondain, comme Swann ou Charlus, incapable de toute production littéraire, étant un collectionneur, préférant la conversation au réel travail de l'artiste (qui est un travail solitaire, on se souvient de la belle formule de Proust, dans le *Contre Sainte-Beuve* : « les livres sont les enfants du silence »); il se serait marié avec

tentations ont été écartées, certes au prix de quelques déceptions, mais, somme toute, le narrateur a bien réussi le pari qu'il s'était donné sans le savoir vraiment : devenir écrivain, trouver son *sujet*, lequel, au final, sera sa propre vie.

Vocation : autofiction

L'autofiction, contrairement à l'autobiographie, aux Mémoires et aux Souvenirs, n'est pas l'affaire du détail, aussi scrupuleux soit-il. Avec l'autofiction, le critère de base n'est plus la ressemblance, l'observation ou la flatterie. Parlant de Proust et de l'entreprise de sa *Recherche*, Grimaldi, vers la fin de son ouvrage, nous dit à peu près la même chose :

Cette pathétique intensité et ce chatoïement du réel, tels que nos sensations nous les avaient fait vivre, comment les restituer? Tel qu'en use la « connaissance conventionnelle » que nous prenons des choses, il va de soi que le commun langage en est incapable. Répudiant les lieux communs, les stéréotypes, les expressions toutes faites, il faut donc inventer une nouvelle *qualité du langage* qui puisse faire imaginer ce que chaque moment avait eu de plus pathétique et chaque sensation d'essentiel. Il faut pour cela *traduire* la singularité de ce que nous avons vécu, autrement dit procéder à une véritable *transmutation* qui fasse reconnaître dans l'enchaînement et l'association des mots la qualité de nos souvenirs. Rien qu'une *opération alchimique* pourra donc faire exprimer par une

Albertine, ce qui lui aurait donné une vie de soupçons, il serait demeuré captif de sa jalousie et de sa relation, au mieux il s'y serait habitué, comme Swann avec Odette; il aurait accepté la Venise réelle, avec tous ses mensonges et toutes ses fables, traquant à l'infini des jeunes filles lui faisant vaguement penser à Albertine, une Albertine encore joyeuse, que le mystère n'aurait pas rendue inaccessible; il aurait peut-être écrit ses Mémoires, voire son autobiographie, à la manière des Goncourt, devenant un fin observateur de la surface des choses, étant incapable de cerner toute loi générale qui lui aurait permis de constater qu'une autre littérature est possible.

langue que tous puissent entendre des sensations que nul ne peut partager. (2008, p. 230-231)

Proust est peut-être le premier à affirmer aussi fortement que la littérature dite personnelle doit rejeter le réalisme d'observation, le réalisme d'anecdote, la perfection d'un beau style comme celle d'une vie modèle. On peut noter les commentaires de Walter Benjamin qui, dès 1929, arrive à cerner les principaux enjeux de la poétique proustienne, nous informant ainsi sur la place qu'occupe dans la *Recherche* ce que l'on nommera plus tard autofiction :

Les treize volumes de la *Recherche* sont le produit d'une inconstructible synthèse où se rencontrent, pour former un ouvrage autobiographique, l'oubli de soi du mystique, l'art du prosateur, la verve du satiriste, le savoir de l'érudit et le parti pris du monomane. On a dit avec raison que toute grande œuvre littéraire inaugure un genre, ou le dissout, en un mot est un cas spécial. Mais parmi ces cas spéciaux, celui-ci est l'un des plus insaisissables. À commencer par la structure, qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité), tout ici échappe à la norme. Que ce grand cas singulier de la littérature en constitue en même temps la plus importante réussite des dernières décennies, c'est la première constatation, fort instructive, qui s'impose à l'observateur. Et malsaines au plus haut point sont les conditions qui lui ont servi de base. Une maladie rare, une richesse peu commune, des penchants anormaux. Tout dans cette vie n'est pas parfait, mais tout y est exemplaire. À cette réussite littéraire de premier ordre, tout cela assigne son lieu au cœur de l'impossible, au centre, et certes en même temps au point d'indifférence, de tous les dangers, et caractérise la grande réalisation de cette « œuvre d'une vie » comme la dernière avant longtemps. L'image de Proust est la plus haute expression physiognomonique que pouvait atteindre l'écart croissant entre la littérature et la vie. (2000, p. 135-136)

Une vie, même « malsaine », peut devenir une œuvre d'art, car l'autofiction ne cherche pas la même chose que l'autobiographie : non plus le *sens* d'une vie, mais son *usage*.

Proust et l'autofiction

La *Recherche* de Proust met en scène un personnage qui, sans le savoir d'emblée, entreprend un apprentissage qui s'échelonne sur toute sa vie. Ses déceptions l'éloigneront un temps de la vie en plus de lui donner la vision d'une forme neuve de l'œuvre d'art, c'est-à-dire que la vérité ne doit plus être racontée, observée ou annotée, mais bien créée, produite ou traduite. Cette nouvelle conception de l'œuvre d'art octroie au personnage proustien un nouveau regard sur sa propre vie qui, du coup, n'est plus décevante. On ne peut pas le dire mieux que Proust lorsqu'il insiste sur l'analogie entre la *Recherche* et un instrument : *l'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en lui-même*³. Et qu'est-ce donc que l'autofiction, telle que l'avait prévue Proust, sinon l'apprentissage d'un instrument permettant une nouvelle lecture de soi ? Mais cet apprentissage du narrateur proustien n'est pas gratuit, c'est-à-dire qu'il ne se fait pas dans le vide : pour avoir une révélation sur la vie, à la fin du parcours, il faut bien sûr avoir vécu, *avoir vécu quelque chose de particulier*. Cette chose particulière, Anne Henry la

³ Nous paraphrasons ce passage du *Temps retrouvé* : « Ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (p. 338).

nomme *crise du sujet*. C'est sur ce concept qu'il faut faire la lumière.

La crise proustienne du sujet : entre banalité et agencement

Avec *La tentation de Marcel Proust*, Henry illumine ce qui est, selon nous, l'enjeu primordial de la *Recherche* :

La tentation de Marcel Proust n'est autre que celle d'un acquiescement à la crise du sujet, ce fleuron du nihilisme moderne. Sous le velours de ses phrases et l'amabilité de ses anecdotes, *À la recherche du temps perdu* n'est pas un livre paisible. Un drame majeur s'y déroule, qu'aucun romancier n'avait imaginé jusque-là et pas davantage n'aurait su conter, en lui assurant, sans le nommer, une telle crédibilité, en l'inscrivant, pour plus de pureté, dans une existence quotidienne si peu menacée au-dehors [...].

Dès la première page [...] une défiance se dessine, gâte la spontanéité des gestes les plus simples. Elle cristallise autour d'un point précis : bien que le protagoniste soit cloué au centre de sa propre histoire, il ne peut la gouverner à son gré [...]. Cette opacité décourageante provoque en lui la tentation par excellence, le désaveu de la vie — une vie qui ne demandait qu'à aimer. (2000, p. 1-2)

Cette notion de crise du sujet ne peut qu'être en profonde correspondance avec l'esthétique et l'essence de l'autofiction. En fait, à relire l'œuvre proustienne, on remarque dès les premières pages un sujet littéralement en pleine crise, tourmenté par un curieux malaise, celui de la fragmentation de son être dans le « kaléidoscope de l'obscurité » (Proust, 1988, p. 4). Fragmentation, mais aussi multiplication de lui-même : « Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse » (p. 4). En somme, morcellement identitaire et

corporel, mêlé d'une incompréhension du monde extérieur. Dès lors, voici un autre passage célèbre du début de la *Recherche*, qui gagne à être relu avec un point de vue différent, celui de la crise du sujet propre à la modernité et qui deviendra une des raisons d'être de l'existence de l'autofiction :

Quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. (p. 6)

On pourrait être tenté d'expliquer cette petite crise du sujet de façon narrative, en évoquant l'insomnie ou les troubles qui habitent le sommeil du protagoniste. Néanmoins, nous jugeons cette explication un peu simple; il faut investiguer pour arriver à faire ressortir l'inquiétante étrangeté qui traverse cette scène. Dans ce qui est le véritable drame du coucher de la *Recherche*, le personnage proustien se remémore, divague sur son être, sur le monde et sur le temps. Voilà une première manifestation de sa folie ou de sa crise, les premiers signes de son malaise et le premier accroc dans le fonctionnement de son être-au-monde. C'est pourquoi la symbolique qui entoure cette scène, comprise dans toute la modernité qu'elle revendique, est significative pour l'esthétique globale de la *Recherche*. Elle souligne le problème proustien par excellence.

L'apprentissage du narrateur répond à un problème aussi grave que moderne, celui de la crise du sujet : l'identité n'est plus fixe, elle est maintenant en mouvance, en constant *devenir-autre*. Proust, par sa nouvelle conception du sujet (et des *sujets*, comme on dit des *histoires*), ferme la porte des grandes fresques historiques et romanesques du XIX^e siècle (Balzac, Zola, pour ne nommer que les plus connus), et fait entrer la littérature française dans sa modernité. Avec l'autofiction, plus besoin d'avoir un bon sujet ou même d'être un bon sujet, car la vérité est ailleurs.

Comme l'écrit Henry, « [i]l est impossible d'évoquer le moindre aspect du récit proustien si on le sépare du perfectionnement d'une impasse existentielle » (2000, p. 48). Mais quel est le résultat de cette « impasse existentielle », sens unique que semble avoir pris le narrateur dans son long trajet rythmé par une pléiade quasi innombrable de déceptions? Notre réponse, comme celle de Henry : le nihilisme proustien. Nihilisme dans un monde plat auquel le narrateur ne peut pas s'agripper, un monde asignifiant. Mais attention, Proust a également trouvé un remède original au mal-être qui ronge son narrateur. La découverte de ce remède incarne le début de la *vita nova* du héros proustien comme de celle de son créateur. C'est la grande extase du *Temps retrouvé*, début de la fin de cette étrange histoire d'une vocation qu'est la *Recherche* :

Le Temps retrouvé est le théâtre d'une révélation extraordinaire : au terme d'un récit qui détaille avec minutie les étranglements auxquels l'existence a soumis un être qu'appesantit de surcroît une indifférence lasse due à la décrue de sa force, c'est la fulguration, le grand retournement qui efface doutes et « calme plat du désespoir », comme disait Baudelaire. Après avoir trébuché sur le pavé de la cour des Guermantes, le protagoniste accède à un univers nouveau où

rien n'est pourtant changé si ce n'est le regard qu'il porte sur ce qu'il condamnait comme vie mauvaise. Il n'est pas transporté au septième ciel, il n'a pas été visité par un ange, il demeure sur le sol phénoménal et c'est sans ébriété qu'une fois remis de son étonnement il annonce seulement quelle activité sera la sienne désormais : fixer son acceptation de la vie dans les conditions où celle-ci a été vécue. Ainsi prend fin la tentation nihiliste. (Henry, 2000, p. 147)

La crise du sujet et le nihilisme qui sévissent dans la *Recherche* donnent ainsi à l'art un mandat nouveau : l'art doit maintenant être producteur de vie et créateur de vérité. Et les feux de la rampe brillent sur l'autofiction. En effet, celle-ci est cette forme originale de l'œuvre d'art qui opère et permet une nouvelle conception de l'identité : une identité qui ne peut être pleinement *rendue* (comme on dit en cinéma) que par l'œuvre d'art elle-même. Boucle vertigineuse du néologisme doubrovskien : pour un mal moderne (crise du sujet, impasse identitaire), il faut un remède nouveau (autofiction). La *Recherche* orchestre la création d'une nouvelle ipséité pour combattre le nihilisme des Temps modernes. L'identité, avec Proust, quitte peu à peu le social et devient finalement redevable à l'art. C'est pourquoi l'autofiction est l'orchestration de notre moi profond, pas de notre moi social. L'identité sociale prend racine dans un espace quadrillé (mœurs, us et coutumes, lois, morale, bien et mal, codes, etc.), alors que l'identité narrative (fictionnelle ou artistique) se développe sur un espace lisse (que l'Habitude n'a pas encore quadrillé). *Espace quadrillé de l'autobiographie, espace lisse de l'autofiction*, pourrait-on dire.

Nous voudrions maintenant attirer l'attention sur un aspect plutôt curieux de l'entreprise proustienne, son rapport avec la banalité. Somme toute, l'expérience du narrateur peut,

dans ses grandes lignes, être qualifiée de *quelconque*, n'ayant vraiment rien d'héroïque ou de particulièrement romanesque, comme nous l'avons déjà souligné. Le constat de Henry alimente cette hypothèse : « C'est à partir [des] petites choses que tout se joue. Dans ce *reclassement hiérarchique*, n'est-il pas aussi important de goûter au sommeil en wagon-lit que d'être présenté à une altesse? » (2000, p. 107. Nous soulignons). Le verdict de Proust est sans équivoque : *les événements eux-mêmes ne sont rien*. La trame de la *Recherche*, à savoir l'apprentissage de son narrateur, est construite sur des riens, même si on peut y déceler une certaine forme de romanesque. Que fait le narrateur? Quels sont les événements marquants de sa vie? Quels sont les préludes à la découverte de sa vocation? Pas grand-chose, certes, mais regardons tout de même : il n'arrive pas à s'endormir; il trempe un gâteau dans une tasse de thé; il veut voir sa mère; il fixe trois arbres particuliers ou encore des aubépines; il dort dans une nouvelle chambre; il va pour la première fois au théâtre; il va à un dîner; il attache sa bottine; il voit deux jeunes filles danser; il écoute une sonate ou un septuor; il fait erreur sur la personne; il n'arrive pas à déchiffrer une signature; il lit un livre; il trébuche sur un pavé; il écoute une cuiller se cogner contre une tasse; il remarque la rigidité d'une serviette, etc. Pourtant, tous ces moments sont des moments clés de la *Recherche* et dans la vie de son protagoniste principal. Comment tout cela peut-il bien faire une œuvre? Aurait-on idée d'écrire son autobiographie si on avait vécu une vie pareille, constituée de banalités semblables? Proust nous prouve que la réponse peut être *oui*, mais, pour y arriver, il faut instaurer une analogie nouvelle entre la vie et l'œuvre d'art.

Par ce « reclassement hiérarchique » évoqué par Henry, Proust devient probablement le premier auteur à mettre autant en avant l'idée des *moments* ou *instants quelconques*. Reclassement qui bouleverse les rapports préexistants entre l'art (surtout la littérature) et la vie. Ainsi, la banalité proustienne devient ni plus ni moins un nouveau rapport au réel, et l'instant quelconque est alors un point de vue privilégié. Tout le mérite de Proust est là : avoir su construire une fresque romanesque — cathédrale, robe ou toile — en rejetant ce que l'on considère généralement comme des moments privilégiés, mais, en revanche, à partir de *moments quelconques*. Et cette différence de point de vue est également celle qui oppose l'autobiographie à l'autofiction : là où la première ne repose que sur des instants privilégiés (du moins pour les autobiographies classiques), la seconde accepte et travaille l'instant quelconque, la contingente banalité de notre vie.

En outre, cette théorie des instants quelconques rapproche la *Recherche* de l'esthétique propre à l'art du cinématographe, quoi qu'en dise Proust qui (particulièrement dans le *Temps retrouvé*) n'était pas tendre à l'égard du septième art. Deleuze (auteur de *Proust et les signes*), au début de *l'Image-mouvement*, est très clair là-dessus. Le philosophe y reprend les idées d'un autre penseur, soit les thèses d'Henri Bergson sur le mouvement, thèses qui en viennent à opposer la science antique à la science moderne. Le septième art appartient à juste titre à cette révolution dans le mouvement qui est la découverte du moment quelconque (déclassant ainsi la supériorité du moment privilégié) :

La révolution scientifique moderne a consisté à rapporter le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque. Quitte à recomposer le mouvement, *on ne le*

recomposait plus, à partir d'éléments formels transcendants (poses), mais à partir d'éléments matériels immanents (coupes).
(Deleuze, 1983, p. 13)

Pour les deux philosophes, cette révolution qui amena le mouvement dans sa modernité a enclenché une évolution créatrice qui englobe aussi bien l'astronomie moderne (Kepler), la physique moderne (Galilée), la géométrie moderne (Descartes) que le calcul infinitésimal (Newton et Leibniz). C'est maintenant *la succession mécanique d'instantanés quelconques* qui remplace *l'ordre dialectique des poses*. Ici, le cinéma, « dernier-né de cette lignée dégagée par Bergson », entre en jeu :

On pourrait concevoir une série de moyens de translation (train, auto, avion...), et parallèlement une série de moyens d'expression (graphique, photo, cinéma) : la caméra apparaîtrait alors comme un échangeur, ou plutôt un équivalent généralisé des mouvements de translation [...]. Quand on s'interroge sur la préhistoire du cinéma, il arrive qu'on tombe dans des considérations confuses, parce qu'on ne sait pas où faire remonter ni comment définir la lignée technologique qui le caractérise. Alors on peut toujours invoquer les ombres chinoises ou les systèmes de projection les plus archaïques. Mais, en fait, les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée (la photo de pose appartient à l'autre lignée); l'équidistance des instantanés; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le « film » (c'est Edison et Dickson qui perforèrent la pellicule); un mécanisme d'entraînement des images (les griffes de Lumière). C'est en ce sens que le cinéma est le système qui reproduit le mouvement *en fonction du moment quelconque*, c'est-à-dire en fonction d'instantanés équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité. (Deleuze, 1983, p. 13-14)

Même un cinéaste comme Sergei Eisenstein, dans ses films historiques à dimension épique (*Le cuirassé Potemkine*, *Alexandre Nevsky*, *Ivan le terrible*), se doit de travailler avec des

instants quelconques afin de reconstituer le moment privilégié du drame ou de l'épopée, et ce n'est absolument pas un paradoxe :

Les instants privilégiés d'Eisenstein, ou de tout autre auteur, sont encore des instants quelconques; simplement, l'instant quelconque peut être régulier *ou* singulier, ordinaire *ou* remarquable. Qu'Eisenstein sélectionne des instants remarquables n'empêche pas qu'il les tire d'une analyse immanente du mouvement, pas du tout d'une synthèse transcendante. (p. 15)

En bref, le moment privilégié ou singulier n'est qu'une des possibilités de l'instant quelconque. Et c'est ainsi que Deleuze définit le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque. Fascination de Louis Lumière (et de ses opérateurs) pour les foules, les passants, les moyens de transport, une rue, un cheval, un déjeuner de bébé, un couple, un marché, un vêtement... Catalyser toute la force de l'impressionnisme par la vigueur de l'instant quelconque. Il s'agit alors, comme le dit Henry à propos de la *Recherche*, d'un « fief anecdotique nouveau ». *Chez Proust la vie est là* : petits instants, moments anodins, possible banalité de notre vie. L'œuvre d'art telle que Proust la conçoit et la défend nous permet « d'assigner une place au moindre petit fait » (Henry, 2000, p. 204) et d'opérer une « reconstruction de la vie sur le plan même de la vie » (p. 208).

Proust ne défend pas la banalité pour la banalité. Il doit y avoir une façon d'éviter l'impasse de la crise du sujet baignant dans les instants quelconques, en plus de justifier la nouvelle forme de romanesque que nous venons d'évoquer. La réponse se trouve (quoique sommairement) dans l'ouvrage de Henry, d'abord par le constat suivant :

[Proust] ne peut raconter tout bonnement, comme Balzac ou Zola, une histoire où la succession événementielle suffit à tout. Si l'acte si simple, embrasser une jolie fille, doit faire avancer la réflexion sur des plans aussi différents que la femme et le lieu, l'évolution du langage d'une jeune bourgeoise, la trahison des domestiques, la bonté sous-jacente à l'érotisme pur, l'inadaptation de l'homme au baiser et le caractère impressionnant des modifications de perspective, l'écrivain est bien obligé de recourir à une ruse littéraire pour faire admettre un ensemble hétéroclite, si l'on s'en tient aux critères traditionnels. (p. 199-200)

Cette « ruse littéraire », Henry la nomme en reprenant un concept proprement cinématographique, à savoir le *montage* :

Proust est ainsi conduit à inaugurer cette technique moderne : le montage, c'est-à-dire une continuité artificielle obtenue par ajustage de séquences fabriquées indépendamment les unes des autres, relevant de domaines différents mais recevant une unité supérieure du projet général [...]. Son organisation assure un nouveau style de narration infiniment plus complexe que la structure, si parfaite soit-elle, de *L'Éducation sentimentale* fondée sur un ressassement rythmique qui respecte la tradition. La force de ce montage vient de ce qu'il ne vise pas à des effets esthétiques, alternance, symétrie, etc., mais qu'il est mis au service d'une démonstration. Comme on dit en cinéma, c'est un montage idéologique. (p. 200)

C'est de cette manière que la comparaison de la *Recherche* avec une robe (comme le fait le narrateur vers la fin du *Temps retrouvé*) peut prendre toute sa signification : l'œuvre proustienne est littéralement collée, morceau par morceau, *morceau quelconque par morceau quelconque*, car chacune des pièces fait partie d'une idée — non pas narrative mais esthétique — qui l'englobe et lui donne un sens nouveau. Cette idée de montage ou d'agencement illumine aussi plusieurs enjeux primordiaux de l'œuvre proustienne : la rencontre des deux côtés (côté de chez Swann, côté de Guermantes), les

surprenantes métaphores proustiennes ou encore la mémoire involontaire établissant un lien et donc un agencement entre deux *moi* bien distincts dans le temps et dans l'espace. Avec Proust, c'est toujours la vie qui écrit le livre, chacun porte en soi son livre, il suffit d'en trouver la clé, l'idée suprême qui en dicte les lois et l'idéologie derrière le montage.

Montage des identités

La conception de l'identité proustienne encourage la transcription, la traduction et l'agencement de toute une vie — aussi fragmentée soit-elle — dans une œuvre d'art. L'agencement donne un sens au rhizome de notre vie et octroie à l'écrivain une nouvelle façon de dire « je » qui n'exclut pas la multiplicité (*notre* multiplicité) : *montage des identités*, montage qui permet de combattre le *trop grand* de la vie moderne, car l'artiste y opère une fragmentation idéologique. Le moment (quelconque) ne se vaut plus pour lui-même, mais fait maintenant partie intégrante de la machine littéraire proustienne : il participe à son agencement, est directement lié aux lois générales que l'œuvre tisse et monte sous nos yeux. C'est justement cela, la découverte du *Temps retrouvé* : après la révélation finale, le vécu du narrateur repasse dans une sorte de zone, et tout devient (ou plutôt *deviendra*) solennel et, surtout, significatif, car les lois générales ont été tissées et la vérité a été produite et découpée. C'est la grande joie du perspectivisme et de l'agencement proustiens, en réponse (mais en même temps redevable) à la curieuse crise du sujet que vit le narrateur. La vie est alors un rhizome de possibilités qui se valent toutes, car leur salut dépend de la construction d'un agencement à venir. L'autofiction proustienne rend

hommage à la « toute-puissance de l'existence » (Henry, 2000, p. 29), puissance découverte par le montage idéologique mis en marche par cette nouvelle conception de l'œuvre d'art.

L'autofiction travaille notre identité par montage, alors que l'autobiographie se contente d'une simple image, d'un cliché, d'un *ça-a-été* (pour reprendre le mot de Roland Barthes dans *La Chambre claire*) plutôt que d'un *ça-devient* — mouvement perpétuel de l'autofiction et de l'écriture proustienne.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma.
- BENJAMIN, Walter. (2000 [1929]), « L'image proustienne », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 135-155.
- COLONNA, Vincent. (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram;
- . (1989), « L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Gérard Genette, <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>

- DELEUZE, Gilles. (1983), *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Minit, coll. « Critique »;
- (1985), *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minit, coll. « Critique ».
- DOUBROVSKY, Serge (2001 [1977]), *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- (1988), « Corps du texte/texte du corps », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », p. 43-60.
- GASPARINI, Philippe. (2008), *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard. (1992 [1982]), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- GRIMALDI, Nicolas. (2008), *Proust, les horreurs de l'amour*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».
- HENRY, Anne (2000), *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».
- PROUST, Marcel. (1988 [1913]), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique »;
- (1990 [1927]), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

Résumé

À la recherche du temps perdu est l'histoire d'une crise identitaire, celle d'un sujet qui souhaite écrire, mais n'y arrive pas. Au *Temps retrouvé*, c'est la révélation finale : le narrateur a enfin compris certaines lois, qu'il devra observer et traduire avec son « télescope », c'est-à-dire avec son œuvre d'art entendue comme *instrument* ou comme *machine*. Ainsi, le personnage proustien est contraint à créer un dispositif original pour parler de soi, une nouvelle herméneutique du sujet, ce qui fait de la *Recherche* la première vraie autofiction avant la lettre. L'autofiction proustienne, par son travail sur notre « moi profond », combat la crise identitaire et le nihilisme pour proposer un nouveau *montage des identités*.

Abstract

Remembrance of things past is the story of an identity crisis, that of a subject who wishes to write, but does not succeed. With *Time regained*, it is the final revelation: the narrator finally understood certain laws, that he will have to observe and translate with his "telescope", that is with his work of art, taken as an *instrument* or a *machine*. Thus, the proustian character is forced to create an original device to tell about oneself, a new hermeneutics of the subject, which makes *Remembrance of things past* the first true autofiction, before its time. The proustian autofiction, by its work on our "inner self", fights identity crisis and nihilism to propose a new *editing of the identities*.

Énonciation et modélisation du réel dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano

Ladislav Nzesé

Université de Dschang et École normale supérieure de
Yaoundé (Cameroun)

Tout énoncé, avant d'être ce fragment de langue naturelle que la linguistique s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son énonciation, qui suppose un énonciateur, un destinataire, un moment et un lieu particulier. Cet ensemble d'éléments définit la situation d'énonciation.

Maingueneau, 1991, p. 6

Léonora Miano a choisi pour son roman un titre pour le moins ambitieux. Il y a chez cette écrivaine une volonté de

représentation affichée dès le titre : *Contours du jour qui vient*. L'association de deux substantifs, dont l'un (le contour) s'associe aux éléments propres à une représentation précise et l'autre (le jour) peut échapper à toute représentation précise, crée dans l'esprit du lecteur quelque chose d'inattendu, d'autant plus que l'évocation « du jour qui vient » comporte une imprécision établie par l'article défini « du ». Le titre, tel qu'il apparaît, annonce une certaine manière de dire et de représenter. Il y a là une volonté non seulement de créer, mais de déboucher sur une note d'espoir. C'est du moins le sens de la phrase « The winds of change are blowing », mise en exergue en début de roman. En décidant d'envisager un temps futur, la romancière s'oppose du même coup au temps présent, forcément défectueux. S'il est vrai que la représentation a à voir avec le réel, il est intéressant de voir comment le roman rend compte d'une nouvelle manière d'envisager le réel et, surtout, d'examiner les procédés mis en place par l'auteure. Il ne fait aucun doute qu'il y a dans cette œuvre une possible corrélation entre la création littéraire et l'environnement socioculturel. Et comme le pense à juste titre Vladimir Nabokov, « l'art d'écrire est un art très futile s'il n'implique pas avant tout l'art de voir le monde comme un potentiel » (1985, p. 40-41). Notre projet consiste ici à montrer que c'est dans et par le discours¹ que le sujet parlant (communiquant) construit, consciemment ou inconsciemment, volontairement ou involontairement, sa propre identité et l'identité collective (de l'Afrique). Nous

¹ Nous considérons ici le discours au sens de Guespin. C'est ce qui s'oppose à l'énoncé, c'est-à-dire que « l'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication ; le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne ». (1971, p. 10)

empruntons à l'analyse du discours² et à l'ethnostylistique³ les outils méthodologiques pour cette étude. Ceci étant, nous étudierons, d'une part, la narration à la première personne et, d'autre part, l'usage de l'onomastique des personnages et des lieux.

La narration à la première personne

Dans *Contours du jour qui vient*, la narration semble assumée par un « je » qui interpelle constamment un « tu » :

Il n'est plus que des ombres alentour, je suis l'une d'elles et c'est à toi que je pense. La dernière fois que nous nous sommes vues, tu m'avais attachée sur mon lit. Tu m'avais rossée de toutes tes forces avant de convoquer nos voisins, afin qu'ils voient ce que tu comptais faire de cet esprit malin qui vivait sous ton toit et se disait ta fille. » (*CJV*, p. 15)

² Grawitz soutient que toutes les recherches en ce domaine partent « [...] du principe que les énoncés ne se présentent pas comme des phrases ou des suites de phrases mais comme des textes. Or un texte est un mode d'organisation spécifique qu'il faut étudier comme tel en le rapportant aux conditions dans lesquelles il est produit. Considérer la structure d'un texte en le rapportant à ses conditions de production, c'est l'envisager comme discours. » (1990, p. 345)

³ Réfléchissant sur les particularités esthétiques du texte négro-africain, Mendo Zé élabore le concept d'ethnostylistique, qu'il définit comme « une stylistique qui a pour objet la critique du style des textes littéraires, pour procéder les techniques d'analyse en science du langage, et pour finalité la prise en compte des conditions de production et de réception des textes ainsi que l'étude des modes particuliers de leurs valeurs culturelles » (2004, p. 19-20). S'agissant particulièrement du texte africain francophone et de ses particularités formelles, l'ethnostylistique présuppose son articulation à un cadre de référence ethnologique où l'œuvre littéraire, « se définissant par sa spécificité esthétique, révèle son appartenance à une matrice textuelle que l'on peut définir comme un architexte » (Noumssi, 2004, p. 82). Cet architexte peut se ramener à un corpus dont les traits (linguistiques géographiques et historiques) caractérisent une manière de narration, suivant l'aire ethno-culturelle.

L'instance narrative s'identifie à la première personne du singulier et s'inscrit du même coup dans un ancrage subjectif. C'est la matérialisation de la présence effective d'un énonciateur à travers ce que Benveniste appelle « l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginaire, individuel ou collectif » (1966, p. 85). Dans le même ordre d'idées, il affirme que « le langage est ainsi organisé tel qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme "je". Les pronoms personnels sont le premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage. » (1966, p. 262)

Le lecteur de Léonora Miano est très tôt placé en face d'une énonciation discursive avec tous les éléments de la déixis requis : les personnes de l'énonciation (je, tu, nous), les temps de l'énonciation (présent, imparfait, plus-que-parfait), le cadre spatio-temporel qui suppose un « ici » et un « maintenant ». Le roman emprunte largement au style de la conversation courante, ce qui ne peut qu'accentuer l'illusion de vraisemblance. La conversation a l'avantage d'être informationnelle pour le lecteur, car si ce dernier ne peut encore à ce stade du roman répondre avec précision aux questions qui? quoi? où?, il sait déjà précisément qu'il est question d'un rapport conflictuel entre une mère et sa fille. En instaurant d'ailleurs un tel rapport conflictuel, la narratrice crée, en posant les deux personnages comme vrais, une illusion de réalité dans l'esprit du lecteur.

L'adresse à la mère lancée dès le début du roman permet l'irruption dans la diégèse d'un « tu » dont on n'apprendra que bien plus tard qu'il s'agit d'Ewenji. L'usage de la première personne dans la narration romanesque participe d'un artifice

dont le mérite est à la fois de créer plus facilement un univers dans un cadre spatio-temporel qui semble assez proche, de même qu'il prend le lecteur à témoin. C'est aussi ce que semblent traduire ces propos de René Demoris :

La première personne a du moins l'avantage de renvoyer à un sujet chez qui cette pensée, quelle que soit sa pertinence, a été réalité. [...] C'est donc au moment où il se définit contre la logique « naturelle » du récit que l'être éprouve le mieux sa propre vérité. Le récit le plus vrai reste cependant le récit personnel puisqu'il intègre l'illusion d'avoir une histoire. (2002, p. 337)

David Ndachi Tagne trouve quant à lui une autre explication à l'usage de la première personne dans les romans d'Afrique subsahariens. Cela tiendrait, d'après lui, à une certaine corrélation entre la création et l'environnement social :

Quoi qu'en disent les formalistes, la corrélation entre la création littéraire et l'environnement social est une donnée qu'il faut examiner en permanence sous le ciel africain. [...] Le roman à la première personne apparaîtra en effet pour nombre d'auteurs comme le tremplin d'expression de leurs expériences intimes. (1996, p. 109)

Le degré d'implication du narrateur dans la diégèse en fait un acteur principal. Le lecteur ne peut négliger la présence de celui qui raconte l'histoire quand ce dernier s'exprime à la première personne. On a envie de suivre cette voix qui se donne comme une conscience, à laquelle le lecteur est tenté de s'identifier. La narration change de ton lorsque le « je » de départ se mue en « nous ». C'est du moins ce qui se passe assez souvent dans *Contours du temps qui vient*, lorsque la narratrice prend en charge tout le destin d'un peuple :

Nous sommes ce peuple d'oralité qui ne dit jamais rien d'essentiel, qui ne sait faire que des bruits pour tenter

d'étouffer la douleur. Nous sommes des adorateurs de la parole futile ou prosaïque. Taire l'intime nous demande tant d'efforts qu'il n'est pas surprenant que nous soyons fous et exsangues. La plupart d'entre nous. Pas nous tous. Des voix refuseront de se taire. (*CJV*, p. 195-196)

En affirmant ainsi son identité culturelle, Musango rend possible l'identification avec le lecteur africain. La culture de l'oralité n'est-elle pas caractéristique des peuples africains? C'est une narratrice à visage humain qui se présente ainsi au lecteur, avec un sens du patriotisme qui ne peut qu'interpeller. Par ailleurs, l'usage de l'épanorthose (« pas nous »), ne peut que légitimer un discours déjà hautement subjectif. La narratrice semble en savoir beaucoup plus sur l'histoire qu'elle raconte.

De plus, l'alternance entre le « je » et le « nous » témoigne de la volonté de la narratrice de prendre en charge un discours individuel et collectif, de même qu'elle rend compte des différents parcours. C'est à juste titre qu'Odile Cazenave déclare, dans son ouvrage consacré à une étude sur les nouveaux romanciers issus de l'immigration :

L'alternance entre le « je » et le « nous » signale aussi le lien étroit entre le discours individuel et le discours collectif, entre expérience individuelle et collective. Ce parcours va de pair également avec un parcours géographique : du village à la ville, du Cameroun à Paris, de l'enfance à l'adolescence, à l'âge adulte, de la vie de célibataire à celle de femme mariée. (2003, p. 106)

La forme romanesque ainsi présentée devient le lieu de la recherche d'une nouvelle éthique littéraire et culturelle, car les romanciers de la nouvelle génération, contrairement à leurs prédécesseurs, vivent pour la plupart en France. Ils offrent un regard de nature et de portées différentes. Le regard n'est plus nécessairement tourné vers l'Afrique, mais plutôt sur soi. Cette dynamique nouvelle va créer ce que Cazenave appelle un

« décentrage de l'écriture ». Le travail de l'écriture se fait par et à travers le choix de la forme narrative. Et Léonora Miano a de bonnes raisons d'opter pour la forme personnelle.

L'usage d'un « je » narrateur participe dans ce roman d'une volonté à la fois de réalisme et de sacralisation du récit. L'impression de réalité est renforcée par l'emploi du présent, comme on peut le voir dans ce passage :

La douleur est si vive qu'on a le sentiment que les pieds pleurent. L'asphalte succède à la poussière. Sur l'autre, je sens les restes de la chaleur du jour. Ici, le froid ne descend pas au dessous de quinze degrés. Il y a des détritiques sur le sol. Des tessons de bouteilles, des morceaux de fil de fer, des échardes roublardes cachées là où l'œil humain ne peut les voir. Je marche en regardant où je pose les pieds. Les échardes mes piquent tout de même. Elles s'enfoncent dans ma chair. Je n'essaie pas de les enlever. (*CJV*, p. 120)

Au-delà de la description d'une misère quotidienne, ce passage a ceci de particulier qu'il plonge le lecteur au cœur de l'action. Par l'utilisation du présent, le discours se donne comme vrai, et le lecteur natif ne s'y perdrait pas, car on est bien devant une scène de vie quotidienne. Ce passage a aussi l'avantage d'associer au présent la force du déictique « ici » et du présentatif existentiel « il y a ». La narratrice ne manque pas de donner au lecteur averti des indices qui lui permettent de reconstituer des réalités spatio-temporelles à partir des données textuelles. Le reflet du réel peut ainsi se dégager de la création fictionnelle. En effet, comment ne pas établir un lien entre le « Mboasu » et le « Cameroun » quand on sait que c'est par ce nom que le peuple Sawa du Cameroun désigne, en langue duala, le village, la terre natale ou le pays d'origine?

Plus loin, lorsque Musango parle de la venue de la Française Aïda, elle rappelle à la mémoire collective un fait historique majeur : « À l'époque où elle [la Française Aïda] était venue vivre au Mboasu, la situation économique était similaire à celle de la Corée du Sud. » (*CJV*, p. 32) Cette information capitale ne saurait être le fait d'un hasard de l'écriture, car elle sert de passerelle entre le lecteur et l'auteur. L'information se donne ainsi comme un point de repère historique. Il y a là un héritage culturel à partager. Tout Camerounais qui n'a rien perdu de sa mémoire peut se rappeler l'époque où on aimait à établir la comparaison avec la Corée du Sud. C'est là une allusion et une référence à l'actualité événementielle du Cameroun. Tout se passe comme si le texte de Miano était une espèce de puzzle dont le lecteur aurait la charge de reconstituer les parties. Ce procédé est le produit de la narration homodiégétique, qui permet l'irruption du discours dans la diégèse comme un flux de la conscience, car comme le souligne Genette, « [l]a narration homodiégétique par nature ou convention (en l'occurrence c'est tout un), simule l'autobiographie bien plus étroitement que la narration hétérodiégétique ne simule ordinairement le récit historique » (1983, p. 52). Le lecteur peut se rendre compte que, dans le texte, se trouve disséminé un nombre d'informations se rapportant directement à la réalité socioculturelle du Cameroun. C'est ainsi que lorsqu'on lit une phrase aussi révélatrice que celle-ci : « Les habitants du Mboasu, qui ont pourtant une souche linguistique commune, ne se comprennent pas d'une région à l'autre, d'un bout de terrain à l'autre. » (*CJV*, p. 203), on n'a aucun mal à faire le lien une fois de plus entre le Mboasu (pays imaginaire) et le Cameroun pays réel. Les études de linguistique africaine ont permis de mettre au jour une

réalité linguistique certaine : le pays compte à lui tout seul environ deux cent quatre-vingts unités-langues répertoriées. Affirmer que, d'un bout de terrain à l'autre, les habitants de ce pays ne se comprennent pas ne relève donc pas du tout de la fiction.

En outre, la première personne de narration se saisit dans une dynamique de communication propre au roman africain. Elle suppose pour bon nombre de romanciers africains une large part d'investissement personnel. C'est ce que semble expliquer l'écrivaine Calixthe Beyala :

J'utilise le « je » car j'habite mes personnages. Je les habite physiquement, je suis à leur place au moment précis où j'écris. Je suis avec eux dans leur environnement. Je n'utilise pas la troisième personne parce que « il » ou « elle » suppose une distance et je n'éprouve pas cette distance lorsque j'écris. (2003, p. 44)

Cette romancière exprime là à sa manière l'étroitesse des rapports pouvant exister entre un auteur et ses textes. Le même constat pourrait se faire chez Miano, dont le texte semble balisé de nombreuses allusions et de références à une actualité culturelle ou événementielle du pays d'origine. Ainsi, la ville imaginaire de Sombé, de même que son fleuve la Tubé, cités dans ses deux romans, font étrangement penser à la ville de Douala et à son fleuve, le Wouri. Le village des pêcheurs, quant à lui, ne manque pas d'évoquer dans l'imaginaire du lecteur natif le célèbre village des pêcheurs « Youpwé », situé dans une des banlieues de la ville. Ce n'est pas en vain que la romancière donne cette information capitale :

Il ne fallait pas oublier que c'était par l'estuaire de la Tubé qu'arrivaient jadis les explorateurs et les commerçants européens, et que Sombé avait été leur unique comptoir au Mboasu pendant des décennies ! Les gens du Sud ne craignaient

plus assez les Blancs qui les avaient pris en grippe, et avaient confié le pouvoir à ceux qui militaient pour le Mboasu français.
» (*CJV*, p. 57)

Cette citation est à mettre en relation avec les nombreuses autres informations qui ont toutes un point commun : l'histoire du Cameroun. Ne faut-il pas y voir un besoin de sauvegarde de la mémoire commune? Ces informations livrées de manière éparses seraient alors des mémorandums pour que jamais personne n'oublie que le Cameroun doit son nom au fleuve Wouri, situé à Douala, fleuve dans lequel des explorateurs portugais découvrirent des crevettes en grand nombre et décidèrent d'appeler le lieu « rio dos camaroes », rivière des crevettes. Pour que personne n'oublie aussi qu'avant, bien avant l'indépendance, le Cameroun fut mis sous la tutelle de deux grandes puissances européennes : la France et la Grande-Bretagne. Il existait alors un Cameroun français et un Cameroun anglais. Le pays tient d'ailleurs ses deux langues officielles (le français et l'anglais) de l'intervention de ces puissances dans son histoire.

Le roman se ménage ainsi de nombreux points d'histoire, pour que jamais personne n'oublie. Il convient de noter cependant que ces points d'histoire sont à décoder par le lecteur natif; pour les autres lecteurs, ils peuvent n'avoir aucun sens. Ici se pose avec acuité la délicate question de la réception des textes africains, de même que le problème de la langue et de l'identité culturelle. Les écrivains africains francophones se trouvent pris dans une interrelation culturelle et identitaire du fait de leur appartenance à une double culture : africaine et francophone. C'est aussi ce qu'affirme Cazenave lorsqu'elle déclare :

La question de langue et identité est centrale à la littérature francophone en général et au roman africain en particulier. Il s'agit en effet pour l'écrivain d'exprimer à travers une langue autre, le français, des aspects culturels, des concepts philosophiques ou religieux, qui n'existent pas nécessairement dans la culture et la langue française. La tension linguistique qui en résulte et la présence d'un double lectorat, africain et français, contribuent à l'inscription dans le roman [...] du dilemme identitaire des personnages face à un mode de vie et de pensée autres. Cette interrelation entre langue et identité passe au premier plan dans les nouvelles écritures de soi. (2003, p. 49)

Dès lors, *Contours du jour qui vient*, du fait de l'homodiégétisation du récit et de la place du présent de l'indicatif, se situe dans cette nouvelle dynamique d'écriture des avant-gardes. Si le roman a besoin de l'écriture à la première personne pour créer l'illusion de réalité, cet artifice est rendu possible par l'usage du présent, qui permet la narration d'événements proches du lecteur. L'effet conjoint du narrateur homodiégétique et du présent contribue à rapprocher narrateur et lecteur à travers la valeur de simultanéité, comme le montre ce passage :

Je ne peux me résoudre à envisager la crédulité de l'assistance, de tous ces gens qui sont là. Il me semble au contraire que nul n'est dupe. Tout le monde sait qu'il y a une combine, et chacun espère découvrir le mot de passe pour faire partie du gang des millionnaires oints le dimanche. » (CJV, p. 198)

L'impression de réel se lit dans ce passage à travers la mise en discours du récit. Le discours de la narratrice apparaît comme le produit d'une conscience subjective. Cette subjectivité se trouve elle-même renforcée par l'usage de la négation (« ne »), de l'épanorthose (« au contraire »), et du déterminant indéfini à valeur hyperbolique (« tout »). On conviendra avec Genette

« que l'effet d'homodiégétisation n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent dont le temps porte toujours plus ou moins présence d'un narrateur qui —pense inévitablement le lecteur — ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même si proche » (1983, p. 55).

Il ne fait aucun doute que le lecteur ne peut que s'accommoder de cette forme d'écriture qui tend à le rapprocher du narrateur et de son histoire. Il arrive même qu'il soit pris de court lorsque le roman va puiser aux sources de la mémoire, comme le montrent ces propos de Musango : « À présent, je ne sais plus. Je me dis seulement que puisque je suis là, puisque tout est arrangé... Grand-mère revient avec le foyer. Mbalè se précipite pour l'aider, non sans m'avoir lancé un regard noir. » (*CJV*, p. 257) Avec cette interruption inattendue du récit qui confère définitivement au roman un aspect subjectif, on se croirait dans la rédaction de mémoires. Dire « je ne sais plus », c'est à la fois poser l'existence d'une conscience au monde et reconnaître les zones d'ombre de cette même conscience qui ne peut tout saisir. On est également très proche du monologue intérieur.

Il y a là un renouvellement de l'écriture du roman qui ne fait qu'emboîter le pas aux écrivains du Nouveau Roman et qui doit beaucoup aux littératures migrantes, lesquelles, du fait de leur appartenance à une double culture, posent un problème à l'historiographie littéraire. C'est aussi ce que semble dire quand elle affirme que :

Les littératures migrantes ont désormais acquis dans l'institution littéraire une visibilité qui accompagne le mouvement social de l'immigration et érode par là-même toutes les certitudes qui fondaient les notions d'identité et de culture nationale définies comme un ensemble de

représentations d'institutions et d'affiliations fondées sur une conception homogène de la nation. L'émergence de ces écritures nouvelles aux marges des littératures nationales ont en effet créé une faille dans ces certitudes sécurisantes en faisant entendre d'autres voix, d'autres discours, d'autres positions à l'intérieur du même champ littéraire. (Albert, 1999, p. 85)

Il est donc important de prendre en compte la prolifération des cultures en Afrique comme une richesse pour la littérature de langue française. Chaque écriture particulière charrie une multitude d'expériences qui ont jalonné le parcours de l'écrivain en tant qu'être oscillant entre deux mondes, deux cultures, deux espaces. C'est l'écriture de l'entre-deux, dont la narration à la première personne semble la plus à même de rendre compte de tous les contours. La première personne de narration joue un rôle indéniable dans la crédibilisation du discours romanesque, la narratrice ne ménageant aucun effort pour solliciter l'adhésion du lecteur. Cette stratégie est encore remarquable dans l'onomastique des personnages et des lieux.

L'onomastique des personnages et des lieux

L'onomastique vise à tirer tous les renseignements possibles des noms propres, noms de lieu (toponymie) ou de personnes (anthroponymie). Selon Peremans,

[l]’onomastique étudie l’expansion des noms de personne et de lieu dans le temps et l’espace. Elle se distingue donc nettement de la prosopographie, dont le but est l’identification des personnages. Prenons un exemple : dans les papyrus, on rencontre souvent le nom Artémidore ; l’onomastique essaiera de préciser dans quelles régions d’Égypte ce nom a été employé, à quelle époque, dans quelle classe sociale, tandis

qu'une étude prosopographique s'efforcera d'identifier les personnes qui ont porté ce nom. (1981, p. 49)

Le roman de Léonora Miano fait une part importante à l'onomastique, à la fois des personnages et des lieux. En effet, le choix des noms y est loin d'être anodin. On peut y voir un artifice lié à l'effet de réel créé par l'illusion romanesque; mais bien plus, ce pourrait être une manière pour la romancière de garder le contact avec le réel, car si on en croit Marthe Robert, « [l]a fortune historique du roman tient évidemment aux privilèges exorbitants que la littérature et la réalité lui ont concédés toutes deux avec la même générosité » (2004, p. 15). C'est là une manière de reconnaître le lien indissociable qui existe entre littérature et réalité. C'est dire aussi que si la littérature peut rendre compte d'une certaine réalité, la réalité, elle, a besoin, pour exister, d'être nommée. Vue sous cet angle, la littérature pourrait véhiculer la culture et c'est tout l'intérêt du choix du nom dans *Contours du jour qui vient*.

Les choix de la romancière ne manquent pas d'interpeller le lecteur et, plus particulièrement, le lecteur natif, à qui les noms rappellent un univers culturel assez particulier. S'il est vrai que le roman reste et demeure une œuvre de fiction et que les personnages et les événements narrés sont loin d'appartenir à un individu, force est de constater néanmoins que l'œuvre donne à voir une certaine réalité culturelle. Ainsi, le lecteur n'a aucun mal à identifier l'espace africain. Deux cas de figure vont se présenter : d'un côté, le lecteur non natif, qui saura identifier l'espace africain et, de l'autre, le lecteur natif, pour qui les noms de personnages et de lieux seront beaucoup plus révélateurs.

Le lecteur non africain qui s'engage dans la lecture de l'œuvre de Miano ne tarde pas à situer le Mboasu en Afrique

équatoriale. En effet, nombreux sont les passages qui portent les indices de ce cadre spatial. Dès les premières pages, on peut lire :

On les [des évangélistes américains] voyait souvent rougir douloureusement au soleil, vêtus de chemises blanches à manches courtes et de pantalons noirs, et on se disait qu'ils avaient de bonnes raisons pour venir si loin de chez eux, souffrir sous l'ardent soleil de notre Afrique équatoriale. (*CJV*, p. 25)

L'histoire a donc lieu en Afrique équatoriale et la narratrice s'identifie aux Africains à travers le déterminant possessif « notre ». Plus loin, c'est une tournure périphrastique qui viendra mettre le lecteur sur la piste de l'Afrique : « Telle est cette terre première, le fameux berceau de l'humanité : elle n'engendre plus que des faits divers. » (*CJV*, p. 109) Le continent africain est souvent désigné, à tort ou à raison, comme le berceau de l'humanité. Cette périphrase, reprise à son compte par la romancière, ne manque pas d'évoquer un référent précis chez le lecteur, tout comme les détails relatifs à la végétation africaine. Le lecteur averti n'a en fait aucun mal à rattacher des végétaux tels que le manguier, le baobab, le papayer, le bambou ou l'hévéa à l'univers spatial africain. Cette terre d'Afrique équatoriale semble obséder la romancière qui, depuis *L'Intérieur de la nuit*, ne manque pas de multiplier les allusions allant dans ce sens.

Au fur et à mesure de la lecture, la situation géographique du Mboasu se fait de plus en plus précise. Des détails tels que « l'Afrique Équatoriale Française », « les peaux des Africains du centre » ne sauraient laisser le lecteur indifférent. On apprend par ces détails que le Mboasu se situe quelque part en Afrique centrale. Le détail le plus précis sera sans doute celui qui fait du

Tchad un voisin immédiat du Mboasu, comme on peut le lire à travers ces lignes : « Des passeurs les emmènent par les déserts du Tchad et du Niger, vers la Méditerranée où des canots les attendent. » (*CJV*, p. 51)

Le Tchad est, avec la Guinée équatoriale, le Nigéria, le Congo et le Gabon, l'un des pays qui partagent avec le Cameroun une frontière commune. L'allusion au Tchad ne peut que rapprocher le lecteur du Cameroun, terre d'origine de la romancière. À y regarder de près, le cadre spatial rend compte d'un univers plutôt familier, surtout lorsque le lecteur est natif.

Ainsi, des appellations telles que « l'hôpital général de Sombé », « talons de Jésus », « les saos » ou la « Caisse Nationale de Prévoyance Sociale » ne sauraient laisser indifférent le lecteur natif, qui retrouve là des appellations en usage au Cameroun. Ce sont des expressions qui renvoient à des référents précis, se rapportant à l'univers socioculturel camerounais. Les expressions en langue duala du genre de « matanga ma yésu » (traduit par talons de Jésus) et « saos » (qui désignent un fruit d'Afrique) sont la preuve de la volonté, chez la romancière, de marquer l'œuvre de son empreinte culturelle. Derrière l'appellation « Caisse Nationale de Prévoyance Sociale » se cachent des initiales assez bien connues de l'ensemble des Camerounais, la CNPS, autrefois très emblématique, mais dont les immeubles aujourd'hui servent plus au décor qu'à autre chose :

Le commissariat principal de Sombé est un bâtiment jaune, fraîchement repeint pour indiquer que la sécurité est de nouveau une priorité. Il jouxte l'immeuble de la *Caisse Nationale de Prévoyance Sociale* qui n'a jamais vraiment prévu, et qui n'a rien à verser aux indigents qui sont l'immense majorité des citoyens. (*CJV*, p. 154)

Les italiques participent de la mise en relief d'une expression empruntée à l'univers social camerounais, de même qu'elles font entendre un discours ironique, que le lecteur natif n'a pas beaucoup de mal à décrypter.

En pointant du doigt la CNPS, l'auteure de *Contours du jour qui vient* espère provoquer des réactions d'adhésion, du moins chez le lecteur camerounais, qui connaît assez bien le problème de cette structure. C'est le symbole même de la déroute de toute une nation : l'institution chargée de collecter les cotisations sociales de toutes les entreprises situées au Cameroun et qui devait assurer la protection de tous les salariés et surtout des plus démunis n'est plus que l'ombre d'elle-même. Ce nom évoque, dans l'imaginaire camerounais, la plus grande entreprise d'escroquerie commise envers le peuple. Nombreux sont les Camerounais qui sont morts sans avoir jamais touché le moindre centime de leur droit à la retraite. C'est là un symbole assez fort qui ne peut laisser personne indifférent. Il y a donc chez la romancière le refus d'éviter les sujets tabous : l'Afrique doit oser se regarder en face.

Tout est mis en place dans l'œuvre pour attirer l'attention du lecteur natif. C'est à croire que le discours onomastique, à travers le choix des noms particulièrement significatifs, porte l'empreinte d'une entreprise de valorisation sociale et culturelle. Ceci n'est pas le fait du hasard, du fait du rôle prépondérant joué par le nom dans les sociétés africaines :

Selon une vieille croyance qui remonte à l'Égypte ancienne, le nom fait partie de la chose nommée : nommer les choses c'est les posséder [...]. La personne ou la chose est censée être à la merci de celui qui en connaît le nom [...]. Car celui qui connaît le nom domine, use de ce pouvoir. Le nom est sacré, c'est pour ne pas le souiller qu'il est tabou. (Bannour, 2005, p. 386)

À travers l'onomastique, le lecteur natif peut remarquer la manifestation tangible de l'irruption de la culture camerounaise dans le roman. En Afrique, le nom doit signifier quelque chose. On peut comprendre le désarroi de la narratrice face à la situation des peuples à qui on a volé le nom : « Tant de peuples ont disparu, dont les noms ne sont que des inscriptions froides, couchées sur les pages des encyclopédies. » (*CJV*, p. 53)

S'insurgeant contre ceux qui encouragent les jeunes à désertier le pays, la grand-mère de Musango déclare : « c'est ici que leur nom signifie quelque chose ». La violation du nom serait propre à entraîner l'aliénation culturelle et c'est pour éviter d'en arriver là que Léonora Miano tente de rétablir l'équilibre en utilisant des noms qui ont, pour la plupart, une résonance africaine.

L'héroïne du roman s'emploie au début de l'œuvre à donner l'origine de son nom, de même que sa signification :

Papa racontait autrement mon entrée dans sa vie. Il y avait vu une promesse de bonheur annoncée par le bélier blanc qui avait élu domicile dans notre jardin, pendant plusieurs mois. [...] C'est lui [papa] qui m'a nommée Musango, comme pour signifier son désir de faire taire le tumulte qui l'habitait depuis que l'amour de sa vie l'avait quitté. (*CJV*, p. 36-37)

La romancière prend le soin d'expliquer au lecteur que Musango signifie « la paix » en langue duala du Cameroun. Ce n'est pas un fait du hasard si elle donne des explications sur certains noms de l'œuvre : en Afrique, un nom n'est jamais le fait du hasard comme le remarquait déjà Miano dans son précédent roman, *L'Intérieur de la nuit* : « Un nom, d'abord cela devait avoir un sens. Parce que cela avait une incidence sur le caractère, et sur la destinée » (2005, p. 29). L'auteure pousse ainsi le lecteur à aller chercher une signification derrière les

patronymes. En faisant porter à son héroïne un nom qui signifie la paix, elle adresse un message de paix au lecteur, qu'il soit Camerounais, Français, Africain, Européen ou simplement humain. Il convient de noter en effet que le langage de la paix peut transcender les frontières au-delà des barrières linguistiques et culturelles.

Or, Musango semble bien porter son nom dans le roman. Ce nom va peser sur le destin de l'héroïne, qui se construit d'abord sur la colère et la haine avant de retrouver le chemin de la paix et de l'apaisement. C'est en nommant les événements et les choses qui l'entourent qu'elle réussira à guérir et à s'épanouir :

Nommer la douleur pour pouvoir la chasser, telle est la leçon que tu ne m'as pas enseignée, parce que tu ne l'as pas apprise. Je veux te pardonner, mère, et accepter que ce soit toi la fillette égarée qui n'a jamais grandi. Je veux te pardonner, et remonter avec toi le fleuve houleux de tes peines d'enfant. (*CJV*, p. 143)

C'est un assez curieux destin que celui de Musango, car, après avoir été chassée de la maison paternelle par sa mère, qui voulait du reste la brûler vive, l'héroïne décide de pardonner à cette mère meurtrière. Par cet acte, elle décide de faire la paix avec elle-même, puis avec sa mère. Musango, c'est donc la paix qui est envoyée dans les familles, dans les continents, dans les pays et, surtout, au milieu des individus. Mais c'est aussi la preuve de l'existence d'un tumulte qu'on souhaite conjurer, comme le souhaitait le père de l'héroïne en faisant le choix de ce nom. Ce terme, emprunté comme beaucoup d'autres à la langue duala, revêt en effet une importance capitale dans la tradition Sawa.

En effet, les prises de paroles en communauté sont toujours précédées de la formule « musango mu bè na binyo » (la paix soit avec vous!). Ainsi, derrière le nom Musango, semble se trouver inséré un souhait ou, mieux, un vœu de paix. Rien d'étonnant que ce personnage soit le plus accompli dans l'œuvre. C'est le trait d'union entre les différentes générations. Elle vient rétablir les liens rompus par la mère, en créant chez certains le tumulte et, chez d'autres, l'harmonie et la sérénité.

Musango apparaît comme la figure christique, livrée pour expier les fautes des humains. Elle sera acceptée et recueillie par ceux qui poursuivent la vérité et rejetée par ceux qui s'en détournent. Après avoir souffert le martyr comme le Christ, Musango va mourir afin de ressusciter pour le grand bonheur de son peuple. Elle apparaît comme « le Christ grandeur nature qui trônait là, infatigable devant les péchés du monde, inlassablement commis et sans cesse à laver » (*CJV*, p. 84). Cette mort spirituelle est symbolisée dans l'œuvre par le sommeil et par le voyage : « Il me semble que j'ai dormi et voyagé en moi-même » (*CJV*, p. 144), dit l'héroïne après son séjour symbolique dans la grotte. De même que la mort, la transfiguration de Musango rejoint celle du Christ :

Les enfants des pêcheurs me laissent avancer. Je sais qu'ils ne me croient pas réelle. Le soir, ils parleront de moi à leurs parents. Ils me diront grande, blanche, les pieds ne touchant pas la terre. Il leur sera confirmé que je viens des fonds marins, qu'ils ont bien fait de se tenir à distance. (*CJV*, p. 145)

Miano renouvelle ici l'image de la fée, déjà présente dans l'imaginaire populaire camerounais. En véritable fille des côtes, elle va puiser au plus profond des traditions côtières. L'allusion au « village des pêcheurs », avec ses maisons « montées sur pilotis », au « poisson » et aux « crevettes » ne fait que

confirmer son appartenance à la culture des côtes camerounaises. Dans l'imaginaire populaire camerounais, la fée habite les fonds marins et son apparition constitue, pour qui sait voir, un signe annonciateur.

Le nom de Musango semble être un don concédé par « Nyambey », le créateur qui a créé les êtres, non pas pour qu'ils soient « de petites choses rampant à la surface du globe » (*CJV*, p. 12), mais pour qu'ils soient des individus dont l'existence compte. Il faut noter que Nyambey est le terme par lequel le peuple Bassa du Cameroun désigne son Créateur.

D'autres personnages de l'œuvre ont des noms tout aussi évocateurs. C'est par exemple le cas de « Mbalè », dont la romancière indique la signification en langue duala : « la vérité ». En fait, Miano choisit de donner en notes de bas de page la signification de trois noms de personnages, dont Mbalè et Ewenji. On s'en tiendra au choix de l'écrivain en essayant d'en relever la pertinence. La curiosité du lecteur ne peut s'empêcher cependant de comprendre pourquoi avoir choisi d'expliquer uniquement ces trois noms : Musango, Mbalè et Ewenji.

Nous l'avons déjà relevé, « Mbalè » signifie « la vérité ». L'entrée de ce personnage dans le roman se situe à la fin, dans la partie intitulée « Licence ». Dans cette partie du roman, l'héroïne présente des signes de maturité et d'aisance qu'elle n'avait pas au début du récit. Deux phrases en relation antonymique permettent de le montrer, « Il n'est que des ombres alentour, c'est à toi que je pense » (*CJV*, p. 15) au début du récit et « L'ombre s'est dissipée alentour, c'est vers toi que je m'élançe » (*CJV*, p. 229) à la fin du roman. C'est dans cette période de grande confiance que Musango fait la rencontre de

Mbalè, de façon assez fortuite, alors qu'elle se dirige vers Embényolo, « la case originelle, la matrice, la source acide » (*CJV*, p. 231). Sur le chemin, elle est suivie par Mbalè, un adolescent de quinze ans qui la retrouvera plus tard dans la case de la grand-mère. Ce garçon s'est trouvé à plusieurs reprises sur le chemin de l'héroïne : lors de sa fuite au « soul food », dans les rues de Sombé et, maintenant, dans la case de Mbambè. Le lecteur est frappé par la soudaine empathie qui se noue entre les deux adolescents. Musango dira d'ailleurs à ce propos : « C'est la première fois que je m'entends bien avec quelqu'un, que j'ai envie qu'on me connaisse. » (*CJV*, p. 249)

Pourquoi avoir choisi Mbalè? Probablement, parce que Musango est une adolescente qui aura besoin de faire l'expérience du premier amour. Parce que c'est celui qui veille sur la mère de Musango et qui connaît son secret. Parce que c'est la pierre sur laquelle la grand-mère espère bâtir afin que le « jour qui vient » ne soit pas celui des enfants qui ont envie d'aller « faire l'Europe ». Enfin, parce qu'il épousera la signification de son nom pour que les vibrations ne soient pas étouffées, car « [n]ommer un être, c'est le définir, lui indiquer une direction. On est le nom qu'on porte, et il ne faut pas vivre là où ce nom n'est rien, là où sa vibration est étouffée. » (*CJV*, p. 255-256)

Ainsi, Mbalè s'entend comme la vérité avec laquelle le peuple africain doit désormais composer s'il veut exorciser tous ses fantômes : de la traite négrière à la montée des guerres ethniques et à l'émigration clandestine en passant par la lutte pour les indépendances. Car, comme le dit la narratrice, « [n]ous ne disons que la surface des choses qui n'est jamais la vérité » (*CJV*, p. 66). Mbalè, c'est aussi la vérité de l'histoire, à

laquelle chaque peuple doit avoir accès, la vérité qui seule libère. C'est un nom hautement symbolique, qui ne peut qu'interpeller. Si Musango trouve un certain équilibre à la fin du roman, c'est parce qu'elle a été animée par cette recherche de la vérité : la vérité sur sa naissance, sur le mariage de ses parents, sur sa famille maternelle. Sa grand-mère lui fera remarquer à ce propos : « Une petite assez courageuse pour traverser ce marécage afin de venir à ma rencontre peut affronter la vérité... » (*CJV*, p. 242)

C'est le personnage de Mbalè qui conduit Musango vers l'objet de sa quête : sa mère Ewenji. Accepter la vérité, c'est accepter de se regarder sans se voiler la face. L'envie d'affronter la vérité est ce qui distingue le personnage de Musango de sa mère. Ewenji est décrite dans l'œuvre comme un personnage tourmenté. Ewenji signifie en langue duala « la lutte ». Ce personnage semble bien porter son nom, car c'est cette lutte intérieure qui caractérise le personnage en proie à d'énormes souffrances dues à un poids sur la conscience. La femme qui est décrite à travers ce personnage est une mère qui a perdu le sens de la maternité. L'identification peut se faire avec la mère Afrique, qui ne sait pas concerver sa progéniture. La relation entre la mère nourricière et la terre d'Afrique est assez frappante dans ce roman.

Si la lutte caractérise la vie de ce personnage, qui se bat pour avoir un mari, avant de se battre pour être acceptée de sa belle famille, force est de constater que la vie entière de cette femme est une perpétuelle bagarre. Après avoir passé dix mois dans le ventre de sa mère Rachel, elle va par la suite lui imposer deux jours entiers de travail. La maisonnée se composait de douze enfants, que la mère a dû élever toute seule. Enfant,

Ewenji s'est battue en vain pour se faire une place auprès de sa mère. Les enfants étaient trop nombreux pour pouvoir retenir suffisamment l'attention de leur mère. Devenue femme, Ewenji doit également lutter pour s'accepter et s'assumer en tant que femme. Elle n'y parviendra d'ailleurs pas, ne pouvant assumer ses origines. Elle essaie de rompre les liens avec les siens, qui lui rappellent trop son enfance. C'est une femme qui manque de cran. Cette femme-là ne rappelle que trop l'image d'une Afrique incapable de produire sur son sol des individualités prêtes à prendre en main le destin de ce continent ; ce n'est pas pour rien si la narratrice fait constamment référence à l'Afrique pour désigner le Mboasu. Elle parle de l'Afrique comme s'il s'agissait d'une entité agissante :

Le jour se lève et c'est encore la nuit, puisque tu es encore là. Ma mère haineuse, ma mère assassine, ma mère inconsolable d'une souffrance qu'elle ne peut pas nommer. C'est la nuit dans mon esprit où tu prends toutes les formes du chagrin. Je veux marcher vers le fleuve et m'asseoir un moment sur ses berges. Peut-être que j'entendrai ce que disent ces autres enfants mal aimés, ces oubliés dont nul ne porte le deuil. (*CJV*, p. 125)

Cette citation montre assez bien combien l'analogie entre la mère et l'Afrique est saisissante dans ce roman. Comme la mère, l'Afrique est haineuse (elle ne peut plus retenir ses enfants qui la désertent); comme la mère, l'Afrique est assassine (de nombreux crimes sont perpétrés sur le sol africain au nom de la tradition, de la religion ou de la loi du plus fort); comme la mère, enfin, l'Afrique est inconsolable (elle n'a toujours pas réglé ses comptes avec elle-même et aussi avec l'Occident).

Cette vision globalisante n'a rien de contradictoire. Il ne s'agit nullement de niveler les différentes cultures en présence ni même de confondre les problèmes, mais peut-être de penser

une harmonisation de toutes ces cultures au service du continent afin de permettre une meilleure communication et une meilleure prise en compte des problèmes africains.

Avec l'onomastique des personnages et des lieux, Léonora Miano donne une impression de vraisemblance en construisant des personnages dont les noms sont porteurs de signification dans le respect des traditions africaines. Elle va jusqu'à imaginer des personnages qui parcourent ses œuvres, comme c'est le cas d'Épa et d'Ayané, qu'une note infrapaginale invite le lecteur à retrouver dans *L'Intérieur de la nuit*, le précédent roman.

Tout porte à croire que l'auteure invite le lecteur à faire le lien entre les personnages des deux romans et, donc, entre les deux histoires. L'irruption des noms originaires du Cameroun, ajoutée aux expressions empruntées au même univers culturel, permet de constater une sorte de domestication de la langue. À ce titre, on peut constater, avec Odile Cazenave,

un certain glissement, conscient ou non, qui fait ce que les lecteurs considèrent comme une certaine « africanisation » de la langue, qui se produit à partir d'une fabrication en fait hybride, multiple (et qui n'est pas à prendre dans un sens négatif), dont l'objectif est de donner l'impression au lecteur qu'il / elle découvre la peinture d'une Afrique vraie ou vraisemblable, ici, identifiée spatialement et temporellement comme le Cameroun (2003, p. 154).

Dans cet article, où il était question de cerner un des aspects essentiels de la poétique romanesque de Léonora Miano, nous avons interrogé les artifices mis en place par l'auteure pour rendre compte de son identité et de l'identité collective (de l'Afrique), ce qui nous a permis de mettre en lumière la très nette corrélation existant entre le roman et le milieu social et

culturel d'appartenance de l'auteure. En effet, le texte de Miano intègre les techniques d'ancrage spatial et actantiel, socioculturel, historique et linguistique. Son art apparaît ainsi comme la manifestation de son enracinement dans son milieu socioculturel, un instrument de transmission de la culture et de l'identité africaines. Il « dégage les valeurs permanentes de l'héritage africain afin que l'élite africaine ne soit pas une élite de déracinés » (E. Mounier, cité par Chevrier, 1987, p. 122), mais une élite qui, libérée de tout complexe, arrive à dire la réalité de son continent.

Bibliographie

- Albert, Christiane. (1999), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala.
- Bannour, Abderrazak. (2005), « Tabou et euphémisme ou mise à l'épreuve des limites du possible », dans Sonia Zlitni Fitouri (dir), *Le sacré et le profane*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 383-396.
- Benveniste, Émile. (1966), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- Beyala, Calixthe. (2003), « L'écriture dans la peau », entretien avec Tirthankar Chanda, *Notre Librairie*, n° 151, n° 151, juillet-septembre, p. 35.

- Cazenave, Odile. (2003), *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan.
- Chevrier, Jacques. (1987), *Littérature africaine*, Paris, Hatier.
- Démoris, René. (2002), *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz.
- Genette, Gérard. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Grawitz, Madeleine. (1990), *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz.
- Guespin, Louis et al. (1971), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
- Maingueneau, Dominique. (1991), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod.
- Mendo Zé, Gervais. (2004), « Introduction à la problématique ethnostylistique », *Langues et Communication*, n° 4, p. 13-26.
- Miano, Léonora. (2006), *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon;
— (2005), *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon.
- Nabokov, Vladimir. (1985), *Littérature I*, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, Paris, Fayard.
- Ndachi Tagne, David. (1996), *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan.
- Noumssi, Gérard Marie. (2004), « Pour une lecture ethnostylistique des *Soleils des Indépendances* de Ahmadou Kourouna », *Langues et communication*, vol. 1, n° 4, p. 81-101.

Peremans, W., E. Van't Dack et W. Clarysse. (1981), *Prosopographia Ptolemaica, Tome IX : Addenda et corrigenda au volume III (1956)*, Leuven, Peeters, coll. « Studia Hellenistica ».

Robert, Marthe. (2004), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.

Résumé

L'article vise à interroger les stylèmes de littérarité propres au texte de Léonora Miano. Il montre que la narration à la première personne et l'onamastique des personnages et des lieux apparaissent comme des procédés fondateurs de l'écriture de cette écrivaine. Ces deux procédés permettent de mettre en lumière la très nette corrélation existant entre le roman et le milieu social et culturel d'appartenance de l'auteure. L'art de Miano apparaît donc comme la manifestation de son enracinement dans son milieu socioculturel, un instrument de transmission de la culture et de l'identité africaines. Il « dégage les valeurs permanentes de l'héritage africain afin que l'élite africaine ne soit pas une élite de déracinés » (E. Mounier, cité par Chevrier, 1987, p. 122), mais une élite qui, libérée de tout complexe, arrive à dire la réalité de son continent.

Abstract

This paper sets out to study specific literary and stylistic devices in Léonora Miano's novel. In fact, the first-person narrative and the onomastics of characters and places appear to be the main devices used by the author in her novel. These two techniques made it possible to bring into light a clear cut relationship between the novel and the socio-cultural

environment of the author. Miano's work of art can be viewed as a showcasing of an author who is deep-rooted in her sociocultural setting; a tool for the dissemination of African culture and identity. Her novel « highlights the permanent values of the African heritage so as to prevent the African elite from becoming rootless elite. » (E. Mounier, *in* Chevrier, 1987, p. 122), but an elite, who, freed of any complex, succeeds in depicting the reality about the continent.

Paul Louis Rossi : un espoir renaissant

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université du Sud - Toulon - Var

Roger-Michel Allemand – Depuis novembre 2009, vous organisez avec Jacques Santrot et le Musée Dobrée de Nantes une exposition de sa collection de gravures et d'estampes d'Altdorfer, de Cranach, de Dürer et de ses élèves, de Georg Pencz et des frères Beham (Sebald et Barthold). Qu'est-ce qui vous fascine dans cet ensemble ?

Paul Louis Rossi – Ce musée, pour des raisons romanesques, possède une fabuleuse collection de gravures. De nombreux Rembrandt, quatre-vingt-quatorze Dürer ainsi que des Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer, et celui qu'Albrecht Dürer appelle le Prodigieux Lucas de Leyde. La collection est assez secrète, car vous le savez, on ne peut pas exposer en permanence les

estampes et les gravures, et il semble miraculeux d'avoir l'occasion d'en montrer pour un temps très court quelques éléments. Il manque à cette collection Urs Graf, le peintre et graveur de Bâle. Très brièvement, il est le plus incroyable artiste de ce temps. Son œuvre est identique à celle de Jacques Callot : *Les Malheurs de la guerre*. Mais celle de Graf, un siècle auparavant, est encore plus sauvage, extravagante et folle. Vous comprendrez que c'est assez pour me préoccuper. On peut lire dans ces gravures tenues dans l'obscurité tout l'imaginaire, les rêves, les stratégies, les croyances des décennies qui succèdent au *Quattrocento* italien.

R.-M. A. – De la gravure à l'écriture, vous publiez parallèlement un texte sur l'histoire du Musée et sur cette collection, dans le numéro de mars 2010 de la revue *Place publique*. Toutefois, ce n'est pas que cela. Il s'agit d'une vision personnelle, forcément, mais aussi d'une sorte d'autoportrait indirect...

P. L. R. – Je verrais plutôt un portrait de la Ville. Un sentiment plutôt qu'une forme. Par exemple, un fragment du récit que je n'ai pas retenu. Du quai de la Fosse, celui du port et des docks, il existe une série d'impasses et de ruelles, les rues d'Ancin, des Cap-Horniers, Falconet, qui correspondent entre elles par des couloirs et des escaliers, et qui montent jusqu'à la rue de Flandres vers ce Musée Dobrée dont nous parlons. Vous voyez par là, dans cette ville grise, qu'il se produit presque toujours un incident, une découverte, une surprise qui change l'allure et la face des éléments. On pourrait en tirer un portrait de moi. Mais je suis beaucoup plus consciencieux qu'il ne paraît. Nullement aventurier, si l'on excepte l'aventure de l'esprit et celle, si vous le permettez, de la description qui change même la physionomie naturaliste des lieux et des histoires.

R.-M. A. – Oui, mais je disais cela en pensant notamment au terme de « déambulation » que vous utilisez dans ce texte : la circulation dans les rues de Nantes, précisément, celle dans les couloirs de l'exposition, celle du regard sur les œuvres, ces sortes de *coulées* enfin, que nous apprennent-elles sur votre regard et sur la façon dont il dynamise et donne du mouvement à l'immobile ?

P. L. R. – Évidemment, le mot *déambulation* résume ce que je viens d'énoncer, par sa longueur et le méandre de la prononciation. J'ai vraiment une stratégie de la randonnée, avec quelques principes sérieux. Partir d'un point précis par exemple. Ne jamais revenir sur ses pas. On a le droit seulement de croiser en boucle un segment usité de la dérive. Éviter les parcours trop connus, et périodiquement changer les itinéraires. Enfin, retenir la différence entre revenir dans le récit au point de départ, et l'idée de se rendre d'un point à un autre très différent dans son allure littéraire.

R.-M. A. – Comment ne pas songer aux déambulations oniriques du *Buisson de datura* ? Dans *Inscapes* — ces paysages intérieurs — vous écrivez que les objets « sont le décor et le soutien des méditations romanesques » et évoquez « l'œil spirituel ». Le troisième œil de l'intuition ?

P. L. R. – Pour moi, cette notion d'Inscape est fondamentale (voir Rossi, 1994 et 2004a). Le mot est inventé par Gerard Manley Hopkins, que je considère comme le plus grand poète contemporain. C'est presque une provocation, pour éviter le terme « moderne », qui ne veut plus rien dire. Ce qu'il invente — Hopkins — dans la littérature évidemment, c'est la condensation dans le langage d'un événement, d'une image fugace, voire indescriptible, la forme d'un nuage, une vague

particulière de la marée montante, l'éclosion d'un végétal. Cette fixation est mentale. Sa légitimité est inquiète. Ce ne sont pas les mots ni l'agencement qui décident. C'est le rapport intérieur du regardeur et du regardé. Le sentiment intérieur d'avoir atteint le même objectif que l'élément décrit dans le texte. Disons que le langage est pris comme une condensation du réel en mouvement.

R.-M. A. – Et la spéculation : quels rapports entre l'observation, l'imagination et le miroir ?

P. L. R. – Je ne vois pas de spéculations dans l'écriture. Je serais intéressé par le spéculaire. Néologisme tardif en ce sens, très séduisant pour moi. La folie spéculaire, c'est-à-dire une sorte de frénésie, d'enchaînements aux limites de la logique. Par exemple, la plante nommée spéculaire, dite *miroir de Vénus*. Cependant, l'idée du miroir ne me trouble pas. Si vous voulez, je n'ai pas d'imagination, je déroule une sorte de scénario élémentaire et très précis. Le sens — s'il y a du sens — vient de lui-même, se manifeste pour le lecteur. Je dois avouer que je suis gaucher et que j'écris facilement de la droite vers la gauche, et que je puis lire le texte sans utiliser un miroir. Je pense sincèrement que le narcissisme — qui existe fatalement — nuit à la création. Je cherche vraiment à ne pas me regarder. J'aime au fond me lire comme l'expression écrite d'un étranger à moi-même. Mon jugement peut être sévère.

R.-M. A. – Quelle est la place de l'analogie dans vos compositions ? Je songe en particulier à « La Pensée analogique » dans *La Rivière des cassis*.

P. L. R. – Nous pensons avec Agnès Marcetteau, directrice de la Médiathèque de Nantes et du Musée Jules Verne, construire ce

que j'appelle un *Salon Analogique*. C'est encore une Utopie. C'est dire que je suis intéressé par le système des analogies. Autrefois, je me souviens que nous appelions Jean-Pierre Faye, qui dirigeait la revue *Change, Le Grand Analogue*. Mais ma construction analogique est très rigoureuse. Elle n'accepte que des éléments déterminés qui ne nuisent pas au système. Il faudrait regarder du côté des *Affinités électives*, mais surtout étudier les monades et les théories du particulier et de l'universel dans la philosophie de Leibniz. C'est l'idée de l'escalier qui me retient. Je vois cela comme un chemin initiatique qui monte vers une suite imaginaire. Bien entendu, nous sommes aux premières marches. Il faut inclure la magie dans les éléments de base.

R.-M. A. – Que vous ayez intitulé le texte pour la Folie Dobrée « La Demeure irlandaise » ne me semble pas fortuit : il y a de l'épiphanie chez vous. Joyce, que vous évoquez notamment dans le *Buisson*, vous a-t-il influencé de ce point de vue ?

P. L. R. – Voilà bien la singularité de cette ville hanséatique, autrefois l'un des premiers ports de l'Europe, emplie de fantômes, convoitée par les Vendéens royalistes, éprise des Lumières, emplie de corsaires, de marchands hollandais et flamands, de Portugais et d'Italiens, où le Baron de La Hontan dispute avec un médecin portugais du *Consentement universel* avant de s'embarquer vers le Canada. Avec cette famille Dobrée, négociants, marins, quelquefois pirates, protestants qui appellent leur construction, vers 1828, *Le Manoir des Irlandais*. J'aimerais évidemment que Nantes soit pour moi comme la ville de Dublin pour James Joyce. Mais je partage mon sentiment avec Venise, que je connais depuis mon enfance. Cette notion d'*épiphanie*, très proche de la notion d'*inscape*, est très difficile à

cerner, car appartenant justement à Joyce, écrivain mythique. Il tire la notion d'épiphanie vers la prose, la banalité, le vulgaire, la dépréciation, et même la mauvaiseté. Je dois être capable de violence littéraire et polémique, mais pas de vraie méchanceté. C'est un défaut. Je viens de revoir le dernier film de John Huston, composé pour les *Gens de Dublin : Dubliners* : le spectacle entier est pris et réalisé dans le sens sublime d'une épiphanie de cette nuit irlandaise sous la neige d'hiver.

R.-M. A. – Le temps, la durée, doit jouer un rôle très important dans votre œuvre.

P. L. R. – Toute œuvre est une sorte de combat mené contre le temps et la durée. Du moins ce qu'on appelle le temps. Je ne suis pas différent des autres écrivains. Ma singularité serait de me situer dans un espace-temps qui ne tient pas compte fatalement des intervalles et des classifications : passé, présent, futur. D'une certaine façon, je ne respecte ni la chronologie ni la concordance des temps. Mais ce qui est au fond de vos questions, je le vois comme une autre chose dont nous parlerons par la suite, qui est le fonctionnement de la mémoire et de l'oubli.

R.-M. A. – Serait-il faux de dire que vos différentes activités d'écrivain — poète et romancier, critique d'art, de cinéma, de jazz — participent d'une même démarche, disons *philosophique* ?

P. L. R. – À la vérité, très jeune, je voulais être journaliste, et j'estimais de mon devoir d'écrire quand on me le demandait. C'est ainsi que j'ai commencé la critique cinématographique dans un petit journal provincial. Plus tard, à Paris, j'écrivais dans *Jazz Magazine*, mais je me suis aperçu au bout d'un temps

que je n'avais plus le désir de rédiger mes chroniques, et que je devenais désagréable. J'ai ainsi compris que la tâche littéraire est incompatible avec l'exténuant travail journalistique. Mais je continue d'écrire des articles. Je viens de publier dans la revue *Europe* un long texte pour les deux volumes des *Écrits mémorables* de Louis Massignon. Revenons à la démarche. Il est évident que je voulais, à l'origine, construire une Esthétique. Cependant, il eût fallu un temps considérable d'élaboration, un soutien matériel et une étendue philosophique universelle. Mais j'accumule patiemment des notes et des essais, sur la peinture en particulier, qui finiront sans doute par produire une synthèse philosophique.

R.-M. A. – Je sais que ma question est probablement démesurée, mais quel est le fil conducteur dans ce labyrinthe ?

P. L. R. – Je serais tenté de dire : il n'y a pas de fil. Je crois que le système interdit les amalgames impossibles. Ma critique de l'esthétique ne prétend pas tout embrasser, elle est très sélective. Pour prendre un exemple, il y a des peintres célèbres dont je ne parle pas, et pour mes contemporains, avec qui je ne souhaite pas travailler. Ils peuvent être très bons, mais ils ne figurent pas dans ma cosmogonie. Il m'arrive cependant de changer d'avis. Si vous voulez, je ne suis pas un ogre ni un fanatique ; d'une certaine façon, j'ai déjà beaucoup à faire avec ce qui me convient.

R.-M. A. – Reste la question du labyrinthe : ne s'agirait-il pas d'échapper à la ligne invisible évoquée par Borgès ? Entre *Le Livre de sable* (Borgès, 1975) et « *La Bibliothèque de Babel* » (Borgès, 1957), où en êtes-vous de vos *états provisoires* ?

P. L. R. – J’ai beaucoup fréquenté Jorge Luis Borgès. Je me suis intéressé à son ouvrage d’une *Histoire de l’infamie* (2001). Mais si vous voulez, je n’ai pas la prétention encyclopédique. Et je tiens vraiment à choisir mes objets. L’Histoire des *Royaumes celtiques*, par exemple, et celle des *sôteria* — stèles opisthographes de la Grèce archaïque en l’honneur de Zeus Sôter et de la victoire sur les Galates — deux ensembles recueillis dans *Les États provisoires*. Je suis préoccupé sans doute par la notion d’identité, voire de légitimité. Ne pas oublier que mon père était un Italien du Veneto, et que ma mère venait de la Cornouaille bretonne. Mes grands-parents Le Queffelec parlaient devant moi une langue gaëlique. Mais le *Provisoire* corrige cette ambition. Sur le plan poétique, j’en resterai certainement à cette suite de développements légendaires.

R.-M. A. – À simplement énoncer le retour du mot « nuit » dans certains de vos ouvrages (Rossi, 1958, 1997, 1998, 2000), on se dit qu’il doit bien être question de sortir de l’obscurité.

P. L. R. – J’avais cet ami, le peintre Gaston Planet, qui disait : « D’abord je veux savoir ce qu’est la *nuit*. *Nuit* mon mot préféré ». Il est vrai que mon premier livre de poésies s’intitule *Liturgie pour la Nuit*. Je découvrais la nuit moderne des villes — Nantes et Paris — comme Louis Aragon dans sa description de la nuit au parc des Buttes-Chaumont (voir Aragon, 1973, chapitre 2) : « La nuit a des sifflets et des lacs de lueurs. Elle pend comme un fruit au littoral terrestre, comme un quartier de bœuf au poing d’or des cités. » Mais je suis moi-même surpris du nombre de cette expression de *nuit* dans le titre de mes livres. Je ne crois pas que je cherche à m’en échapper. Il faut prendre cet usage plutôt comme le symptôme d’une inquiétude,

d'une partie sombre de moi-même que je cherche à décrire et à exprimer.

R.-M. A. – À l'occasion d'une autre exposition, aux musées des Beaux-Arts de Nantes, vous vous peigniez en *Visiteur du clair et de l'obscur...*

P. L. R. – Il m'est arrivé plusieurs fois de visiter seul des musées la nuit. À Leipzig par exemple, il y avait une peinture de Nolde au bout d'une sorte de corridor. C'est un privilège incomparable. J'ai un grand souvenir de cette exposition du Musée des Beaux-Arts de Nantes, en septembre 2004. J'étais chargé de dépoussiérer — c'est le mot — le musée. Évidemment, je n'ai touché à rien, ou presque. J'ai travaillé avec les réserves, ce continent englouti de tous les musées, et fait restaurer quelques tableaux. Et surtout, j'ai placé dans chacune des salles des œuvres de peintres contemporains, en contrepoint : Viallat, Planet, Jean-Michel Meurice, Shirley Jaffe. Et même dans la salle des primitifs italiens, une sculpture de fougère géante des Vanuatu prêtée par Madame Marie-Hélène Santrot. Le curieux de l'histoire, si l'on ne connaît pas le musée, c'est que l'on ne pouvait pas s'apercevoir des transformations. C'est dire que je suis contre une distraction, une esthétisation de l'Art. Je pourrais dire ceci : *Ne rien ajouter, l'Art consiste à supprimer.*

R.-M. A. – Dans les *Aventures du baron de La Hontan*, dont le texte n'est pas encore publié dans son intégralité, vous évoquez les méandres de la Rivière Longue : métaphore de l'articulation entre le réel et l'invention ?

P. L. R. – On remarquera que j'écris La Hontan, et non Lahontan. C'est La Fontaine en béarnais. Je crois avoir entrepris une

réhabilitation du Baron. Explorateur du Québec et du système de communication des Lacs. Inventeur du Sauvage de Bon sens et qui a de l'Esprit. Défenseur de la liberté des femmes. Ami de Leibniz et de la reine Sophie-Charlotte du Brandebourg. Inspirateur de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau. J'en oublie certainement. Il décrira son expédition, jusqu'à l'arrivée de l'hiver, appelée de *La Rivière Longue*. Il est impossible de dérouler ici les méandres de l'expédition. Mais je l'ai comparée à celles de Gulliver, aux randonnées d'Antonin Artaud au Pays des Tarahumaras, ou bien encore à celles d'Henri Michaux décrites dans *Ecuador* (1990).

R.-M. A. – Et *La Rivière des cassis* ne fournit-elle pas une clé fondamentale : celle de la rêverie lexicale ?

P. L. R. – Après avoir publié le livre de *La Rivière des cassis*, je suis allé, avec mon ami le peintre André Lambotte, explorer la sinieuse Semoy : *Rivière de Cassis*, selon Rimbaud (1999, p.148-149). Le singulier est qu'il s'agit sans doute d'un anglicisme pour *Cathel*, et surtout qu'on ne possède aucune étymologie sérieuse du mot *cassis* lui-même. Il faut lire l'argumentaire du livre. J'ai d'ailleurs eu la remarque d'une amie, docteur en pharmacie, qui prétendait corriger le titre du premier chapitre, *Ribesées*, en *ribésiées*, nom de famille des groseilles. *Ribesée* est bien entendu un néologisme qui désigne l'abus de consommation des cassis mélangés à plusieurs alcools, en souvenir des beuveries de Rabelais, qui doit écrire le mot pour libations — libésiées ou libesées — et autres billevesées de sa langue merveilleuse.

R.-M. A. – *Le Voyage de sainte Ursule, Le Potlach, les Aventures du baron de La Hontan* : de l'exploration et de l'expédition comme contrepoints à une introspection ?

P. L. R. – À la vérité, je me vois plutôt comme un émigrant. Un spécialiste d'explorations étranges. Bien entendu, cela passe aussi dans le vocabulaire. Mais identique au terme de *nuit*, on peut considérer cela comme un symptôme que je ne comprends pas tout à fait. Je me définis souvent comme un non-voyageur, je dis qu'il n'y a rien à voir dans le Monde. J'ajoute il est vrai : il n'y a rien à voir si vous ne regardez rien. C'est ainsi que je peux aller très loin pour vérifier un détail, et que je reprends parfois des itinéraires anciens, comme celui de Saumur et de la Prison Centrale de Fontevrault dans *Le Vieil homme et la Nuit*.

R.-M. A. – Lorsque vous parlez de Nantes comme de *La Voyageuse immortelle*, c'est donc de vous que vous parlez : un voyageur immobile — ou même une sorte d'île ?

P. L. R. – *La Voyageuse immortelle* est vraiment une figure de proue, entre la *Fiancée du pirate* et sainte Anne. Il existe à Nantes une Butte Sainte Anne, dernier soubresaut des schistes rouges roses du Massif armoricain, qui domine le port et l'estuaire, avec une statue de la sainte en haut des marches. Les rues portent des noms de corsaires. Il y a même une femme, Julienne David, prisonnière des Anglais durant la Révolution. Tout en haut, on trouve le Musée Jules Verne et le Planétarium. Cette ville cosmopolite suscite des vocations de navigateurs, d'explorateurs et d'aventuriers. Il est vrai que j'ai une affection pour les îles. L'île d'Yeu en particulier, où j'ai composé les poèmes cosmiques d'*Élévation Enclume*. Avec le Japon, c'est plus compliqué. J'ai écrit pour Jean-Michel Meurice, qui est un grand voyageur, un *nô* de poche intitulé *Le Pont suspendu*, et je dois aussi travailler à présent sur la poésie des *haïkus* et des *tanka* pour un colloque à Lyon. Il est évident que la situation des îles provoque au niveau artistique un mystère. Je suis

encore stupéfait par l'incroyable mise en scène gestuelle et musicale du *nô*.

R.-M. A. – Quand je pense à la prégnance de l'étrange ou du fantastique dans votre œuvre (Rossi, 1962, 1993, 1998, 2002, 2006), je me demande si, en fait, vous ne dialoguez pas avec les morts.

P. L. R. – J'ai souvent expliqué que l'on pouvait considérer certains de mes récits comme des rêves. Le roman de *La Villa des chimères*, bien entendu, avec un chapitre que personne ne semble avoir lu, et qui met en scène — dans un cloître — les écrivains maudits qui se déchirent. Ainsi que *Les Nuits de Romainville*, avec le fantôme de Gérard de Nerval qui cherche dans la nuit la route de Meaux et le chemin de l'Allemagne. Sans doute, je vis en partie avec des ombres, beaucoup plus nombreuses que je ne le laisse paraître. Mais mon dialogue avec les morts n'est pas apaisé. Je continue de critiquer leurs actions et de leur faire des querelles pour des détails qui me hantent. J'ai écrit dans *Les États provisoires* un texte intitulé « Stèle des mots et des morts », qu'un jeune musicien, Grégoire Lorieux, vient de mettre en scène et musique. L'exercice de la littérature représente, pour certains sujets, un objet sérieux et probablement une consolation.

R.-M. A. – Nous parlons d'images, d'imaginaire, d'imagination : quels rapports avec vos exercices oulipiens des *Inimaginaires* ?

P. L. R. – Je crois que j'aimerais ne pas avoir d'imagination. C'est pourquoi j'étais très heureux de ces exercices des *Inimaginaires*, initiés par Jacques Roubaud, qui nous ont donné une sorte de détente, au sens du tempo comme dans le jazz, une rapidité, un traitement acrobatique du langage, et qui nous ont engagés

dans l'élaboration et la compositions en commun. En particulier l'utilisation de la technique des *renga* sur le mode japonais. Cependant, je n'ai jamais participé aux exercices de l'Oulipo, et j'ai écrit dans le *Vocabulaire de la modernité littéraire* une chronique qui exprime quelques réserves. Ma crainte, avec le temps, est de voir la scène occupée par des répétitions et surtout, outre l'usure du temps, par une suprématie de moyens mécaniques de compositions qui introduisent une technicité douteuse dans l'écriture. Une croyance dans l'efficacité de la machine. Mais d'une certaine façon, ce n'est pas mon objet.

R.-M. A. – Vous étiez l'ami de Perec, vous avez collaboré aux *Lettres françaises* et à la revue *Change*, entre autres, et avez affirmé « qu'il était temps, concernant la Poésie (et la Littérature), d'interrompre cette sorte de fuite en avant qui caractérise l'Art de notre temps, et qui ne vise qu'à précipiter la destruction des formes — de l'intellect, et de la création. Il est temps [...] d'interroger à nouveau l'esthétique (et donc, la politique) et de tenter une définition neuve de la modernité. » (Rossi, 2000, prière d'insérer). Quelles sont aujourd'hui vos conclusions à ce propos ?

P. L. R. – J'étais très ami avec Georges Perec. Il me poussait à publier des livres. Je manquais de temps pour négocier, mais j'avais écrit dans *Libération* un texte intitulé « Les Langues minoritaires », et je n'avais pas compris que nous avions, Georges et moi, la même expérience, enfants, de vivre durant une guerre dans une campagne éloignée des villes. C'est pourquoi le texte commençait par cette phrase : « J'ai vécu dans les temps paléolithiques ». Je ne crois pas que l'on puisse stopper le mouvement de la modernité. Mais j'ai une affection particulière pour l'essai de Sigmund Freud, *Malaise dans la*

civilisation. Il faut conserver ce titre qui montre très bien que la superstition du progrès inéluctable ne peut créer que du déceptif. Aujourd'hui, en ce qui me concerne, je suis consterné par l'inflation d'un art décadent dans la peinture et par le système répétitif des Installations : c'est-à-dire un art tombé dans son idéologie. Le vieil art moderne en vérité de la marchandise, du commerce et de la propagande.

R.-M. A. – N'est-ce pas que votre œuvre, au fond, place la recherche de la Beauté au-dessus de tout ? Qu'elle témoigne d'une foi inébranlable en ses vertus ?

P. L. R. – Oui, je serais d'accord avec vous : *la beauté par-dessus tout*. On m'avait demandé une fois mon appréciation sur une exposition de peintures d'amateurs, dans une entreprise. J'avais répondu : *Ça serait beau si ça n'était pas laid*. Grand succès parmi les employés, qui se servaient de l'expression. Vous ne pouvez pas parler de la musique si vous n'entendez pas la musique. Idem avec la peinture : un nombre incroyable de gens — *la gente* — prennent le tableau pour un spectacle qui raconte une histoire. Le problème de l'esthétique est que le philosophe peut ne rien comprendre à la littérature ; Hegel par exemple, qui prononce des inepties à propos du théâtre de Schiller. Il faudrait relire Kant, *La Critique de la raison pure*. Le passage sur la *Schwärmerei*, la folie enthousiaste. Le mot est relevé par Baudelaire quand il parle de la beauté. On a dit que j'étais millénariste. C'est-à-dire que je croyais à une rédemption du temps à la suite des mille ans accomplis. C'est l'objet de mon introduction du *Colloque de nuit*. Supériorité de l'oiseau des îles qui construit en guise de séduction un léger monticule avec des graines noires et les élytres brillants du scarabée.

R.-M. A. – Altdorfer, Dürer... : la dimension alchimique est perceptible dans leurs œuvres. Vous me direz que c'est un lieu commun ésotérique de la Renaissance, au point que la salamandre était le chiffre de François 1^{er}. Mais à vous lire, je vous placerais volontiers sous cet emblème aussi. Aurais-je tort ?

P. L. R. – Je suis agnostique, c'est-à-dire non préoccupé par les fins dernières. Par contre, j'ai une sympathie pour Duns Scot et pour l'Animisme, plus proches de la nature. L'art est sans doute une alchimie compliquée. Si vous voulez, la magie me sert de support et de défense, avec une part d'humour. Je suis heureux que vous parliez de François 1^{er} et de la Salamandre. C'était la petite chaufferette verte de mon grand-père menuisier, où il faisait fondre la gomme arabique. C'est un animal aussi, proche des lieux humides et des ruisseaux, qui a la réputation de survivre dans le feu : Esprit du feu — esprit du nitre — sublimation – *nutrisco et estingo* : soit *J'entretiens et j'éteins*. Vous remarquez à quelle rapidité je suis entraîné par le courant analogique.

R.-M. A. – Terminons, si vous le voulez bien, par une sorte de retour au point de départ de notre périple : *La Traversée du Rhin*, et du Danube (Rossi, 2009) — le dialogue avec l'Allemagne —, que vous dit-il de ce pays et de notre civilisation européenne ?

P. L. R. – Ce livre de *La Traversée du Rhin* est douloureux et chaotique. Il est à sa parution donné comme un exemple de la modernité littéraire. Il n'était pas simple pour moi de franchir le Rhin. J'ai depuis ce temps beaucoup fréquenté les villes

allemandes : Francfort, Hambourg, Leipzig, Berlin, Munich. D'une certaine façon, je suis un Européen de nature. Mais je suis politiquement un Européen convaincu. Je veux dire un citoyen de la culture et civilisation européenne. La civilisation européenne a toujours existé, depuis son origine. Depuis la Grèce antique, la domination des Celtes et des Romains. Il est sans doute temps de la réhabiliter. C'est-à-dire de comprendre que l'Europe ne peut pas exister seulement au niveau économique, industriel et commercial. Il faut absolument s'occuper des langues européennes, universelles et minoritaires. Et de tout ce qui unit les Européens. Je pense encore aux gravures de Dürer, d'Albrecht Altdorfer et d'Urs Graf, je pense au Prodigeux Lucas de Leyde. Il faudrait que nous puissions espérer, et retrouver l'esprit de la Renaissance et de la philosophie des Lumières.

Bibliographie

- ARAGON, Louis. 1973, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- BORGÈS, Jorge Luis. 1957, *Fictions*, traduit de l'espagnol par Paul VERDEVOYE et IBARRA, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- . 1975, *Le Livre de sable*, traduit de l'espagnol par Françoise ROSSET, Paris, Gallimard, « Folio »;
- . 2001, *Histoire universelle de l'infamie. Histoire de l'éternité*, traduit de l'espagnol par Laure GUILLE-BATAILLON, Paris, Christian Bourgois.

- FREUD, Sigmund. 2009, *Le Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Bernard LORTHOLARY, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1993, *Les Affinités électives*, traduit de l'allemand par Joseph-François ANGELLOZ, Paris, Flammarion, coll. « GF ».
- JOYCE, James. 1993, *Gens de Dublin*, traduit de l'anglais par Benoît TADIÉ, Paris, Flammarion, coll. « GF ».
- KANT, Emmanuel. 2001, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par Alain RENAUT, Paris, Garnier Flammarion, coll. « GF ».
- MASSIGNON, Louis. 2009, *Écrits mémorables*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2 vol.
- MICHAUX, Henri. 1990, *Ecuador*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- RIMBAUD, Arthur. 1999, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ROSSI, Paul Louis. 1958, *Liturgie pour la nuit*, Paris, Millas Martin;
- . 1962, *Silence et plainte*, Dijon, Chambelland;
- . 1970, *Élévation Enclume*, dessins de Gaston PLANET, Beauvoir-sur-Mer, Imprimerie du Marais, réédité en 1997 par Le Temps qu'il fait;
- . 1973, *Le Voyage de sainte Ursule*, Paris, Gallimard;
- . 1975, *Inimaginaires*, en collaboration avec Pierre LARTIGUE, Lionel RAY, Jacques ROUBAUD, Beauvoir-sur-Mer, Imprimerie du Marais;

- 1979, *Le Potlach*, Paris, Hachette-P.O.L;
- 1981, *La Traversée du Rhin*, Paris, Hachette-P.O.L;
- 1984, *Les États provisoires*, Paris, P.O.L;
- 1993, *L'Ouest surnaturel*, Paris, Hatier;
- 1994, *Inscapes*, avec des dessins de François DILASSER, Cognac, Le Temps qu'il fait;
- 1996, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve;
- 1997, *Le Vieil homme et la Nuit*, Paris, Julliard;
- 1998, *Les Nuits de Romainville*, avec des photographies de Jean-Pierre COLIN, Cognac, Le Temps qu'il fait;
- 2000, *Le Colloque nuit*, en collaboration avec Philippe BECK et Yves DI MANNO, Cognac, Le Temps qu'il fait;
- 2001, *La Voyageuse immortelle*, Cognac, Le Temps qu'il fait;
- 2002, *La Villa des chimères*, Paris, Flammarion;
- 2003, *La Rivière des cassis*, avec des dessins de Marie-Claude BUGEAUD, Nantes, joca seria;
- 2004a, *Paysage intérieur, inscape*, Nantes, joca seria;
- 2004b, *Visiteur du clair et de l'obscur*, Nantes, joca seria;
- 2005, *Visage des nuits*, Paris, Flammarion;
- 2006, *Le Buisson de datura*, Nantes, joca seria;
- 2009, *Vies d'Albrecht Altdorfer, peintre mystérieux du Danube*, Paris, Bayard.

Les tensions d'Hubert Lucot : saisir, lancer, illuminer

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université du Sud - Toulon - Var

Roger-Michel Allemand – Permettez-moi tout d'abord d'évoquer mon impression dominante à vous lire : un sentiment de *plénitude*. Or vous n'ignorez pas combien il est facile, pour un critique familier de la sémiologie et de la psychanalyse, de déceler chez tel ou tel écrivain un objet manquant, une structure absente, un élément qui fait défaut. Chez vous, semble-t-il, rien qui en approche. Est-ce que je me trompe ?

Hubert Lucot – Je n'ai jamais parlé à mon propos de *plénitude*, mot trop élogieux, mais de *densité*, sans que j'aie jamais su si je la projetais ou si je l'observais dans tel travail jugé satisfaisant, travail porté à *sa limite*. En ce qui concerne son opposé, le

manque, il est au centre de ma thématique et de mes journées. En simplifiant, je pourrais dire que mes textes luttent contre le manque et visent donc la plénitude. Je change l'angle : j'ai affirmé dans *Langst* : « écrire me distrait de mon échec littéraire » (auprès du public). Formule développée de *Langst* : « la longue angoisse du langage ».

R.-M. A. – Quand je dis *plénitude*, c'est aussi avec l'idée qu'il y a chez vous une tentation d'absolu, celle de tout embrasser, de totaliser l'ensemble d'une expérience humaine.

H. L. – La volonté de *tout* embrasser — donc d'éviter *tout* manque — me caractérise. Provient-elle de Hegel, que j'ai lu abondamment (« soulerie ») à dix-huit ans ? Du cubisme, qui rabat toutes les faces de l'objet sur l'objet ? Chez Hegel, les contraires en lutte marchent vers le dépassement de la contradiction ; ils sont présents dans chaque instant de ma vie. Je n'ai cessé de protester contre l'opposition entre Balzac et Stendhal, le football et le rugby : nous pouvons, nous devons aimer les deux. Je revendique les influences opposées de Proust et de Joyce.

R.-M. A. – Cela va-t-il jusqu'au désir d'universalité ?

H. L. – Mon désir d'universalité est aussi fort et aussi ancien que le désir de densité. Me sachant intimiste et autobiographe, je voulais atteindre à l'universalité comme Montaigne. Étant « la matière de mes livres » (à écrire), j'imposerais une forme nouvelle de matérialisme — opposé à l'idéalisme du romancier académique. Depuis quelques années, je connais le bonheur de voir des critiques voler à mon secours : « C'est universel. Nul narcissisme, nulle complaisance. » De même, j'ai lutté contre le reproche de nostalgie que je me faisais : « Je ne regrette pas

les bonheurs passés, je ne panse pas les blessures anciennes, j'étudie le temps, *les temps*. » Je reviens ainsi à la dialectique hégélienne : mon écrit est un dialogue combatif entre moi et moi.

R.-M. A. – D'où le *tissu serré* de *Crin* ?

H. L. – Le tissu serré de *Crin* — qui date de 1959-1961 et que j'ai publié en 2004 — s'oppose dialectiquement au débit verbal des deux premiers *Cycles* — qui remontent à 1958-1959 et que je n'ai pas publiés.

R.-M. A. – À part *Le Centre de la France*, le seul de vos ouvrages qui soit explicitement assumé comme un *roman*, votre œuvre ne se prête guère à la classification générique ; néanmoins, *inventer* le monde, c'est-à-dire à la fois le mettre au jour et l'imaginer totalement, n'est-ce pas au fond l'ambition fondamentale, et contradictoire, du romancier ?

H. L. – *Les Voleurs d'orgasmes* est un roman caractérisé plus encore que *Le Centre de la France*. Cela dit, votre affirmation touche une réalité capitale : j'ai voulu embrasser *tous* les thèmes (amoureux, politiques) ; j'ai voulu rivaliser avec Stendhal, Balzac, Flaubert, Proust, sans être romancier, être poète sans écrire des vers. J'écris un journal, maigre au temps de *Crin*, débordant depuis les années 1980 ; je ne peux atteindre à la densité idéale que par un travail poétique et en donnant une facture romanesque à l'avancée chronologique, cette avancée vers le futur qui opère la rencontre de mille retours du passé.

R.-M. A. – Désolé d'insister, mais j'employais *mettre au jour*, expression évidemment très solaire. Parmi vos références privilégiées, il y a la Méditerranée, l'Italie surtout, en particulier celle de Stendhal, et puis vous louez volontiers la fraîcheur et la

lumière de Husserl, de sa *phénoménologie* — de même que la fraîcheur et la netteté de la noirceur cézaienne. Ajoutons à cela l'influence de Joyce et le titre de *Phanées les nuées*, qui fait signe vers l'éclat du grec *phaîno*, et il devient presque impossible de ne pas vous poser ces deux questions : la dimension apollinienne exclut-elle la dionysiaque ? Et quels sens attribuez-vous à vos propres épiphanies ?

H. L. – J'emploie souvent l'expression *mettre au jour*. Une image me fascine : le temps a érodé des terrains tertiaires et secondaires pour mettre au jour des structures formées à l'ère primaire. Je change de domaine et de temporalité : l'évolution de l'humanité permet à celle-ci de découvrir la naissance de l'Univers ; j'ai écrit récemment : « L'Univers est au fond de moi », développé ainsi : « L'homme a reconstitué les premiers instants de l'Univers comme s'il explorait sa propre mémoire », et précisé : « À cette époque, les instants étaient courts : de l'ordre de 10^{-43} seconde. »

J'aime la lumière. Nous vivions dans un logement obscur du XV^e arrondissement de Paris. En 1942, j'avais sept ans, nous sommes venus habiter dans le XVI^e arrondissement un grand appartement situé au sommet lumineux de la colline de Chaillot. Ma découverte de la Côte d'Azur en 1950 a été un événement considérable. J'ai aimé l'Italie stendhalienne, mais bien au-delà de Stendhal, qui ignore, par exemple, Piero della Francesca... et j'apprécie peu Milan. Tout ce qui est beau me semble italien : le Japon est italien : le cinéma japonais contient et dépasse le néo-réalisme italien. De là, je remonte volontiers à Murasaki Shikibu, au nô, à Basho, à Akinari...

Les descriptions d'Husserl passant, par réductions, du monde quotidien à l'essence et à la conscience m'ont conforté dans ma

vue quand je sortais de l'adolescence. Le travail de Cézanne et celui de Joyce ont eu un effet semblable. L'influence de Joyce (découvert à dix-huit ans : *Ulysse* puis *Dedalus*) est considérable, mais auparavant Proust puis les *Illuminations* m'avaient révélé à moi-même. La densité des *Illuminations*, leur travail mot à mot, les ellipses, les sauts de côté ont constitué un modèle pérenne. L'opposition nietzschéenne entre apollinien et dionysiaque m'a toujours semblé « scolaire ». Mais personne ne m'interdit une autre opposition : entre la conscience et l'inconscient, et de vouloir les marier, les utiliser tous deux, à ma manière innocente (naïve).

Mes épiphanies (mot joycien) me fournissent la matière principale de mes textes, donc de mes livres. Contrairement à une tendance légitime qui a régné en France depuis mon adolescence, la sensibilité et l'émotion m'ont toujours semblé la base de l'art — lequel implique également distanciation, assèchement.

R.-M. A. – Bon, d'accord, je suis scolaire. À propos de *fraîcheur*, cependant, vous m'avez écrit dans l'une de vos dédicaces : « pour la fraîcheur d'une "science de la littérature" ». Pourriez-vous développer ce vœu ?

H. L. – La tendance « anti-inspiratoire » avait banni le plaisir (que Barthes restaura) et l'ennui (aucun livre ne serait ennuyeux). Le plaisir de lire et de découvrir, la fraîcheur d'une telle découverte devraient constituer la base des travaux universitaires. Je suis effaré que des cinéphiles endiablés accordent la même attention à des chefs-d'œuvre de tel cinéaste et à des œuvres conventionnelles qu'il a réalisées pour manger. La plupart des critiques détaillent une œuvre littéraire sans

qu'on sache si la phrase est voltairienne (brève) ou proustienne (longue).

R.-M. A. – Filons la métaphore de la clarté : en quoi et de quoi votre écriture est-elle *révélatrice* ?

H. L. – Souvent j'ai constaté — avec *plaisir* — qu'un de mes écrits (une phrase, un paragraphe) avait une « portée » plus grande que ce que j'avais perçu, senti ou pensé. Le miracle venait du langage, du langage écrit. Il était dû à une intrusion étrange du temps — lequel, notamment, opère les réductions husserliennes évoquées plus haut. Il s'agit du temps du langage, du temps de l'écriture. Dite vite et *presque mal*, une sensation revient à sa source par le travail. Il est capital, pour moi, que la sensation ne se dissolve pas en une idée, et que les idées soient vives et acides comme des sensations. J'ai parlé de *temps*, j'avance aussi le mot *lumière*, la vitesse de la lumière, la fulguration.

R.-M. A. – Excusez le poncif, mais l'écriture a-t-elle quelque chose à voir avec l'accouchement ? Après tout, vous avez peu évoqué A.M., votre amour et muse, en tant que *mère*...

H. L. – Il y a procréation, rencontre de gamètes, du fond et de la forme, plus précisément de deux éléments parfois éloignés (j'ai souvent parlé d'hybridage), mais la difficulté de l'accouchement et la mobilisation douloureuse de la volonté — qui doit persister — m'ont toujours frappé, ainsi que le plaisir d'écrire (notamment à la main), le bonheur d'avoir des révélations, de savoir résoudre des problèmes... J'ai décrit l'accouchement d'A.M., je l'ai montrée avec notre fils Emmanuel — ou dessinant Emmanuel quand elle enferme dans un petit papier un morceau de gruyère qu'il trouvera un jour prochain.

R.-M. A. – Puisque nous y sommes, finissons-en avec les *topoi* : il y a de l'ogre, chez vous, comme le suggère déjà le titre d'*Autobiogre d'A.M.* 75. Dans votre façon d'être, peut-être, dans la manière dont vous capt(ur)ez vos proches dans vos livres, sans doute, dans vos phrases mêmes, qui, malgré les différences d'époques et de styles, témoignent d'une volonté de *s'emparer* — mais paradoxalement pas pour dévorer. Seriez-vous donc une sorte d'anti-Cronos ?

H. L. – Dévorant mes proches — et les inconnus que j'approche dans l'autobus, à une terrasse de café —, je leur ravis un peu de leur être (on sait que des primitifs refusent qu'on les photographie) et je souffre que ceux-ci se sentent exposés, nus, à un public (fort rare, bienheureusement). Toutes sortes de *bonnes raisons* amenuisent ma culpabilité. La duchesse d'Albe a-t-elle reproché à Goya de l'avoir peinte ?

R.-M. A. – Que ce soit à travers l'effusion ou par la densité — vous diriez *compactage* — de l'expression, vos recherches littéraires ont toujours tenu grand compte du *détail*. De ce point de vue, notamment, *Recadrages* est un aboutissement de votre art. Cela dit, je ne parle pas seulement de ce souci du détail vrai que vous tenez de votre père cinéaste et de l'influence d'Antonioni, mais plus largement de ce que j'oserai nommer le *ferment génétique*, comme si la source de la création était dans l'infime, aux limites de l'imperceptible. Si mes souvenirs sont bons, votre premier poème d'enfant évoquait précisément un *atome amoureux*. Ce noyau insécable, quel est-il ?

H. L. – Vous l'ignorez, mon livre à paraître s'appelle *Le Noyau de toute chose*. Je félicite votre perspicacité... et je prends votre question comme une affirmation, non pas une question. La notion de limite m'a peut-être été inculquée par l'analyse

mathématique et je la lierais volontiers à l'épiphanie : à l'apparition. Blanche-Neige dort d'un sommeil mortel, le prince charmant apparaît(ra). La naissance du jour et de l'amour m'a toujours ému. Le matin, ma tante Annette (Tata) ouvrait la fenêtre sur la pelouse avec amour.

Noyau représenterait la densité. Le noyau se maintient (on sait aujourd'hui que tout se désintègre), il porte le même nom dans l'atome et dans la cellule vivante. Sa dureté serait celle de ma volonté, mais le noyau est aussi, tout classiquement, l'être, amené à disparaître. De façon plus prosaïque, je signifie peut-être que, après *Allègement* (de la thématique et de la phrase), je poursuis mon aventure — commandée par quel motif unitaire, par quel noyau ?

R.-M. A. – Question en suspens, tant que l'œuvre ne sera pas achevée... Un de vos traits dominants me touche beaucoup : votre sensibilité, au triple sens de la sensualité, du tact et de l'esthétique. Il est beaucoup question de *goût* dans vos livres et la délicatesse de son érotisme est émouvante. Quand on ôte le gant de Gilda, que découvre-t-on à fleur de peau : la beauté, le sublime, la spiritualité ?

H. L. – Une fois encore je prends cette question comme une affirmation, et je précise les gants de Rita Hayworth (que je préfère nommer ainsi) : « noirs comme des bas ». Elle ne les ôte pas ; dès l'âge de onze ans (*Gilda* date de 1946), et auparavant, je connaissais la chair blanche qui règne au-dessus des bas. *Le Centre de la France* s'attache beaucoup, sans militantisme, à ceci : l'amour sexuel est sublime, spirituel, matériel, long ; il excède la petite astuce érotique destinée à faire bander les troufions.

R.-M. A. – Là, vous me comblez ! Et c'est volontairement, bien entendu, que je vous proposais les trois termes finaux dans ma

question précédente. Vous partagez avec Stendhal la passion du beau, et donc un refus du vulgaire, ce qui, de nos jours, n'est pas si fréquent, y compris en littérature. Et ce qui m'intéresse, c'est précisément la manière dont vous articulez cette quête à l'esprit, autant dire à un souffle immatériel, ce qui pose l'autre question, probablement vertigineuse, de l'alchimie qui sépare la fermentation de la sublimation, mais qui unit l'inspiration et l'énergie verbale.

H. L. – Oui, ma réponse précédente en arrivait à l'amour du beau et à la haine du vulgaire : la présidence actuelle de la France ne me satisfait donc pas. J'ai écrit récemment (ce que vous ne pouviez savoir) : « Je ne cherche pas à dire la vérité, mais à comprendre. À comprendre par la beauté », donc par la sensation (je rappelle que *esthétique* vient du grec *aisthêsis*, « sensation »). Pour l'adolescent que je fus, l'Idée principale de Platon était le Beau. Au passage : c'est probablement Platon qui m'a donné la manie de mettre des majuscules à toutes sortes de mots. Cela dit, je vois dans votre question une affirmation que j'approuve ; et je retiens de celle-ci et de ma réponse le fait que je « préfère » le Devenir à l'Être : comprendre, c'est avancer dans la chose étrangère ou intime ; j'ai souvent déclaré : « Je n'ai aucune vérité à écouler. » Repentir : il se peut qu'en vieillissant j'accorde plus d'importance à l'Être, le Devenir jouant contre moi. Ajout : la grande aventure artistique est l'évolution d'un style.

R.-M. A. – Saveur égale savoir égale sagesse ?

H. L. – Question-réponse. L'égalité savoir-saveur est étymologique (latin *sapere* et *sapor*). La sagesse contient plaisir et bonheur. Épicurien, j'ai (donc) dû apprendre, seul, à ne pas boire et à ne pas fumer.

R.-M. A. – Écrire, serait-ce avoir de l'âme ?

H. L. – Oui, mais pas seulement. Il faut savoir et la libérer et la contrôler, *double bind* subtil.

R.-M. A. – Votre travail est particulièrement attaché au réel, attentif à sa perception et à sa transcription. L'aventure de *Crin* ne témoigne-t-elle pas que la réalité *matérielle* surpasse toujours l'illusion de l'art ?

H. L. – Attentif au réel, je ne dois ni le décrire ni prendre appui sur lui pour gagner le monde des images et des belles paroles. Je navigue constamment entre réalisme anecdotique et préciosité. Écrivant vite (presque *automatiquement*), j'ai ensuite tout le temps de laisser le temps passer sur le texte, lequel s'enrichit de précisions et d'ellipses. L'aventure de *Crin* fut douloureuse. Les ajouts innombrables se faisaient non pas à la suite du premier écrit mais sur lui-même. J'obtenais ainsi une matière aussi compacte que le réel — et que l'image ou métaphore — mais moins facile à lire que lui : « C'est une roue enflammée ? — Non, un coq. » Cela dit, je crois souvent avec Hegel que l'illusion artistique surpasse la réalité, que l'aventure de Mme Bovary est plus prenante et éclairante que celle des autres Normandes illuminées et adultères, et cela par le travail de la phrase. Hegel préfère l'art à la réalité comme l'esprit à la matière ; mais, précisément, j'aime la matière dans l'œuvre d'art, une matière libérée de l'idéalisme ; j'aime le tranchant sensuel de l'idée. Visiteur d'un musée, j'échappe de temps à autre à l'enfermement et marche vers une fenêtre ; alors renaissent la rue, un parc, et je ne sais qui l'emporte du réel ou de l'art. Comme dans les oppositions refusées Balzac-Stendhal et football-rugby, j'ai la conviction que la vie et l'art se complètent et s'interpénètrent ; un temple fait partie du paysage.

R.-M. A. – En quoi la médiation de l'art est-elle indispensable à votre relation au réel ?

H. L. – L'art m'a permis de comprendre mes sensations et mes souvenirs, la rue, un paysage, un employé de bureau. Il a formé mon expérience, il m'a appris à lire (le réel et moi-même) et à écrire (à transcrire réel et illusions). Je ne cesse de retrouver dans le présent mes souvenirs, dont certains appartiennent à telle œuvre d'art (livre, film, tableau) : j'ai vécu les gants de Rita.

R.-M. A. – Il y en a qui ont de la chance... Votre pratique du journal, est-ce une manière d'actualiser le présent et de retenir votre monde ?

H. L. – Je n'ai tenu régulièrement un journal qu'à partir de juillet 1984 (j'avais quarante-neuf ans), mais je prends des notes de type journal depuis mes dix-huit ans et leur travail donna des textes (« poétiques » jusqu'en 1958). Il y a là une pratique de possession et de rétention.

R.-M. A. – À vous lire, et à vous écouter, on saisit bien que votre appréhension du monde est très concrète, très physique même. J'irai jusqu'à dire qu'on y ressent de l'effort, une concentration quasi sportive : n'est-ce pas la tension qui caractérise votre écriture, dès avant *Le Grand Graphe* ?

H. L. – Mon engagement physique est indéniable. Prendre la plume (à un comptoir, dans le métro, sur un genou...) c'est me jeter dans l'eau glacée où mon mouvement volontaire doit me (ré)chauffer. La production de quinze gros livres depuis trente-cinq ans est due à cent cinquante mille coups de rein sans lesquels mon psychisme et l'être-là n'auraient laissé aucune trace. Cet effort date de 1953 (j'ai dix-huit ans), quand je subissais l'emprise des *Illuminations* et du cubisme. En 1970, *Le*

Grand Graphe m'a permis d'allonger le tir (la phrase, le déferlement) que dix ans de compactage (les quatre livres brefs des années 1960) menaçaient de paralysie.

R.-M. A. – Et l'importance du *geste*, pictural ou scriptural : il s'agit d'insuffler une dynamique à l'inertie ?

H. L. – Il s'agit de capter la dynamique du monde extérieur et plus encore la dynamique du mouvement intérieur face à l'extérieur : les deux se mêlent, le geste écrivant est un troisième mouvement et la somme des trois mouvements. Cela est sensible dans le dernier chapitre de *Probablement*, où le mouvement d'une conversation d'étrangers, les manifestations autres (des voyageurs se lèvent, boivent), le paysage, ses à-coups se mêlent en un monologue intérieur extrêmement phrasé. Ma considération de l'immobilité et de la nécessité pour moi de la dire par une phrase est une donnée fondamentale. Quand j'ai découvert, tardivement (après *Le Grand Graphe*), l'œuvre de Morandi, j'ai ressenti un grand réconfort.

R.-M. A. – Les multiples relations que vos analogies établissent entre les éléments qu'elles joignent sont autant de trajectoires. Convergent-elles ? Et vers quoi ?

H. L. – Vous l'ignorez, mon livre en cours, entrepris dans l'été 2009, s'appelle *Relation*. J'ai déjà écrit que la relation, toujours abstraite, entre des éléments concrets l'emporte sur ceux-ci... mais, dans la phrase, les chevilles syntaxiques dégradent le trajet qui mène d'un élément à un autre. Je ne cesse de me référer à la fulguration, à la vitesse de la lumière, de considérer qu'en ce moment même, des milliards de neutrinos venus du fin fond (sic) de l'Univers traversent mon doigt. Monde des relations — évidentes (le livre n'a qu'une page) —, *Le Grand*

Grappe m'a permis de passer du compactage à la phrase dynamique (*action writing*), de la note sur un bout de papier à la notation dans l'espace. Les relations convergent-elles ? Ma tendance romanesque voudrait qu'elles pointent toutes le noyau de toute chose. Ma tendance scolastique propose : les milliards de relations nous prouvent que « tout est relation ». Le jour (des années 1970) où j'ai appris que l'Univers et notre vie courante étaient soumis à quatre interactions m'a comblé.

R.-M. A. – Je vous posais ces questions de physique en songeant à l'architectonique grecque, et plus précisément à l'*entasis*, ce léger renflement, presque imperceptible, au tiers de la colonne, qui lui donne son galbe, cette *tension* convexe qui permet, par illusion d'optique, de rectifier l'impression de concavité que produirait une ligne strictement droite. Vous y reconnaissez-vous ?

H. L. – Je m'y reconnais ; cette modification d'un *courant* (plastique) le contredit, donc le réalise. Nous devons échapper à l'uniformité industrielle mais sans révolutionnarisme hystérique. La gauche me reprochera-t-elle de prôner avec une certaine droite « le changement dans la continuité » ?

R.-M. A. – Le jeu de mots est mauvais, mais il n'y a qu'un faux pas étymologique de la *colonne* au *style*, alors, à choisir — si tant est qu'il le faille —, préférez-vous le trait du cardinal de Retz ou les circonvolutions de Saint-Simon ?

H. L. – Retz et Saint-Simon manient tous deux la phrase latine et l'observation crue, les deux œuvres s'opposent comme Balzac (Saint-Simon) et Stendhal (Retz). Comparer Proust et Saint-Simon stimule notre esprit, murmurons : « Proust = Saint-Simon + Chateaubriand + Henry James. »

R.-M. A. – Quelle part tient, dans votre écriture, la recherche du langage, je veux dire d'un langage à lire en tant que tel ?

H. L. – Je construirais volontiers la réponse à cette question difficile en faisant varier ma réponse à votre question sur le geste, et je remplacerais (sans s) *langage* par *écriture*. Je me livre à deux écritures : l'écriture automatique sur le motif (motif réel ou mental) et la réécriture qui, tout aussi endiablée, se répète sur tout texte pendant des années et rencontre mille obstacles. La transformation du verbe passif en verbe actif donne souvent de bons résultats. L'introduction d'informations indispensables à la lecture, des résultats désastreux. Un personnage a surgi de façon créative ; préciser la date, la profession du personnage, le lien de parenté ramollit la création. Je réinterprète votre question. Vous me demandez si j'aime faire du pur langage, sans liaison avec un objet ou une idée ? Je ne sais jusqu'à quel point le langage (ou le parleur, l'écrivain) se libère de la chose à dire, consciente ou inconsciente. Quand je relis (parfois pour la centième fois) un texte très travaillé et réussi (selon mes critères), souplesse complexe, rapidité dense et légère me donnent du plaisir, mais au bout de deux ou trois pages je me réveille : « Qu'est-ce que je (écrivain) dit au juste ? Qu'ai-je lu ? », et : « C'est si bien que je me suis endormi. », ou, au contraire : « L'idéal est d'avoir une *écriture de rêve*. »

R.-M. A. – Me remémorant la douceur de certaines de vos pages, mais aussi la jaquette du *Centre de la France* ou le récit de votre première fois avec a.m.b. (A.M. jeune fille), j'y ai spontanément associé le retour d'Ulysse à Ithaque. Vous savez : « ce lit, où tendaient tous mes vœux » (Homère, 1999, p. 418). Quelle n'a donc pas été ma surprise de lire votre association de l'écriture à

la violence dans le collectif *Écrire, pourquoi ?* (Lucot, 2005, p. 98-99). J'avais donc mal lu ?

H. L. – Je maintiens : « L'écriture violente le blanc, ainsi que le réel, traversé et mutilé, non pas photographié », « la réécriture viole le premier jet, parfois pour retrouver un proto-jet que les instincts académiques avaient habillé dès son énonciation »... mais, à la suite de cette double violence, une surface lisse et plaisante s'est installée. Les images naturelles ne manquent pas : dur labour mène à douce pelouse.

R.-M. A. – C'est sans doute naïveté de ma part, mais vous ne m'enlèverez pas de l'idée qu'il y a là comme une paille. Il faut dire que mon imaginaire vous associe à d'autres idées, à d'autres scènes, autrement plus éblouissantes, y compris visuellement, telle la première séquence d'*À la verticale de l'été*, de Tran Anh Hung.

H. L. – J'ai vu un nombre incalculable de films asiatiques, pas celui-là. J'aime que vous associiez mon travail à celui d'un cinéaste asiatique. Je note que le cinéma japonais, le plus beau du monde, marie à merveille la douceur et la violence.

R.-M. A. – Mais revenons à votre littérature : en quoi est-elle une *hyperstructuration du réel*, pour reprendre vos propres termes ?

H. L. – J'ai tout à l'heure évoqué l'influence du cubisme... et la manière dont divers mouvements extérieurs (y compris extérieurs au train) et intérieurs se mêlaient — dans la réalité et par l'écriture — alors que je faisais le trajet Bordeaux-Paris, dans *Probablement. Le Grand Graphe* est un immense espace autonome dans lequel se sont imprimés une multitude d'espaces, d'éléments et leurs relations. En simplifiant,

j'affirmerai que dans notre vie courante, tout présent comporte des *allusions* à divers passés auxquels on n'attache pas d'importance ; je m'efforce de ne pas les taire et je les fais apparaître par de *fausses couleurs* (celles que l'ordinateur donne à tel et tel sous-espace pour faire ressortir tels traits majeurs).

R.-M. A. – Votre « esprit aplatit l'Univers » (Lucot, 2009b, p. 14) ?

H. L. – Ce jour-là, dans mon récit de l'été 2009, j'ai une fois encore fait « venir » l'Univers et il m'apparaissait un disque (ovale) empli de vides, mais c'étaient les lignes qui m'intéressaient, comme si les galaxies indiscernables étaient des vaguelettes, et par là tout était nombre. Dans un autre texte, luttant contre le néant, j'ai créé un mythe : de l'Univers il restera uniquement la mémoire que pourrait en avoir un humain survivant, c'est-à-dire essentiellement des nombres.

R.-M. A. – Vous parlez en outre d'*hypercézannisation*, dans *Le Noir et le Bleu* (clin d'œil à Julien Sorel) : « Voulant réaliser [...] la plénitude, la *complétude*, Cézanne nous fait toucher la *discontinuité* de l'espace et du temps. Évoluant [...] vers un langage de plus et de moins, de blancs et de noircissements (à la fin par des bleus), d'allègements et de massifications, Cézanne rend charnel, palpable, concret le mot d'ordre "(dis)continuité !" qui est le mien depuis les débuts de mon *Graphe* (1970). » (Lucot, 2006b, p. 83) Si cela, ce n'est pas un autoportrait ! Et beau retournement des perspectives, la rétrospection vous permettant de faire comme si le peintre vous avait justifié par anticipation ! Vous me direz que le sommet du *Grand Graphe*, c'est un peu la Sainte-Victoire. C'était volontaire ?

H. L. – Je note avec surprise que le compliment de *plénitude* que vous m'avez fait, je le faisais à Cézanne. Je note aussi que cet autoportrait est un autoportrait idéal, et je précise ceci : l'hyperbole qui clôt le haut du *Graphe* et indique que celui-ci ne peut aller plus haut s'inspirait de *l'arc noir* présent dans un des chefs-d'œuvre lyriques de Kandinski, mais, en le reproduisant, j'ai dessiné une montagne Sainte-Victoire, qui elle-même matérialise *la limite* ; la vérité est une limite à laquelle on tend.

En ce qui concerne le noir et le bleu, ce sont les deux couleurs majeures du *Lac d'Annecy* de Cézanne, qui a accompagné mon séjour sanatorial en 1955. Mon clin d'œil à Stendhal n'est pas original, mais j'ai aimé associer Stendhal et Cézanne, les plus modernes des créateurs.

R.-M. A. – Dès l'époque du *Grand Graphe*, vous travaillez sur les marges. Faut-il chercher bords et lisières, faut-il *s'abstraire*, pour faire advenir une littérature digne de ce nom ?

H. L. – Après l'enfer des années 1960 (quatre livres hermétiques *impublishables* : que je n'ai même pas proposés à des éditeurs), j'ai voulu allonger le tir, ai-je dit tout à l'heure, en n'enfonçant pas la parenthèse à coups de marteau dans la phrase (compactage) : je l'ai placée dans la marge du texte ; par déplacements (avec s), de telles marges sont devenues les 15 m² du *Grand Graphe*. Par la suite, je me suis amusé à me définir comme un marginal. Vous me demandez d'insister sur la notion de limite (et donc sur l'analyse mathématique). Je rapproche ce thème de l'apparition : épiphanie, création, naissance, l'être est saisi quand il apparaît ou disparaît beaucoup mieux que lorsqu'il se maintient, l'étude de l'aphasie permet de mieux comprendre l'acquisition du langage..., mais je choie l'immanence.

R.-M. A. – Dans l'illimité du virtuel et de la (fausse) communication de masse actuels, quelle est la place de l'écrivain ?

H. L. – Mon livre *Opérations* a dénoncé l'intervention américaine, britannique, française, etc. en Afghanistan, où elle « étendrait le néant ». Mon humanisme a eu cent cinquante acheteurs. Je déplace la question. La même semaine, je vois deux films traitant des sujets voisins. L'un est un chef-d'œuvre, fait exceptionnel. C'est l'autre qu'on dit « sincère », « efficace », « pudique » (il est obscène). Paranoïaque, je crierais au complot. Le démantèlement de l'école, de l'université, des transports étatiques, de la santé publique m'inspire la même révolte, tous ces phénomènes relèvent d'un même « progrès ». La crise née en septembre 2007 a ébranlé les tenants de ce progrès, mais on juge impossible de leur ravir le pouvoir. Arithmétiquement, ce sont eux les marginaux, mais les médias qu'ils possèdent et dirigent placent doucement les contestataires et les œuvres non-commerciales dans la marge, dans la nuit, dans le brouillard.

R.-M. A. – À propos d'universalité, le mot *altitude* est entré dans votre vie avec A.M., avez-vous déclaré, en même temps que *coup de foudre* (Lucot et Garcia, 2008, p.125). Cela me donne curieusement l'envie de prolonger les perspectives par le décalage inattendu du débat scolastique qui opposait deux conceptions de la philosophie au Moyen Âge : d'une part les aristotéliens, y compris averroïstes, qui mettaient en avant la *curiositas*, et celle des augustiniens et de la patristique, pour lesquels il s'agissait de saisir au plus profond de soi ce qui est plus haut que soi (*lux ab alto*). Débat anachronique et tout à fait

hors de propos, me direz-vous, mais où vous situeriez-vous par rapport à lui ?

H. L. – Une fois encore, je maintiendrais ensemble les contraires, par exemple l'immanence *et* la transcendance, l'exploration du monde extérieur *et* du monde intérieur...

R.-M. A. – Et si l'on terminait par votre obsession de l'étoile incomplète ?

H. L. – Je ne parlerais pas d'obsession mais de goût. Une figure me sollicite qui lie symétrie et asymétrie, complétude, achèvement et inachèvement. Ce pourrait être une étoile dont certaines branches manqueraient ou seraient cassées, mais tout le monde reconnaît une étoile. Une fois encore, on ne sait si elle naît, si elle meurt ou si on l'observe sous un angle nouveau.

Bibliographie

FLAUBERT, Gustave. 2002, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

HOMÈRE. 1999, *Odyssée*, traduit par Victor BÉRARD, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

- JOYCE, James. 1992, *Portrait de l'artiste en jeune homme (Dedalus)*, traduit par Jacques AUBERT, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- 2004, *Ulysse*, traduit sous la direction de Jacques AUBERT, Paris, Gallimard.
- LUCOT, Hubert. 1980, *Autobiogre d'A.M. 75*, Paris, Hachette-P.O.L.;
- 1981, *Phanées les Nuées*, Paris, Hachette-P.O.L.;
- 1984, *Langst*, Paris, P.O.L.;
- 1990, *Le Grand Graphe*, avec *Le Graphe par lui-même*, Auch, Tristram;
- 1998, *Les Voleurs d'orgasmes*, Paris, P.O.L.;
- 1999, *Probablement*, Paris, P.O.L.;
- 2003, *Opérations*, Paris, P.O.L.;
- 2004, *Crin*, Bordeaux, Pierre Mainard;
- 2005, sans titre, dans le collectif *Écrire, pourquoi ?*, Paris, Argol;
- 2006a, *Le Centre de la France*, Paris, P.O.L.;
- 2006b, *Le Noir et le Bleu*, Paris, Argol-Réunion des Musées nationaux;
- 2008, *Recadrages*, Paris, P.O.L.;
- 2009a, *Allégement*, Paris, P.O.L.;
- 2009b, *Christ sauvé ?*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste [imprimé à 380 exemplaires, offerts en cadeau de Noël par l'auteur et l'éditeur, le tirage de ce livre est épuisé];

- et Didier GARCIA. 2008, *Lucot, H.L. Rencontre avec Didier Garcia*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers ».
- PROUST, Marcel. 1987-1989, *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RIMBAUD, Arthur. 1999, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- STENDHAL. 1973, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . 2000, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

Martine Reid et Elaine Williamson,
Lire la correspondance de Stendhal

Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences, Époque moderne et contemporaine », 2007, 261 p.

Jelena Jovicic

University of British Columbia Okanagan

Comment lire la *Correspondance* de Stendhal? C'est précisément la question dont s'est préoccupé le colloque international tenu à l'*University of London Institute in Paris* en décembre 2006, qui avait pour but d'ouvrir un chantier jusque-là relativement peu exploré, celui de la réception littéraire des lettres de Stendhal. La *Correspondance* de Stendhal, qui a fait l'objet d'une révision majeure et d'une amplification importante lors de sa réédition en six volumes aux éditions Champion entre 1997 et 1999, tient

une place particulièrement importante parmi les correspondances d'écrivains du XIX^e siècle. S'il est incontestable qu'elle offre de nombreux biographèmes utiles à construire la « personne historique » de l'épistolier, il ne faut pourtant pas restreindre ce riche corpus à une lecture unidimensionnelle. Les treize articles réunis dans cet ouvrage remarquable donnent une vue panoramique sur la variété d'approches critiques que suscite la réception littéraire de cette correspondance, soulignant ainsi la souplesse textuelle des lettres stendhaliennes et contribuant, par-là même, aux études de l'épistolaire du XIX^e siècle.

Après une très concise introduction offerte de la part des éditrices, Martine Reid et Elaine Williamson, le volume, conçu dans un esprit chronologique, s'ouvre sur la correspondance de jeunesse de Beyle. Plus précisément, les lettres adressées à Pauline, « petite sœur » restée à Grenoble, retiennent l'attention de trois premières contributions : Lucy Garnier examine cet ensemble de lettres selon une optique féministe, tandis que Béatrice Didier adopte une approche générique, s'attardant à une analyse approfondie entre les écritures épistolaire et diaristique de Stendhal; Catherine Mariette, quant à elle, aborde cet échange épistolaire comme laboratoire d'écriture permettant au futur auteur de définir le concept de « métaphysique littéraire » (p. 43). Marie-Rose Corredor reprend la même période (1805-1806) et son analyse interdisciplinaire se penche sur « la relation dialectique entre correspondance, journal et textes non fictionnels » (p. 57) pour y découvrir des sources du discours clinique, inspirées par Victorine Bigillion, jeune fille grenobloise à la santé mentale fragile et probablement amoureuse de Beyle.

La partie centrale du volume commence avec deux contributions qui travaillent à définir le concept de sociabilité épistolaire : Martine Reid, bien connue dans la critique épistolaire par ses travaux inspirateurs sur la correspondance de Flaubert, analyse des « affairements éditoriaux » (p. 65) qui s'opèrent par lettres dans l'espace de l'institution littéraire, structurant des relations entre écrivains, éditeurs et critiques; Brigitte Diaz, auteur de deux ouvrages clé sur l'épistolarité du XIX^e siècle (*L'Épistolaire ou la pensée nomade* et *Stendhal en sa correspondance*) questionne des « salons épistolaires » (p. 84) dans la correspondance stendhalienne. Grâce aux articles de Philippe Berthier et de Christof Weiland, on passe à une perspective stylistique pour découvrir certains traits de l'*ars epistolandi* de Stendhal : c'est ainsi que Berthier fait une liste de caractéristiques formelles qui placent des lettres stendhaliennes sous la catégorie d'un discours typiquement « masculin », tandis que Weiland analyse la vitesse narrative dans un contexte culturel qui rapproche l'écriture épistolaire des phénomènes technologiques de l'époque tels que le bateau à vapeur, le chemin de fer, le télégraphe ou le daguerréotype.

Les derniers textes du volume révèlent Stendhal épistolier sous différentes facettes : admirateur des beaux-arts (Daniela Gallo, Hélène de Jacquelot), amoureux de l'Italie (Letizia Norci Cagiano) ou homme de diplomatie (François Vanoosthuysse). En guise de conclusion, Elaine Williamson pose la question de la nécessité d'une édition en ligne de la *Correspondance* de Stendhal, qui seule serait capable de rendre compte de la spécificité générique de cette écriture dynamique et complexe, rassemblant des éléments aussi disparates que parties de brouillons romanesques, fragments de journal

intime, sources documentaires et insertions graphiques (croquis, dessins).

Muni d'une bibliographie détaillée, d'un riche index ainsi que de documents inédits, le volume apporte un plaisir visuel grâce à une trentaine d'illustrations de lettres autographes qui sont insérées en supplément au dernier article. Cet ouvrage, à la fois très diversifié et d'une grande unité, notamment à cause du constant souci épistémologique qui s'y manifeste, forme un précieux instrument de travail pour tous les chercheurs de l'écriture épistolaire au XIX^e siècle.

Nathalie Dauvois, *La Vocation lyrique. La poétique
du recueil lyrique en France à la Renaissance
et le modèle des Carmina d'Horace*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais
sur la Renaissance », 2010, 263 p.

Philipp Seubert
Université Lumière Lyon 2

En partant du constat qu'une volonté de retour aux origines de la poésie lyrique se manifeste chez les (jeunes) poètes français des années 1550, Nathalie Dauvois définit les objectifs de son ouvrage : il s'agira, à partir de la théorie et de la pratique poétique de l'époque, de s'interroger sur le sens et sur les modalités de cette résurrection de la poésie lyrique antique, ainsi que sur la signification et la portée du mot « lyrique » en

France autour des années 1550. La période qu'elle choisit correspond ainsi à la première Renaissance de la poésie. Nathalie Dauvois évoque le problème central du retour à une poésie musicale — ce que suppose la notion de poésie lyrique — à une époque déjà caractérisée par la composition en recueils aux dépens de la performance. C'est le résultat d'une dissociation progressive de la poésie et de la musique. Après avoir brièvement retracé l'histoire du mot « lyrique » depuis ses origines alexandrines, l'auteure en vient à la redéfinition technique de la poésie lyrique à la Renaissance (à travers Marot et Ronsard), qui consisterait en une réitération d'un modèle strophique. Elle évoque aussi les modèles qu'il s'agit d'imiter, à savoir le canon des neuf lyriques grecs, via Horace. La réinvention lyrique se confond essentiellement avec l'histoire de l'ode, notamment à cause de l'omniprésence d'Horace. L'auteure souligne cette volonté, qu'elle qualifie d'« archéologique », de revenir à l'antique, tout en précisant que les conditions d'invention au XVI^e siècle sont radicalement différentes de celles de la poésie grecque archaïque, ce qui justifie d'autant plus la question de savoir comment s'opère cette réinvention et d'après quelles modalités.

Après avoir remarqué que l'entreprise, de la part des poètes de la Pléiade, de ressusciter la lyre antique correspond à une rupture avec la tradition lyrique passée par le christianisme, Nathalie Dauvois rappelle les caractéristiques de la poésie appelée a posteriori lyrique, du Moyen Âge jusqu'au début de la Renaissance. Elle précise les formes (ballade, rondeau) et le sujet (l'amour, l'emportant sur la morale et la satire) dominants de la poésie du début du XV^e siècle, pour ensuite étudier les différents cadres qui organisent les poèmes au sein d'un recueil et modifient ainsi leur rôle : récit

allégorique, débat ou absence de cadre, compensée par la présence de titres pour chaque poème. En s'appuyant sur l'exemple des recueils *Le Jardin de plaisance*, *La Chasse d'amour* et *Fleurs de poésie*, l'auteure observe ainsi l'apparition d'un principe de polyphonie lié à la structure dialoguée. Elle remarque, par ailleurs, que la poésie chantée se spécialise dans le cantique et le chant religieux, et constate une « nécessaire conversion » de la poésie lyrique, passant de l'amour profane d'inspiration antique à un amour sacré d'inspiration chrétienne. Après avoir souligné l'épanouissement du chant royal dans les années 1550, elle évoque le refus d'une poésie de la représentation au profit d'une poésie en acte, de participation, chez les poètes de la Pléiade.

La poésie amoureuse, dans les recueils des années 1530-40, serait remise en cause par sa forme encadrante et narrative. Cette remise en cause s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la poésie, qu'il s'agit de redéfinir, un mouvement général incluant Marot. Ainsi, épîtres et élégies remplacent progressivement rondeaux et ballades. Nathalie Dauvois observe que cette évolution correspond à une narrativisation progressive de la poésie dans les recueils des années 1530-40. Ce phénomène se traduit par une préférence pour les formes longues à rimes plates, telles que l'épître et l'élégie, qui favorisent une narrativisation du discours amoureux, ainsi que par une place de plus en plus grande accordée à la prose, qui l'emporte sur le poème. Il y a donc rupture avec l'héritage des formes fixes, avec une poésie fondée sur un principe de répétition.

L'auteure rappelle que le développement de l'épigramme est lié à celui d'une poésie amoureuse revalorisée par le néo-

platonisme et qu'elle se fait aux dépens d'une poésie caractérisée par sa dimension oratoire (celle des grands rhétoriciens). Puis elle présente les positions de la Pléiade face à ces évolutions. Les poètes de la Pléiade refusent la poétique de conversion pour prôner un retour à une lyrique profane, une poésie du livre (puisque le retour à la musique est censé passer par le modèle antique et livresque) et une promotion de l'ode et du sonnet, qui deviennent les formes presque exclusives de la poésie lyrique.

Héritages et ruptures

Une fois mise au jour la volonté de rupture avec la génération précédente de poètes et posé le constat selon lequel la répartition des poèmes en recueil diffère des modèles italiens, Nathalie Dauvois présente d'abord l'évolution de la poésie italienne, en étudiant successivement l'œuvre des théoriciens et celle des poètes. Elle constate une promotion de la poésie lyrique chez les théoriciens de la fin du XV^e siècle, notamment chez Francesco Patrizzi, qui distingue le style haut des *lyrici poetae* et le style bas de l'élégie. On aurait une définition de la poésie lyrique fondée sur son origine, faisant d'Horace l'auteur lyrique par excellence et de Pétrarque son héritier, notamment par un rapprochement de l'ode et du canzone, les deux formes étant considérées comme lyriques et complémentaires. Le mélange de formes et de genres poétiques chez les poètes italiens et néo-latins, ainsi qu'un certain flottement terminologique et les choix des éditeurs témoignent d'une recherche sur le genre lyrique qui aboutit à une mise en place de cette catégorie. On distingue alors deux modèles de recueils : le « modèle d'intégration », fondé sur un mélange de sonnets et

de formes lyriques diverses autour d'une thématique (le plus souvent amoureuse), et le « modèle binaire », où épigrammes, élégies et sonnets, à sujet amoureux, s'opposent à des formes lyriques aux sujets beaucoup plus variés. Ce dernier modèle semble avoir le plus influencé les poètes français.

Dans un second temps, l'auteur présente le cas français : Sébillet, rapprochant la poésie lyrique du cantique et de la chanson, n'admet que le sujet amoureux, et Aneau fait entrer le chant lyrique dans la catégorie de la chanson d'amour vulgaire. Ronsard et Du Bellay leur répondent par un refus de cette assimilation. Ainsi, Ronsard s'inspire de Pindare dans son choix du style élevé de l'ode épидictique. Nathalie Dauvois met en évidence la double postulation de la lyrique chez Ronsard et Du Bellay, présente aussi chez les théoriciens humanistes : l'éloge (à la manière de Pindare) et l'amour (à la manière de Sappho). Cette double postulation est à la fois historique et hiérarchique et correspond à l'analyse de la liste canonique des auteurs antiques. De nombreux poètes français du milieu du siècle associent ainsi deux ensembles dans leurs recueils : d'une part, des « Amours », surtout des sonnets; d'autre part, des vers lyriques (odes) à sujets et formes divers, mais surtout d'éloge et d'amour chez Du Bellay et Magny. Du Bellay considère le sonnet comme une espèce d'ode à la manière italienne, tandis que Ronsard, en définissant la poésie lyrique par rapport au modèle antique, refuse d'abord le sonnet. Mais ce qui fait chez ces auteurs la principale différence avec leurs prédécesseurs est le principe de variété formelle et thématique du recueil lyrique. Dans la mesure où l'ode, à sujets variés, laisse au sonnet le sujet amoureux, l'ode et le sonnet sont complémentaires. Cette complémentarité repose aussi sur celle des deux définitions de la lyrique.

Varietas

L'auteure s'intéresse alors à ce thème de la variété métrique et thématique, qui caractérise le recueil d'Horace, dont la particularité est d'organiser cette variété de formes strophiques, de sujets et de tons en son sein. Depuis l'Antiquité, la critique retient cette double variation en tant que critère de la lyrique, et les poètes humanistes la mettent en avant, Horace fournissant le modèle d'une nouvelle conception du livre. La présence de cette variété dans les recueils des années 1550 aurait pour objet de faire fructifier le patrimoine horacien en le rattachant à sa source grecque, de mettre en œuvre (et non de représenter) le pouvoir musical de la poésie, ordonnée dans le cadre de recueils qui sont fondés sur une diversité. Celle-ci est facteur d'harmonie, comme chez le poète néo-latin François Philelphe. La Renaissance manifeste ainsi une volonté de renouveler la lecture d'Horace, condamné pour immoralité au Moyen Âge. L'étude des *Carmina* montre une variété thématique dépassant l'alternance éloge / poème érotique, des combinaisons de mètres rares et le changement perpétuel de registre stylistique et de sujet en tant que principe de composition.

Après l'analyse du modèle, l'auteure passe à ses premiers imitateurs : les poètes néo-latins, dont Salmon Macrin. Elle constate que leurs recueils correspondent à ce principe de variété concertée et ordonnée. Toutefois, la plupart de ces poètes ont tendance à soumettre la forme lyrique horacienne à une inspiration chrétienne, ce qui les conduit à une unification des formes, dans une logique de renouement avec la tradition du cantique et du psaume.

Fortement redevables à leurs prédécesseurs néo-latins, les poètes des premiers recueils d'odes en français, revenant à

une poésie profane, s'efforcent d'être fidèles à ce principe de variation en procédant à des adaptations telles que des jeux sur l'hétérométrie. Soucieux de parcourir toute la gamme des sujets en vue d'un équilibre harmonieux, on remarque cependant chez certains des infléchissements, par exemple vers une poésie scientifique chez Peletier du Mans. Des procédés de mise en abîme et d'écho aux *Carmina*, comme dans les *Vers lyriques* de Du Bellay, illustrent leur manière de comprendre la conception horacienne du recueil lyrique. À l'esthétique antérieure, fondée sur la rondeur et les redites, se substituent ouverture, variété, hétérométrie, alternance et diversité. Quant à Ronsard, il privilégie le modèle de Pindare, une poétique de la variété caractérisée par la digression, l'inconstance, la complexité d'une disposition qui comprend des éléments narratifs et discursifs, dans le souci de rompre avec la poésie amoureuse vulgaire. Il suit Horace dans l'effort de rendre à la poésie lyrique sa diversité originelle, rappelant le rôle d'Horace par rapport aux neuf lyriques grecs dont il fournit la synthèse et dont il revendique l'héritage. Les recueils des années 1550, caractérisés par une poésie double — recueils de sonnets / recueils d'odes — fournissent une variété que l'on ne retrouve plus dans les anthologies de la fin du siècle. Cette variété permet de joindre les deux fonctions de la poésie énoncées dans l'Art poétique d'Horace, comme le remarque Josse Bade, à savoir être utile et plaire.

Performance et pragmatique lyrique

L'auteure poursuit son analyse par une réflexion sur la dimension « performantielle » du recueil lyrique, réinventée par Horace, sachant que, dans l'Antiquité, la variété lyrique

correspond, à l'origine, à une variété d'occasions de chant, liées à différents contextes religieux, sociaux et politiques. La poésie lyrique est donc définie comme poésie de performance et de variété dans l'Antiquité classique, et les érudits humanistes en replacent les différentes espèces dans leur contexte historico-social et dans leur situation d'énonciation. Les poètes de la Pléiade s'efforcent de restituer cet aspect de la poésie lyrique originelle. Ainsi, Nathalie Dauvois relève des marques dues à cette volonté de réinventer la performance de l'ode. Certains textes miment cette performance, écrits pour des occasions précises, tels que le *Prosphonématique* de Du Bellay, et le dithyrambe a fasciné Baïf et Ronsard, qui sont aussi les auteurs de poèmes en vers libres qui miment la fureur des cérémonies bachiques. Les odes dans les chœurs de tragédie constituent une autre tentative de reconstitution. Ces essais mettent en évidence le caractère expérimental de cette poésie.

Si l'on suit les analyses humanistes, chaque poème des *Carmina* représente un acte de langage différent, ce qui donne au recueil une unité énonciative. La pragmatique lyrique se substitue ainsi à la poésie de la performance qu'elle pérennise dans un recueil, cadre unique de ces actes de parole. Médiatisée par le livre, la poésie antique se conserve donc depuis les alexandrins et Horace sous la forme d'une pragmatique lyrique, perpétuée par les recueils d'odes français, une pragmatique dont rendraient compte les titres de poème des éditions humanistes. En étudiant certains poèmes à la lumière de leurs titres ou arguments, Nathalie Dauvois remarque notamment des jeux d'entrelacements de sentences et d'adresses. Le chant lyrique serait indissociable de l'effet qu'il produit, puisque toute lecture est susceptible de renouveler la performance première : l'écriture fait renaître la voix; la lecture, le rite de célébration.

Passions

C'est précisément sur les effets de cette poésie que s'interroge alors l'auteure, partant du constat que la poésie lyrique, tout comme la musique, cherche à apaiser les passions de l'auditeur. En réaction à la poésie des grands rhétoriciens, jouant sur des effets de sonorités mis en scène au moyen de prosimètres, les poètes de la Pléiade valorisent une poésie du charme, de l'effet et du pathétique. Ils insistent, par des mises en abîme à la manière d'Horace, sur le pouvoir d'apaisement, caractéristique de la poésie lyrique. Ce pouvoir d'apaisement agit par le charme suscité par l'ensemble du recueil. Pontus de Tyard reprend à Aristote la distinction de trois modes de chant, qu'il s'agit, pour ces poètes, de faire alterner en jouant sur les différentes cordes de la lyre. Il n'y a donc plus condamnation mais valorisation du jeu sur les passions, puisque la diversité est censée créer un équilibre et de l'harmonie.

Les commentateurs d'Horace reconnaissent dans les *Carmina* un recueil organisé selon un principe de régulation, de modération permanente, où alternent élévation (du style, du sujet, etc.) et modération. Selon Tyard, l'intérêt de ce modèle est qu'il ordonne la diversité en recueil en lui donnant une forme et un sens, dans un système dont l'ensemble produit un apaisement. Dans les recueils d'odes des années 1550, le principe de variété correspond donc à un principe de tempérance, dont l'objectif est d'harmoniser les différentes passions en ramenant les plus véhémentes vers davantage de douceur. Ils suivent le modèle de composition des *Carmina*, dans la mesure où on peut y observer un équilibre général, à l'intérieur de chaque livre et d'un livre à l'autre, rendu possible par l'architecture du recueil. On a donc une « poétique de

l'harmonie cosmique » dont le microcosme du recueil se fait l'écho, une poésie éthique reposant sur un principe d'harmonisation des passions.

Strophes

L'auteure propose une analyse de la composition des strophes des odes. Les odes d'Horace se caractérisant par une grande variété des organisations strophiques : l'ode italienne puis l'ode française témoigneraient d'une volonté d'en retrouver la virtuosité horacienne. En France, où cette évolution passe d'abord par les psaumes de Marot, Ronsard a le mieux réussi la transposition de la métrique d'Horace, et ce, au moyen d'une variation et d'une ampleur périodique remarquables. Nathalie Dauvois rappelle l'importance des traductions et des exercices de transposition et de déclinaison à partir du *Tombeau de Marguerite de Valois Royne de Navarre*. Elle montre que l'ode est un lieu de rivalité linguistique avec l'Antiquité avant de devenir celui d'une émulation entre poètes vernaculaires et le lieu de la plus grande expansion et variété strophique. L'ode est fondée sur un double principe de reprise d'un schéma strophique et d'ouverture pour créer une strophe qui se prête à la répétition et au chant. Ce processus de mise en lumière de la déclinaison strophique est mimé de plusieurs façons : l'ode devient alors un parcours et se caractérise par son déploiement spatial.

En retraçant brièvement l'histoire de l'ode et de la strophe à partir de 1550, Nathalie Dauvois remarque une perte de la variété caractéristique de l'ode, due à la redécouverte des odes d'Anacréon et des hymnes antiques. Cette redécouverte a

causé une évolution vers une préférence pour la lyre amoureuse et vers des hymnes à caractère plus scientifique, qui, faisant une grande part à la description et à la narration, privilégient l'uniformité du vers héroïque. Ainsi, les strophes en vers courts cèdent souvent à de longs poèmes en rimes plates. Ce phénomène montre l'évolution des enjeux de la pragmatique lyrique, notamment dans le contexte des guerres de religion. Les recueils d'odes cèdent à des ensembles plus hétérogènes et aux systèmes à insertion lyrique (chœurs tragiques, prosimètres). Nathalie Dauvois souligne l'aspect paradoxal de cette évolution, qui conduit à une disparition du recueil lyrique, au moment où la poésie tend à retrouver sa fonction « performantielle » d'origine. Mais les recueils lyriques doivent justement leur variété à cette distance avec une origine qu'ils entreprennent de refonder.

Voix

L'auteure constate que les *Carmina* constituent aussi un modèle de polyphonie à l'échelle du recueil, un modèle de ruptures et de changements de « masques énonciatifs ». Pindare, première source d'inspiration de Ronsard, fournit à sa manière un modèle de pluralité de voix. Ainsi, dans les *Carmina*, le poète tantôt adopte la voix d'une sagesse universelle, ou celle de différents personnages, tantôt procède à des délégations de parole. Il n'y a donc pas de « je » cohérent, mais une variété de postures. Les poètes lyriques de la Renaissance appliquent tous ces procédés de distribution des voix. La façon qu'a Horace de programmer la polyphonie dans le cadre du recueil implique plus particulièrement que le « je » poète, identifiable comme tel avec certitude, apparaît à des endroits stratégiques du recueil

pour y jouer un rôle structurant. C'est dans ce sens que Ronsard a réordonné ses *Odes* en 1560, selon une logique de complémentarité et d'équilibre des séries polyphoniques. Après un bref excursus dans la poésie rustique, Nathalie Dauvois revient à l'orchestration des diverses voix, structurées à la manière horacienne. Le je-poète met en valeur la logique de l'alliance entre unité et variété propre au recueil lyrique.

En élargissant son analyse au domaine du théâtre, l'auteure analyse les parties lyriques des chœurs tragiques pour y retrouver des effets polyphoniques analogues : une diversité d'adresses, d'actes lyriques, de rôles. L'ensemble des voix et des parties lyriques prennent sens dans leur organisation autour d'une voix qui joue un rôle à la fois dramatique et lyrique, faisant de temps en temps dialoguer une voix singulière et une voix collective. De plus, l'étude de la poésie pastorale de la même époque (et en partie des mêmes auteurs) élucide l'orchestration des différentes voix du recueil lyrique. Ainsi, la composition de la « Bergerie » de Belleau fait entrelacer les différentes voix lyriques en un réseau polyphonique divers, son fil narratif n'engage pas un « je » biographique mais un « je » témoin, qui adopte la posture du lecteur ainsi que de l'auteur des pièces insérées. Par conséquent, les recueils lyriques se constituent selon un modèle d'orchestration qui est celui d'un choryphée qui assure une pluralité de rôles et en même temps l'unité du recueil, en plaçant la voix lyrique incarnant cette unité à des endroits stratégiques du recueil.

Après avoir rappelé les objectifs de son analyse, Nathalie Dauvois résume enfin les différents réinvestissements du modèle horacien dans la poésie lyrique en France autour des années 1550 : la résurrection des voix de poètes (les lyriques

grecs) qui « vivent nulle part mieux », une variété de styles, de formes strophiques, de sujets, de destinataires et d'actes de langage, ainsi qu'une orchestration de la polyphonie en tant que principes de structuration du recueil. Elle explique pourquoi, parmi tous les poètes de la Pléiade qui opèrent une transposition de ce modèle, Ronsard est allé le plus loin dans l'adaptation de ce principe de composition du recueil. L'évolution poétique a très tôt fait éclater la cohérence variée des recueils d'odes, dont le caractère profane, évacuant toute dimension chrétienne, est la première cause de sa disparition. Le cadre du recueil lyrique a offert à l'ode la possibilité d'un épanouissement qu'elle perd dans une autre forme de disposition.

L'ouvrage de Nathalie Dauvois nous offre une analyse précise, qui prend en compte les évolutions antérieures tout en réservant une place non négligeable aux réflexions des théoriciens. À chaque étape de sa démonstration, elle part en effet d'analyses livrées par des commentateurs, antiques, médiévaux ou humanistes, susceptibles d'avoir influencé l'activité des poètes renaissants. Certains de ses axes d'études, notamment lorsqu'elle recherche une définition de la lyrique, peuvent être rapprochés de ceux qu'explorait naguère Gustavo Guerrero dans *Poétique et poésie lyrique* (Paris, Seuil, 2000). Mais Nathalie Dauvois sélectionne ici des textes dont on peut considérer avec assez de certitude qu'ils constituent une source pour les poètes qu'elle étudie. Elle ne perd donc jamais de vue sa cible et ne se contente pas de présenter un exposé général de l'histoire du lyrisme jusqu'en 1550. Jamais elle ne risque d'interpréter les textes de cette époque à la lumière d'une connaissance anachronique de l'Antiquité.

Sa démarche consiste à partir de l'étude des *Carmina* pour montrer l'application des principes de composition et d'écriture de cette œuvre chez les poètes français. Ce faisant, elle peut parfois donner l'impression que la poésie lyrique de la Renaissance se définit par l'imitation d'un grand modèle, et de lui seul. L'importance des *Carmina* méritait bien qu'on lui consacre une étude aussi rigoureuse, mais ne doit pas nous faire oublier les influences d'autres poètes. Une question analogue se pose d'ailleurs quant à la façon d'aborder l'œuvre lyrique d'Horace. L'auteure insiste en effet sur une interprétation particulière des *Carmina*, qui en fait un rassemblement organisé de la poésie lyrique grecque, dont Horace se revendique. Cette interprétation, aussi précise qu'érudite, montre que nous avons affaire à une étude très complète sur la réception d'Horace. Il serait intéressant, à partir de cette analyse, de s'interroger sur l'influence des autres lyriques anciens et sur la part d'originalité que recèlent les pièces renaissantes.

L'autre mérite de cet ouvrage est de décrire la conception particulière que l'on se fait de la poésie lyrique au XVI^e siècle, en particulier dans son rapport à la poétique du recueil. Il définit ses caractéristiques distinctives en tenant compte d'évolutions qui dépassent largement le cadre des années 1550, ce qui contribue à mettre en relief la spécificité de ce moment de l'histoire littéraire française. À plusieurs reprises, l'analyse de Nathalie Dauvois montre le lien indissociable de cette poésie avec la musique, présent à plusieurs niveaux. C'est cette musicalité qui assure le lien d'une poésie du livre, organisée dans un recueil, avec une poésie de célébration, dont elle se revendique. C'est pourquoi il pourrait être intéressant de s'interroger sur la réception de cette poésie, à son époque, par

un public autre que celui d'autres poètes. Jusqu'où avait-on conscience de lire un recueil dont les différentes pièces forment un ensemble cohérent et harmonieux ? L'auteure insiste sur le fait qu'il s'agit d'une poésie destinée à être imprimée, lue et diffusée selon les modalités propres au recueil. Cela lui permet de relativiser la dimension performantielle de cette poésie : tout en la rapprochant de sa prétendue origine, elle peut en même temps montrer son éloignement par rapport à cette même origine. Elle parle d'une conversion de ce statut, impliquant une dimension performantielle, vers une « pragmatique lyrique ». Étant donné qu'il n'était guère rare à cette époque que la poésie soit accompagnée de partitions, on pourrait aussi s'interroger sur les possibilités d'une réalisation effective de la performance musicale. Laquelle serait peut-être difficilement conciliable avec tous les aspects structurants qu'implique le cadre du recueil, et le menacerait d'éclatement, vu qu'il faudrait alors rendre compte de l'ensemble des pièces, de la première à la dernière. Ce qui nous ramène à la dimension expérimentale de cette poésie, qui semble en partie empêcher l'exécution des fonctions propres à la lyrique, telle qu'elle était pourtant conçue par les poètes de la Pléiade.

Il faut remercier Nathalie Dauvois pour son étude à tous égards stimulante, pour toutes les pistes qu'elle donne envie d'explorer et pour la qualité de son ouvrage, dont on ne saurait trop recommander la lecture.

Michel Murat, *Le Vers libre*
Paris, Honoré Champion,
coll. « Littérature de notre siècle », 2008, 325 p.

Nelson Charest
Université d'Ottawa

L'étude sur *Le vers libre* de Michel Murat a déjà, plus d'un an après sa publication, reçu plusieurs témoignages de reconnaissance, comme le prouvent notamment deux comptes rendus disponibles en ligne¹, tous deux très élogieux. C'est dire que la nécessité d'une telle étude, défendue dans les premières

¹ Jean-François Puff, « Du nouveau sur le vers libre », *Acta Fabula*, Notes de lecture, <<http://www.fabula.org/revue/document4648.php>>; Andrew Pigott, compte rendu, *MLN*, vol. 124, n° 4, sept. 2009, p. 1004-1009, <<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v124/124.4.pigott.html>>.

pages, en regard d'autres études jugées dépassées ou lacunaires², est largement confirmée par sa réception. C'est que Murat entend se situer à mi-chemin des approches « historiques » et « structurelles », comme le souligne le premier chapitre, tout en profitant des acquis cumulés au fil des ans par ces deux voies, en les recadrant autour de la question du vers libre, pour la période de 1880 à 1940 environ soit, si l'on veut, « l'âge d'or » du vers libre (forme « inventée » puis « variée », pour reprendre ses termes). La méthodologie adoptée peut sembler surprenante mais ne manque pas de déployer sa richesse; en effet, Murat situe son étude dans la suite de, et en réponse à trois autres études que l'on pourrait qualifier, par rapport au vers libre, de « satellites » : l'étude sur le vers de Roubaud (*La Vieillesse d'Alexandre*, Maspéro, 1978), l'étude sur le symbolisme et les avant-gardes de Jenny (*La Fin de l'intériorité*, PUF, 2002) et l'étude sociologique sur Apollinaire de Boschetti (*La Poésie partout*, Seuil, 2001). On voit bien ici comment se produit l'arrimage de la structure à l'histoire, puisqu'à l'analyse formelle de Roubaud répond l'analyse sociologique de Boschetti, entre lesquelles se situe *grosso modo* Jenny, qui est de fait un interlocuteur privilégié. Non seulement Murat veut-il comprendre les caractéristiques du vers libre mais il entend également en comprendre l'émergence, ce qui motive les prises de position entourant son emploi ou sa défense, ses modulations et ses possibilités. Le vers libre apparaît ainsi, pleinement, comme un objet mobile et poreux, apte à capter diverses intentions qui ont cours à une

² Henri Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste*, Genève, Presses Académiques, 1943, 3 vol.; Clive Scott, *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990 et *Reading the Rythm. The Poetics of French Free verse 1910-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

époque et dans un lieu donnés, selon des esthétiques diverses et ouvertes; ainsi, le deuxième chapitre, intitulé « Polymorphie », multiplie les points de vue pour aborder le vers libre selon tantôt le mètre, tantôt la rime, tantôt la page ou tantôt ce que Murat nomme ingénieusement « l'allure du poème ». Une dernière partie, intitulée « Styles », porte plus précisément sur quatre variations ou « extensions » du vers libre, étudiées dans quatre œuvres différentes, celles de Larbaud, de Claudel, de Péguy et de Breton.

Il ressort de l'ensemble, et malgré la mobilité du vers libre, une impression de complétude qui ne manque pas d'étonner. C'est que Murat excelle dans le passage du détail à la généralité et peut aussi bien comprendre la spécificité d'une œuvre que la forme à laquelle elle participe, parfois sans le savoir. Et justement, cet « oubli » et ce « contretemps » du vers libre ne sont pas les moins surprenants et intéressants de cette étude, lorsqu'elle analyse sa phase « d'invention »; qui nous montre tour à tour Rimbaud et Laforgue inventer la forme sans y prendre garde, soit que l'un regarde du côté de la prose (les remarques sur les publications originales des deux *Illuminations* en vers libres sont sur ce point des plus éclairantes et à retenir), soit que l'autre regarde du côté du vers, qu'il tente « d'oublier » de diverses manières. Murat montre bien comment la poétique d'auteur s'arrime à la poétique générale et comment l'invention du vers libre informe tout autant l'œuvre dont il est issu que la forme elle-même. Ce qui intéresse Murat, et les poètes qu'il cite, c'est de voir comment l'œuvre et sa forme privilégiée s'insèrent parmi les œuvres reçues et contemporaines, en quoi elles les complètent et les modulent; en fin de parcours, même si son enquête

s'arrête un peu avant 1940, l'auteur aura donné l'impression d'avoir exploré *toutes* les possibilités du vers libre.

Une définition

Il est évident qu'on demande à un tel essai de fournir l'outil qu'on attend, soit une définition opératoire et fondée qui renouvelle notre conception tout en la représentant. Murat s'y attelle d'entrée de jeu après quelques remarques méthodologiques. Dans un premier temps, il note que l'adjectif *libre* peut avoir une fonction de « spécification » ou de « qualification », selon que le vers libre se distingue du « vers régulier » ou qu'il sert à qualifier un type de vers, ce qu'on appelle aujourd'hui plus communément le vers libéré. Par contre, on se rend bien compte que ce distinguo est notre fait, qu'opposer « vers libre » à « vers régulier » ne peut être qu'un point de vue actuel. Évidemment, avant que le vers libre existe, il n'était pas nécessaire de spécifier le vers *régulier*, car tout vers l'était. Et l'expression va demeurer telle quelle dans l'usage pendant encore un certain temps, ce qui justifie qu'Heredia peut désigner comme vers libres des vers réguliers, en 1891 (p. 11). Murat est très certainement fondé à prendre la voie de la spécification, mais il fallait malgré tout réserver une voie pour l'appellation simple de « vers », qui peut demeurer dans l'usage pour désigner notre « vers régulier », et non l'ensemble des versifications, libre et régulière. Ainsi, il nous paraît évident – et pour évoquer deux cas traités par Murat et sur lesquels nous reviendrons – que Mallarmé en 1897 et Claudel en 1925, désignant leur production comme du *vers*, seul et sans spécification, ne pouvaient absolument pas avoir en tête le vers libre ! Par ailleurs, il aurait fallu prendre en considération

d'autres spécifications utilisées par ces poètes et qui amènent à envisager un système plus nuancé qu'une simple tripartition entre vers régulier, vers libre et prose : notamment le « vers antique » de la *Crise de vers* et le « vers nouveau » de *La Ville*, expressions symétriques qui font système et qui s'écartent, l'une et l'autre, de la spécification « libre », pour des raisons que leur esthétique suggère aisément (refus du hasard chez le premier et du libre-arbitre chez le second, par exemple). Si Murat excelle à faire varier son objet selon les diverses poétiques qui le mettent en œuvre, il semble vouloir gommer à l'extérieur de celui-ci certaines subtilités : à titre d'exemple, le refus de considérer la « page » mallarméenne et le renvoi pur et simple à son étude sur *Le Coup de dés*³ pour la démonstration sont pour le moins un peu rapides.

La définition elle-même combine deux éléments :

1. Le vers libre est produit par une segmentation spécifique du discours, propre à la poésie écrite dans sa tradition occidentale moderne. En tant qu'unité, il consiste en un segment de longueur variable.
2. Cette segmentation est marquée par une convention typographique qui est le passage à la ligne. (p. 34)

On remarque d'abord qu'en lui attribuant comme ensemble le « discours » et la « poésie écrite », Murat distingue le vers libre d'autres pratiques langagières possibles : ce n'est pas la parole claudélienne, faite pour la scène et la récitation, ni la « poésie précaire »⁴, qui se détache de l'échange discursif pour plutôt s'appliquer au chant précaire de la prière — ce qui rappelle

³ Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2005.

⁴ Jérôme Thélot, *La poésie précaire*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997.

encore Claudel. Du reste, Murat note par la suite ce qui s'entend aisément, soit « que le corpus des poèmes en vers libres conserve massivement une structure syntaxico-discursive » (p. 35), ce qui est beaucoup moins vrai du verset, par exemple. La suite de la citation, quant à elle, peut facilement désigner le *Coup de dés* et l'écarter de ce fait du corpus du vers libre : « les textes formés d'agrégats de mots restant marginaux » (p. 35). Il est clair que, sur la page mallarméenne, le *mot* reprend tous ses droits, symboliquement, typographiquement, visuellement, et ce, *aux dépens du discours*. Par ailleurs, Murat note que le premier point s'applique autant au vers libre qu'au vers régulier, alors qu'il les présente comme un « segment de longueur variable ». Bien sûr, le vers régulier peut se présenter sous des mètres différents, mais il fallait trouver un moyen de spécifier la liberté du vers libre comme une irrégularité potentielle, s'opposant à la régulation du vers métrique. Et commencer d'abord par déterminer en quoi se mesure cette « longueur ». Murat prend le parti, comme la plupart, de conserver le compte syllabique, ce qui demanderait à être discuté pour au moins une raison : cela oblige à produire des analyses très fines sur le *e* muet, qui aboutissent généralement à décréter son indifférence. D'ailleurs, Murat lui-même présente ces autres possibilités lorsqu'il aborde la question des frontières du vers libre, qu'il analyse en lien avec la syntaxe : soit que le vers libre segmente « une unité linguistique de niveau inférieur à la phrase » (et produit alors un enjambement), soit que « la frontière du vers coïncide avec une frontière de syntagme » (et produit alors un découpage concordant), soit que « la frontière du vers coïncide avec la phrase » (p. 35, je souligne). Deux phénomènes sont ainsi exclus – du fait précisément de l'arrimage du vers libre au *discours*, je

le souligne —, dans l'ordre de grandeur minimal et maximal : la ligature des mots, comme dans le premier théâtre de Claudel, et l'accumulation des phrases qui ne sont pourtant pas des paragraphes de prose (et parfois même, pas des phrases syntaxiquement reconnaissables), comme chez Saint-John Perse.

L'écueil du verset

Mais si l'assimilation de la page mallarméenne au vers libre est des plus discrètes, puisqu'elle se veut acquise depuis l'étude parue chez Belin, celle du verset se fait très visible, à tel point que cet aspect semble un objectif non avoué de l'étude. J'ai déjà noté les quatre auteurs abordés dans la dernière section; on aura remarqué que deux de ces auteurs (la moitié !), Claudel et Péguy, sont généralement associés au verset. Une partie porte sur Saint-John Perse et c'est sur lui que se clôt l'étude : « Il vient donc un moment où le vers libre seul s'identifie à la destinée littéraire de la poésie. Le Nobel de Saint-John Perse en sera l'épreuve glorifiante : mieux vaut nous arrêter avant. » (p. 310) Évidemment, on sourcille à songer que le Nobel de Saint-John Perse s'identifie au « vers libre seul »... Murat mentionne bien le verset, dans un chapitre sur la « mise en page », ce qui est caractéristique, mais c'est pour n'en retenir (pour mieux l'écarter) qu'une définition, « consensuelle », qui surprend : parce que ce consensus est loin d'être acquis⁵ et qu'il porterait sur un objet un peu plus sérieux, s'il existait.

⁵ Cette définition « répandue dans la critique contemporaine » n'est adoptée par aucun des collaborateurs de notre numéro sur *Le verset moderne, Études littéraires*, vol. 39, n° 1, 2007.

Une opposition répandue dans la critique contemporaine, et que Gérard Prunelle a reformulée dans le cadre d'une analyse générale des phénomènes typographiques, est celle qui désigne comme « verset » les unités débordant la ligne et comme « vers » les unités contenues dans la ligne. (p. 172)

Il ajoute par la suite que « [m]algré sa commodité, [il n'adoptera] pas cette solution » — et nous le comprenons : les objections qu'on peut y opposer sont trop évidentes, et il prend soin de les nommer (certains versets ne débordent pas la ligne, le formatage graphique peut changer la donne). Je fais un cas à part de l'objection voulant que les poètes eux-mêmes n'aient pas utilisé le terme *verset* : elle n'est pas liée à la définition puisqu'elle ne touche pas la typographie; pour Saint-John Perse, elle est fautive; elle est vraie pour Claudel, mais celui-ci n'utilise pas plus le terme *vers libre*, comme je l'ai souligné plus tôt. Surtout, elle résonne avec une remarque liminaire, où Murat affirme avoir examiné « les caractéristiques des formes qui ont été produites et reçues sous le nom de vers libre » (p. 12); comme on l'a vu plus tôt, Rimbaud n'a pas « produit » de vers libres mais a été reçu comme tel; Claudel et Péguy ne sont ni dans l'un ni dans l'autre cas ; qui plus est, les objections de Murat en tête des parties les concernant, sur le fait que la critique se trompe en voulant les associer au verset, d'une part ne suffisent pas à renverser leur réception, d'autre part montrent bien *a contrario* que celle-ci ne s'est pas faite par la lunette du vers libre.

Pourtant, Murat disposait déjà d'un critère permettant de distinguer le vers libre du verset, et dans ses termes mêmes, ce qui n'est pas de peu de mérite. Dans la partie sur la « segmentation » du vers libre, il analyse « l'amplitude », soit la « longueur moyenne » (p. 46) de celui-ci. Si l'on s'entend

communément pour dire que le verset est un vers d'une grande amplitude, alors Murat peut bien le considérer comme un vers libre, puisqu'il le définit de « longueur variable »; le vers étant libre, il peut être long ou court, ce qui n'affecte pas son identité, ce que Murat note souvent. Mais justement, le facteur discriminant n'est pas l'amplitude mais plutôt sa variabilité ou ce que Murat nomme les « écarts d'amplitude », qui ne sont pas signifiants pour le vers libre mais le deviennent pour le verset. Dans l'optique d'une « allure du poème », soit de la connivence d'une forme versifiée à la forme du poème qui l'accueille, on pourrait établir que le verset, parce qu'il s'inscrit généralement dans un poème plus long, donc avec un plus grand nombre de lignes, et parce qu'il pratique généralement l'amplitude (sans s'y limiter), peut ainsi plus aisément présenter un écart d'amplitude fort, soit la différence entre les versets les plus longs et les plus courts dans un même texte. Ainsi, dans cette section, l'exemple le plus prononcé que cite Murat se trouve dans le poème justement nommé « Contraste », de Cendrars, qui présente un écart d'amplitude de 19 syllabes, soit entre un vers de 20 syllabes et un autre d'une seule. Ce n'est pas là la « mesure » du verset, mais bien plutôt celle du vers long d'Aragon. Chez Claudel, entre les quelques syllabes d'un mot ligaturé et les séquences en plusieurs phrases, chez Saint-John Perse, entre les versets de quelques mots et ceux de toute une page, l'écart d'amplitude est beaucoup plus considérable, de plusieurs dizaines de syllabes et même plus. C'est donc plutôt qu'il fallait chercher une différence.

Du reste, après avoir assimilé l'ensemble des versets claudéliens au vers libre, par des exemples tirés tant de son théâtre que de ses *Odes*, Murat s'en remet à ses distiques pour son étude plus détaillée dans la partie « Styles ». S'il est vrai que

les distiques de Claudel sont du vers libre et si, par ailleurs, le choix de ce corpus signifie que les distiques sont, dans l'ordre de pertinence, plus près d'une « extension » du vers libre, il est paradoxal qu'ils soient pourtant plus réguliers que les « vers » des *Odes*, puisque la rime leur impose une régularité que ne présentent pas ces derniers. Ce que souligne ce paradoxe est bien simple et révèle une idée qui revient d'ailleurs souvent dans l'essai de Murat, chez ceux qui ont élaboré et pratiqué le vers libre : c'est que celui-ci est *libre par rapport au vers régulier* parce qu'il le module, le déplie, joue alentour. On ne songerait pas, par exemple, à dire que le vers libre est libre par rapport à la prose, ce qui pourrait être; car la prose a aussi ses règles et ses unités, certes plus près du sens que de la forme : une idée par paragraphe, un paragraphe par idée, par exemple. Le vers libre est un répondant au vers (régulier), ce qui n'est pas le cas du verset, à mon sens (plus près, d'une part, du souffle de la parole, et non du discours, comme dans la prière, et plus près d'autre part de la traduction et des codes qui débordent la langue française).

Mais justement, nous touchons peut-être avec ce dernier point à une autre manière de distinguer le vers libre du verset. En effet, Murat précise ceci : « le principe qui doit gouverner l'interprétation est que le vers constitue une stylisation des propriétés phonologiques et prosodiques du *français* » (p. 39, je souligne). Pourtant, il inclut tout un groupe de poètes « traducteurs » qui sont très sensibles à sortir justement la langue française de son nid et parmi lesquels on trouve la plupart des modèles initiaux du verset. Murat voulait bien sûr insister sur les autres termes de la formule, qui sont pour lui plus distinctifs, mais c'est précisément à la frontière et à la dernière limite de celle-ci, là où elle pense avoir touché une de

ses bases fondamentales, qu'elle vacille et se change peut-être en quelque chose d'autre. Je vois pour ma part que, lorsque la forme utilisée tente de négocier un échange entre les langues, elle s'éloigne du même coup des catégories que présente la langue d'origine, comme le vers et la prose en français. Et je pense que c'est alors la généalogie du verset, et non du vers libre, qui est reconnue, car la transformation ne vise pas à se *libérer* du carcan de la métrique, quitte à parfois reprendre ses termes, mais plutôt à *obligatoirement* devoir quitter ces conventions pour s'assurer de donner sa place à l'autre langue, qui forcément est reconnaissable par sa différence. Autrement dit, d'un côté, le vers se libère des règles prosodiques qui ont cours en français pour transformer ses matériaux et, de l'autre, le verset, qui résulte d'un échange culturel et d'une traduction, se doit, obligatoirement, comme geste initial, de faire table rase de tout ce qui définit sa langue pour accueillir et accéder à la langue de l'autre (qui peut aussi être la langue de Dieu, évidemment). Ce n'est pas la liberté ou la libération que recherche le verset, c'est l'adéquation à l'autre, qui est une exigence.

Florence Godeau, *Destinées féminines
à l'ombre du Naturalisme*
Paris, Éditions Desjonquères, 2008, 135 p.

Béatrice Vernier-Larochette
Lakehead University

Voici un ouvrage dont l'objectif est de comparer trois romans « réalistes » à la narration omnisciente, qui mettent en scène une héroïne d'une vingtaine d'années et dont l'action prend place à la fin du dix-neuvième siècle en Europe : *Nana* d'Émile Zola, *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy et *Effi Briest* de Theodore Fontane. Florence Godeau, qui souligne leur caractère « encore transgressif » avec « la difficulté du personnage féminin à se construire comme sujet » (p. 25), envisage ces destinées par rapport au contexte historique et social de

l'époque. Il est à noter que ces romans diffèrent cependant par les milieux décrits, par le regard que chaque héroïne jette sur elle-même et sur le monde, et par le fait que *Nana* est de facture naturaliste, ce que ne sont pas les deux autres écrits. Tout au long de ce travail, l'auteure se réfère aux éditions française et originale pour *Tess d'Urberville* et *Effi Briest*.

Divisée en trois parties, cette étude s'ouvre par « Une écriture en liberté surveillée » qui, comme son titre le suggère, examine l'impact de la censure sur la création des romanciers. L'auteure y étudie la genèse de chaque œuvre ainsi que sa publication (en premier lieu sous forme de feuilletons), en soulignant les problèmes rencontrés par des auteurs, qui s'attachaient à représenter la réalité tout en devant tenir compte de la censure de l'époque. Si *Effi Briest* n'a subi ni critiques sévères ni censure, c'est, selon Godeau, grâce à une narration fort habile : adultère peu évoqué et où « un certain nombre de questions plus ou moins licites » (33) sont abordées indirectement. Dans « Histoire sociale », l'étude met l'accent sur ces trois héroïnes de milieux sociaux différents aux prises avec une réalité peu favorable à leur condition de femme, reflet d'une société peu complaisante à l'égard de celles qui choisissaient des voies peu conventionnelles. La section « Histoire des mœurs » rappelle qu'à l'époque, la femme était avant tout honorée dans ses rôles de mère et d'épouse et que ces romans en dénonçaient les implications désastreuses. Enfin, Godeau montre que les trois écrivains n'avaient qu'un désir, celui de révéler avant tout « le vrai », d'éviter l'idéalisme, se situant dans une zone charnière de la littérature : « Nos trois romans, comme leurs héroïnes, hésitent, à la croisée des chemins, entre les derniers feux du réalisme et les demi-jours décadents » (p. 49).

Dans la deuxième partie, « Destin ou destinée? Une lecture orientée », l'auteure s'intéresse à la construction narrative de ces œuvres : récit chronologique où pèse sur l'héroïne un destin implacable. Il y a cependant à ce point une maladresse dans l'étude puisque Godeau consacre trois pages à la construction de *Nana* (d'ailleurs fort connue des spécialistes de ce roman), trois pages à celle de *Tess* alors qu'elle n'analyse *Effi Briest* qu'en une page et demie, de plus sans synthèse, l'auteure concluant simplement : « Nos trois récits... jouent sur des variations rythmiques et des distorsions chronologiques dont font partie les contretemps et autres "effets du hasard" [...] » (p. 61), et poursuit ensuite cette idée en s'appuyant sur *Nana* et *Tess*, mais en négligeant *Effi Briest*. La notion de fatalité liée au biologique, à l'historique ou au social en ce qu'elle influe sur la narration est examinée par ailleurs, avec bien souvent, d'après l'auteure, des indices qui préparent à la chute de l'héroïne, indices perçus par le lecteur et ressentis également par les personnages sous forme de « pressentiments ou de sombres prémonitions » (p. 64). Dans la section « Corps et décors », c'est la relation entre la Femme et la Nature qui est étudiée. Ainsi pour *Tess*, en suivant Godeau, « [l]es descriptions proprement dites sont en effet, très souvent, des sutures, des transitions d'un moment ou d'un lieu à un autre » (68); pour *Effi Briest*, les paysages sont décrits par l'héroïne et non par le narrateur omniscient; quant à *Nana*, on y trouve une nature « riante, printanière ou estivale » (p. 73). Notons ici une analyse intéressante, mais qui est à nouveau traitée en quatre pages pour *Tess*, en une page pour *Effi Briest* et, pour *Nana*, en une demi-page. Enfin, dans « Réalisme et cruauté » (p. 73), l'étude révèle la différence de regard porté par les auteurs sur leur

héroïne : « humour distancié » de Fontane, « critique plus virulente » de Zola et regard ironique chez Hardy (p. 74).

Dans la troisième partie, « Portraits de femmes », Godeau considère les héroïnes par rapport aux autres personnages féminins, en insistant d'abord sur leur prénom, qui présente une familiarité, et note que les romanciers persévèrent à créer le portrait d'une femme enfant. Par ailleurs, toutes trois sont représentées comme des objets de désir (référence à Ève) et l'auteure souligne que la chute est propre à ces femmes. Pour finir, « Portraits de groupe avec femmes » envisage ces trois héroïnes par rapport aux liens établis avec un personnage féminin comme confidente.

Enfin, Godeau conclut sa recherche en considérant ces trois œuvres comme « une manière d'anti-roman d'éducation, puisque l'apprentissage essentiel de nos héroïnes consiste à désapprendre, ou, en d'autres termes, à préférer l'incrédulité » (p. 108).

Dans son ouvrage, Florence Godeau remplit son objectif de départ, celui de montrer la tension de l'écriture de ces trois romans, c'est-à-dire la volonté des auteurs d'écrire la réalité avec précision tout en redoutant une censure très active à l'époque. Par ailleurs, elle met bien en lumière la difficulté d'agir chez ces femmes placées dans une société en pleine mutation, puisque toutes trois sont « confrontées à une sanction sociale » (p. 110). On regrettera, cependant, la lecture difficile de cette étude puisque les idées pertinentes proposées par Godeau se trouvent souvent perdues dans d'autres considérations plus générales, probablement mobilisées dans l'optique d'appuyer son argument mais qui, à notre avis, le rendent plus confus. Les digressions fréquentes, conjuguées aux

analyses des œuvres souvent faites indépendamment les unes des autres, et donc où une synthèse d'ensemble manque la plupart du temps, sont à regretter. Le lecteur en vient à se demander si ces trois ouvrages peuvent réellement être comparés dans l'optique proposée puisque, nous l'avons déjà souligné, la longueur des analyses pour chaque roman varie bien souvent du simple au double, comme semble d'ailleurs l'admettre Godeau au début de sa troisième partie : « Certes nos trois héroïnes ont en commun un air d'innocence qui peut être authentique, dans la mesure où l'apparence reflète ici l'essence. Pourtant, aucun de ces trois personnages ne ressemblent à l'un des deux autres. » (p. 79) Notons cependant une bibliographie sélective bien documentée et une bibliographie plus générale accessible par Internet qui révèlent l'étendue des recherches effectuées pour ce travail.

En somme, bien qu'elle manque souvent de rigueur dans son argumentation, cette étude présente malgré tout le mérite de donner une nouvelle perspective de lecture de ces trois romans.

Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.),
*Entre presse et littérature. Le Mousquetaire,
journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*
Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de
l'Université de Liège, 2009, 252 p.

Maxime Prévost
Université d'Ottawa

L'explorateur du continent littéraire appelé
Alexandre Dumas, ou Dumas père, n'est jamais au
bout de son monde et de ses surprises. Certes, il en a
découvert les sommets les plus élevés, les larges
plaines, les coteaux accessibles, mais il sait qu'un
jour, à l'improviste, cherchant tout autre chose, une
date, la trace d'une polémique, une connaissance de
Dumas, inconnue de lui, il trouvera quelque
Kamtchatka étrange, quelque vallée des merveilles
oubliées, un petit sentier délicieusement humain.
Claude Schopp¹

¹ Claude Schopp, « Présentation », dans Alexandre Dumas, *Causeries familières*, Paris, Fayard, 1997, p. 9.

Plus encore qu'à celle d'un Kamtchatka étrange, c'est à l'exploration de tout un continent parallèle que cette étude pourra servir d'introduction : celui des journaux dirigés et animés par Alexandre Dumas sous la Deuxième République (*Le Mois*, 1848-1849) et, surtout, sous le Second Empire (*Le Mousquetaire*, 1853-1856; *Le Monte-Cristo*, 1857-1862; *L'Indépendante*, 1860-1865; le nouveau *Mousquetaire*, 1867; *Le Dartagnan*, 1868 et *Le Théâtre-Journal*, 1868-1869). Grâce aux efforts de Sarah Mombert, l'ensemble de cette production journalistique est désormais accessible en ligne, gratuitement, à l'adresse <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr>. Avec Pascal Durand, elle codirige aujourd'hui cet ouvrage collectif consacré à la grande *terra incognita* des études dumasienne : « la dévorante activité de journaliste et de directeur de journaux à laquelle s'est adonné l'écrivain et qui a représenté, pour ses contemporains, l'un des vecteurs essentiels de diffusion de l'œuvre de Dumas, comme aussi de la marque Dumas » (p. 7). Les articles ici réunis se consacrent exclusivement au *Mousquetaire*, que dirige Alexandre Dumas du 12 novembre 1853 au 13 juillet 1856 (tirage pour la première année : « 10 000 exemplaires annoncés par Dumas; 7 000 selon le ministère de l'Intérieur », p. 17), pour cette raison que, « [i]négalable, le premier *Mousquetaire* restera le modèle, la matrice générative du journalisme façon Dumas : un mélange d'aimable causerie, de chroniques littéraires et artistiques et de fiction romanesque » (p. 13).

Corinne Saminadayar-Perrin, dans le chapitre premier, intitulé « La Politique du *Mousquetaire* », s'attache de manière très précise et informée à reconstituer les messages d'ordre politique, relativement cohérents, d'un journal soumis ni au cautionnement ni au droit de timbre, donc, selon les lois sur la presse de l'aube du Second Empire, un « journal exclusivement

littéraire, auquel il est interdit d'engager aucun débat relevant du domaine politique, économique ou social » (p. 26). Naturellement, la conception que se fait Alexandre Dumas de l'activité littéraire est vaste et surplombante : aucune littérature digne de ce nom ne saurait être étrangère à l'histoire, à la politique, aux réflexions sociales, de sorte que parler de littérature revient à parler de toutes ces matières, du moins pour qui sait entendre. La principale stratégie que Dumas et ses collaborateurs mettent en œuvre consiste à défendre, dès que faire se peut, la liberté de l'art, « la liberté d'expression sous toutes ses formes » (p. 31), et ce, d'autant plus que la censure impériale n'a pas été clémente à l'endroit de l'auteur d'*Isaac Laquedem*. Mais il s'agira également de magnifier aussi souvent que possible l'œuvre et la personnalité d'auteurs phares du républicanisme : Victor Hugo, en particulier, mais aussi Lamartine et Michelet (qui apparaît « comme l'écrivain républicain par excellence », p. 35-36). De manière à la fois plus globale et plus voilée, Dumas met en place une série d'allusions construisant « une posture auctoriale et un système d'énonciation qui situent très précisément le journal dans l'espace politique » (p. 29). C'est ainsi que les numéros des 27, 28 et 29 avril 1854 publient simultanément le récit des insurrections républicaines de 1832 (dans les *Mémoires* de Dumas, en feuilleton de bas de page) et, dans le corps du journal, des épisodes de la jeunesse républicaine de François Arago à l'École polytechnique. Corinne Saminadayar-Perrin rappelle en somme tout au long de son éclairante étude que, « [s]i Dumas et ses collaborateurs clament leur repli sur le terrain de l'esthétique, cela ne signifie nullement qu'ils prônent l'autonomisation totale du champ littéraire », *Le Mousquetaire*

cherchant à « réactiver les forces de résistance intellectuelle qu'appelle un présent désastreux » (p. 43).

Les chapitres II (« Ce que causer veut dire ») et III (« Genèse et descendance de la causerie »), de Pascal Durand et d'Olivier Isaac respectivement, s'attachent au genre roi, hybride et fourre-tout du journalisme dumasien, la causerie. Pascal Durand offre une analyse pénétrante des constantes de ce genre fuyant : « Moins qu'un genre — ou plus qu'un genre? — la causerie s'offre comme une scène de discours, un sketch à deux personnages au moins et, mieux encore, un dispositif d'énonciation ayant pour vocation non pas seulement de régir le propos en question, mais plus spécialement de s'engendrer et de se reproduire à travers la diversité des propos qu'il commande » (p. 46). C'est dire que la causerie est le lieu de la *copia*, mais aussi une tribune où Dumas débarrera son courrier, intercédera en faveur de telle ou telle bonne cause, se mettra lui-même en scène en robe de chambre ou en bras de chemise, plume à la main, discutant par l'encre avec ses « chers lecteurs » et les « belles lectrices » que son emploi du temps ne lui permet pas de recevoir individuellement. Durand s'attarde particulièrement à la « causerie sur la causerie » que Dumas publie dans *Le Mousquetaire* du 5 décembre 1853, dans laquelle, comme il le fait souvent, il se place lui-même au centre d'une triade d'« hommes supérieurs » que complètent Lamartine et Hugo, celui-ci étant, aux dires de Dumas, un penseur, celui-là un rêveur, l'auteur des *Trois Mousquetaires* se réservant pour sa part le rôle de vulgarisateur :

Ce qu'il y a de trop subtil dans le rêve de l'un, subtilité qui empêche parfois qu'on ne l'approuve; ce qu'il y a de trop profond dans la pensée de l'autre, profondeur qui empêche souvent qu'on ne la comprenne, je m'en empare, moi,

vulgarisateur; je donne un corps au rêve de l'un; je donne de la clarté à la pensée de l'autre; et je sers au public ce double mets qui, de la main du premier, ne l'eût pas nourri comme trop léger; de la main du second, lui eût donné une indigestion comme trop lourd, et qui, assaisonné et présenté de la mienne, va à peu près à tous les esprits, aux plus faibles comme aux plus robustes (*Le Mousquetaire*, 5 décembre 1853, cité p. 52).

Les causeries, prises collectivement, constituent le banquet quotidien où l'auteur offre à son lectorat ce double mets ni trop lourd ni trop léger, l'économie du *Mousquetaire* n'étant, selon la pertinente observation du Durand, « rien d'autre, tout bien considéré, qu'une *économie du don* : don d'argent, de temps, d'énergie, de talent, de gloire » (p. 59) :

La causerie est ce que Dumas dit devoir à son lecteur, ce par quoi il honore le contrat libellé dans son sous-titre, et ce par quoi, s'acquittant de sa dette en même temps que de sa tâche, il oblige son lecteur en retour : obligeant celui-ci à son endroit (et en ce cas la dette sera apurée par la reconduction de l'abonnement et l'incitation à l'abonnement de tiers) et à l'endroit des causes dont il se fait le porte-voix (et en ce cas la dette sera apurée par la souscription ou diverses prestations charitables). (p. 60)

Pascal Durand observe enfin, avec finesse, la tonalité nostalgique qui caractérise plusieurs causeries, tonalité qui confère au journal pourtant très vivant de Dumas « une dimension sépulcrale » : « celle d'un Tombeau du romantisme qui serait aussi le tombeau de Dumas » (p. 63). Olivier Isaac évoque pour sa part les figures tutélaires de la chronique, genre difficilement dissociable de la causerie (« "Causerie : voir chronique"; "Chronique : voir causerie", aurait pu ironiser un Flaubert », p. 66) : en amont, Étienne de Jouy et Charles Colnet du Ravel (signant respectivement « l'Ermite de la chaussée-d'Antin » et « l'Ermite du faubourg Saint-Germain ») et, surtout,

Delphine de Girardin (alias le vicomte de Launay) et Eugène Guinot, puis, en aval, Léo Lespès (alias Timothée Trimm) et son successeur au *Petit Journal*, « Thomas Grimm », pseudonyme collectif objectivant l'abstraction de cette instance d'énonciation « sous la forme d'un "je" qui se dissout dans la fonction qui l'occupe et qu'il occupe » (p. 78).

Sarah Mombert, dans le chapitre 4, « Le Chevalier blanc de la critique littéraire », étudie la dialectique entre « la saisie du rapide "mouvement des lettres", pour reprendre le titre d'une rubrique du journal, et la contribution à l'érection de la littérature moderne en monument destiné à l'admiration des générations à venir » (p. 81). Aux débuts du quotidien, un idéal de critique militante symbolisé par l'image des mousquetaires fonde une « éthique guerrière de la critique » : « en véritables paladins du journalisme, les rédacteurs du *Mousquetaire* lutteront contre les maux de la critique moderne, la vénalité et l'intérêt, qui dominent, selon leur analyse, dans les grands organes de presse du temps » (p. 82-83). Comme on l'aura deviné à la seule lecture de l'article de Corinne Saminadayar-Perrin évoqué ci-dessus, les noms et les œuvres des alliés politiques, au premier rang desquels figurent Hugo et Lamartine (« les dieux tutélaires de la religion officielle du *Mousquetaire* », p. 97), seront omniprésents dans les pages du quotidien, de manière à « entretenir les réseaux d'amitiés du journal en citant à tout propos les noms des artistes amis pour faire de la publicité à leurs derniers ouvrages publiés » (p. 87). Ce parti pris a pour résultat de figer *Le Mousquetaire* dans « une position d'excessive orthodoxie romantique » (p. 97), intenable à long terme, qui se dégrade rapidement en deux campagnes personnalisées, l'une contre Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, l'autre contre l'influent feuilletoniste Jules Janin.

Sarah Mombert relève toutefois dans *Le Mousquetaire* « une curiosité un peu supérieure à la moyenne des journaux contemporains pour l'actualité littéraire étrangère » (p. 88). Le chapitre 5 du collectif (« L'Italie à Paris : Leopardi dans *Le Mousquetaire* ») témoigne de cette ouverture aux lettres étrangères dont faisaient preuve Dumas et ses collaborateurs; Luciano Curreri y analyse l'article que Giuseppe Ricciardi consacre à Leopardi dans *Le Mousquetaire* du 29 juin 1854. Pourtant, Leopardi était alors tout à fait méconnu tant en France qu'en Italie, les travaux fondateurs de Francesco De Sanctis ne datant que des années 1870.

Delphine Gleizes et Olivier Bara s'appliquent pour leur part à rendre compte d'« Une année de critique théâtrale et musicale » dans *Le Mousquetaire* (chapitre 6), celle des douze premiers mois d'opération du journal, à savoir jusqu'en octobre 1854, date de la démission collective des plus importants collaborateurs de Dumas (lesquels s'étaient, semble-t-il, lassés de n'être pas rémunérés). S'appuyant sur les souvenirs de Philibert Audebrand, qui publie en 1888 un portrait de la rédaction du *Mousquetaire* dans le livre *Alexandre Dumas à la Maison d'Or. Souvenirs de la vie littéraire*, les auteurs soulignent la liberté presque totale qu'accordait Dumas à ses collaborateurs, mais parviennent néanmoins à reconstituer certaines lignes directrices, peut-être implicites, présidant à la rédaction de la critique théâtrale. Le même jeu de camaraderie, les mêmes logiques de réseau sont à l'œuvre que dans les autres sections du journal, c'est-à-dire que les amis de la maison (Paul Meurice, Dumas fils, par exemple) ont droit à des articles de fond tantôt enthousiastes, tantôt plus froidement respectueux. En ce qui a trait au théâtre du Dumas lui-même, la rédaction du *Mousquetaire* tente de faire contrepoids aux

critiques très négatives que suscite désormais sa production théâtrale dans la grande presse, réhabilitant par exemple le drame *La Conscience*, pourtant un four total, qui trouve dans les pages du journal plusieurs échos admiratifs, témoignages de sympathie et réactions enthousiastes de correspondants divers. Gleizes et Bara notent de manière piquante que l'usage de la rédaction, lorsqu'il s'agit de rendre compte des pièces de Dumas, est de moins s'attarder aux qualités littéraires de l'œuvre en question qu'aux réactions (toujours positives) qu'elle suscite en salle, auprès du public, la même stratégie pouvant être appliquée aux pièces des « amis » les plus proches, comme par exemple à *Flaminio* de George Sand, que Dumas et ses collaborateurs veulent défendre contre la critique assassine de Jules Janin. Ombre au tableau : on aurait aimé que ce chapitre donne une idée, ne fût-elle qu'approximative, de la suite des choses. Est-ce que cette logique éditoriale survit à la démission collective de 1854 ? Les collaborateurs des années 1855 à 1856 jouissaient-ils d'une carte encore plus blanche que celle de leurs prédécesseurs ?

Stéphanie Dord-Crouslé s'attache à faire revivre « L'Esprit du *Mousquetaire* » (chapitre 7), esprit au sens de saillies, mots d'esprit, fantaisie, autant d'apanages de cette « petite presse [qui] s'oppose à la grande comme le divertissement à l'esprit de sérieux » (p. 133). La variété des matières réunies (genres et thématiques confondus) dans chaque numéro du journal participe très clairement à cet aspect divertissant de la publication. L'auteure rappelle, s'appuyant elle aussi sur le témoignage rétrospectif de Philibert Audebrand, que le mot d'ordre était d'amuser le lecteur : « "Cet article est-il amusant, oui ou non ?" Tout son *critérium* résidait dans cette formule » (p. 136). Mais amuser ne revient pas forcément à faire rire : « Si

l'esprit souffle en tous lieux dans *Le Mousquetaire*, c'est qu'il est le fruit de la mise en œuvre concertée d'une poétique de la fantaisie : ce n'est pas le rire pour le rire qui est recherché, pas plus que la satire cinglante à tout prix, mais quelque chose de plus mêlé, un entre-deux » (p. 141). L'auteure suggère en conclusion que cet entre-deux, cette « poétique fantaisiste » (p. 153) mise en œuvre par la rédaction du journal, tend à s'estomper au fil des livraisons. L'étude que propose au Julie Anselmini (chapitre 8 : « Physiologies : le journaliste et la grande ville ») complète et particularise ce panorama de l'esprit du *Mousquetaire*. En effet, la fantaisie décrite au chapitre précédent se retrouve « au cœur de l'esthétique des physiologies » (p. 163) qui, « gardiennes de l'esprit 1830 » (p. 168), s'accumulent dans les pages du journal sans pour autant en revendiquer l'appellation, car le terme *physiologie* s'est galvaudé depuis au moins une quinzaine d'années. Synthétisant les multiples articles du journal qui s'inscrivent dans cette veine, Julie Anselmini souligne à quel point cette fantaisie compositionnelle privilégiant un style « à sauts et à gambades » assimilable à celui de Montaigne (d'ailleurs « cité plusieurs fois dans nos physiologies », p. 165), est centrale à l'*ethos* collectif qui caractérise ces colonnes du *Mousquetaire* : celui du flâneur urbain.

Avec son érudition et sons sens du détail habituels, Claude Schopp s'intéresse pour sa part aux diverses campagnes de souscription mises en branle par Dumas dans les pages de son quotidien (chapitre 9 : « Dumas dans ses bonnes œuvres »). Schopp rappelle d'abord que Dumas s'intéresse autant aux morts qu'aux vivants; pour ceux-là, « il se propose d'élever des tombeaux ou des monuments (Balzac, Soulié, Nerval, Marie Dorval) » (p. 179); pour ceux-ci, s'agissant généralement

d'artiste vieillis et impécunieux, il lance des campagnes sollicitant la générosité des lecteurs. C'est ce deuxième cas de figure que l'auteur documente avec précision, « les morts ayant été traités par ailleurs »² (*ibid.*). Ce faisant, il objective la pragmatique qui sous-tend l'économie dumasienne du don, issue du « désir de combler le fossé qui existe entre celui qui écrit et celui qui lit, en invitant le lecteur à participer à une œuvre commune » (*ibid.*). Notons que Claude Schopp réunit aussi, en annexe, plusieurs « Documents pour servir à l'histoire du *Mousquetaire* » : lettres relatives à la fondation du journal, dossier du *Mousquetaire* aux Archives nationales, notices sur les propriétaires successifs, les abonnements gracieux, les imprimeurs, témoignages de deux collaborateurs du journal (Asseline et Rochefort), complétant le tout par une précieuse « Biographie des principaux collaborateurs du premier *Mousquetaire* ».

Le dernier article, signé Lise Dumasy (chapitre 10 : « *Les Mohicans de Paris*, ou comment être Romantique sous le Second Empire ») constitue une pièce de résistance : très détaillé, très clair et pertinent, ce long article (malheureusement incomplet — j'y reviens) constitue à lui seul l'équivalent d'une petite monographie sur le cœur de la production romanesque du Dumas des années 1850, à savoir les immenses *Mohicans de Paris*, publiés en feuilleton dans *Le Mousquetaire* puis dans *Le Monte-Cristo* de 1854 à 1857. Ce dernier chapitre, qui nous situe donc sur le plan de la littérature, offre une lecture stimulante de « ce long roman-mémoires » (p. 206), de cette « véritable encyclopédie du romantisme » (p. 208), de ce

² C'est-à-dire dans l'article « Le Tombeau d'Honoré de Balzac », *L'Année balzacienne*, nouvelle série, n° 2, 1981, p. 245-253.

« roman-somme » (p. 212) enfin, dont le sujet, multiple et quasi inépuisable, est « indissociablement autobiographique, romantique et politique » (p.202). Attirant l'attention du lecteur sur certains rapprochements entre ce roman et les *Mémoires* que Dumas écrit à la même époque, puis montrant en quoi ce livre constitue une synthèse foisonnante de ce que fut le romantisme à son apogée, Lise Dumasy captive particulièrement en se livrant, à la suite d'Anne-Marie Callet-Bianco³, à une lecture politique de cette œuvre maîtresse qui se veut une « réflexion sur le présent (du lecteur) à partir du passé (qui est le présent du roman) » (p. 222-223). Par un subtil jeu d'allusions, Dumas se livre à une « réécriture cryptée » (p. 214), résolument républicaine, des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, mais aussi du *Comte de Monte-Cristo* et du cycle des Mousquetaires qui, quelques années à peine auparavant, témoignaient d'une lecture plus aristocratique de la société et de l'histoire. Cette analyse va bon train, et on présume qu'elle tire à sa fin, lorsqu'on constate avec surprise que, bien malheureusement, une erreur d'édition l'interrompt de manière abrupte et accidentelle, en plein milieu d'une phrase, à la page 227; pourtant, la pagination suit son cours normal, l'annexe de Claude Schopp décrite ci-dessus s'ouvrant à la page 229. Il n'en demeure pas moins que, malgré cette déception considérable, cet article constitue désormais, en l'état, un détour obligé pour tout lecteur qui s'intéresse aux *Mohicans de Paris*.

³ Lise Dumasy renvoie à son article « De *Monte-Cristo* aux *Mohicans* : l'affirmation du sentiment républicain », dans Michel Arrous (dir.), *Alexandre Dumas. Une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 189-208. C'est-à-dire dans l'article « Le Tombeau d'Honoré de Balzac », *L'Année balzacienne*, nouvelle série, n° 2, 1981, p. 245-253.

On aura compris, à la lecture des pages précédentes, que cet ouvrage foisonnant est essentiel pour quiconque s'intéresse non seulement à Dumas, mais aussi à l'histoire de la presse et du romantisme. On peut sans doute y déplorer certains manques, notamment en ce qui a trait à la réception du *Mousquetaire* : qui le lit? qu'en dit-on? quel est son impact réel? Les pièces du « Dossier du *Mousquetaire* aux Archives nationales » que reproduit Claude Schopp indiquent que, d'un tirage initial de 7 000 exemplaires, le journal passe à un tirage de 3 600 à la fin de 1854, puis de 1 200 en 1856; c'est dire que l'histoire de ce journal est celle d'un déclin rapide, l'étoile de Dumas pâlisant à vue d'œil. On pourra donc regretter que la plupart des contributeurs se soient concentrés, explicitement ou non, sur la première année d'existence du journal, dont le récit de l'agonie serait probablement significatif sur le plan de l'histoire culturelle. Il n'en demeure pas moins que les dix études ici réunies, que plusieurs passerelles réunissent l'une à l'autre, brossent un portrait très riche du premier *Mousquetaire*, ce « témoin irremplaçable d'un temps probablement révolu où un écrivain célèbre n'hésitait pas à consacrer trois années de sa vie, déjà bien remplie, à animer un journal, parce qu'il croyait que le salut de la littérature passait par la presse et que la presse avait besoin de la littérature » (p. 23). Il en résulte un collectif d'une cohérence telle qu'il se lit comme une monographie.

Antoine Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire
et la littérature*, séminaire 2006-2007
au Collège de France
Paris, Odile Jacob, 2009, 256 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Longtemps *À la recherche du temps perdu* fut considérée « affaire » de la mémoire. Non pas de la mémoire de l'œuvre, mais de la mémoire personnelle de son auteur. Une mémoire d'archives, l'« édifice du souvenir » (cette fausse piste vers laquelle le narrateur du *Côté de chez Swann* tente de nous attirer). Toutefois, avec le temps, cette *doxa* s'est altérée : aujourd'hui, au-delà des souvenirs « intimes » (subjectifs) de Marcel Proust, c'est la *Recherche* qui devient en elle-même une

mémoire — mémoire de la littérature, somme d'un certain savoir. En d'autres termes, la *Recherche*, en créant une « mémoire de la littérature », trace une histoire. Mais cette histoire s'oppose à l'Histoire (comme discipline), suivant la formule du *Rideau* de Milan Kundera : « Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. » (p. 28, Gallimard, « Folio ») C'est le questionnement majeur de *Proust, la mémoire et la littérature*. Il s'agit d'un recueil qui trouve sa genèse dans un séminaire donné par Antoine Compagnon au Collège de France en 2006-2007. Le livre est composé de dix textes (divisés en deux sections principales : « Mémoire des textes », « La fabrique de la mémoire »), signés par des proustiens aussi notoires que variés, ce qui nous offre une « vision plurielle » de la question de la mémoire chez Proust, à travers sa *Recherche*, ses « Cahiers » et autres avant-textes. Comme tous ces fragments possèdent une qualité certaine, nous aborderons l'entièreté de *Proust, la mémoire et la littérature*, texte par texte, en respectant sa chronologie d'origine.

Compagnon est responsable du texte liminaire, « Proust, mémoire de la littérature ». On connaît l'intérêt de l'auteur pour Proust et son œuvre : *Proust entre deux siècles* est un ouvrage culte de la « proustologie ». Le texte dont il est ici question est aussi un petit morceau de bravoure, maintenant essentiel aux proustiens, critiques comme lecteurs. Pour Compagnon, la mémoire de la littérature, c'est « la littérature en mouvement » (p. 11), et c'est bien pour cela que l'œuvre proustienne n'est pas passéiste, ne regarde pas seulement en arrière. Comme la mémoire est mouvement, il faut aller de l'avant, être à la

recherche afin de, comme le répète souvent le narrateur du *Temps retrouvé*, « produire certaines vérités ». « La mémoire met en rapport du temps et de l'espace » (p. 13), elle dessine une carte, mais une « carte » qui bénéficie d'une lecture plurielle : d'une part, carte de la littérature, voire de l'art en général (les références ou allusions artistiques dans la *Recherche* se comptent par milliers), cette somme de savoir, à travers siècles, pays, mouvements ou écoles, mais aussi à travers l'œuvre (considérée comme un tout) d'un auteur en particulier ; d'autre part, carte de l'œuvre elle-même, la *Recherche* étant construite par ce mouvement créateur de la mémoire, et s'il est possible de s'y perdre (la « spirale esthétique » de Proust est parfois proprement vertigineuse), on s'y retrouve toujours. Proust géographe donc, mais aussi Proust architecte : la *Recherche* est une cathédrale, la mémoire du temps, de l'espace et de l'art étant gravée à même ses murs. Compagnon termine son texte par une très belle idée, à savoir « l'impureté » de la mémoire littéraire telle que démontrée dans la *Recherche* : « La mémoire de la littérature, comme le rêve dont elle emprunte la logique, ne respecte rien, mais condense et déplace, renverse les valeurs, profane ce qu'elle adore », elle possède « une dimension burlesque et scandaleuse, même lorsqu'elle est la plus intense et émouvante » (p. 28-29). C'est ainsi que les tragédies raciniennes deviennent dans la *Recherche* un motif pédérastique. De plus, mémoire « impure », car elle ne respecte pas la chronologie, elle défie la logique en traçant des transversales. C'est le fameux « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné », où Proust établit un lien (d'ailleurs inversé) entre une épistolière du XVII^e siècle, un romancier russe du XIX^e siècle, auquel s'ajoutera Elstir, le peintre fictif de la *Recherche*, tous les trois ayant les mêmes « phrases types ». L'ouvrage

dirigé par Compagnon opte pour la même logique : phrase type de la mémoire, esquissant une nouvelle carte de l'œuvre proustienne.

Après ce texte liminaire, Kazuyoshi Yoshikawa signe l'introduction : « Du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche* ». Usant de la critique génétique (critique très près de cet enjeu qu'est la mémoire), l'auteur interroge la « structure globale du *Contre Sainte-Beuve* » (p. 49), texte écrit avant la *Recherche*, mais publié de façon posthume, avec le *Jean Santeuil*, au début des années 1950, près de trente ans après la mort de Proust. Sont convoqués Baudelaire, Nerval et Balzac. La mémoire se souvient de la littérature, Proust n'a pas écrit *ex nihilo*. La critique génétique pratiquée de façon rigoureuse éclaire merveilleusement cet enjeu. Il ne s'agit nullement d'un désir d'esthète, mais d'un sentiment chevillé au corps. Lors de la rédaction des cahiers du *Contre Sainte-Beuve*, Proust hésitait toujours quant à la forme qu'il souhaitait donner à son œuvre, entre l'essai et le roman, éclaircissement théorique ou univers romanesque : « Cette structure binaire a fourni à l'écrivain [...] l'occasion de mettre en place à la fois ses propres pratiques romanesques et leurs fondements théoriques » (p. 68), écrit Yoshikawa. Les trois auteurs mentionnés ci-dessus, à leur façon, par leur « vision » d'écrivains, ont tous été importants pour la création de ces deux mouvements ; ils donnent un deuxième souffle à Proust, car il arrive à écrire « à travers » eux, en plus d'offrir une vie nouvelle à la critique, par des points de repère nouveaux. La critique génétique des avant-textes est aussi importante, car ils se sont tous « retrouvés » dans la *Recherche*. La *Recherche* se souvient du *Contre Sainte-Beuve* et, ainsi, se souvient de Baudelaire, de Nerval et de Balzac. Le style proustien descend un long fleuve, celui des avant-textes, dont le

Contre Sainte-Beuve est certainement le plus important, pour « aboutir » à la *Recherche*. Le mouvement du critique doit être inversé : il faut remonter le fleuve. « Le roman de Proust ne s'est-il pas écrit sur une vaste assimilation, et sur une critique aussi, de plusieurs œuvres de ses prédécesseurs? » (p. 70). À cette question, nous devons répondre « oui ». Oui, et d'une façon très émouvante (comme le soulignait d'emblée Compagnon).

Mémoire des textes

Le premier texte de cette section est celui de Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée ». La *Recherche* offre une mémoire des mythes : Rey se penche sur celui d'Orphée, symbole antique de l'artiste. Mentionnons que l'auteur fait preuve de lucidité : il n'est pas question d'affirmer que la *Recherche* est *explicitement* fondée sur le mythe d'Orphée, mais plutôt d'établir certaines similitudes, dessiner une transversale. Au départ, Rey note les quatre références directes au mythe et, ensuite, souligne ses multiples autres « allusions plus ou moins transparentes » (p. 77), l'ensemble s'orchestrant autour de la vocation de l'artiste, en insistant sur la porte de sa « descente aux enfers ». De surcroît, chez Proust, le mythe d'Orphée s'enlace « dans son écriture, voire dans sa mémoire, à d'autres mythes avec lesquels la tradition les avait mêlés et peut-être confondus », car « [l]a mémoire des mythes [y] est indissociable [...] de celle qu'il a des écrivains du passé » (p. 80). Entre le mythe et l'auteur, il y a médiation, la mémoire n'étant pas directe, médiation qui se double alors que nous lisons et étudions la *Recherche*. Le mythe nous fait plonger dans le temps; sa recherche exemplifie le fonctionnement de la

mémoire. À ce sujet, Rey (toujours à partir de la figure d'Orphée et de son mythe), d'une manière qui nous paraît tout à fait clairvoyante, distingue « trois formes de mémoire » en fonction chez l'écrivain : 1) « Une mémoire diffuse ou confuse » (p. 81), car « immémorielle », les mythes étant plongés dans ce que l'on connaît aujourd'hui sous l'appellation de l'inconscient collectif; 2) « Une mémoire ordonnée » (p. 81), mémoire de travail, Proust affichant clairement ses « grandes amours », (Racine, Sévigné, Saint-Simon, Chateaubriand, etc.), qui ajoutent de la profondeur ou de la signification au mythe; 3) « Une mémoire [...] immédiate » (p. 81), celle des œuvres que l'écrivain parcourt en même temps qu'il compose la sienne, et comme la *Recherche* s'est écrite en plus de quinze ans, cette mémoire foisonne dans l'œuvre proustienne, médiatise plus d'une décennie de lectures passionnées (on le sait, Proust était un grand lecteur, « *well-read* » comme diraient Odette et ses amis anglais). Au final, le mythe d'Orphée, grâce à Proust, devient le mythe de l'écrivain, dont le narrateur de la *Recherche* est le héros moderne.

Suit « L'effacement d'une source flaubertienne », de Nathalie Mauriac Dyer. Autre texte de génétique, l'auteur, cette fois, attaquant avec érudition et savoir-faire le « réseau allusionnel relativement dense » (p. 95) de l'œuvre proustienne. Mauriac Dyer, selon ses propres mots, suit « les circuits » (p. 95), retrouvant Flaubert et son style là où on ne les suspectait même pas. La critique génétique, tout en conservant le plaisir du texte, élimine toute lecture naïve de la *Recherche* et met en avant une complexité qui, loin d'être rébarbative, arrive à séduire le lecteur, comme Proust a été « attiré » par Flaubert. S'il y a « effacement » de la source flaubertienne, c'est que, de cahier en cahier, ou de brouillon en brouillon, Proust a pour

ainsi dire « codé son texte » : Flaubert, d'emblée clairement visible, est finalement relégué en arrière-plan, mais, et c'est ce qui compte ici, son importance n'en est jamais amoindrie. Au fil des années, le texte proustien, pas encore publié, construit un réseau (Deleuze et Guattari parleraient de « rhizome ») d'échos par « [l]e dialogue vigoureux que l'écrivain entretient avec son propre texte » (p. 106), mais aussi en « rencontrant » les textes d'autres écrivains (et il y en a des dizaines) que l'œuvre elle-même « diégétise », pour reprendre un terme de poétique. En somme, Emma Bovary peut ainsi « dialoguer » avec Albertine Simonet, comme Proust avec Flaubert : la *Recherche* est un texte « hanté » par d'autres textes, ceux de Proust comme ceux venant d'ailleurs, des « fantômes »... Grâce à la dynamique critique génétique mise en scène par Mauriac Dyer, on comprend mieux pourquoi la mémoire est affaire de mouvement, longtemps, dans le Temps.

Dès les premières lignes de son texte, « Le pastiche ou la mémoire des styles », Annick Bouillaguet annonce clairement son projet, dans un incipit non moins lumineux : « La mémoire proustienne de la littérature est ici envisagée sous l'aspect particulier de celle du ou des styles [...]. Elle consiste dans une vision particulière, ce que voit l'artiste et que ne voient pas les autres. Cette vision s'exprime et se confond dans le style. » (p. 115) Il est donc question ici de pastiche (comme procédé), car « la forme la plus exemplaire de la mémoire du style s'exprime dans le pastiche » (p. 115), « la littérature se souvient de la littérature, en l'incorporant » (p. 116). Le pastiche en question est évidemment celui du *Journal* des Goncourt, que Proust incorpore au début du *Temps retrouvé*. Petit rappel : la *Recherche* est l'histoire d'une vocation d'écrivain, celle de son narrateur. Déjà bien avancé en âge, toujours désireux d'écrire,

ses textes de collégiens le laissant maintenant froid et l'excitation de la publication de son article dans *Le Figaro* étant passée depuis bien longtemps, le narrateur, au début du *Temps retrouvé*, confronté au *Journal* (pastiche) des Goncourt, prend une distance critique par rapport à sa vocation. Par la suite, la machine se mettra pleinement en marche. Les « vertus » du *Journal* sont doubles : intradiégétiques pour la quête du narrateur, extradiégétiques pour Proust et son style. Ajoutant encore un niveau de signification, Bouillaguet souligne que Proust, en pastichant les Goncourt, pastiche aussi d'autres écrivains de l'« observation », comme Daudet, Zola et Huysmans. Médiatisation par le pastiche. Mémoire d'une mémoire, au cœur d'une fiction. À l'observation, Proust, dans le passage qui suit tout juste le pastiche, oppose la radiographie : pour lui, le style est vision. Et qu'est-ce justement que le pastiche, sinon une radiographie du style et des écrivains, une radiographie de l'écriture et de la littérature en elles-mêmes, « pos[ant] à sa manière la question du pouvoir du style et de la littérature » (p. 131)?

La fabrique de la mémoire

Avec « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust », Isabelle Serça donne le ton à cette section. Encore une fois, le travail de la mémoire ne passe pas par la « complaisance » du souvenir, mais par « une analogie entre le travail de la mémoire et le travail de l'écriture » (p. 138). L'interpolation y est présentée comme la figure qui rythme à la fois la mémoire (comme travail ou comme construction) et l'œuvre, passant « [du] macrocosme de l'œuvre au microcosme de la phrase » (p. 144). Ensuite, l'auteur

nous présente une étude de la symbolique et de la portée de la parenthèse (sorte de porte-étendard de l'interpolation) dans la *Recherche*. On est tenté d'affirmer, complétant la brillante analyse de Serça, que Proust, par l'utilisation radicale qu'il propose de cet « élément » textuel qu'est la parenthèse, développe ce que l'on appelle maintenant le *montage* : « La parenthèse permet ainsi d'échapper à la stricte linéarité syntaxique de la phrase, autrement dit à la stricte linéarité du temps [...]. Déjouer la linéarité, c'est [...] déjouer le temps. La parenthèse apparaît alors comme un lieu fantasmatique où le scripteur, suspendant le cours syntaxique de la phrase, a l'illusion de suspendre le cours du temps lui-même » (p. 151-152). Qu'est-ce que le pouvoir du montage, sinon celui de *suspendre le temps* (afin de mieux le modeler)? Par « réminiscence anticipée » (concept proustien par excellence), car la mémoire ne fonctionne pas toujours de façon logique et encore moins linéaire, on arrive à trouver « du cinéma » (il faut toutefois être prudent avec les termes) chez Proust. Que l'on pense aussi au narrateur du *Temps retrouvé* qui compare (explicitement) son œuvre à une robe — une œuvre *montée* morceau par morceau —, et (implicitement) le travail de l'écrivain à celui du couturier devant sa machine, leur tâche première étant d'« assembler » (pas toujours de façon transparente). Et nous complétons : depuis Proust, le travail de l'écrivain se compare à celui du monteur, donnant une place à la *Recherche* dans la mémoire du septième art.

Suit le texte de Sara Guindani, « “Je ne sais pas voir”. Malentendu, connaissance et reconnaissance chez Proust ». À partir du passage du *Journal* des Goncourt évoqué ci-dessus, on constate que le narrateur est troublé de ne pas *reconnaître* les individus mis en scène par les frères écrivains, même si (dans la

logique du pastiche) ils avaient tous les trois fréquenté le même milieu (le salon Verdurin, Cottard, Brichot, etc.). Le narrateur proustien n'observe pas les convives, il les radiographie, ce qui place l'œuvre d'art en mystérieuse analogie avec la vision et qui conduit Guindani à dire que si la *Recherche* est un apprentissage (reprenant entre autres le *Proust et les signes* de Gilles Deleuze), « elle l'est au sens d'un apprentissage de la vision » (p. 158). Dès lors, l'auteur nous présente quelques rencontres clés dans l'apprentissage du narrateur : rencontre avec Gilberte Swann, rencontre avec le baron de Charlus. Et aussi, ce qui nous semble le maillon le plus fort de ce texte, il sera question, toujours selon le thème de la rencontre et de la vision, de l'importance (ou plutôt de l'usage) de la photographie dans la *Recherche*. On sait que Barthes, parallèlement à son enseignement au Collège de France (où il est souvent question de Proust, principalement avec le séminaire *La préparation du roman*, mais aussi avec un cours, Proust et la photographie, qui ne vit jamais le jour en raison de la fin tragique de Barthes), écrivait son livre sur la photographie, *La Chambre claire*. L'auteur de *Mythologies* est très clair sur le sujet : il s'agit d'un ouvrage profondément proustien. Guindani développe ainsi l'utilisation et la portée des photographies dans la diégèse de l'œuvre proustienne en opérant une rencontre heureuse avec le *topos* de *La Chambre claire*. La photographie, pour Proust en tout cas, est un art en symbiose avec la matrice mémorielle. Aussi, toujours dans la *Recherche*, les photographies, loin d'être de simples éléments « de décors » (ou même « narratifs »), convoquent-elles de manière presque violente la vision, qui gagne de la sorte une signification nouvelle : « La vision [...] a en elle une force créatrice, elle n'est pas une simple opération de constat » (p. 167), pas plus que la mémoire n'est que l'édifice du

souvenir, aussi grandiose soit-il. Puisque la mémoire proustienne est en mouvement, elle devient une mémoire créatrice : par son « développement » (comme on le dit d'un cliché photographique), elle convoque splendidement l'écriture et, heureusement, on est loin de la simple nostalgie. Avec Proust, nous sommes toujours à la recherche.

L'ouvrage présente ensuite le texte qui est peut-être le plus « décadent » du recueil, celui de Sophie Duval, « Les réminiscences travesties : louchonnerie et amphibologie ». Il faut se souvenir de Compagnon lorsqu'il affirme que la mémoire proustienne (principalement la mémoire de la littérature et de l'art en général) est une mémoire « impure », « insolente », car elle ne « respecte rien ». Le texte de Duval arrive à gloser d'une façon particulièrement érudite sur cette question de l'impureté (de l'esthétique) de la mémoire mise en œuvre dans la *Recherche*. On note que l'« amphibologie » dont il est question dans le titre souligne l'équivoque proustienne, son goût pour l'entre-deux, l'ambiguïté et la polyphonie de sa poétique, à travers la dimension de « travestissement » mise en ligne par Duval. En effet, chez Proust, l'endroit a invariablement son envers, chaque chose son contraire : les deux côtés vont toujours finir par se rejoindre, suivant l'une des grandes thèses du *Temps retrouvé*. Par exemple, le « temps perdu » convoqué par le titre de l'œuvre proustienne, en plus d'une polysémie originelle (« temps perdu », aussi bien comme *temps passé* que comme *temps que l'on perd* — ce qui souligne le rapport du narrateur avec l'oisiveté), se double lorsqu'on le confronte, au dernier tome de la *Recherche*, en rencontrant le concept de « temps retrouvé ». De plus, comme nous l'avons mentionné, à la suite de Duval reprenant elle-même Compagnon, si la mémoire proustienne est impure, c'est en grande partie par son

rapport avec l'intertextualité : Proust, souvent, « travestit » ses sources, altère le passé et détraque le fonctionnement mémoriel. Duval nous en donne quelques exemples, dans une rhétorique aussi pointue que plaisante : « la reprise de l'histoire de Sodome » (p. 180), qui dénature ce fragment de la Genèse, ce qui explique la folle expansion des Sodomites (les « invertis ») dans la *Recherche*; « l'ironie satirique qui révèle le secret de Legrandin » (p. 185), principalement à travers une analogie savante avec le mythe de saint Sébastien; « la métaphore de Mlle de Saint-Loup » (p. 197-198), qui, en passant par Shakespeare, vient allégoriser toutes les jeunes filles en fleurs, la jeunesse éternelle, et la fascination de l'artiste devant cette pureté retrouvée — retrouvée par ce travestissement propre à l'humour, à l'ironie, voire au blasphème. On pourrait ajouter que cette spirale proprement vertigineuse qui consiste, dans un mouvement de bas en haut, à retrouver une pureté perdue par le biais d'une pureté originelle n'est pas sans rappeler la grande idée d'un auteur que Proust admire beaucoup : il faut *transformer la boue en or*. La *Recherche*, grâce au « travestissement » et à l'« inversion comique » qu'elle orchestre, devient une des plus belles fleurs du mal.

Le dernier texte de cette section, sous la plume de Hiroya Sakamoto, se nomme « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* ». L'auteur, suivant (encore) un mot d'Antoine Compagnon (paraphrasant Balzac), est à la chasse aux « allusions perdues » qui font de la *Recherche* un « lieu de mémoire ». Trois aspects de l'allusion littéraire y sont abordés : « esthétique », « politique » et « romanesque » (p. 199), dans une lecture d'un passage du *Temps retrouvé*, où le narrateur discute avec Saint-Loup d'un raid de zeppelins, passage où se cristallise « une mémoire littéraire de Paris pendant la guerre »

(p. 199). Un des constats les plus justes de Sakamoto, à travers le savoir-faire de son discours référentiel, est que l'allusion esthétique est là pour « [d]ramatiser et distancier à la fois » (p. 204). Et dans cette narrativité précise du début du *Temps retrouvé*, les allusions permettent « une certaine déréalisation de la guerre » (p. 204). En plus, par cette poétique de l'allusion, Proust arrive à proposer, selon les mots de Sakamoto, une « *politique* de l'allusion » (p. 204, nous soulignons), « [c]ar l'intérêt des références culturelles dans l'épisode de guerre consiste à renvoyer aux clichés chauvins qui confondent la beauté et la nationalité » (p. 204-205). La guerre offre à l'auteur la chance de revisiter des clichés, opérant ainsi un tri dans la mémoire, lui offrant le roulement neuf d'un fonctionnement tout aussi nouveau. Comme Proust n'est pas le seul auteur à avoir parlé de la Grande Guerre, la chasse aux allusions nous permet de confronter la *Recherche* à H.G. Wells, à Jean Cocteau, à Jacques-Émile Blanche et, même, à Richard Wagner, tout en observant comment l'œuvre proustienne combat, altère ou travaille une certaine *doxa* de la guerre. Le texte se terminant, décortiquant toujours le rhizome de références que permet la discussion entre le narrateur et le neveu d'Oriane de Guermantes, Sakamoto en arrive à développer un surprenant parallélisme entre l'aviation et l'inversion (terme que Proust préfère à « homosexualité »). Ce lien se bâtit grâce à Wagner et à ses Walkyries, ce qui permet à la *Recherche*, d'abord « mémoire de la littérature », d'être lue comme « une mémoire critique de la culture de guerre du premier conflit mondial » (p. 217). *Le monde est un*, répétait souvent Jean Renoir, et du centre Proust, une analyse de l'œuvre du musicien Wagner nous permet une compréhension nouvelle du patriotisme français du début du siècle, avec un détour par certains enjeux propres à la

sexualité. Le mélange des genres opéré par la *Recherche* fabrique une nouvelle vision de l'unité.

L'ouvrage dirigé par Compagnon se termine par un texte qui rapproche Proust de la philosophie, ou plutôt des philosophes. Il s'agit de la contribution d'Anne Simon, « La philosophie contemporaine, mémoire de Proust? ». La mémoire proustienne apparaît de façon « inverse », « rétrospective », car, maintenant, on se souvient de la *Recherche* (ce n'est plus la *Recherche* qui se souvient), particulièrement la philosophie contemporaine française (la « *french thought* », comme on dit aux États-Unis), et c'est ce qui intéresse Simon : « L'objectif de cet article est donc de montrer, à partir de postures emblématiques d'un certain nombre de penseurs qui ont marqué notre contemporanéité, les différentes façons de lire un roman, quand on est philosophe. Proust est bien dans la mémoire de la philosophie contemporaine, ou plus exactement dans ses mémoires, entre fascination, réminiscence, refoulement, voire forclusion » (p. 224). S'en suit le « cri » de l'auteur : « Pourquoi les penseurs de la seconde moitié du siècle ont-ils quasiment tous pris comme modèle, répulsif ou attractif, peu importe, le roman de Proust, et non ceux d'un autre? » (p. 225) Bien que cette position puisse être nuancée, il est indéniable que Proust a, d'une certaine façon, fasciné bon nombre de philosophes ou théoriciens contemporains (mentionnés ici dans un désordre volontaire) : Henri Bonnet, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes, Michel Foucault, Paul Ricœur, Jean Ricardou, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Gaston Bachelard, Edward Bizud, Michael Riffaterre, Elisabeth Ladenson, Julia Kristeva, Anne Henry. Après avoir confronté Proust avec les *topoi* philosophiques de son époque, Simon présente l'image de

Proust dans l'œuvre de six penseurs, six attitudes différentes qui, par opposition, incarnent une représentation plurielle (pour ne pas dire carnavalesque) de la « mémoire Proust » : Merleau-Ponty, pour qui Proust serait un « compagnon de route » (p. 232), d'ouvrage en ouvrage, autour de l'axe du langage et de l'« attaque » qu'il faut y porter; Ricœur, pour qui Proust est un « étranger » (p. 234), que le philosophe tente de tirer du côté de la métaphysique; Barthes, pour qui Proust devient, vers la fin de sa carrière, délaissant peu à peu le statut d'« écrivain » pour celui d'« écrivain », un « *alter ego* » (p. 236); Sartre, pour qui Proust, comme Flaubert avant lui, est un « ennemi » (p. 238), ou, peut-être, un « frère ennemi », mais un ennemi tout de même; Deleuze, pour qui Proust est une sorte de « double déformé » (p. 240), le *Proust et les signes* nous en apprenant plus sur l'esthétique deleuzienne que sur celle de la *Recherche*; finalement, le trio Bachelard-Derrida-Foucault, pour qui Proust est un « Proust incognito » (p. 242), puisque tous trois le réduisent, l'effacent, mais semblent tout de même parler à travers lui, en travaillant le même problème. Sur cet article, au-delà de la justesse des analyses de Simon, nous terminerons par une note quelque peu négative, négative mais naturelle, à savoir sur la brièveté et la réduction que l'auteur applique à la pensée des philosophes évoqués. Lire Proust avec eux, *par* eux, est certes une bonne idée, mais la démarche se doit d'être plus étoffée, si l'on veut éviter les généralités et les évidences non significatives. Heureusement, cet article de Simon ne serait, selon la notice biobibliographique sur les auteurs du recueil, qu'une esquisse d'une monographie qui, espérons-le, traitera plus en profondeur de la véritable rencontre entre Proust et les philosophes contemporains, dans le dessein de tracer une nouvelle mémoire de la *Recherche*.

En somme, par la transversale que nous avons tracée de cet ouvrage, nous espérons avoir bien rendu toute la richesse du portrait présenté et commenté par Compagnon et ses complices, au fil d'une thématique originale qui arrive à donner un second souffle au thème de la mémoire dans l'œuvre proustienne — une herméneutique de la mémoire. Sur le plan strictement formel et méthodologique, on note quelques petites coquilles ici et là, mais rien qui dérange la lecture. Le seul reproche que l'on pourrait réellement faire revient probablement à l'éditeur : celui de ne pas avoir inséré d'index à la fin du livre. Comme les articles regorgent de références littéraires, mythologiques, historiques et autres, il aurait été utile et clairvoyant de sceller la mémoire de l'ouvrage, sa cartographie, en permettant au lecteur de s'y retrouver davantage.

L'œuvre dépasse la vie, comme la mémoire de la *Recherche* dépasse les souvenirs de Marcel Proust. L'enjeu, remarquablement traité dans ce collectif, est également présent dans le très beau film de Raoul Ruiz, *Le Temps retrouvé*, qui reprend le dernier tome de la *Recherche*. En fait, le film se termine par une petite histoire qui allégorise parfaitement ce dont il est question dans *Proust, la mémoire et la littérature*. Voici la séquence : « Le jour où le sculpteur Salvini mourut, il lui fut accordé, comme au reste des mortels, le temps de parcourir tous les lieux et les instants de sa vie sur terre. Le sculpteur refusa cette grâce : *Ma vie n'est qu'une succession d'aventures extraordinaires et leur rendre visite ne ferait que m'attrister davantage*, dit-il. *Je préfère me servir du temps que l'on m'a accordé pour parcourir ma dernière œuvre, Némésis divine, que*

tous connaissent mieux sous le nom de Triomphe de la Mort. Ainsi fit-il. Peu de temps après, l'Ange de la Mort apparut pour lui annoncer que le temps de grâce était passé. Il y a un paradoxe dans tout cela!, s'exclama Salvini : *J'avais assez de temps pour visiter tous les instants de ma vie, qui dura 63 ans, et ce même temps n'a pas suffi pour parcourir une œuvre que j'ai faite en trois mois... Dans cette œuvre, il y a toute ta vie et la vie de tous les hommes*, répondit l'Ange de la Mort. *Pour la parcourir, il t'aurait fallu une éternité...*». La mémoire proustienne renouvelle ce combat avec l'Ange, en plus de remplir à merveille la formule d'Hippocrate : « *Ars longa, vita brevis* ». Proust, la mémoire et la littérature : pour l'éternité.

Robert Kopp (dir.), *La place de La NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle : 1908-1943*
Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de *La NRF* », 2009, 591 p.

Jean-Christian Pleau
Université du Québec à Montréal

La Nouvelle Revue française a célébré en 2009 son premier siècle d'existence. La maison Gallimard — à l'origine simple « comptoir d'édition de *La NRF* », destiné à n'exister que dans l'orbite de la revue — a déployé pour l'occasion un programme éditorial ainsi qu'une série d'événements commémoratifs d'un certain faste : réimpression des deux « numéro 1 » de la revue (celui de novembre 1908, désavoué après coup par Gide et ses amis, et celui de février 1909); exposition à la Fondation Martin Bodmer de Cologne, accompagnée d'un catalogue (*En toutes*

lettres. Cent ans de littérature à La Nouvelle Revue française); publication d'*Une histoire de La NRF* d'Alban Cerisier (l'archiviste attitré de Gallimard) ainsi que d'un volume de *Table et index* des années 1908-1943 préparé par Claude Martin; nombreux colloques et autres manifestations... Il est vrai que la survie, pendant plus d'un siècle, d'une revue dont la vocation littéraire fut célèbre précisément par son exigence, est un événement assez rare pour être souligné. Toutefois, quelque estimable qu'elle puisse être dans son incarnation actuelle, *La NRF* du XXI^e siècle ne se serait pas vu accorder tant d'attention pour son centenaire si elle n'avait pas été quelque chose de plus qu'une revue parmi d'autres : une institution qui, pendant au moins une trentaine d'années, voire un peu plus longtemps, a été au cœur de la vie littéraire française au point de se confondre en partie avec elle. On pourrait ici reprendre le mot souvent cité d'Otto Abetz, ambassadeur du Reich à Paris pendant l'Occupation, et que rappelle Alban Cerisier : « Il y a trois puissances en France : la banque, le Parti communiste et *La NRF*. Commençons par *La NRF* » (p. 227). La phrase, peut-être apocryphe, contient une part d'hyperbole. Mais elle concorde avec d'autres jugements plus nuancés, comme celui exprimé par Benjamin Crémieux qui, dans une conférence de 1941, rappelait « l'importance prise par *La NRF*, le développement de son côté sanctuaire ou petite chapelle qui très rapidement la fit considérer par ceux qui ne l'aimaient pas comme une sorte d'ordre des jésuites littéraire, tout-puissant pour faire ou défaire les réputations, pour anéantir ceux qui n'étaient pas de son obédience » (texte cité par Catherine Helbert d'après un document du fonds Crémieux de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, p. 343-344).

L'apogée de cette influence de *La NRF* se situe sans contredit sous l'entre-deux-guerres, alors que la revue était dirigée par Jean Paulhan, sous la surveillance somme toute peu contraignante de Gaston Gallimard, André Gide jouant en arrière-plan un rôle d'éminence grise. L'Occupation et le virage pro-allemand imprimé à la revue par Pierre Drieu la Rochelle entraînent la disparition de celle-ci pendant dix ans. Elle reparut en 1953, mais sans retrouver son ancienne prééminence, malgré la présence dans ses pages de nombreuses signatures prestigieuses — celle, par exemple, d'un Maurice Blanchot. Après le départ de Paulhan, en 1966, elle n'est plus qu'une voix parmi d'autres dans le concert parisien. Est-il seulement assuré qu'elle existerait encore si son aura passée et son nom même, inextricablement lié à celui de la « collection blanche », ne lui assuraient la pérennité indépendamment de toute considération commerciale? *La NRF* d'aujourd'hui, ne paraissant plus (depuis une douzaine d'années) que quatre fois l'an et ne prétendant plus depuis longtemps à l'influence qu'elle avait du temps de Gide, demeure sans doute une vitrine utile pour les éditions Gallimard; mais elle est surtout, par son histoire, un gage de prestige, de crédibilité, l'affirmation d'une continuité avec un passé qui a maintenant la dignité d'un mythe. C'est donc par une juste appréciation des choses que la maison Gallimard s'est associée de près aux travaux des historiens de la littérature qui, pour le centenaire, se sont penchés sur la revue — initiative d'autant plus remarquable que le livre savant ne reçoit plus que très rarement aujourd'hui le soutien des grands éditeurs.

Les textes réunis par Robert Kopp dans *La Place de La NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle* sont issus d'un séminaire tenu à la Fondation des Treilles — institution liée au

souvenir de Jean Schlumberger, dont elle conserve par ailleurs les archives — au mois de mars 2009. Il s'agit en quelque sorte des actes d'un colloque, mais d'une ampleur inaccoutumée, les dix-huit communications retenues s'étendant souvent sur une cinquantaine de pages chacune. Un ouvrage de ce genre tient inévitablement de la mosaïque; cet effet de fragmentation se trouve toutefois corrigé par la masse même du livre qui, par accumulation, finit par constituer un tableau assez complet de l'existence de la revue dans ses premières décennies. (Certaines communications du séminaire ont toutefois été publiées ailleurs, ce qui explique par exemple qu'il ne soit pas question de Ramon Fernandez.) Ce tableau se poursuit même au-delà du terme de 1943 marqué par le titre, puisque la trajectoire de Paulhan est évoquée jusqu'à sa démission dans les années soixante et que la conclusion du livre (par Alban Cerisier) esquisse l'évolution de la revue jusqu'en 1977. Les deux contributions de Cerisier, qui ont un caractère panoramique, structurent d'ailleurs heureusement l'ensemble et fournissent une toile de fond aux autres études, généralement ciblées sur des auteurs liés à la revue. Les plus intéressantes parmi celles-ci sont celles qui font un usage soutenu de fonds d'archives de provenances diverses (Centre Jean Schlumberger, Gallimard, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, etc.) et qui, ce faisant, jettent un éclairage nouveau sur les rapports entre les différents acteurs de la revue. Ainsi, la découverte du premier échange épistolaire entre Gaston Gallimard et André Gide infléchit sensiblement ce que l'on savait de leurs relations subséquentes. Bien au-delà du simple plaisir de l'anecdote, ces études apportent les éléments d'une histoire de *La NRF*, envisagée à travers la trajectoire des personnes et l'analyse de corpus individuels. La vie de la revue en tant qu'institution n'est

pas pour autant complètement négligée : l'étude de Pascal Fouché sur Jean Schlumberger, par exemple, apporte des informations concrètes sur les aspects financiers de la fondation de la revue et du comptoir d'édition qui lui est associé. Mais par ailleurs, beaucoup de questions importantes sont passées sous silence, ou ne sont qu'effleurées au passage : quel était par exemple le lectorat de la revue? quel était le profil des abonnés? comment les tirages ont-ils évolué avec le temps? quelle était la position relative de ceux-ci dans le tableau d'ensemble des périodiques littéraires de l'entre-deux guerres? Peter Schnyder, qui se pose brièvement ces questions, n'apporte de réponses chiffrées que pour une seule livraison de l'année 1938. On peut admettre que les questionnements de cet ordre n'aient pas fait partie des visées du séminaire. Une histoire complète de la revue ne peut cependant les ignorer.

Cette réserve n'enlève rien à l'intérêt des études ici réunies. Certes, le public cultivé désireux de prendre connaissance de l'histoire de *La NRF* se tournera sans doute vers des ouvrages plus généraux et plus accessibles que celui-ci, mais le livre édité par Robert Kopp a tout de même le mérite non négligeable d'être quelque chose de plus qu'un recueil de matériaux pour la recherche universitaire et de se prêter aussi au plaisir d'une lecture guidée par la curiosité.

Carole Potvin, *Jean-Paul Sartre
et Simone de Beauvoir : deux solitudes et un duo*
Québec, Nota bene, 2010, 170 p.

Christian Milat
Université d'Ottawa

L'ouvrage de Carole Potvin s'appuie principalement sur la correspondance que Sartre et Beauvoir ont échangée pendant la guerre. L'auteure a consulté les passages retranchés par Beauvoir des *Lettres au Castor*, mais n'a hélas pas été autorisée à en faire état.

Son objectif est d'aller au-delà des images conçues au fil de la légende qui s'est constituée autour des deux écrivains. Ainsi, en sus du Sartre communément présenté comme

« cérébral » (p. 11), Carole Potvin perçoit un homme aux « blessures d'une sensibilité exacerbée » (p. 12) et, chez Beauvoir, elle décèle une femme moins « cérébrale et froide » (p. 11) que « sensuelle » (p. 12).

Les images simplistes et réductrices que cet essai se propose de nuancer ou de compléter existent peut-être chez le grand public, mais elles ne sont certainement pas le lot des universitaires. Qui parmi ceux-ci ignore, par exemple, les tourments causés à Sartre par sa passion non partagée pour Olga Kosakiewicz ou les aveux amoureux faits par Beauvoir à Nelson Algren? C'est pourquoi *Deux solitudes et un duo* n'apporte rien de vraiment nouveau à qui connaît quelque peu les biographies, les correspondances et les œuvres des deux écrivains.

« Bien qu[e cet essai] repose sur des informations qu'on retrouve dans la thèse [de doctorat qu'elle a soutenue] », note l'auteure, « il en [*sic*] est très différent de lui [*sic*], tant par l'approche, que par le regard... » (p. 15) On regrette que l'essai ne se hisse pas au niveau atteint, on l'espère, par la thèse.

On aurait ainsi apprécié qu'un lien soit, si ce n'est analysé en profondeur, du moins simplement mentionné entre tel ou tel comportement de Sartre et les thèses du philosophe. S'agissant par exemple de sa « distance sexuelle » (p. 36) par rapport à Beauvoir, on lit seulement : « le corps paraît devoir être jeté, rejeté de cette relation qu'il profanerait. [...] Le corps et l'intellect, pour Sartre : deux zones assez distinctes, sans points de rencontre ou presque... » (p. 36-37) Il aurait été intéressant de signaler que la philosophie sartrienne voit dans le désir sexuel une chute du pour-soi vers l'en-soi, c'est-à-dire une chute de la conscience au niveau du corps.

Des erreurs factuelles auraient également pu être évitées. Ainsi, prétendre « qu'ils ne cherchent pas à obtenir des affectations dans les mêmes villes ou des villes rapprochées (tous les deux enseignent) lors des premières années de leur engagement » (p. 43), c'est oublier qu'au moment où Beauvoir est affectée à Marseille tandis que Sartre l'est au Havre, le futur romancier propose le mariage à son amour « nécessaire », les couples mariés pouvant bénéficier d'une mutation pour rapprochement de conjoints.

L'essai, prévient l'éditeur, adopte une « forme souple et libre », sans doute pour en distinguer le style de la rhétorique censément plus austère des thèses de doctorat. Il est vrai que le texte est de part en part saturé de comparaisons — des « intuitions, pénétrantes comme un dard » (p. 39), une « sensibilité pénétrante comme un matin de glace » (p. 96), « des discours de la raison léchés comme une flamme » (p. 43) — et de métaphores — « une sensibilité de charbons brûlants, ardents » (p. 109), la « jalousie, dard sourd et lancinant » (p. 125), « les brûlures de feu de son âme » (p. 91), « les émotions à chaud, presque de la lave coulante » (p. 114), « Beauvoir : la femme de la foudre, des volcans. L'indomptable. » (p. 110), le « [r]adar du cœur jaloux de Sartre » (p. 127), « le regard pénétrant, passionné d'intelligence de Sartre. Le cœur féminin est sa maison, son antre » (p. 47). Hélas, ce style fleuri va de pair avec des formulations dont le sens est difficile à saisir — Sartre est « un maître du tremblement, du frémissement des cœurs » (p. 45), « Lorsque son âme vibre sous les assauts d'une intelligence lumineuse et pure, Sartre brille, Sartre respire. » (p. 47) —, avec des truismes — « Sartre est un passionné, un être de fougue et

d'appétit intellectuel insatiable » (p. 93), Beauvoir est « une femme superbement incarnée et vivante » (p. 99) —, ou avec des outrances — « La science des corps n'est pas pour lui. Mais celle de l'âme, il la maîtrise. Comme un dieu, presque. » (p. 97)

On aurait enfin aimé qu'à l'étape de la révision, les fautes de langue qui entachent le texte aient été corrigées : « quoiqu' » (p. 13 et 160) pour « quoi qu' », « défloraison » (p. 83) pour « défloration », « lorsque interrogé » (p. 108) pour « lorsqu'il est interrogé », « toute entière » (p. 114) pour « tout entière », « compétitivité » (p. 151) pour « compétition », « gestes posés » (p. 152) pour « actions effectuées ».

Bref, tout porte à croire que cet essai a été publié en visant le grand public, qu'il pourrait effectivement initier aux imbroglios sentimentaux d'un « couple légendaire » (p. 151).

Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort
et Anne Strasser (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre
de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe
à La Cérémonie des adieux*
Lormont, Le Bord de l'Eau, 2008

Michaël Bishop
Université Dalhousie

Redécouvrir aujourd'hui l'œuvre de Simone de Beauvoir implique oubli et occultation, appréciation insuffisante ou, tout simplement, l'idée que tout aurait été dit, digéré, que l'on peut passer à autre chose. Et, peut-être, que le statut de la femme est aujourd'hui sûr, solide, inattaquable, que l'on peut le tenir pour acquis. Ce serait, évidemment, mal saisir la condition de la femme qui persiste dans la plupart des pays du monde, y

compris dans ceux que nous considérons comme libres, loin de tout reproche, idéalement développés, baignés de compassion et de justice. Beauvoir disait déjà dans *Le Deuxième Sexe* que « la femme libre est seulement en train de naître »; elle n'hésiterait sans doute pas à répéter cette déclaration aujourd'hui, malgré tout ce qui a été accompli, et en grande partie grâce à sa propre réflexion, sa propre vision, qui, d'ailleurs, Philippe Sollers nous le rappelle, n'a rien de cette fastidieuse « politicaillerie » qu'elle abominait.

Le colloque qui a fourni les textes de ce bel ouvrage et qui a aussi offert l'occasion de décerner simultanément et pour la première fois le *Prix Simone de Beauvoir pour la liberté des femmes* à deux écrivaines infiniment dignes de le recevoir, Ayaan Hirsi Ali et Taslima Nasreen, permet de comprendre non seulement toute l'audace et toute la générosité d'une œuvre séminale, mais aussi tout ce qui reste à accomplir dans un monde que cette œuvre cherche à aimer, a aimé en effet, tout en le transformant. Une soixantaine de textes, si on prend en considération les textes d'ouverture et de clôture. Des textes infiniment variés, toujours puissamment motivés, à la fois émouvants et richement pertinents et dont, manifestement, il est impossible de rendre compte de façon détaillée dans une recension.

Julia Kristeva privilégie cette « révolution anthropologique » que déclenche l'œuvre de Simone de Beauvoir, sa vision d'une « transcendance » qui ne serait autre que la liberté de l'individu dans toute sa singularité. Une liberté qui, nous dit Beauvoir, « ne sera jamais donnée, mais [qui restera] toujours à conquérir ». Ceci, d'ailleurs, loin de la condition biologique de la femme, mais plutôt à la fois au cœur des cultures, des sociétés,

patriarcales toujours à bien des égards sur la scène planétaire, et, ce qui constitue le point de départ, mais aussi l'horizon permanent à viser, « dans le microcosme de l'intime » (Kristeva). Claude Lanzmann parle, comme on se doit de le faire, de « la grande Simone de Beauvoir, dans toutes ses vérités et contradictions, dans sa puissance souveraine, dans son aptitude à la joie, dans sa curiosité sans limite, sa capacité infinie d'étonnement, son sens intraitable de la justice ». Danièle Sallenave attire l'attention, chez Beauvoir, sur le désir fondamental de « communiquer », désir qui dépasse toute idée de se cantonner dans un esthétisme narcissique. Si Philippe Sollers, comme Sallenave, cherche à nous faire comprendre que « la prose de Simone de Beauvoir [loin de déployer un style « plat »] est l'une des plus intéressantes que l'on ait écrite en français », c'est, me semble-t-il, précisément parce que la vraie, la profonde, la plus urgente des communications ne peut jamais se contenter des petites satisfactions d'un langage se repliant sur ses propres prestiges. L'intensité de la pensée et des émotions « vectorise », comme le souligne Danièle Sallenave, l'écriture de Simone de Beauvoir, l'oriente toujours « vers un objectif ». Communiquer, c'est parler comme ont parlé Ayaan Hirsi Ali dans *L'Insoumise*, Taslima Nasreen dans *La Honte*. C'est s'ouvrir aux complexités et aux faisabilités envisageables de l'existence ici et maintenant, quoique toujours à repenser dans leur infini devenir.

De très intéressantes contributions et une œuvre majeure à (re)découvrir.